

Юлія Івашко Yulia Ivashko

доктор архітектури, професор, нострифікований доктор
хабілітований, Київський національний університет
будівництва і архітектури,

Doctor of science (Architecture), Professor, Kyiv National
University of Construction and Architecture

e-mail: yulia-ivashko@ukr.net orcid.org/0000-0003-4525-9182

Чан Пен Chang Peng

художник, аспірант (Китай), Київський національний
університет будівництва і архітектури

postgraduate student, Kyiv National University
of Construction and Architecture

e-mail: changpeng2277@gmail.com orcid.org/0000-0001-7772-5200

Трансформація китайських мотивів у творчості Франсуа Буше та в європейській архітектурі

Transformations of Chinese motifs in the works of François Bouchet and in European Architecture

Анотація. Проаналізовано впливи традиційної китайської архітектури і мистецтва на європейську архітектуру і мистецтво XVIII — початку XX століття. Це захоплення виявилось настільки масовим, що утворило окремих стильовий напрям — шинуазрі, і проявилось насамперед у закупівлі китайського порцелянового посуду, ваз, ширм, аксесуарів, шовкових тканин. Згодом китайську тему підхопили літератори і художники стилю рококо, тому стиль шинуазрі часто характеризують течією рококо. Найхарактернішим прикладом є творчість французького художника Франсуа Буше, картини якого виражали образ Китаю для європейців. В архітектурі ці прояви втілювалися у паркових спорудах «в орієнтальному стилі». Популярність китайських традицій тривала до другої половини XIX століття, коли Європа захопилась традиціями Японії. Втім, відголоски шинуазрі існували паралельно.

Ключові слова: китайські традиції, європейська архітектура, трансформація, живопис, шинуазрі.

Постановка проблеми. Проблема порівняння китайських мистецьких традицій і їхніх трансформацій в європейському мистецтві та архітектурі є актуальною не лише з точки зору мистецтвознавчих або історичних аспектів, а й для використання китайських мотивів у сучасному садово-парковому дизайні, коли власники та архітектори часто не розуміють, на чому саме засноване традиційне китайське мистецтво, як воно співвідноситься з традиційними китайськими віруваннями, які його канони. Таким чином, сучасні дизайнери фактично повторюють ту ж помилку, що її припускалися європейські художники та архітектори стилю шинуазрі, які фактично сприяли поширенню серед широких верств населення хибних уявлень про китайське мистецтво і Китай взагалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання трансформації елементів східних культур на європейському ґрунті висвітлене переважно в джерелах з історії архітектури та мистецтва. Оскільки китайська культу-

ра справила значний вплив на архітектуру Японії, Кореї, країн Європи, як базові джерела було залучено публікації О. Белової [1], Н. Анариної і Є. Дьякової [2], В. Владова [3], Т. Жаркової, Л. Канаєвої, Є. Маліної, С. Сулимової, Г. Ходасевич [4], Д. Когана [5], О. Колпакової [6; 7], Н. Конрада [8], Є. Маліної [9], Н. Ніколаєвої [10; 11]. Ці джерела були використані для аналізу малих архітектурних форм на основі панівної ідеології, філософії та релігійних вірувань. Оскільки архітектура павільйонів відзначалась пишним декоруванням і орнаментикою, було також опрацьовано джерела, присвячені китайському декору [12], і публікації, присвячені загальним питанням теорії мистецтва [14; 15].

Попри існування багатьох наукових і науково-популярних джерел, що описують особливості традиційної китайської архітектури і мистецтва різних періодів правлячих династій і впливи архітектури, мистецтва і дизайну Сходу на європейську архітектуру, починаючи з XVII

і до початку ХХ століть, необхідно більш чітко охарактеризувати, чому європейські варіації так званої «китайщини» в архітектурі і мистецтві не можна вважати буквальною наслідуванням китайських архітектурно-мистецьких традицій, які склалися впродовж тисячоліть під безпосереднім впливом традиційних вірувань, філософських вчень і особливостей соціально-політичного устрою. Необхідно довести, що європейські аналоги були спрощеними варіаціями «на китайську тему».

Мета авторів статті полягала в тому, аби проаналізувати, як відбувався процес трансформації традиційного китайського мистецтва і архітектури при перенесенні на європейський ґрунт, і чому наслідувані зразки «в китайському стилі» навіть об'єктивно не могли бути подібними до оригіналів — і залишалися європейським втіленням китайської форми.

