

European Journal of Arts

Nº 1 2021

Section 5. Theory and history of art

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-143-149>

*Xingchen Gu,
graduate student Department of Theory and History
of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine – People's Republic of China
E-mail: 378929235@qq.com*

*Shulika Viacheslav,
PhD of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Restoration
and Examination of Works of Art of the Kharkiv State
Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
E-mail: shulikavv@ukr.net*

FORMATION OF ART HISTORY SINOLOGY IN FRANCE IN THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES: DIFFERENT APPROACHES TO THE INTERPRETATION OF CHINESE FINE ART

Abstract. The article is devoted to the formation of approaches and concepts of the interpretation of Chinese Fine Art in French art history sinology on the edge of the 19th – 20th centuries.

Keywords: Chinese Fine Art, French art history sinology, Painting, Fine Art.

*Синчень Гу,
аспирант кафедры теории и истории искусства
Харьковской государственной академии дизайна и искусств
Харьков, Украина – Китайская Народная Республика
E-mail: 378929235@qq.com*

*Шулика Вячеслав,
Кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры Реставрации и экспертизы произведений искусства
Харьковской государственной академии дизайна и искусств, Харьков, Украина
E-mail: shulikavv@ukr.net*

ФОРМИРОВАНИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ СИНОЛОГИИ ВО ФРАНЦИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА: РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация. Статья посвящена формированию подходов и концепций интерпретации китайского изобразительного искусства во французской искусствоведческой синологии рубежа XIX – XX вв.

Ключевые слова: Китайское искусство, французская искусствоведческая синология, живопись, изобразительное искусство.

Середина XIX в. стала новым этапом в развитии европейского осмысления искусства Дальнего Востока. Япония, которая с 1868 г. проводила реформы, вызывала интерес и восхищение в Европе и США [21, 312], а экспорт японских предметов искусства (после 1853 г.) спровоцировал волну эстетического увлечения экзотическим Востоком [8, 91]. Былое увлечение китайским искусством сменилось разочарованием [13, 9], а китайская культура перестала восприниматься всерьез [21, 312; 13, 12]. В европейских изданиях XIX в. Китай обычно подавался как неразвитая цивилизация (аморальная или деградировавшая [10, 1]), но одновременно мудрая и талантливая [10, 202; 13, 146]. Низкая оценка вклада Китая в мировое искусство и убеждение в значительности больших достижений Европы, присутствовало практически во всех европейских публикациях XIX в. [12, 95–101; 9, 75]. Китайская живопись считалась достойной внимания лишь в качестве экзотических объектов коллекционирования. Европейцы восхищались китайским декоративным искусством, признавая его высокое качество и влияние на искусство Европы (особенно в XVIII в.) [9, 75], однако оценка китайской живописи (часто основывалась на недостоверных описаниях миссионеров и путешественников прошлых столетий [12, 108]) осуществлялась через призму европейских представлений об изобразительном искусстве, китайские картины подвергались критике из-за отсутствия перспективы, светотеневой моделировки формы, передачи пропорций человеческой фигуры [12, 108]. Ракурс исследований (особенно живописи) зависел от западной эволюционной модели [11, 34].

Тем не менее, на рубеже столетий, наблюдается увеличение количества профессиональных сиологов, расширение научной проблематики [22, 15], возрастает интерес к китайскому искусству. Разви-

тие антикварного рынка повлияло на формирование крупных коллекций и на интенсивность научной работы [24, 396]. В этот период искусствоведы рассматривали живопись Китая как явление, вытекающее из каллиграфии, функцию живописи сравнивали с функцией письма [2, 34], осмысление изобразительного искусства Китая происходило через литературу [21, 312]. В это же время были опубликованы работы, которые охватывали различные аспекты китайской культуры: творчество художников, школы, жанры [22, 15]. Читателю предлагалось понимание того, что считалось «китайским искусством» на рубеже XX в. и представляло собой первые попытки классификации объектов с точки зрения материала, хронологии и функции [12, 93]. Поскольку культурная основа Китая и Европы была различная, для европейцев осмысление китайской живописи было трудной задачей [23], исследования и дискуссии ограничивались узким кругом специалистов, которые имели ограниченную аудиторию [20, 12]. Следует заметить, что в начале XX в. оценка китайского искусства была часто основана на мнениях японских специалистов [9, 75], которые писали о китайской живописи, на материалах своих коллекций.

