

УДК 75

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.12>**Рибалко Світлана Борисівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

зав. кафедри мистецтвознавства

Харківської державної академії культури

ORCID ID: 0000-0001-5873-2421

rybalko.svetlana62@gmail.com

КОПІЮВАННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРИ СХІДНОЇ АЗІЇ

Метою статті є окреслення китайського дискурсу копіювання творів мистецтва та його поширення у країнах Східної Азії. У статті зосереджено увагу на функціях та підходах до копіювання, порушуються проблеми оригіналу, копії, підробки, авторства, ідентифікації. Методологія. У розробці проблематики статті використовувалися методи історичної ретроспекції, феноменологічного, формального та контент-аналізів. Результати. Встановлено відмінність ставлення до копіювання в європейській та східній культурах, відсутність ідеї оригіналу та усвідомленої різниці між оригіналом та копією. Підкреслено роль буддизму та конфуціанства у розвитку культури копіювання як відтворення та збереження мистецьких взірців і взірцевих практик. Визначено основні підходи до копіювання, сформовані у Китаї та поширені у країнах, що зазнали його культурного впливу. Розглянуто особливості культури колекціонування у Східній Азії, визначальну роль Китаю та місце колекціонування в інтелектуальному житті середньовічного суспільства. Висвітлено роль колофонів та печаток у китайському живописі, їх значення в художній комунікації та експертизі. Підкреслено, що протягом тисячоліть Китай не тільки копіює еталонні взірці, а й виступає культурою-джерелом для поширення візуальних мотивів та художніх технологій. Наукова новизна. Розширено межі дослідження проблеми копіювання у мистецькій традиції Китаю, окреслено її вплив на мистецькі практики сусідніх країн; обґрунтовано необхідність переосмислення та переоцінки китайської традиції копіювання як процесу відтворення першовзірця, збереження та трансляції художнього досвіду. Практичне значення полягає у можливості використання результатів дослідження в розробці стратегії експертних дій, формуванні концепції відповідних навчальних курсів, пошуці нових підходів до експонування творів мистецтва Східної Азії.

Ключові слова: художні традиції Східної Азії, китайський живопис, японське мистецтво, копіювання, експертиза, оригінал, підробка, експозиція.

Rybalko Svitlana. COPYING WORKS OF ART AS A PART OF CULTURE OF EAST ASIA

The purpose of the article is to outline the Chinese discourse of copying works of art and its spread in the countries of East Asia. The article focuses on the functions and approaches to copying. The issues of the original, copy, forgery, authorship, and identification are discussed. Methodology. The methods of historical retrospection, phenomenological, formal and content analyses were used in the development of the problem of the article. The results. The difference in copying in European and Eastern cultures, the absence of an idea of an original and perceived difference between an original and a copy are established. The role of Buddhism and Confucianism in the development of copying culture as the reproduction and preservation of artistic samples and exemplary practices is emphasized. The main approaches to copying that had been developed in China and widespread in countries that were influenced by their culture are identified. The peculiarities of collecting culture in East Asia, the defining role of China and the place of collecting in intellectual life of medieval society are considered. The role of colophons and seals in Chinese painting, their importance in artistic communication and expert examination is highlighted. It is emphasized that China has not only copied reference samples for thousands of years, but also acts as a source culture for the spread of visual motifs and artistic technologies. Scientific novelty. The research boundaries of the problem of copying in artistic tradition of China are expanded, its influence on artistic practices of neighboring countries is outlined; the necessity of rethinking and re-evaluating the Chinese tradition of copying as a process of reproduction of a prototype, preservation and transmission of artistic experience is substantiated. The practical significance lies in the possibility of using the research results in the development of strategy of expert actions, the concept formation of relevant training courses and the search for new approaches to exhibiting works of art of East Asia.

Key words: artistic traditions of East Asia, Chinese painting, Japanese art, copying, expert examination, original, forgery, exhibition.