Виклад основного матеріалу. Періодизацію східних впливів можна умовно розділити на два великі періоди: перший (XVII — перша половина XIX століття) — китайські впливи, другий (друга половина XIX — початок ХХ століть) — японські впливи. Такий чіткий розподіл є певною мірою умовним, оскільки спершу були присутні і японські впливи (інтер'єри прикрашали не лише китайськими, а й японськими вазами і елементами вмеблювання), а на другому — китайські (наприклад, певні ремінісценції стилю шинуазрі відчуваються в полотнах К. Сомова і в «Чайному домі» на вул. М'ясницькій у Москві). На теренах України ці східні впливи відзначались деякою специфікою, оскільки накладалися на місцеві архітектурно-мистецькі традиції. Відомим і доведеним є факт: що далі стиль чи стилевий напрям переноситься від центру його виникнення, то більших регіональних нашарувань він знає. Оскільки роль Києва в Російській імперії (порів-

няно з Петербургом, де «орієнтальні» будівлі зводили за ініціативою правлячої верхівки й відповідали смакам імператриці Катерини II) була менш значною, на теренах України у складі Російської імперії це були менш репрезентативні проекти, зосереджені в аристократичних маєтках. Прикладами таких «китайських» об'єктів можна назвати Китайські альтанки в Софіївці й Олександрії.

Слід зазначити, що орієнтальні впливи не справили такого помітного впливу на Україну (тодішню Малоросію), як на Західну Європу чи Росію. Оскільки діяльність Ост-Індської торгової компанії була спрямована на ввезення китайського чаю та товарів саме до країн Європи, ці товари потрапляли на терени Російської імперії вже з Європи і в основному залишалися в Петербурзі.

Стиль шинуазрі (або «китайщина»), який розквітнув переважно в XVIII столітті, в багатьох наукових джерелах охарактеризовано як відгалуження європейського стилю рококо [3]. На користь цього наводять такі аргументи. Відомий живописець Франсуа Буше пише картини пасторального сюжету як на європейську, так і на китайську тему, і порівняльний аналіз картин свідчить про віддаленість зображеного Китаю від Китаю реального. Художник радше зображує своє бачення Китаю, жодного разу його не відвідавши. Інтерес до всього китайського серед аристократичних кіл підтримував головний замовник — король Людовік XV, а точніше його фаворитка мадам де Помпадур. В інтер'єрному оздобленні аристократичних будинків часів Людовіка XV фантастичним чином поєдналися традиції рококо і китайські аксесуари, в зображенні яких мистецтвознавці й історики також знайдуть чимало неточностей, що наочно демонструють картини Франсуа Буше. Характерними ознаками картин періоду рококо стають складні ширми, китайські парасольки, віяла і китайські вази.



1. Ф. Буше. Дама за туалетом. 1742



2. Сессю. Квіти і птахи. 1483. Тристулкова ширма. Фрагмент

Проаналізуємо це на прикладі відомої картини Ф. Буше «Дама за туалетом» (1742) з музею Тіссена-Борнеміса в Мадриді (іл. 1). Ознаками панування в живописі стилю рококо є: пасторальність сюжету і живописних прийомів, пастельні кольори, увага до найдрібніших деталей, навмисне порушення сприйняття глибини простору і плановості, аби чітко прописати кожну деталь, оздоблення каміну і крісла декором рококо, реалістично прописано тканини одягу з складками, які падають підкреслено естетично, але не так, як в реальності. Китайські впливи: китайська ваза на каміні, камінний екран із зображенням китайського пейзажу, на ніжках у дами і служниці незручні маленькі «китайські» пантофельки «мюлі», за спиною у дами — яскрава восьмистулкова ширма. І тут виникає певна суперечність: з Китаю до країн Західної Європи завозили переважно камінні екрани та ширми-триптихи, з Японії — двох-, шести- і восьмистулкові ширми. Ймовірно було б припустити, що на картині зображено традиційну китайську ширму в жанрі «хуа-няо» («квіти і птахи»), однак за кількістю стулок, засновуючись на працях Н. Ніколаєвої, присвячених ширмам, припустимо, що Буше зобразив саме японську ширму стилю «катога», або «катоьобобу» (японський аналог китайського жанру) [10; 11]. Цей жанр в Японії був започаткований японським художником і дзенським монахом Сессю (1420–1506 роки), хоч і в більш стриманих кольорах (ширма «Квіти і птахи», 1483) (іл. 2). Яскраві кольори і увага до деталізації включно до пір'їнами пташки чи пелюстками квітки, яскравий золотий фон — це якраз ознака китайського жанру «хуа-няо», тоді як жанр «катога» передбачає більшу умовність зображуваних деталей і символізм