В XIX в. центром научной синологии в Европе становится Франция [6, 5]. Французские ученые заложили основы для исследования Китая, а синология была институализирована высшей школой с 1814 г. В Коллеж де Франс была учреждена кафедра синологии во главе с крупнейшим специалистом того времени Ж.-П.А.Ремюзом (1788–1832) [25]. В 1832 г. его сменил С. Жюльен, который с 1839 г. стал хранителем китайского отдела Королевской библиотеки. С. Жюльен был известен, в первую очередь, как переводчик китайских философских и религиозных текстов [20, 26]. До Второй мировой войны Франция занимала лидирующее положение в западных синологических ис-

следованиях [7, 4]. Так, С. Жюльен консультировал первых американских коллекционеров [20, 26].

В конце XIX – первых десятилетиях XX в. наибольший вклад во французские исследования и популяризацию китайского искусства был сделан М. Палеологом [15], Э. Шаванном [5–6], М. де Трессаном [28], А. Мэйбоном [29], А. де Тизаком [26–27], Р. Петруччи [16–18], В. Сегаленом [19] и другими учеными. Каждый из ученых продемонстрировал свой ракурс исследования, результаты которых в сумме смогли дать начало объективной интерпретации китайской живописи в Европе. Кроме того, во Франции были собраны первые в Европе публичные коллекции искусства Восточной Азии – музей Гиме (основан Э. Гиме (1836–1918) в Лионе (1879), в Париже (1889)); музей Чернуски (на основе коллекции А. Чернуски (1821–1896), Париж (1898)). Музей Гиме прославлял искусство Азии во всем многообразии, экспозиция была построена исходя из исторической хронологии. Коллекция музея Чернуски была собранием китайских картин и предметов разной ценности, которые А. Чернуски привез с Востока (1873). Подбор музейных предметов демонстрировал неискушенный взгляд европейского любителя, отражал стандарты «знатока» второй половины XIX в. [8, 97].

В 80-х гг. XIX в. были изданы первые научные монографии о китайском искусстве. Так, в 1887 г. была опубликована монография М. Палеолога «Искусство Китая» [15], в которой ученый указал, что, в конце XIX в., наиболее исследованной областью китайского искусства была керамика, а китайская живопись исследовалась одновременно с японской. М. Палеолог предложил новую для своего времени классификацию китайского искусства, исходя из материала и хронологии [12, 93], стал одним из первых европейских синологов, который занимался анализом методов композиции, особенностей передачи пространства, перспективы в китайской живописи. Важным открытием ученого стал вывод о том, что ки-

тайская живопись рождена каллиграфией, имеет графический характер [15, 242]. Ученый писал, что каждая часть композиции китайской картины делится на определенное количество элементов, которые художник изображает отдельно. Китайский художник учился отслеживать каждую из деталей, которые составляют предмет. Например, человеческую фигуру художник не учился воспринимать в целом; он сначала демонстрировал восемь способов вытянуть нос; затем переходил к изучению других частей лица, которые, в зависимости от ракурса, так же содержали определенное количество типов; борода состояла из пяти частей, а в человеческом лице пять кульминационных точек, проекция которых должна быть более или менее подчеркнута в соответствии с возрастом модели. Согласно М. Палеологу, этот метод обучения применялся ко всем жанрам китайской живописи [15, 244]. Ученый считал серьезным недостатком композиции китайских картин отсутствие главных и второстепенных деталей, когда предметы переднего и дальнего плана имели одинаковую проработку, а в портретах одинаково прописаны и лицо и одежда портретируемых.

