

In the scientific literature there is no any consensus about the dating of the icon. The artwork dates back to the end of the XVII century or to the first half (1730 s) of the XVIII century. The majority experts determin the icon as an outstanding memorial of the Ukrainian Baroque. S. Olyanina drew attention to the manneristic character of the decoration of the icon's background.

From the viewpoint of iconography, the icon is a Byzantine iconographic scheme, dating back to the VI century. An original feature of the iconography, which was later developed into the iconography of Left-Bank Ukraine of the XVIII century, is an image of Mount Tabor in the form of a monolithic hill covered with plants; physical characters (Christ, the apostles) are represented within the base (Mount Tabor), intangible (God the Father, God the Holy Spirit, the prophets) – in the clouds; personified the image of God the Father and the Holy Spirit of God.

The icon is a memorial of Baroque-manneristic synthesis, it organically combines elements of the two styles. Besides of the dynamic poses of characters, includings of additional details and inscriptions in the composition are referred to the bright baroque features, by which the theological interpretation of the image takes on a multi-level reading. Above the figures of prophets and apostles the inscription «vision», «hearing», «tasting», «smelling», «touching» was placed (the inscription was read for the first time), the five human senses which were made possible for God cognition in the light of the Incarnation. The plants covering Tabor (tulips and roses), are the image of the Garden of Eden, a symbol of Christ, the Mother of God, holiness.

The manneristic component of the icon is expressed in the background ornamentation (ormushl) and the interpretation of the folds of the Apostles, and rhythmically repeating decor background.

The iconographic features and the style of the icon allow us to date it to the second half of the XVII century.

**Novelty.** The iconographic features of the icon «Transfiguration» are studied for the first time, the content and interpretation of the inscriptions on the images of the apostles are clarified, the origin of the monument is determined.

**The practical significance.** The results of the study have practical importance for the attribution of the monuments of the Ukrainian icon painting, for museum, antique and customs affairs.

**Key words:** Slobozhanshchina, icon, Baroque, Mannerism, Transfiguration.

*Надійшла до редакції 5.11.2017 р.*

УДК 7(477)«18-19»

## ХУДОЖНИКИ УКРАИНЫ ВТОРОЙ ПОЛ. XVIII -- ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КИТАЯ: ПРОБЛЕМА ВЕРИФИКАЦИИ

*Яо Нун*, магистр живописи, преподаватель Института искусств,  
Чунцинский университет науки и искусств (Китай); аспирант,  
Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

Исследуется проблема восприятия истории украинского искусства II пол. XVIII – I трети XIX вв. современными китайскими искусствоведами. Анализ их работ дает основание утверждать, что процесс знакомства с украинским искусством и его творческое осмысление происходит сегодня на основе таких ключевых предпосылок: 1) стереотипное восприятие украинского искусства как части российского. 2) стремление сформировать диалог между ценностями и смыслами китайской традиционной живописи и европейской изобразительной традиции и осмысление места Украины и украинского искусства в этом процессе. 3) стремление переосмыслить особенности художественного языка, средств выразительности и образной структуры украинского искусства с позиций китайского искусствоведения.

**Ключевые слова:** художники Украины I половины XVIII – I трети XIX в., китайское искусствоведение, А. Лосенко, В. Боровиковский, Д. Левицкий.

**Постановка проблемы.** Китайско-украинские взаимосвязи в области искусства гораздо более глубокие, чем могут показаться на первый взгляд. Однако их исследование, к сожалению, не составляет в современной китайской искусствоведческой традиции самостоятельного направления. Кроме очевидных причин, среди которых выделим особенности пути развития гуманитарных наук в Китае и Украине, важное значение имеет и стереотипность восприятия Украины, как части глобальной российской истории. С позиции китайских авторов, история искусства в Украине находится, метафорически говоря, под «покрывалом» советского и российского мифа о собственном имперском прошлом. В этой конструкции искусство на территории Украины (особенно архаического периода и времени первых государственных проектов) выступает как средство оправдания имперских амбиций более крупного и агрессивного соседа. Очевидно, что современное китайское искусствоведение во многом наследует советскую, а вместе с ней и российскую версию развития культуры в Восточноевропейском регионе.

Кроме этого фактора, который относим к проблемам роста и развития науки как динамического процесса, в осмыслении истории украинского искусства содержатся и откровенные просчеты, и

методологічні помилки. Наприклад, історія українського мистецтва не знайома китайським авторам по перводжерелам, багато проблем і авторів вивчаються по радянським чи російським дослідженням, які необ'єктивні і часто тенденційні.

*Аналіз останніх публікацій* дозволяє утвердити, що вивчення українського мистецтва II пол. XVIII – I треті XIX вв. китайськими ученими цілеспрямовано не здійснювалось. Але мистецтвознавці Китаю в своїх працях відзначають зв'яз з Україною В. Боровиковського (1737–1825 гг.), Д. Левицького (1735–1822 гг.) і А. Лосенка (1737–1773 гг.) [4, 11, 12, 14]. Це дозволяє говорити про епізодичне уваження китайських вчених до мистецтва України виключно як частини Російської імперії.