деталей. Наприклад, ширма «Квіти і птахи» Сессю відповідає канонам китайського даосизму: в ній присутні три священні китайські рослини — сосна, бамбук і слива, коло них стоїть журавель — символ даоського поняття раю, високих чеснот і безсмертя, що означає Є. Малініна в книзі «Культура Японії. Мистецтво буддизму дзен» [9].

Ще більшу віддаленість від реального китайського життя бачимо в пасторальних картинах Буше на китайську тематику. Ці сюжети також можна порівняти з китайськими оригіналами для виявлення розбіжностей і фантазійних домислів художника. Наприклад, у відомій картині «Китайський сад» художник зобразив своє бачення приватного життя дружини імператора чи важливого чиновника, оточеної слугами і служницями (іл. 3). Попри «китайський» колорит картини, по суті художник використовує композиційну побудову своїх картин з життя французької аристократії: розташування і картинно-манірні пози зображених осіб — суто європейські, так само як і обличчя дівчат. Досить стилізованим і несхожим на оригінали є зображення паркового павільйону і пейзаж, хоча художник підсилює враження від того, що зображується саме Китай, розташуванням на передньому плані таких елементів, як фарфорова ваза з паперовим віялом, конусоподібний капелюх слуги і парасолька на задньому плані над головою молодої панни.

Порівняльний аналіз європейських і китайських світських сюжетів демонструє два принципово різні підходи в композиційній побудові сюжетів, де на картинах Буше китайці і китаянки мають досить виражену європейську зовнішність і зображені в живописних позах, що було невластивим для китайських парадних портретних зображень (там вираження емоцій трактувалося як щось непристойне, холопське). В цьому можна відчутти безпосередній вплив даосизму та буддизму з їхнім специфічним ставленням до проявів емоцій. В даосизмі найвищим мірилом гармонії був Всесвіт, тому найвище цінувався прояв емоцій, пов'язаних з оглядом природи, вочевидь, емоцій позитивних, які сприймалися внутрішньо, без зовнішнього вираження «на людях», шляхом «входження» природи в серце людини. У буддизмі прояв емоцій взагалі трактувався як хибний шлях до страждань, доктрину буддизму можна виразити кількома постулатами: «Життя людини — це страждання. Страждання породжують бажання. Аби не страждати, треба не бажати. Аби не бажати, слідуй шляхом Будди». Отже, незворушність обличчя і поз імператора з родиною, вищих сановників, філософів і поетів не означала невміння художника виразити людські емоції, натомість таким чином було відображено непідвладність видатних осіб людським переживанням — з одного боку, і їхню досконалість з точки зору даосизму та буддизму — з другого. Ця ж традиція згодом була запозичена і японським мистецтвом.

На відміну від європейського парадного портрета, в китайському (і японському) портреті, так само як і в пейзажному живописі, головним було не буквально відтворення того, що існує, чи то людини, чи то краєвиду, а образу ідеального. Саме тому портрети китайських імператорів



3. Ф. Буше. Китайський сад.
1742. Санкт-Петербург,
Державний Ермітаж

на середньовічних сувоях мали відображати насамперед певні людські чесноти, які підносили Сина Неба і його підлеглих над простими смертними, що акцентувалось навмисним порушенням перспективи, коли розмір фігур відображав соціальний статус зображуваної персони. Основним завданням художника в Китаї було не передати живість образу, емоції, індивідуальну характеристику особи високого рангу, а відобразити її високий соціальний статус. Для цього могли бути застосовані різні мистецькі засоби, зокрема й варіювання розмірів фігур. Поважні особи завжди зображені незворушними і спокійними, натомість простолюдини — слуги й служниці, танцівниці — з емоціями в позах і на обличчях. Відсутність промальованого заднього плану і розташування видатних осіб в урочистих позах, стоячи на три чверті чи сидючи в оточенні кількох придворних, наче в порожнечі на золотому тлі, також свідчило про їхнє існування наче поза фізичними межами та часом. Натомість зовсім інші закони перспективи існували для пейзажного жанру та в жанровому живописі з життя простих людей чи вчених.