Вступ. Розвиток колекціонування в Україні та світі поставив знавців мистецтва перед низкою викликів. Крім визначення художньої якості особливо актуальним постало питання експертизи, адже якість підробок невпинно зростає і потребує додаткових експертних зусиль та обміну досвідом. Найбільш складна ситуація у зазначеному сенсі спостерігається в експертизі творів мистецтва Східної Азії. Традиція додавання текстів та печаток має різні значення в китайській та похідної від неї японської художньої традиції. Аналіз цієї та інших складових твору дозволить не лише вибудувувати адекватні експертні стратегії, а й переосмислити поняття «авторство» та розробляти відповідні експозиційні концепції.

Аналіз останніх публікацій. В українському мистецтвознавчому дискурсі проблематика, пов'язана з копіюванням творів мистецтва Східної Азії, і відповідно – атрибуції та експертизи, є майже нерозробленою. Про наявність копій з більш давніх картин у збірці Музею образотворчого мистецтва імені Богдана та Варвари Ханенків пишуть Г. Біленко [1], М. Логвін [2]. Порушує питання атрибуції китайської порцеляни Т. Новікова [3]. Дослідниця підкреслює, що копіювання давніх взірців у порцеляновому виробництві слід сприймати не як вторинність продукту, а як тяглість традицій. Нечисленний перелік публікацій у цій царині доповнює низка статей автора запропонованої розвідки, присвячені питанням атрибуції у галузі окімоно та японського вбрання [4–6].

Більш активно зазначена проблема дискутується у світовій науковій спільноті. Тому сприяла низка гучних скандалів, пов'язаних з експонуванням копій китайських артефактів замість оригіналів у провідних музеях світу¹. Робота експерта за звичай залишається за межами публічних обговорювань, можливо,

саме через розбіжності у сприйнятті копії в культурах Сходу та Заходу. Високий попит на твори азійського мистецтва на сучасному арт-ринку та водночас практична відсутність можливості достеменно ідентифікувати твір як «оригінал» певною мірою гальмують відкриті та чесне обговорення ситуації. Водночас, всебічного осмислення зазначеної проблеми потребують не стільки учасники арт-ринку, а, в першу чергу, наукова спільнота для формування науково обґрунтованої історії мистецтва.

Одним із перших проблему копіювання у китайській культурі порушив Дж. Око у своїй статті «Копіювання, культура та контроль: китайське право інтелектуальної власності в історичному контексті» [7]. Вчений зосередив увагу на історичних та політичних підвалинах традиції копіювання, залишаючи за межами своєї розвідки питання експертизи мистецьких творів. Про необхідність переосмислення традиції копіювання у Китаї пише й професор філософії Берлінського університету Бюл-Чунг Хан, слушно зауважуючи: «У культурі, де постійне відтворення являє собою метод консервації та збереження, репліки є чим завгодно, але не лише простими копіями» [8]. Автор наводить як приклад традицію відновлення храмів, які сприймаються у Китаї та Японії як будівлі з понад 1000-літньою історією та новобудовами – в європейській спільноті.

Важливим внеском в осмислення традиції та ролі копії у китайському суспільстві стали праці польських науковців. Серед них – фундаментальна праця проф. М. Якобі «Копія та фальсифікація в китайському живописі» [9]. Вчений аналізує понад 60 класичних китайських трактатів V–XIX століть, що робить видання безцінним джерелом у вивченні досліджуваної нами проблеми. Б. Лакомська у статті, присвяченій колекції імператора Тайцзун (598–649) торкається питань копіювання та фальсифікації творів мистецтва у 7 ст. [10]. Наведені польськими дослідниками данні враховані у нашій розвідці.