*Ціль статті* полягає в тому, щоб визначити загальну лінію розвитку українського мистецтва во II пол. XVIII – I треті XIX вв., верифікувати викладену в китайських дослідженнях інформацію і позначити вектори подальшого вивчення українського мистецтва зазначеного часу.

*Результати дослідження.* Процес знайомства з українським мистецтвом і його осмислення китайськими дослідниками відбувалося і відбувається сьогодні на основі ключових передумов, важливих для китайського наукового знання, серед яких виділимо: 1) сприйняття українського мистецтва як частини російського; 2) формування діалогу між цінностями і значеннями китайської традиційної живописи і європейської образотвірної традиції, і визначення місця українського мистецтва в цьому процесі; 3) прагнення переосмислити особливості мистецтвенної мови, засобів виразності і образної структури українського мистецтва з позицій китайської науки.

Останнє визначає важливість пошуку місця українського мистецтва в мистецтві Східної Європи в цілому. «Істинна цінність китайської живописи полягає в її власному спеціальному візуальному мові і її унікальній формі виразності» [1; 259], чому сучасні дослідники і актуалізували пошук точок зіткнення між китайською і українською (російською, білоруською, польською і др.) парадигмами через діалогічні форми взаємодії мистецтвенних традицій [12]. Цей процес відбувався нерівномірно, в його розвитку прослідковуються дві тенденції. По-перше, характерною рисою формування діалогу між китайською і європейською образотвірними традиціями, як стверджує Лі Лей, є тенденція «використання західного мистецтва як мірилки для оцінки китайського мистецтва» [8; 6]. Але цей період завершився к 1980-м, коли в китайській науці стався поступовий поворот до зацікавленості власними національними цінностями («повернення до витоків»).

По-друге, для китайської науки важливою особливістю теоретичного розуміння розвитку історії мистецтв стало зближення в середині XX в. з радянським мистецтвознавством. Нагадаємо, що в 1952–1962 гг. Комітет культури КНР набирав і відправляв групи китайських студентів в СРСР «для вивчення образотвірної мистецтва» [3; 211], що передбачало не тільки власне творчий компонент, але і вивчення радянського бачення історії мистецтв. Як відзначає Ван Пін, після 1954 г. «Міністерство культури взяло курс на реформування мистецтвенної освіти і популяризацію російського мистецтва в Китаї», для чого був створений спеціалізований журнал «Мистецтво» (існував з 1954 по 1959 гг.), де «практично в кожному номері ...містився матеріал, присвячений теорії чи історії російського мистецтва» [3; 208]. Власно, звідси і відбувається глибоке «занурення» китайського мистецтвознавства в російську мистецтвенну культуру і мистецтво.

Традиція дослідження українського мистецтва як частини російського пов'язана з історичними обставинами існування Російської імперії в XVIII–XIX вв. і СРСР, до якої входила більша частина українських земель. Важливою особливістю стало сприйняття китайськими ученими загальних форм образотвірної мистецтва як належних державі, а не нації. Складності взаємовідносин України і Росії китайським дослідникам не були зрозуміли тоді; частково не зрозуміли і сьогодні [15]. Направленість китайського мистецтвознавства на вивчення історичних умовностей творчості (як власної, так і чужої) ще в 1960-х роках підкреслював американський дослідник М. Лое (Max Loehr) в статті «Деякі фундаментальні напрями історії китайської живописи» (1964 г.). З його точки зору, для китайської науки питання розуміння суті мистецтва – питання обґрунтування стилістичного єдинства живописи, що дає «основу для розуміння цілого, а не окремих компонентів». «Можливо передбачити, що ми могли б отримати досить точне уявлення про історію китайської живописи на основі копій і підрадянств, – пише М. Лое, – якщо вони зрозумілі в їх стилістичній послідовності. Однак в рівній ступені можна передбачити, що неоспоримо оригінальні роботи (якщо є спосіб встановлення їх автентичності), можуть не привести до історично зрозумілої послідовності», якщо при цьому не існує розуміння стилістичного єдинства етнічного чи національного мистецтва [1; 187].

Наконец, третья особенность, которая формирует отношение китайского искусствоведения к украинскому искусству, может быть обозначена как стремление переосмыслить особенности художественного языка, средств выразительности и образной структуры искусства с китайской точки зрения. На современном этапе необходимо понять, что именно китайское искусствоведение ищет в украинском (как и любом другом искусстве), какие формы и особенности сближают, а какие, наоборот, отдаляют исследователей друг от друга.

Сегодня Китай и Украина проходят путь политического и культурного сближения, что предполагает самоцельное видение украинского искусства современными китайскими искусствоведами. Одним из важных для них заданий является верификация имеющихся знаний об искусстве Украины и формирование новой, адекватной современному научному знанию общей картины истории украинского искусства. Поэтому определение круга украинских художников (как известных, так и не известных китайским исследователям), выстраивание и понимание последовательной линии развития искусства украинских земель должно стать одним из важных приоритетов искусствоведов, занимающихся изучением искусства Восточной Европы.