Тут варто провести певні аналогії з більш пізнім за хронологією візантійським релігійним мистецтвом, де Сили Небесні й святих також зображували площинно, без промальовування другого плану, на золотому мозаїчному тлі, таким чином акцентуючи погляд лише на лаконічному зображенні.

Отже, основна відмінність живопису стилю шинуазрі в Західній Європі від традиційного китайського живопису полягає в різному підґрунті — суто естетично-гедоністичному в творах рококо і філософсько-символічному в китайських розписах різних історичних періодів. За приклад для порівняння можна навести відомий розпис

на шовку придворного художника імператора Яна Лібєня, датований VII століттям н. е. (рис. 4). Так само, як і полотно Буше, картина «Тринадцять імператорів» показує сцену з придворного життя. Однак у Китаї переважно зображали знакові сюжети, тут — офіційний парадний груповий портрет, де представлено постаті імператорів різних династій в оточенні царедворців і слуг. На відміну від європейських картин «на китайську тему», тут немає конкретної спільної дії персонажів, вони представлені у вигляді кількох окремих груп, пов'язаних між собою лінійним ритмом, а змістовим центром кожної групи є фігура імператора, яка зображена більшою, аби виділити його високий соціальний статус. Фігури зображено підкреслено статичними і урочистими, без вираження почуттів на обличчях, відповідно до канонів офіційного живопису. Отже, композиції традиційного китайського живопису виглядають більш площинними, без вираження глибини простору, часто з певним порушенням перспективи (що помітно по наведеному нижче зображенню символічного трону-платформи), фігури існують наче в порожнечі; якщо зображені особи рівні за соціальним статусом — фігури ближчі і віддалені зображені однакового розміру (іл. 4).

При порівнянні творів китайського живопису і європейського живопису стилю шинуазрі впадає в око невідповідність костюмів, аксесуарів, зачісок, аксесуарів, тощо.

Якщо проаналізувати з точки зору мистецької вартості «китайські» прояви в європейській архітектурі XVIII–XIX століть, то сказане про мистецтво так само стосувалось і архітектури, переважно малих форм у природному оточенні. Архітектори І. Бюринг та скульптор І. Бенкерт в резиденції Фрідріха Великого в Сан-Сусі запроєктували «Китайський будиночок», який також посприяв



4. Янь Лібень. Тринадцять імператорів. VII ст. Живопис по шовку. Бостонський музей образотворчих мистецтв

поширенню хибних уявлень про Китай у широкої громадськості, оскільки по суті став авторською інтерпретацією Китаю митців, які знали про Китай з поодиноких гравюр та усних переказів. Скульптури китаянок вбрані у фантастичний одяг, усі зображені з європеїдними рисами обличчя; фактично, в екзотичних образах китаянців постав тогочасний двір Фрідріха Великого.

Так само, як популяризації образу далекого екзотичного Китаю в трактуванні Буше посприяли Людовік XV та мадам Помпадур, до популяризації китайської теми в Російській імперії найсильніше долучилася імператриця Катерина II, однак ці архітектурно-мистецькі приклади також виявились досить вільною інтерпретацією «на китайську тему», досить віддаленою від першоджерел.

Популярність китайського орієнталізму тривала до другої половини XIX століття включно. На теренах України, яка тоді належала до Російської імперії, цей вплив виявився менш помітним і виразився в появі кількох китайських альтанок в маєтках «Олександрія» в Білій Церкві (до 1822 року) та «Софіївка» в Умані (1841 рік).

Як вже було зазначено вище, починаючи з другої половини XIX століття популярність китайських мотивів зменшується на тлі дедалі більшого захоплення культурою і мистецтвом Японії, яка протягом кількох століть була закритою для зовнішнього світу. В багатьох наукових джерелах, присвячених європейському модерну, звучить теза про особливу роль японської культури у процесі становлення стилю модерн (арт-нуво). Діячів культури і мистецтва в японському мистецтві вражала неповторність форм, гармонійне поєднання з природним оточенням, відчуття прекрасного в кожній речі, багатозначність і умовність зображуваного [2]. На відміну від китайської культури, яка привчила Європу до розкішної декорованості, деталізації

і багатоколірності, японська культура вразила стриманістю, гармонійним поєднанням простих лаконічних форм і ліній.