Чжун Хуй та Лоу Сзе Ві у розглядають питання неузгодженості як на понятійному, так і законодавчому рівнях ставлення до копі-

¹ Як приклад можна навести непорозуміння, що виникло у 2007 р. навколо оголошеної виставки артефактів з археологічного комплексу гробниці Цінь Шихуанді в Етнологічному музеї в Гамбурзі. Як виявилось, усі скульптури були виготовлені у XX ст. з тих же матеріалів та за тією ж технологією, що і за часів імператора. Шокуючий ефект викликали й зізнання відомого митця Чжан Дацянь, що усі «старовинні твори» на виставці у Парижі (1956 р) були написані ним самим. Домовленість, що існує серед колекціонерів нецке публікувати лише дві проекції твору, також зумовлена високим рівнем та промисловими обсягами підробок на сучасному арт-ринку.

ювання на Сході та Заході, та підкреслюють загострення цієї проблеми у зв'язку з розвитком глобального ринку [11–12].

У контексті зазначеної проблематики відмітимо публікації експертів з китайського мистецтва, зокрема Д. Барбози [13–14] та Р.М. Герна [15], які наводять конкретні приклади копіювання, намагаючись довести нетотожність культурної традиції копіювання та звичайного шахрайства. Однак, де саме пролягає межа між цими поняттями, залишається невизначеним.

Мета статті полягає у висвітленні основних факторів, що зумовили особливий культурний статус копіювання творів мистецтва у Східній Азії та Китаї, зокрема; визначенні основних підходів до копіювання, особливостей художньої комунікації між автором твору та його глядачами та проблем атрибуції.

Результати та обговорення. Як добре відомо, східно-азійська традиція збирати мистецькі твори сформувалася у Китаї. Вміння цінувати вишукану роботу було складовою освіти інтелектуала. Рідкісні сувої з живописом або каліграфією, порцеляни – урочисто виставлялися у кабінеті і мали свідчити про смак і освіту господаря. Згодом навіть з'явилося поняття «100 старожитностей», де «100», зазвичай і було ознакою збірки, колекції.

Соціальний престиж колекціонування і, відповідно, жвавий ринок мистецтва, згідно дослідженням [10, с. 42], сформувався ще за часів імперії Тан (618–907). Надалі розквіт колекціонування часів Мін (1368–1644) і, особливо, Цін (1636–1912) призвів до посилення копіювання. Крім того, що копіювання, як і в багатьох інших культурах, використовувалося у якості навчальної технології, з'являються й замовлення заради збереження шедевру. Тому сприяла й конфуціанська доктрина вшанування давнини: «я не створюю нічого нового, я лише передаю, я вірю в давнину та люблю її». Відомий теоретик та живописець Се Хе (459?–532?) визначав копіювання старих шедеврів як один із шести принципів китайського живопису [16, р. 355].

Сталість традиції копіювання як засобу навчання та протистояння дії часу, бачимо протягом усієї історії китайського мистецтва.

Точне відтворення текстів буддистських сутр вважалося корисною та поважно справою, що, без сумніву, сприяло позитивній оцінці копіювання. Більшість творів раннього середньовіччя дійшли до нашого часу виключно у копіях, і якби не старання численних копіїстів, історія мистецтва втратила би багато імен та творів. Так, 1940-ві рр., живописці-традиціоналісти Чжан Дацянь (1899–1983) і Се Чжілю (1910–1997) витратили більше двох років на те, щоб документувати славнозвісні розписи Дуньхуан у провінції Ганьсу, малюючи репродукції в натуральну величину. Відмітимо, що й самі копіювані ними фрески теж були результатом копіювання більш давніх взірців. Контури зображень створювалися з допомогою трафаретів. Спираючись на ці нариси, дуньхуанські художники потім намалювали остаточні зображення прямо на стінах. Тож не можна не погодитися з думкою фахівців, що «У Китаї традиція копіювання відбиває дещо більше, ніж просто шанування минувшини; це і визнання того, що краса втілена у спосіб, гідний наслідування. На відміну від Заходу, де захоплюються новизною, Китай цінує традиції. Тут часто твір класичного мистецтва може являти собою демонстрацію поваги творам, що зроблені сотні років тому, і виглядають так само, як вони. У престижних художніх школах студенти займаються тим, що китайці визначають як наслідування майстрам. Експерти зауважують, що підробка і шахрайство не обов'язково є традицією, хоча й визнають, що такі відомі митці як Чжан Дацянь, отримували задоволення, коли вдавалося обманути експертів: він, вочевидь, відчував себе рівним старим майстрам [13].