Новый виток синологических публикаций был связан с выставочной и издательской деятельностью музеев. В 1912 г. музей Чернуски открыл выставку китайской живописи, на которой было представлено 144 картины из коллекций ведущих коллекционеров и торговцев. Куратором выставки стал А. де Тизак. Экспонаты были сгруппированы по тематике и жанрам, впервые были указаны данные атрибуции. В 1914 г., в сотрудничестве с Э. Шаванном, был опубликован иллюстрированный каталог выставки, в который вошли транскрипции и переводы надписей на картинах, что свидетельствовало о незаурядных научных амбициях проекта. Каталог включил в себя атрибуцию китайских картин от периода Тан до Цин [30, 10]. К моменту издания каталога Э. Шаванн имел значительный опыт работы. В 1904 г. была опубликована его статья в журнале T'oung Pao «Китайская

живопись: в Лувре» [5], где была кратко проанализирована музейная коллекция китайской живописи, в основном периода Тан, Сун и Мин (коллекцию сформировал П. Пеллио во время своего пребывания в Пекине (1900)) [5, 311]. Э. Шаванн, ссылаясь на статью британского синоведа Л. Биньона [3], поддержал мнение о том, что китайская живопись развивалась самостоятельным путем без прямого влияния живописи Индии [5, 324]. Э. Шаванн был влиятельным ученым, археологом, историком-китаистом и религиоведом, соредактором голландского журнала *T'oung Pao* (основан в 1890 г.), старейшего международного журнала синологии, был известен своими переводами с китайского, организовывал научные экспедиции в Китай (1893–1918). Во многом благодаря его работе, синология стала уважаемой дисциплиной. Во время своих экспедиций Э. Шаванн изучал древние памятники и надписи, в чем был первопроходцем и реформатором. Британский археолог А. Стейн доверил Э. Шаванну дешифровку и перевод документов и табличек, которые он привез из своих экспедиций [14, 399].

В 1913 г. А. Мэйбон опубликовал краткое описание собрания картин музея Гиме «Китайская живопись в музее Гиме: искусство и художники» [29]. Э. Гиме построил музейную экспозицию согласно исторической хронологии. Такой подход к экспозиции был высоко оценен синоведами начала XX в., в том числе Э. Шаванном, Г. Джайлзом и Ф. Хиртом, которым такой принцип экспозиции значительно облегчил исследовательскую работу.

В том же году, М. де Трессан, опубликовал работу «Китайская живопись: искусство и художники» (1913) [28], где писал о влиянии философии на искусство Китая и Японии. Полемизируя со своими предшественниками о превосходстве японского искусства над китайским, ученый указывал, что данное мнение ошибочно. М. де Трессан дифференцировал искусство Китая, выделяя разные эпохи китайского пейзажа. Ученый указывал, что в эпоху Тан (618–907) перспектива

была в зачаточном состоянии, однако, произведения эпохи Сун (960–1127) демонстрировали огромный прогресс, а некоторые произведения достигали совершенства, которое редко наблюдалось впоследствии [28, 11].

Новый этап в исследовании китайской живописи следует связать с искусствоведом, коллекционером, критиком и переводчиком, учеником Э. Шаванна – Р. Петруччи. Ученый опубликовал результаты археологической миссии Э. Шаванна. В своей работе «Китайские художники» (1913) [18], Р. Петруччи указывал на распространенное в начале XX в. ошибочное мнение, что в китайской живописи игнорируется перспектива [18, 18], справедливо предполагая, что непонимание китайской системы передачи пространства европейцами, происходило из-за противопоставления ренессансной перспективы китайской, считая, априори, ренессансную перспективу единственно правильной. Р. Петруччи указывал, что китайская система перспективы была разработана задолго до европейской [18, 10; 16, 14]. В работе «Гу Кай-Чжи, Чао Монг-Фу, два китайских художника» (1914) [17] ученый указывал, что в анализируемом свитке Гу Кай-Чжи нет ничего примитивного, он относится к возрасту зрелости и утонченности [17, 14]. Еще в 1904 г. на это обратили внимание Э. Шаванн [5, 325] и Л. Биньон [3, 39].