«Вростання» східних мотивів в культуру та побут на різних періодах проявлялось по-різному і в різних масштабах: в основному, найбільш масово китайські й японські впливи зачепили побутову сферу у вигляді предметів інтер'єру, аксесуарів та одягу, крім цього, проявились захоплення філософськими та релігійними вченнями Сходу. Менш масово ці прояви бачимо в будівництві «орієнтальних» палаців, павільйонів та альтанок. В архітектурі це були переважно китайські художньо-образні традиції, декоративніші порівняно з японськими і тому більш відповідні поширеному уявленню європейців про екзотичну розкіш таємничого Сходу. Будівель в японському стилі в добу історизму XIX століття і модерну практично ніде за межами Японії не будували. Поодинокі виставкові будівлі в японському стилі не можуть стояти в одному ряду з орієнтальними інтерпретаціями на кшталт «китайських» об'єктів в Царському селі, Китайського палацу в Оранієнбаумі чи альтанок в аристократичних маєтках Олександрії та Софіївці.

Кілька відомих європейських стилів пережили інтервенцію східних мотивів, яка помітно вплинула на них. Китайські культурно-мистецькі традиції насамперед позначилися на європейському бароко, рококо, меншою мірою — на класицизмі і історизмі. Інтервенція японських традицій суттєво вплинула на ідеологію і художню доктрину модерну (арт-нуво).

Висновки. Стиль шинуазрі за своєю природою був творчою європейською інтерпретацією китайських мотивів, оскільки значно відрізнявся від оригінальних зразків. Правильніше буде сказати, що насправді він втілював не споконвічні китайські архітектурно-художні традиції, а образ Китаю і взагалі Сходу у свідомості європейців, які там ніколи не бували й нічого не знали про філософсько-релігійні основи китайської архітектури і мистецтва. Тому вони переносили на Китай образи звичних для них бароко і рококо, що яскраво помітно в живописних творах стилю шинуазрі, зокрема в полотнах Франсуа Буше, який однаково легко писав пасторальні сюжети і на європейській, і на китайській теми. Навіть у картинах європейського сюжету характерним елементом дам стають легкі китайські парасольки і віяла.

Поступово зі світу побуту мода на Китай охопила і сфери творчості, утворивши «китайський напрям» у живописі, літературі та балеті. Не залишились осторонь захоплення китайською темою і драматурги. Варто назвати фантазійну п'єсу К. Гоцці «Турандот» і Вольтера «Китайський сирота» на основі реального твору Цзи Цзюньсяня, балети «Галантний Китай», «Китайська пастушка», «Китайський мандарин».

На початку XVIII століття завдяки перекладу на європейській мові трактату «І-цзин» (700 рік до н. е.), одного з канонів конфуціанських п'яти книжок, Європа ознайомилася з китайською філософією і езотеричними знаннями.

Набагато сильніше, ніж у садово-паркову архітектуру країн Європи і Російської імперії, «китайський стиль» проникнув у живопис доби рококо, що дозволило деяким сучасним дослідникам навіть охарактеризувати стиль шинуазрі як напрям стилю рококо. Європейські живописці стилю рококо намагались створити серію полотен «на китайську тему» або включали китайські аксесуари до європейських пасторальних сюжетів. Основна відмінність живопису стилю шинуазрі в Західній Європі від традиційного китайського живопису полягає в різному підґрунті — суто естетично-гедоністичному в творах рококо і філософсько-символічному в китайських розписах різних історичних періодів.

На картині Ф. Буше «Китайський сад» на задньому плані схематично зображено китайську альтанку, яку в Китаї традиційно називають павільйоном. Традиційний китайський павільйон відіграв роль місця сакрального внутрішнього спілкування людини з її внутрішнім світом почуттів та Всесвітом. Павільйон без людей вважався перетином космічної енергії і внутрішнього зосередження

людини, через павільйон природа входить в душу людини. Павільйон, який спочатку був лише функціональною спорудою, згодом урізноманітнив свої функції, однак основний принцип вторинності щодо довколишньої природи — залишився. Таким чином, основна відмінність китайського павільйону від європейського в китайському стилі полягає в тому, що в Китаї павільйон мав тисячолітні філософські, релігійні та культурно-мистецькі основи, що наділяло кожний елемент прихованим змістом, тим часом як у Європі це була лише естетична примха захоплення незвичною екзотикою.