Копіюванню сприяли й незмінність матеріалів протягом якнайменше 3 тисячоліть та статус живопису як шляхетного заняття. Про величезну кількість копій свідчать рядки Чжао Менфу (1254–1322), наведені проф. М. Якобі: «Усі картини, що приписуються Лі Чену написані некваліфікованим майстром, а підписи підроблені» [9, с. 192]. Згідно дослідженню Б. Лакомської, імператор Тайцзун перевірку творів мистецтва доручив трьом знайомим фахівцям, які були дуже авторитетними і чий печатки вважалися свідомством автентичності твору [10, с. 42].

Найбільшого розмаху цей процес зазнав у період правління імператора Цяньлун (1735–1799), для якого колекціонування мистецтва було презентацією його поваги до давнини і відповідно легітимізувало маньчжурську династію на троні. У художніх майстернях Цяньлуна працювала ціла когорта художників, яка не тільки виконувала творчі завдання за замовленням імператора, а й виготовляла копії відомих майстрів. За дорученням імператора спеціальні чиновники збирали твори майстрів попередніх епох і Цяньлун додавав до композиції сувою власну печатку, що мало свідчити не лише про власність, а й про ухвалу імператором. У зазначеному сенсі він не був одинаком – подібне робили й інші представники інтелектуальної еліти.

Оскільки живопис виконувався тушшю і за допомогою тих саме інструментів та технік, що й каліграфія, він став складовою діяльності будь-якої освіченої людини. Нерідко художник поєднував у композиції твору зображення красвиду та писемний текст – складений самостійно чи співзвучний почуттям автора вірш відомого поета, афоризм тощо. Тож споглядання живопису, на відміну від європейської практики, де зображення виступає заміною тексту (живопис як Біблія для неписьмених), вимагало високих освітніх компетентностей – розуміння не тільки мови живопису, а й вміння читати, інтерпретувати сенс живописних та писемних знаків, знати літературу та філософію, встановлювати інтертекстуальні зв'язки. Нерідко імператори винагороджували своїх чиновників власноруч створеними картинами. Тож і спілкування про живопис, і вміння оцінити художню якість картини також були часткою повсякденного життя чиновництва. До сьогодні збереглися сувої, на яких показано шляхетне товариство підчас обговорення живопису.

Прикметно, що свої думки та враження у вигляді прозових текстів або віршів стосовно картини їхні володарі (або інші авторитетні персони за дорученням володаря) записували, не вагаючись щодо доречності, безпосередньо у зображальному полі, або на шовковому обрамленні. Навпаки, це свого роду послання у майбутнє стверджувало цінність не лише

твору, а й рефлексії з його приводу, свідчило про смак та освіту колекціонера. Її перегляд подібний до постійної розмови не лише з художником, а й з усіма людьми, які в минулому володіли роботою та записали свою реакцію на неї. Доданий текст може містити й думку колекціонера чи довіреної особи щодо дійсної належності картини певному майстрові, або спростування помилкової атрибуції. Щоправда, полеміка на сувої частіше стосується визначення сюжету, ніж авторства. Вважається неелегантним вказувати на підробку безпосередньо на творі.

За цим візуальним записом можна простежити походження картини, так що буквально на поверхні картини написана сама історія того, кому вона належала, як її оцінили люди з плином часу, і як різні епохи бачили її переваги у різному світлі. Коли знавець сьогодні дивиться на картину, він чи вона не лише досліджує твір, а й відчуває величезне задоволення, побачивши, кому з інших колекціонерів він належав, і деякі з цих власників та інші коментатори сказали про нього». Прикметно, що попри впровадження реалізму у дусі сталінського соціалістичного реалізму, китайські політики-комуністи продовжували зазначену практику. Багато картин часів політичного режиму Мао Цзедуна (1945–1976) містять написи почерком великого кормчого [17].