Китайские исследователи, вслед за российскими коллегами, представляют А. Лосенку первым в русском искусстве «известным художником», основоположником «русской исторической живописи» [4; 66, 12; 25], которая «занимала высокое положение и в Российской Академии художеств» [12; 25]. При этом исследователи не уделяют внимание украинскому происхождению А. Лосенки, хотя эта информация вскользь присутствует в российских исследованиях [5; 144] и китайском переводном издании [11]. Китайским исследователям следует учитывать, что А. Лосенко, чья фигура является ключевой для истории русского искусства, был одним из первых (!) успешных учеников учрежденной в 1757 г. Петербургской Академии художеств. В 1760 г. он был отправлен в заграничную стажировку («пензионерскую поездку») в Рим и Париж, где с небольшим перерывом пребывал до 1769 г., где за творческие достижения трижды удостоивался медалей Парижской академии [5; 138]. Именно нахождение А. Лосенки в ведущих художественных центрах Европы и определило его значение в истории искусства Российской империи XVIII в. как ведущего исторического живописца-классициста, одного из первых русских академиков живописи (с 1770 г.) и директора Петербургской академии художеств (1772-1773 гг.), который умер очень молодым [12; 25].

Особым значением китайские авторы наделяют картину А. Лосенки «Владимир и Рогнеда» (1770 г.), которая обозначила появление в русском искусстве исторического жанра. По справедливому утверждению Си Цзинжу, для своего времени А. Лосенко сделал очень важный шаг: он «был одним из тех, кто обратился к теме истории своего народа (нации)» [12; 25], тем самым «устанавливая ее равноправие с общезначимой историей античного мира» [5; 145], широко распространенными мифологическими и религиозными сценами.

Художник изобразил сюжет истории Киевской Руси X века: момент своеобразного «сватанья» князя Владимира и Рогнеды (дочери побежденного им полоцкого князя Рогволода), которая была избрана им в жены. Пытаясь разобраться с особенностями художественного построения этой картины, Ж. Гуансюн, как и другие исследователи, естественным образом сталкивается с необходимостью осознать взаимосвязь между различными (и достаточно спорными даже для украинских исследователей!) историческими контекстами. Например, какие особенности исторического времени показаны художником и насколько они корректны; изображает ли художник новгородского или уже киевского князя Владимира? Эти и другие вопросы остаются для исследователя нерешенными, что свидетельствует о недостаточности культурно-исторической обоснованности исследования [4; 66]. Другой исследователь уделяет внимание определению характера взаимодействия персонажей, пытаясь через выяснения их исторического статуса и событийных взаимоотношений между собой раскрыть художественно-образную структуру произведения. Он отмечает условность построения образов («лицо Владимира разочаровано, Рогнеды болезненно – слишком драматические мимика и жесты»), указывает на не характерные для реального исторического времени одежды персонажей, не точно воспроизведенные женские покровы X в. [11]. На этом основании автор делает вывод, что «для своего времени картина обладала глубоким содержанием и формой исполнения, однако для современного зрителя ситуация представляется несколько искусственной, не правдивой» [11]. Важен для него и контекстуальный антураж картины: ее упоминание в эпистолярном наследии императрицы Екатерины Великой (в письме к скульптору Фальконе).

Обратим внимание, что упомянутые выше особенности произведения не дают оснований для полемики на тему этнического восприятия украинской истории, хотя несуразности художественного осмысления прошлого в данном произведении очевидны. Причиной такого подхода, по мнению П. Пина, является разница в историческом опыте европейцев и китайцев, где для первых важным

является «поиск целостного мироотражения в науке и искусстве», что предполагает доверять «объективному виду вещей и соотносить упорядоченность с геометрической организацией». В тоже время, «рефлексия китайцев заставила их искать ощущение единства в идеях соотнесенности вещей и их взаимной дополнителности». По мнению автора, это фундаментальное различие в ориентации искусства требует конкретного изучения в ракурсе использования композиционных приемов и стиливых решений [10; 356].

В трудах китайских исследователей фигуре *Д. Левицкого*, которого вслед за российскими коллегами традиционно называют «самым известным художником России в XVIII в.», уделено больше внимания. *Д. Левицкий* безусловно является «великим мастером русской портретной живописи XVIII в.» [5; 148], создавшим парадную галерею портретных образов своих современников, среди которых такие знаковые для русской истории и культуры фигуры как Екатерина II, А. Кокоринов, П. Демидов, П. Голицына, П. Воронцова и др. В анализе наследия *Д. Левицкого* китайские авторы усматривают ряд композиционных, колористических и стиливых особенностей, которые выделяют его из числа творцов своего времени [4; 68]. Например, Си Цзинжи сравнивает портреты *Д. Левицкого* и Ф. Рокотова, утверждая, что персонажи *Д. Левицкого* «более детально написаны, общий образ глубиннее; акцент делается на достоинствах», и указывает, что его работы «похожи на портреты Лосенка, только способ выражения характеров разнообразнее» [12; 27].