Архітектура Західної Європи і Росії багаторазово переживала захоплення східними культурами — спочатку, починаючи з кінця XVII століття, китайською, а з середини XIX століття — і японською. Це захоплення стимулювалось завдяки активізації торгівлі і розпочиналось з побутового рівня, знаходило вираження в літературі й філософії, а згодом у будівництві заміських резиденцій і садово-паркових павільйонів у стилістиці орієнталізму, хоча і в досить вільній інтерпретації східних мотивів.

Література

1. Белова Е. Ю. (сост.). Мир китайской культуры: библиографический указатель. Владивосток: ПГПБ им. А. М. Горького, 2007. 97 с.
2. Вещь в японской культуре / Сост. Н. Анарина, Е. Дьякова. Москва: Вост. лит., 2003. 262 с.
3. Власов В. Шинуазри. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2010. Т. X. С. 564–567.
4. Жаркова Т., Канаева Л., Сулимова С., Ходасевич Г. Царское село. Санкт-Петербург, 1999. 256 с.
5. Коган Д. Древний Китай (энциклопедия) / пер. с англ. Р. Коган. Москва: Мир книги, 2007. 44 с.
6. Колпакова О. В. Древний Китай. Москва: Белый город, 2006. 31 с.
7. Колпакова О. В. Китай. Москва: Белый город, 2006.
8. Конрад Н. Очерк истории и культуры средневековой Японии. Москва: Искусство, 1980. 144 с.
9. Малинина Е. Культура Японии. Искусство буддизма дзен: Учеб. пособие для вузов. Москва: Юрайт, 2018. 260 с.
10. Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. Москва: Искусство, 1972. 174 с.
11. Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. Москва: Искусство, 1986. 240 с.
12. Chinese pavilions. Text and photo's by Qin Li. China Architecture and Building Press, 2019.
13. Ivashko Yu., Kuzmenko T., Li Shuan, Chang Peng. The influence of the natural environment on the transformation of architectural style. Landscape architecture. Scientific Journal of Latvia University of Agriculture. Vol. 15, No. 15, 2020. Pp.101–108. DOI: 10.22616/j.landarchart.2019.15.11
14. Orlenko M., Ivashko Yu. The Concept of Art and Works of Art in the Theory of Art and in the Restoration Industry. Art Inquiry. Vol. XXI (XXX). Pp.171–190. doi.org/10.26485/AI/2019/21/12
15. Stabiński G. Why Do We Need the Term “Art”? Art Inquiry, volume XXI (XXX). Pp.19–35. doi.org/10.26485/AI/2019/21/2

References

1. Belova E. Yu. (sost.). Mir kitayskoy kulturyi: bibliograficheskiy ukazatel. Vladivostok: PGPB im. A. M. Gorkogo, 2007. 97 s.
2. Vesch v yaponskoy kulture / Sost. N. Anarina, E. Dyakova. Moskva: Vost. lit., 2003. 262 s.
3. Vlasov V. Shinuazri. Novyyi entsiklopedicheskiy slovar izobrazitel'nogo iskusstva: V 10 t. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2010. T. H. S. 564–567.
4. Zharkova T., Kanaeva L., Sulimova S., Hodasevich G. Tsarskoe selo. Sankt-Peterburg, 1999. 256 s.
5. Kogan D. Drevniy Kitay (entsiklopediya) / per. s angl. R. Kogan. Moskva: Mir knigi, 2007. 44 s.
6. Kolkakova O. V. Drevniy Kitay. Moskva: Belyiy gorod, 2006. 31 s.
7. Kolkakova O. V. Kitay. Moskva: Belyiy gorod, 2006.
8. Konrad N. Ocherk istorii i kulturyi srednevekovoy Yaponii. Moskva: Iskusstvo, 1980. 144 s.
9. Malinina E. Kultura Yaponii. Iskusstvo buddizma dzen: Ucheb. posobie dlya vuzov. Moskva: Yurayt, 2018. 260 s.
10. Nikolaeva N. S. Dekorativnoe iskusstvo Yaponii. Moskva: Iskusstvo, 1972. 174 s.
11. Nikolaeva N. S. Hudozhestvennaya kultura Yaponii HVI stoletiya. Moskva: Iskusstvo, 1986. 240 s.
12. Chinese pavilions. Text and photo's by Qin Li. China Architecture and Building Press, 2019.
13. Ivashko Yu., Kuzmenko T., Li Shuan, Chang Peng. The influence of the natural environment on the transformation of architectural style. Landscape architecture. Scientific Journal of Latvia University of Agriculture. Vol. 15, No. 15, 2020. Pp.101–108. DOI: 10.22616/j.landarchart.2019.15.11
14. Orlenko M., Ivashko Yu. The Concept of Art and Works of Art in the Theory of Art and in the Restoration Industry. Art Inquiry. Vol. XXI (XXX). Pp.171–190. doi.org/10.26485/AI/2019/21/12
15. Stabiński G. Why Do We Need the Term “Art”? Art Inquiry, volume XXI (XXX). Pp.19–35. doi.org/10.26485/AI/2019/21/2