У практиці китайського мистецтва нерідко можна бачити цілі розсипи печаток та текстів, які дозволяють простежити історію твору, або обмін думками часто й через століття. Так, наприклад, на одному з аукціонів Christie, було продано сувій Су Ши (1037–1101), – відомого китайського живописця, каліграфа і теоретика. За свідченням експерта з китайського живопису Кім Юй, «Між 11-м и 16-м століттями до сувою, довжина якого сьогодні перебільшує шість футів, було додано чотири «колофони» з коментарями відомих каліграфів» [18]. Печатки (загальною кількістю – 41), проставлені свого часу колекціонерами та є самим надійним провенансом для цього лоту.

Посилання експертів на колофони та печатки нерідко використовується у практиці шахраїв, які винаймають майстрів-монтажаль-

ників, щоб відділити справжній надпис від справжньої картини, після чого замовляють копію живописного зображення, щоб додати до нього справжній надпис та скопійований надпис додають до справжньої картини, отримуючи у такий спосіб дві частково автентичні роботи замість однієї. «Я бачив картину, де перші п'ять футів реальні, а наступні п'ять футів скопійовані», – свідчить один із колишніх фахівців Christie's [14].

Повертаючись до китайської традиції записів, відмітимо, що вона, вочевидь, справила вплив і на японський звичай фіксувати усі події у «житті» чайної чашки для чайної церемонії, де спеціальна шухлядка, в якій вона зберігається (томобако) містить відомості про час створення чашки, її ім'я, піч, де здійснювався випал. Усі подальші переміщення предмету записуються послідовно на коробці і відтак чашка обростає власною історією, що в очах конфуціанського суспільства мало неоціненні переваги. Звісно, що сучасні мистецтвознавці та експерти вдячні цій традиції, яка дозволяє простежити увесь родовід твору. Водночас, відмітимо, що усі ці тексти, нанесені у такий спосіб, скоріше, супроводжують твір, не впливаючи на структуру його композиції.

Наявні тексти та печатки у японському живописі та гравюрі також, з одного боку, є певним наслідуванням китайської традиції, з іншого – на відміну від континентальної культури, усі вони одразу замислюються як складова твору, і після печатки майстра (у випадку гравюри – печатки цензора) до його композиції вже ніщо не додається.

Слід відзначити й розпливчастість понять копія та оригінал у китайській традиції. Як правило, вирізняють три варіанти копіювання. Перший являє собою точну копію існуючої роботи, що передбачає дуже ретельне відтворення всієї композиції та масштабу твору. Однак через те, що контури доводиться робити повільно, лінії може бракувати плавності та відчуття спонтанності. Інший спосіб – копіювання від руки, на основі уважного вивчення оригіналу, що технічно складніше. Однак у такому разі художник має більше свободи у мазку, але точна копія практично

неможлива. Третій варіант картин-копій відноситься до робіт, виконаних у стилістиці певного художника, але не заснованим на будь-якій конкретній картині. Для таких творів (іноді званих уявними копіями) художник створює нову композицію, опанувавши манеру письма, композиційні прийоми та мотиви свого попередника. Високий фах копіюста дозволяє досягти високих результатів, і такі «уявні копії» містять у підписі вказівку на майстра, чия творчість надихнула митця. За приклад можна навести «Пейзаж у стилі Хуан Гунван» Ван Юаньці (1642–1715). Такі так би мовити омажі за звичай високо цінуються у суспільстві, адже свідчать про здатність митця конкурувати з високими досягненнями попередників.

Усі три варіанти копіювання передбачають високий художній вишкіл і цілком нормативними та шанованими для китайської художньої практики. У суспільстві, де велика повага приділяється старшинству та походженню, художники тривалий час вважалися хранителями та передавачами культури та традицій. Отже, розробка твору, що відсилає до минулого, особливо до стилів великих майстрів, сигналізує про намір художника стати частиною славетного роду. Таким чином, копіювання розглядається як вираз поваги до історії та вправу у віртуозності. Останнє могло знаходити прояв і у формі жарту чи розіграшу. Так, деякі митці створювали копії жартома, або для перевірки знань своїх друзів.