Однако исследователи не связывают эти особенности с национальной идентичностью живописца, при этом указывая его украинское происхождение [4; 68; 11]. Это могло бы стать вероятным, если бы китайские искусствоведы учли, что *Д. Левицкий* покинул родной Киев почти в 30 лет, будучи живописцем с достаточным опытом работы (в 1752–1762 гг. он вместе со своим отцом и академиком О. Антроповым работал над оформлением «купола и прочих мест» Андреевской церкви в Киеве). Именно в Киеве (который до середины XVIII в. был городом «казацкой славы», визуализированной в творениях «мазепинского барокко»), обучаясь у Г. Левицкого (1697–1769 гг.) – своего отца, который был автором ряда известных гравюр и «тезисов», совершенствовал художественное мастерство в Европе, где выявил себя «мастером портретных и архитектурных зарисовок» [13; 130], «молодой *Левицкий* формировался в атмосфере украинского искусства, во время подъема культурной жизни периода «урезанной автономии» [9; 233]. Известно, что А. Антропова, который в дальнейшем стал учителем *Д. Левицкого*, в барокковом Киеве «покорила могучая сила раскрытия характеров и правдивость украинского («казацкого») портрета, его звонкая декоративность. Восхищало отсутствие всякой идеализации и нарядной бутафории окружающей среды, какого-то кокетства или пустого изящества. Над всем главенствовала героизированная фигура, подчеркивались атрибуты власти и достоинство человека ... Прежде всего украинский портрет учил мыслить масштабно и исторично, поскольку время активно вторгалось в портретный образ, который таким образом становился выразителем эпохи, если не её идеалом... Концепция личности в таком портрете впитывает в себя мировоззрение общества, эстетические и социальные идеалы, она является знаком эпохи и общества» [9; 233]. И не удивительно, что после дальнейшего обучения *Д. Левицкого* живописи «в столицах» (сначала в Москве, а потом в Петербурге, где он знакомится с портретистами из Германии и Франции, с творениями Рембрандта и других «старых мастеров»), уровень полученного мастерства позволил ему уже в начале 1770-х возглавить в Петербургской академии класс портретной живописи. Портреты *Д. Левицкого* вошли в историю искусства Восточной Европы не как «фиксирование» персон его современников, а воплощенным в красках образом его эпохи.

В китайских работах украинское происхождение *В. Боровиковского* как правило подчеркивается [4; 69; 11], что, благодаря переведенной на китайский язык книге Ю. Рябцева [11], доступно китайским учёным на родном языке. Тем не менее, С. Цзинжи, например, не упоминает, что художник формировался в семье известного иконописца Л. Боровиковского (?–1775 гг.) [12; 28]. (Отметим, что такой же подход С. Цзинжи к вопросу «национальной идентификации» наблюдается и в отношении А. Лосенка и *Д. Левицкого*. С. Цзинжи получила искусствоведческое образование в Ленинграде в середине XX в. Поэтому для ее исследований разграничение искусства России и Украины не присуще). Но для поиска истоков творчества *В. Боровиковского* понимание того, что до обучения в Петербургской Академии художеств, куда он поступает почти в 30 лет, он был востребованным иконописцем, необходимо. Вслед за советскими искусствоведами китайские учёные упускают творчество *В. Боровиковского* «украинского» периода (до 1788 г.), иллюстрирующее его причастность к украинской художественной традиции («Портрет П. Руденко» (1778 г.), «Богоматерь» (1787 г.) и др.). После обучения в Петербурге в мастерской *Д. Левицкого* (что явно не было случайностью, поскольку Миргород, где родился *В. Боровиковский*, находится в 250 км от родного города *Д. Левицкого* – Киева), *В. Боровиковский* стал «важнейшим представителем нового этапа в

развитии портретной живописи» [5; 183], для которого определяющими становятся душевные переживания портретируемого, лирическое очарование «частного» человека (в том числе и крестьянина!). Факт причастности творчества В. Боровиковского к сентиментализму присутствует в работах китайских исследователей. Осмысливая наиболее общую черту творчества Боровиковского – сентиментализм – ученые в целом не берут во внимание взаимосвязи особенностей украинского художественного языка своего времени. Эволюция классицистического художественного видения в сторону сентиментализма («подчеркивания эмоций и переживаний персонажей») является для китайских авторов естественной линией смены эстетического настроения, в пределах которой снова не видим желания отметить национальное начало.