Ivashko Yu., Chang Peng

Transformations of Chinese Motifs in the Works of François Bouchet and in European Architecture

Abstract. The influence of traditional Chinese architecture and art on European architecture and art of the 17th through early 20th centuries has been analyzed. This hobby turned out to be so massive that it formed a separate style line — chinoiserie, and was primarily manifested in the purchases of Chinese porcelain dishes, vases, screens, accessories, silk fabrics. Subsequently, writers and artists of the Rococo style took up the Chinese theme, because the *chinoiserie* style is often characterized as a Rococo trend. The heyday of the chinoiserie style falls on the 18th century. The most characteristic example are the works of the French artist François Bouchet, whose paintings express the image of China for Europeans.

A comparative analysis of European and Chinese secular plots demonstrates two different approaches to the compositional construction of plots, where Chinese man and women with European appearance are depicted in picturesque poses in Bouchet's paintings, which was unusual for Chinese ceremonial portraits, where the expression of emotions was interpreted as something obscene, characteristic of servants, which is the direct influence of Taoism and Buddhism with their specific attitude to emotions.

In architecture, these manifestations were expressed in the appearance of park "oriental-style" structures. European gazebos were a simplified version of the Chinese garden and park pavilions with original silhouettes and curved roofs. Inheriting Chinese traditions, Europe perceived the leash as an external form, while, as traditional Chinese art and architecture, canons were based on philosophical and religious teachings.

Keywords: Chinese traditions, European architecture, transformation, painting, *chinoiserie*.

Ивашко Ю. В., Чан Пен

Трансформация китайских мотивов в творчестве Франсуа Буше и в европейской архитектуре

Аннотация. Анализируется влияние традиционной китайской архитектуры и искусства на европейскую архитектуру и искусство XVIII — начала XX столетия. Это увлечение оказалось настолько массовым, что образовало отдельное стилевое направление — шинуазри, которое прежде всего проявилось в закупке китайской фарфоровой посуды, ваз, ширм, аксессуаров, шелковых тканей. Впоследствии китайскую тему подхватили литераторы и художники стиля рококо, поэтому стиль шинуазри часто характеризуют как течение рококо. Период расцвета стиля шинуазри приходится на XVIII век. Наиболее характерным примером является творчество французского художника Франсуа Буше, картины которого выражали образ Китая для европейцев. Сравнительный анализ европейских и китайских светских сюжетов демонстрирует два разных подхода в композиционном построении сюжетов, где на картинах Буше китайцы и китайки с европейской внешностью изображены в живописных позах, что было несвойственно китайским парадным портретам. В последних выражение эмоций трактовалось как нечто непристойное, свойственное слугам. В этом можно ощутить непосредственное влияние даосизма и буддизма с их специфическим отношением к эмоциям.

В архитектуре эти проявления выразились в появлении парковых сооружений «в ориентальном стиле». Европейские беседки были упрощенным вариантом китайских садово-парковых павильонов с оригинальными силуэтами и изогнутыми крышами. Наследуя китайские традиции, Европа воспринимала лишь внешнюю форму, тогда как традиционное китайское искусство и архитектура имели в своей основе каноны, основанные на философских и религиозных учениях.

Ключевые слова: китайские традиции, европейская архитектура, трансформация, живопись, шинуазри.