Відзначимо й незвичні для європейського експерта підходи до створення копії, як, наприклад розділення твору, виконаному на товстому папері, на два шари. У такій ситуації другий шар буде більш приглушений за тоном та кольоровою гамою, але він залишається роботою того самого майстра. Чи є в такому разі твір оригіналом? З одного боку, начебто, ні, адже його остаточний варіант передбачав більш яскраве за тоном та кольором рішення. З іншого – він і не є копією, оскільки ніхто інший крім автора, не долучався до роботи. Крім того, з часом папір міг псуватися і зняття одного шару з наступним ретушуванням часто виконувалося з метою продовження життя твору так само, як і в

європейській практиці реставратор знімає шар пилю, за необхідності поновлює зіпсовані фрагменти фарби або лаку.

Нерозвиненість теорії експертизи щодо визначення оригіналу пояснюється й часто колективною формою праці, де нерідка задум міг належати іншій людині – видавцеві, замовникові, його розробка та реалізація – майстрам різного фаху. Звідси й на багатьох творах знаходимо не імена майстрів, а назви компаній – організаторів художнього процесу.

Повертаючись до печаток часів Цяньлуна, відмітимо, що в аукціонній практиці прийнято покладатися на експертну думку імператора, який печаткою засвідчує належність роботи не лише до одного із його сучасників, а й минувшини. Натомість на арт-ринку спостерігається багато творів різної якості, часто й неспівставимої, які містять ті самі імператорські печатки. Якщо це стосується часів Цяньлуна, зважимо на те, що імператор вважав себе господарем отриманих творів на замовлення і міг ними розпоряджатися.

Аналізуючи китайську парадигму копіювання відзначимо, що Китай не лише копіює, а я сам надає художні моделі та здобутки, які копіюються сусідніми країнами протягом століть. Вже згадуваний японський чаван на початку розвитку чайної церемонії – ніщо інше, ніж копія китайської чашки «тенмоку»; картини майстрів Нанга – запозичення мотивів китайської школи веньженьхуа тощо. Водночас самім китайцям не спадає на думку, що таке запозичення якимось чином може негативно оцінюватися. Репрезентує цю думку виставка 2019 р. «Копіювання та винахідництво у Східній Азії», в якій представлені різноманітні китайські, корейські, Японські артефакти з колекції мічиганського музею [19]. Експозиція демонструє розмаїття засобів, якими митці активно копіювали та посилялися на

візуальні мотиви, винайдені раніше – попри кордони та відстань у часі.

Висновки. Викладене дозволяє стверджувати, що китайська традиція копіювання сформувалася у принципово відмінній від західної культурно-естетичній парадигмі. Буддистська практика копіювання сутр, конфуціанською етикою що особливо акцентувала шанування старших та культ давнини, сприяли ставленню до копіювання як виразу поваги, художньо та етично виправданій діяльності. Колективізм та проблема збереження творів у кліматично несприятливих умовах визначили копіювання як засіб продовження життя оригіналу, фактично нівелюючи межу між оригіналом і його відтворенням.

Водночас копію можна вважати цінним явищем китайської і ширше – східноазійської культури лише до тих пір, доки копіст досконало відтворює оригінал та визначає цю діяльність як передачу багатовікового досвіду. Звісно, що технічно вправне тиражування творів відомих майстрів зі свідомо сфальсифікованими підписами і впровадження підробок у публічний простір відноситься до зовсім іншої діяльності.

Важливим аспектом творів мистецтва східноазійського регіону є тексти підписи та печатки, які мають важливе значення не тільки для атрибуції твору, а й для його сприйняття. На жаль, сучасні експозиції традиційного живопису жодним чином не відтворюють атмосферу інтелектуального обміну, який виникає у глядача з розгортанням сувою. Відтак будь-який китайський твір, якщо, звісно, йдеться про традиційне мистецтво – не є завершеним, він взагалі не передбачає фіналу, його зміст ущільнюється новими і новими інтерпретаціями і досвідами.