Оригинальный для своего времени способ популяризации китайской живописи был предложен поэтом, путешественником-этнографом, археологом В. Сегаленом. В 1916 г. В. Сегален опубликовал поэтическую работу «Картины» [19], в которой попытался воссоздать китайскую живопись через слова. Работа была задумана и написана во время его пребывания в Китае. Вдохновение В. Сегален искал в исторических текстах и в китайских картинах. Подготовительные рукописи «Картины» содержали множество цитат из различных произведений, в том числе «Полета дракона» Л. Биньона [4]; работ У. Андерсона, С. Бушелла, А. де Тизака, Р. Петруччи; из каталогов музеев Гиме и Чернуски.

В. Сегален размышлял о китайской живописи в контексте китайской каллиграфии. Идеографическое письмо показывало образ объекта, а живопись выражало идею. Ученым было замечено, что картина, по ее схематической структуре, близка каллиграфии, а традиционная живопись Китая часто имеет литературную основу и визуальное выражение философии. То есть функция живописи сравнима с функцией письма. В. Сегален признавал тесную связь между живописью и письмом, однако отказывался видеть происхождение китайской живописи в идеографическом письме. Продолжая свой анализ, В. Сегален показывал, что и до изобретения кисти инструменты исполнения живописной работы и каллиграфии не идентичны, таким образом, он пришел к выводу, что китайская живопись не имеет каллиграфического происхождения, а связь двух искусств была установлена только с изобретением кисти [19, 10]. Также В. Сегален подчеркивал, что китайская живопись неотделима от литературы, не только потому, что в процессе создания используют одни и те же инструменты и каллиграфические методы, а потому, что живопись в Китае не задумывалась без «комментариев», которые наносились в виде надписей и колофонов. Отсюда вытекала и самая оригинальная идея В. Сегалена: чтобы описать словами китайские картины и эффект, который они производят на зрителя, необходимо прибегнуть к форме «разговорной живописи».

Выводы.

Со второй половины XIX в. и до Второй мировой войны центром западных синологических исследований становится Франция. Период второй

половины XIX – начала XX в. характеризуется как эпоха постепенного преодоления негативного отношения европейцев к китайской живописи.

Французские музеи Гиме и Чернуски первыми в Европе собрали публичные коллекции китайской живописи, стали выставочными площадками для экспонирования предметов из частных коллекций, что значительно расширило материал исследований. Формированию коллекций способствовало увеличение китайского экспорта в Европе.

Было установлено, что начало научного осмысления китайской живописи, исходя из периодизации и средств художественной выразительности, связано с работой М. Палеолога, который проанализировал законы изображения предметов в изобразительной системе китайских художников, указал на тождество китайской живописи и каллиграфии.

В начале XX в. были изданы работы Э. Шаванна, Р. Петруччи, М. де Трессана, А. де Тизака, А. Мэйбона, в которых было преодолено негативное отношение к китайской живописи как к второсортной. Ученые признали наличие самостоятельной изобразительной системы передачи пространства в китайских картинах, которая не коррелируется с европейской. Это открытие позволило в дальнейшем пересмотреть негативную оценку китайской живописи, как примитивной.

Оригинальная интерпретация китайской живописи была сделана В. Сегаленом, который предлагал воссоздать китайскую живопись через слова, исходя из идеи синтеза литературы, живописи и философии в изобразительном искусстве Китая.

Список литературы:

1. Bai Y. La réception de Victor Segalen en Chine. Perspectives chinoises, 2016.– P. 63–67 URL: <https://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/7315/> (date of application: 12.11.2020).
2. Bei H. Segalen et Claudel. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.– 464 p.
3. Binyon L. A Chinese Painting of the Fourth Century / The Burlington Magazine for Connoisseurs.– Vol. 4.– No. 10. Jan.– London: The Burlington Magazine, Limited, 1904.– P. 39–49.
4. Binyon L. The flight of the dragon: an essay on the theory and practice of art in China and Japan, based on original sources.– London: John Murray, 1911.– 128 p.