Китайские авторы, находясь под влиянием стереотипов восприятия украинского искусства, не рассматривают ряд особенностей в художественной практике того времени. Отказываясь от проблемы национальной идентификации, они упрощают характер эволюции украинского (и восточноевропейского!) искусства в целом. Поиск решения конкретных художественных проблем, касающихся творчества В. Боровиковского, Д. Левицкого, А. Лосенка, предполагает поиск ответов на вопросы национальной идентификации творца, истоков его художественного языка. Эта тенденция особенно важна для понимания контекста, в котором рассматривались сюжеты, имеющие прямую взаимосвязь с развитием украинского искусства. Долгое время синонимическое употребление понятий «российское» / «русское» и «советское» / «русское» – не только вносило путаницу в особенности восприятия истории искусств, но и не позволяло ассоциировать, например, «древнерусское» искусство (X–XIII вв.), художественный процесс XVIII–XIX вв. в землях т. н. «Малороссии», с украинской культурой. Анализ работ китайских авторов предполагает поиск ответов на ряд вопросов, среди которых основным является изучение общей культурно-исторической ситуации II пол. XVIII – первой трети XIX вв. При условии достаточно общего представления о сути исторических коллизий этого времени, за рамками понимания китайских искусствоведов остается культурно-политическая ситуация, в которой работали художники Украины. Для ее изучения обратимся к трудам украинских исследователей.

Достаточно ёмко специфику украинской культуры обозначенного времени определяет выдающийся украинский искусствовед В. Овсийчук (1924–2016 гг.). Он утверждал, что в XVIII в. «из Украины вывозили в Петербург и Москву книги, произведения искусства и, в первую очередь, талантливых людей, которые, как правило, уже не возвращались домой. Но, обучившись и отдавая свой талант чужой стороне, они в творчестве вдохновлялись духовными сокровищами родной земли, что не стиралось никаким приобретённым информативным материалом» [9; 228]. Достаточно резко, без смягчения «неудобных» моментов, охарактеризовал сложившуюся художественную ситуацию украинский исследователь первой трети XX в. Д. Чукин, который в книгах, посвященных изучению творчества Д. Левицкого и В. Боровиковского одним из первых осмыслил специфику развития украинского искусства второй пол. XVIII вв., и художественный критик К. Буревий. Последний в предисловии к работе Д. Чукина «Дмитрий Левицкий» пишет: «Много украинских деятелей культуры, не выдержав удушливой атмосферы, которую создала на Украине колонизаторская политика царизма, пошли по пути наименьшего сопротивления – на службу к этому царизму. Там, вместе с мундиром соответствующего «ведомства», они давали себе название деятелей «великороссийской», а позже – «общерусской культуры», приспособлялись к новой жизни и даже забывали про свое происхождение. Процесс обескровливания украинской культуры достигал ужасных размеров. А за счет этого обеднения богателя культура петербургской придворной аристократии. В соответствии с пониманием дворянско-буржуазной идеологии про нацию и права национальности, все образцы искусства, сохранявшиеся в частных салонах или казенных музеях, считались наследием той культуры, которую представлял правящий класс. Совершенно понятно, что с этой точки зрения легко было сделать из Д. Левицкого лучшего «русского портретиста», отрицая любое право на него со стороны украинской культуры. Так это было записано не только в истории русского, но даже украинского искусства» [17; 5]. За подобные утверждения украинские исследователи в 1930-х были подвержены репрессиям. Указанные выше работы Д. Чукина и К. Буревия сначала были запрещены, а потом «забыты» (но в «Словаре украинских художников», изданном в 1973 г., в библиографии биографических справок Д. Левицкого и В. Боровиковского они упоминаются, что, вероятно, стало возможным благодаря тому, что это, осуществлённое на исходе «оттепели» украиноязычное издание [13]).

В советском искусствоведении относительно творчества Д. Левицкого и В. Боровиковского сформировалась позиция, которую можно назвать «позицией умолчания»: излагаемые факты соответствуют реальности, но их интерпретация значительно искажала настоящее положение вещей.

Через труды российских ученых она транслировалась в искусствоведение Китая. Однако сам факт осознание того, что А. Лосенко, который вошел в историю искусства как основоположник классицистической исторической картины в российском искусстве [9; 231], Д. Левицкий и В. Боровиковский, которые «подняли портретный жанр до европейского уровня» [9; 232], были рождены и «взрощены» в украинских землях – факт много значимый. Следует осознать, что в условиях практического отсутствия в Украине второй пол. XVIII в. художественного центра, перемещение молодых людей в столицу был неизбежен. И поскольку нахождение итальянского художника А. Модильяни во Франции не сделало его французским художником, как и работа Н. Пуссена в Италии, не сделала его итальянским мастером, и Д. Левицкий, и В. Боровиковский, как и их старший коллега А. Лосенко, по праву рождения являются украинцами, обогатив при этом сокровищницу живописи Российской империи второй пол. XVIII – первой трети XIX в.

Произведенный анализ позволяет сделать следующие *выводы*.