Перспективним напрямом подальших досліджень може стати систематизація та критичний аналіз методів атрибуції творів китайського, японського корейського мистецтва.

Література:

1. Біленко Г. І., Гамянін В. І. Колекція китайського живопису в Київському Музеї мистецтв. *Східний світ*. 2003. № 2. С. 6–12.
2. Логвин М. Ю. Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII – початку XX століть. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 94–97.

3. Новікова О. В. Китайський фарфор з колекції Музею Ханенків: особливості дослідження, проблеми атрибуції. *East European Scientific Journal*. Warsaw, 2019. № 8(48). Vol. 6. Pp. 8–16.
4. Рыбалко С.Б., Щербань А. Л. Бронзові окімоно доби Мейдзі в музейних колекціях України: компанія Міяо. *Східний світ*, 2022, № 3. С. 98–117.
5. Рыбалко С.Б. Окімоно як предмет наукового аналізу. *Культура України*, 2016. Вип. 53. С. 347–356.
6. Рыбалко С. Б. Японський традиційний костюм: проблеми атрибуції. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2014. № 4–5. С. 97–100.
7. Ocko J. Copying, Culture, and Control: Chinese Intellectual Property Law in Historical Context. *Yale Journal of Law & the Humanities*. Vol. 8. Pp. 559–578
8. Han Byung-Chul. The copy is the original. URL: <https://aeon.co/essays/why-in-china-and-japan-a-copy-is-just-as-good-as-an-original> (дата звернення: 8.08.2023).
9. Jacoby M. Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim. Warszawa: Trio, 2009, 319 s.
10. Łakomska B. The great era of art collecting in China. Emperor Taizong and his followers. *Art of the Orient*. 2014. № 3. S. 41–52. URL: https://www.academia.edu/43729579/THE_GREAT_ERA_OF_ART_COLLECTING_IN_CHINA (дата звернення: 27.08.2023).
11. Zhong, Hui. China's new law on art auctions. *Art Antiquity & Law*, 2017, vol. 22 (3). pp. 229. URL: <https://link.gale.com/apps/doc/A515248157/AONE?u=anon~7090be15&sid=googleScholar&xid=da755cc9>. (дата звернення: 20.08.2023).
13. Low Sze Wee. Copying is a virtue in Chinese ink painting. *Think China*, 2021, 26 Nov. URL: <https://www.thinkchina.sg/copying-virtue-chinese-ink-painting> (дата звернення: 20.08.2023).
14. Barboza D., Bowley G., Cox A. Forging an Art Market in China. *New York Times*, 2013. Oct. 28. P. 175. URL: <https://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html> (дата звернення: 6.04.2023).
15. Barboza D. Gaming China's Art Market With Expert Forgeries. OCTOBER 28, 2013/ <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2013/10/28/gaming-chinas-art-market-with-expert-forgeries/> (дата звернення: 8.08.2023).
16. Hearn M. K. *How to Read Chinese Painting*. Metropolitan Museum of Art. New York, N.Y. 2008. 173 p.
17. Dillon, M., ed. *China: A Cultural and Historical Dictionary*. London: Curzon Press, 1998. Pp. 353.
18. Mao-era Art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-5263.html> (дата звернення: 19.08.2023).
19. High prices paid for Chinese art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-7591.html> (дата звернення: 4.08.2023).
20. Rinck J. Copying and Invention in East Asia @ UMMA. *Detroit Art Review*. 2019. Oct. 21, URL: <https://detroitartreview.com/2019/10/> (дата звернення: 6.04.2023).