5. Chavannes É. La peinture chinoise: Au Musée du Louvre / T'oung Pao. Serie II. – Vol. 5. – No. 3. Leiden: Brill, 1904. – P. 310–331.
6. Chavannes É. La sinology. – Paris: Larousse, 1915. – 13 p.
7. Eno R. Western Sinology and Field Journals / Handbook of Reference Works in Traditional Chinese Studies / Resources on Traditional China Translations and Course Materials / 2011. – P. 1–27. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/23489/Handbook-Index.pdf?sequence=2&isAllowed=yhttps://chinatxt.sitehost.iu.edu/Resources.html/> (date of application: 30.10.2020).
8. Falkenhausen L. The Study of East Asian Art History in Europe: Some Observations on Its Early Stages / Bridging Times and Spaces: Papers in Ancient Near Eastern, Mediterranean and Armenian Studies, edited by Pavel S. Avetisyan, Yervand H. Grekyan. Oxford: Archaeopress and the authors, 2017. – P. 89–102.
9. Fan L. Chinese Diplomat and the 1935 International Exhibition of Chinese Art in London: From Proposal to Implementation / A Pirate's View of World History. A Reversed Perception of the Order of Things From a Global Perspective. Edited by Inaga Shigemi. The 50th International Research Symposium April 27–29, 2016. – Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2017. – P. 73–76.
10. Giles H. Chinese Sketches. – London: Trubner & Co, 1876. – 202 p.
11. Jurgens V. The Karlbeck Syndicate 1930-1934: Collecting and Scholarship on Chinese Art in Sweden and Britain / School of Oriental and African Studies. – London: University of London, 2010. – 370 p.
12. Kopania I. Skillful imitators and excellent craftsmen. European Opinions on Chinese Art and the Image of China in Europe from the 17 to the 19 c. / Kultura – Historia – Globalizacja, – No. 22. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2017. – P. 93–112.
13. Mungello D. E. The Great Encounter of China and the West, 1500–1800. – New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009. – 165 p.
14. Naquin S. Giuseppe Castiglione/Lang Shining. A Review Essay. T'oung Pao, – Vol. 95. – Issue 4. Leiden: Brill, – P. 393–412.
15. Paléologue M. L'art Chinois. Paris: Maison Quantin, 1887. – 320 p.
16. Petrucci R. Chinese painters: a critical study / Raphael Petrucci, transl. Frances Seaver, with a biographical note by Laurence Binyon. – New York: Brentano's Publishers, 1920. – 170 p.
17. Petrucci R. Kou K'ai-tche, Tchao Mong-fou, deux peintres chinois / Revue de l'art ancien et modern. Tome 35. – Paris: Librairie Renouard, 1914. – 32 p.
18. Petrucci R. Les peintres Chinois. – Paris: Henri Laurens, 1913. – 138 p.
19. Segalen V. Peintures. Paris: Georges Crés et Cie, 1916. – 214 p.
20. Shin K.-Y. I. Making "Chinese Art": Knowledge and Authority in the Transpacific Progressive Era. – New York: Columbia University, 2016. – 329 p.
21. Sullivan M. L'arte cinese e il suo impatto sull'Occidente / L'eredità della Cina / a cura di Paul S. Ropp; Michael Sullivan. – Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1994. – P. 301–315.
22. Пострелова Т. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1976. – 240 с.
23. Пин П. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Спб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – С. 355–361.
24. Naquin S. Giuseppe Castiglione / Lang Shining. A Review Essay. T'oung Pao, – Vol. 95. – Issue 4. Leiden: Brill, – P. 393–412.

25. Кобзев А. Китаистика и summa sinologiae. URL: http://www.synologia.ru/a/Китаистика_и_summa_sinologiae/ (дата обращения 17.02.2019).
26. Tizac d'A. de H. L'art Chinois classique. Paris: Missions Étrangères de Paris, 1926. – 364 p.
27. Tizac d'A. de H. Que savons-nous de l'Art chinois? / Revue de l'art ancien et moderne. Tome 48. – Paris: rue du Mont-Thabor, 1925. – P. 273–295.
28. Tressan de M. La peinture chinoise: L'art et les artistes. – Paris: L'art et les artistes, 1913. – 31 p.
29. Maybon A. La peinture chinoise au musee Guimet: l'Art et les artistes. Paris: Revue d'art ancien et moderne, 1913. – 19 p.
30. Musée Cernuschi. Six siècles de peinture chinoise. Œuvres restaurées du musée Cernuschi / Edited by Éric Lefebvre. – Paris: Paris Musées, 2009. – 252 p.