1. Информация об украинских художниках в искусствоведении Китая довольно ограниченная. Основной вектор анализа китайского искусствоведения направлен на осмысление стилистических особенностей и содержания работ украинских художников. Проблемы формы, поиска композиционных приемов и средств выразительности украинских художников понимается китайскими учеными как второстепенная задача. Образность, поэтичность и лиризм, ориентация на литературные произведения или исторический сюжет – все это легко воспринимается китайскими учеными, иногда выступая в качестве единственного репрезентанта украинского искусства как такового. Однако, своеобразной «точкой отсчета» выступает не столько украинский материал, сколько существующие по умолчанию в советском (а теперь и российском искусствоведении) стереотипы.

2. Очевидно, что китайские ученые нацелены на решение круга проблем, которые видятся актуальными и современными на основе их предметно-объектных задач. В этом смысле важно подчеркнуть черты, которые проявляются в попытках осмысления истории украинского искусства. Среди них: а) формирование представления об украинском искусстве параллельно с трансформациями китайского искусства и искусствоведения; б) готовность китайских ученых к пониманию различных точек зрения и содержательной эволюции; в) осмысление особенностей украинского искусства в сравнении с историей китайского искусства и наоборот.

3. Для китайского искусствоведения формирование представления об украинском искусстве нераздельно связано с пониманием украинского историко-культурного процесса. Такое масштабное, широкое видение «историзирует» осмысление проблем развития украинского искусства. Авторы ищут точки опоры в исторических событиях, часто не совсем корректно интерпретируя сложный характер взаимоотношений украинского в рамках имперского (для XIX ст.), и украинского в рамках советского (в пределах XX в.) искусства.

*Перспективы дальнейших исследований* определяются дальнейшим изучением «присутствия» украинских живописцев XIX–XX вв. в работах китайских искусствоведов, а также в осмыслении общей линии развития украинского искусства в рамках современного гуманитарного знания.

### Список использованной литературы

1. *Max Loehr*. Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting // The Journal of Asian Studies. – 1964. – Vol. 23, No. 2. – P. 185–193.
2. *Wen C. Fong*. Why Chinese Painting is History, The Art Bulletin. – 2003. – Vol. 85:2. – P. 258–280.
3. *Ван Пин*. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом / Ван Пин // Учёные зап. ЗабГУ. – 2013. – № 1. – С. 207–214.
4. *Жэнь Гуан Сюань*. История русского искусства / Жэнь Гуан Сюань. – Пекин : Renmin University of China press, 2000. (俄罗斯艺术史 任光萱著 北京大学出版社. 2000-8)
5. *История русского искусства: В 2-х т.* / Под общ. ред. М. Раковой. – Т. I : Искусство X – I пол. XIX века. – М. : Изобразительное искусство, 1979. – С. 137–184.
6. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* / Голов. ред. Г. Скрипник; ред. тому В. Рубан. – Т. 4 : Мистецтво XIX століття. – Київ, 2006. – 760 с.
7. *Костина Е.* Искусство Украины [XIX в.] // Всеобщая история искусств: В 6 тт. / Под общ. ред. Ю. Колпинского и Н. Яворской. – Т. 5 : Искусство XIX века. – М. : Искусство, 1964. – С. 239–248.
8. *Ли Лэй*. Развитие художественной критики Китая в XX – начале XXI века в ее связях с современным искусствоведением: автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.09 – «Теория и история искусства» / Ли Лэй. – Минск, 2016. – 24 с.
9. *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. – Київ : Дніпро, 2001. – С. 228–244.
10. *Пинфань Пин*. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / П. Пинфань // Известия Росс. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 355–361.

11. *Рябцев Ю.* Тысячелетие России : Искусство X-XX вв. / Ю. Рябцев. Пер.: Чжан Бин, Ван Цзясин. – Пекин, 2007. – 357 с. (尤里. 谢尔盖耶维奇. 里亚布采夫 著, 张冰 王加兴 译 《千年俄罗斯 (10-20 世纪的艺术生活与风情习俗)》 生活.读书.新知 三联书店. 2007.11).
12. *Си Цзинчжи.* Искусство России и Восточной Европы (серия «Мировая коллекция искусства») / С. Цзинчжи. – Пекин : Renmin University of China press, 2004. (俄罗斯 和东欧美术 奚静之 中国人民大学出版社).
13. *Словник художників України* / Під заг. ред. М. Бажана. – Київ : Гол. ред. «УРЕ», 1973. – С. 33–35; 130; 136; 252–254.
14. *Тань Пин. Искусство России* (Восточнославянской цивилизации) / Тань Пин. – Чунцин, 2010.6 (俄罗斯 美术 东斯拉夫的文明 谭平著 重庆出版社 2010.6).
15. *Чжао Юньчжун.* Україна: важки кроки історії / Чжао Юньчжун. – Шанхай : Вид-во Хуаджун пед. ун-ту, 2005 (乌克兰-沉重的历史脚步 赵云中著 华东师范大学出版社. 2005).
16. *Чукин Д.* Володимир Боровіковський / Д. Чукин. – Харків : Рух, 1931.
17. *Чукин Д.* Дмитро Левицький / Д. Чукин. – Харків : Рух, 1930.