References:

1. Bilenko H. I., Hamianin V. I. (2003). Kolektsiia kytaiskoho zhyvopysu v Kyivskomu Muzei mystetstv. [Collection of Chinese painting in the Kyiv Museum of Art]. *Skhidnyi svit*, № 2. S. 6–12. [in Ukrainian].
2. Lohvyn M. Yu. (2018). Palats u horakh: kytaiskyi arkhitekturnyi peizazh XVIII–pochatku XX stolit. [Palace in the mountains: Chinese architectural landscape of the 18th – early 20th centuries.] *Ukraina – Kytai*, № 12. S. 94–97. [in Ukrainian].
3. Novikova O. V. (2019). Kytaiskyi farfor z kolektsii Muzeiu Khanenkiv: osoblyvosti doslidzhennia, problemy atrybutsii. [Chinese porcelain from the collection of the Khanenko Museum: features of research, problems of attribution.] *East European Scientific Journal*. Warsaw, № 8(48), Vol. 6. Rr. 8–16. [in Ukrainian].
4. Rybalko S.B., Shcherban A. L. (2022). Bronzovi okimono doby Meidzi v muzeinykh kolektsiakh Ukrainy: kompaniia Miiiao. [Bronze Okimono of the Meiji era in museum collections of Ukraine: Miyao company.] *Skhidnyi svit*, № 3. s. 98–117. [in Ukrainian].
5. Rybalko S.B. (2016). Okimono yak predmet naukovoho analizu. [Okimono as a subject of scientific analysis. *Culture of Ukraine*] *Kultura Ukrainy*. Vyp. 53. S. 347–356. [in Ukrainian].
6. Rybalko S. B. (2014). Yaponskyi tradytsiinyi kostium: problemy atrybutsii. [Japanese traditional costume: problems of attribution.] *Visnyk Kharkvskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, № 4–5. S. 97–100 [in Ukrainian].
7. Ocko J. Copying, Culture, and Control: Chinese Intellectual Property Law in Historical Context. *Yale Journal of Law & the Humanities*. Vol. 8. Pp. 559–578. [in English].
8. Han Byung-Chul. The copy is the original . URL: <https://aeon.co/essays/why-in-china-and-japan-a-copy-is-just-as-good-as-an-original> [in English].
9. Jacoby M. (2009). Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim [Reiteration and falsifikat in the Chinese painting]. Warszawa: Trio. [in Polish].

10. Łakomska B. (2014). The great era of art collecting in China. Emperor Taizong and his followers. *Art of the Orient*, №3. s. 41–52. URL: https://www.academia.edu/43729579/THE_GREAT_ERA_OF_ART_COLLECTING_IN_CHINA [in English].
11. Zhong, Hui. (2017). China's new law on art auctions. *Art Antiquity & Law*, vol. 22 (3). pp. 229. URL: <https://link.gale.com/apps/doc/A515248157/AONE?u=anon~7090be15&sid=googleScholar&xid=da755cc9>. Accessed 19 Aug. 2023. [in English].
12. Low Sze Wee. (2021). Copying is a virtue in Chinese ink painting. *Think China*, 26 Nov. URL: <https://www.thinkchina.sg/copying-virtue-chinese-ink-painting> [in English].
13. Barboza D., Bowley G., Cox A. (2013). Forging an Art Market in China. *New York Times*, Oct. 28. P. 175. URL: <https://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html> [in English].
14. Barboza D. (2013). Gaming China's Art Market With Expert Forgeries. Oct. 28. URL: <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2013/10/28/gaming-chinas-art-market-with-expert-forgeries/> [in English].
15. Hearn M. K. (2008). How to Read Chinese Painting. *Metropolitan Museum of Art*. New York, N.Y. 173 p. [in English].
16. Dillon, M., ed. (1998). *China: A Cultural and Historical Dictionary*. London: Curzon Press. Pp. 353. [in English].
17. Mao-era Art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-5263.html> [in English].
18. High prices paid for Chinese art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-7591.html> [in English].
19. Rinck J. (2019). Copying and Invention in East Asia @ UMMA. *Detroit Art Review*, Oct. 21, URL: <https://detroitartreview.com/2019/10/> [in English].