### References

1. *Max Loehr.* Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting // The Journal of Asian Studies. – 1964. – Vol. 23, № 2. – P. 185–193. – [in English].
2. *Wen C. Fong.* Why Chinese Painting is History, The Art Bulletin. – 2003. – Vol. 85:2. – P. 258–280. – [in English].
3. *Van Pin.* Vliyaniye russkoy khudozhestvennoy shkoly na razvitiye kitayskoy traditsii zhivopisi maslom [The influence of the Russian art school on the development of the Chinese tradition of oil painting] / Van Pin // Uchonyye zapiski ZabGU. – 2013. – № 1. – С. 207–214. – [in Russian].
4. *Zhen' Guan Syuan'.* Istoriya russkogo iskusstva [The history of Russian art] / Zhen' Guan Syuan. – Pekin : Renmin University of China press, 2000. – [in Chinese: 俄罗斯 艺术史 任光萱著 北京大学出版社. 2000-8].
5. *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian art]: V 2-kh tt. / Pod. Obshch. Red. M. Rakovoy. – T. 1: Iskusstvo X – pervoy poloviny XIX veka. – M. : Izobrazitel'noye iskusstvo, 1979. – S. 137–184. – [in Russian].
6. *Istoriya ukraïnskoho mystetstva* [History of Ukrainian Art]: u 5 tt. / Holov. red. H. Skrypnyk; red. tomu V. Ruban. – T. 4 : Mystetstvo XIX stolittya. – Kyiv, 2006. – 760 s. – [in Ukrainian].
7. *Kostina Ye.* Iskusstvo Ukrainy: XIX v. [History of Ukrainian Art: XIX century]: // Vseobshchaya istoriya iskusstv: V 6 tt. / Pod red. YU. Kolpinskogo i N. Yavorskoy. – T. 5: Iskusstvo XIX veka. – M. : Iskusstvo, 1964. – S. 239–248. – [in Russian].
8. *Li Ley.* Razvitiye khudozhestvennoy kritiki Kitaya v XX – nachale XXI veka v yeye svyazyakh s sovremennym iskusstvovedeniyem [The development of artistic criticism of China in the twentieth and early twentieth centuries in its relations with contemporary art criticism]: avtoref. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09 – «Teoriya i istoriya iskusstva» / Li Ley. – Minsk, 2016. – 24 s. – [in Russian].
9. *Ovsyichuk V.* Klasysyizm i romantyzm v ukraïnskomu mystetstvi [Classicism and Romanticism in Ukrainian Art] / V. Ovsyichuk. – Kyiv : Dnipro, 2001. – S. 228–244. – [in Ukrainian].
10. *Pinfan' Pin.* Sopostavitel'nyy analiz osnov kitayskoy i yevropeyskoy zhivopisi [Comparative analysis of the foundations of Chinese and European painting] / Pin Pinfan' // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. – 2008. – № 77. – S. 355–361. – [in Russian].
11. *Ryabtsev Y U.* Tysyacheletiyе Rossii: Iskusstvo X–XX vv. [Millennium of Russia: Art of the Xth-XX th centuries] / Y. U. Ryabtsev. Per: Chzhan Bin. – Pekin, 2007. – 357 s. – [in Chinese: 尤里. 谢尔盖耶维奇. 里亚布采夫 著, 张冰 王加兴 译 《千年俄罗斯: X–XX 世纪的艺术 生活与风情习俗》 生活.读书.新知 三联书店. 2007.11].
12. *Si TSzinzhzi.* Iskusstvo Rossii i Vostochnoy Yevropy [The Art of Russia and Eastern Europe] («Mirovaya kolleksiya iskusstva») / Si TSzinzhzi. – Pekin: Renmin University of China press, 2004. – [in Chinese: 俄罗斯 和东欧美术 奚静之 中国人民大学出版社. 2004].
13. *Slovník khudozhnykiv Ukrayiny* [Dictionary of Artists of Ukraine] / Pid zah. red. M. Bazhana. – K. : Holovna redaktsiya «URE», 1973. – S. 33–35; 130; 136; 252–254. – [in Ukrainian].
14. *Tan' Pin.* Iskusstvo Rossii (Vostochnoslavjanskoj tsivilizatsii) [ Art of Russia (East Slavic civilization)] / Tan' Pin. – Chuntsin, 2010. – [in Chinese: 俄罗斯 美术 东斯拉夫的文明 谭平著 重庆出版社 2010.6].
15. *Chzhao Yunchzhun.* Ukrayina: vazhky kroky istoriyi [Ukraine: Heavy History Steps] / Chzhao Yunchzhun. – Shankhay: Vydavnytstvo Khuadzhu pedahohichnoho universytetu, 2005. – [in Chinese: 乌克兰-沉重的历史脚步 赵云中著 华东师范大学出版社. 2005].
16. *Chukyn D.* Volodymyr Borovikovskyy / D. Chukyn. – Kharkiv : Rukh, 1931. – [in Ukrainian].
17. *Chukyn D.* Dmytro Levytskyy / D. Chukyn. – Kharkiv : Rukh, 1930. – [in Ukrainian].

## ARTISTS OF UKRAINE OF THE SECOND HALF OF THE XVIII - THE FIRST THIRD OF THE XIX CENTURIES IN THE CONTEMPORARY CHINESE ART HISTORY: THE PROBLEM OF VERIFICATION

Yao Ning, master of painting, teacher of the Institute of Arts,  
Chongqing University of Science and Arts (China);  
postgraduate student of Kharkov State Academy of Design and Arts

The problem of scientific perception of the history of Ukrainian art of the second half of the XVIII – the first third of the XIX th century by modern Chinese art critics is considered in the article. The analysis of works of Chinese researchers suggests that the process of acquaintance with Ukrainian art and its creative thinking takes place on the basis of several key prerequisites. The most common of them are: 1) stereotypical perception of Ukrainian art as part of Russian art; 2) the desire to form a dialogue between values and meanings of Chinese traditional painting and European fine traditions and understanding of the place of Ukraine and Ukrainian art in this process; 3) the desire to rethink features of artistic language, means of expressiveness and figurative structure of Ukrainian art from the standpoint of Chinese art history.

**Key words:** Ukrainian artists of the second half of the XVIII – the first third of the XIX century, Chinese art criticism, A. Losenko, V. Borovikovsky, D. Levitsky.

UDC 7(477)«18-19»

## ARTISTS OF UKRAINE OF THE SECOND HALF OF THE XVIII – THE FIRST THIRD OF THE XIX CENTURY IN CONTEMPORARY CHINESE ART HISTORY: THE PROBLEM OF VERIFICATION

Yao Ning, master of painting, teacher of the Institute of Arts,  
Chongqing University of Science and Arts (China);  
postgraduate student of Kharkov State Academy of Design and Arts

*It is noted* that modern scholars have actualized the search for points of contact between Chinese and Ukrainian paradigms through dialogical forms of interaction of artistic traditions in Europe. At the same time, it is obvious that the search for solutions to specific artistic problems concerning the work of a number of painters of the second half of the XVIII – the first third of the XIX th ct (V. Borovikovsky, D. Levitsky, A. Losenko) suggests the search for answers to questions of the national identity and identity of the creator, sources of his artistic language and the most general stylistic solutions.

**Results.** Based on the analysis, it is stated that (1) modern Chinese researchers comprehend the problems of the development of Ukrainian art «historically», often not quite correctly interpreting the complex nature of the relationship within the framework of «Ukraine / Russian Empire», «Ukraine / USSR». 2) In the strategy of the analysis of Chinese art historians, the concept of the development of Ukrainian art is based on a number of Soviet (and now Russian) art criticism stereotypes automatically. 3) Chinese scholars are aimed at solving their own problems, among which understanding of features of Ukrainian art takes place in comparison with the history of Chinese art and vice versa. 4) The main vector of analysis of Chinese art criticism is directed at the comprehension of philosophical and aesthetic content of artworks of Ukrainian artists.

**Novelty.** Problems of form, search for compositional techniques and means of expressiveness are understood by Chinese scholars as a secondary task.

**The practical significance.** In this article Ukrainian and Chinese scholars and teachers can find useful information in developing new courses on the history of Ukrainian art and culture. Also, the results of the article can be used in working out of scientific and reference publications.

**Key words:** Ukrainian artists of the second half of the XVIII century, Chinese art criticism, A. Losenko, V. Borovikovsky, D. Levitsky.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК 78.27;78.1Ф

## СУТНІСНІ ДОМІНАНТИ ІДЕЙ ПРАФЕНОМЕНУ ТА МЕТАМОРФОЗИ Й.-В. ГЕТЕ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Салдан Світлана Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Львівський національний університет ім. І. Франка, м. Львів

Розглядаються ідеї пр�феномену й метаморфоз Й.-В. Гете, що становили підґрунтя його досліджень природи та мистецтва. Велика роль у цьому процесі відводилася вищій споглядальній здатності судження. Й. Гете трактував пр�феномен як основу усіх сфер існування людини і з цієї позиції аналізував художню творчість, а теорія метаморфоз, як видозмінення основного типу, стала обґрунтуванням розвитку творчої форми. Ідея пр�феномену й метаморфоз виявилася плідною для мистецтвознавства, оскільки їх константи та механізм осягнення – є близькими до творчого процесу. Це положення співзвучне з музикознавчою наукою, отримавши свій розвиток у теоретичних працях та музичних творах відомих композиторів, в яких музика як живий організм переживає своє становлення та розвиток.

**Ключові слова:** Й.-В. Гете, пр�феномен, метаморфоза, мистецтво, музична творчість, форма.