

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ  
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

УДК: 75.051: 7.03/.04(510) «195/200»

**ХУАН СІН**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС КИТАЮ: СТИЛЬОВІ І ЖАНРОВІ  
ОСОБЛИВОСТІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ–ХХІ СТ.)**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

*Wang Jing*

31/10/2024

Хуан Сін

Науковий керівник: КОРНЄВ Андрій Юрійович,

кандидат мистецтвознавства, ст. викладач

**Харків – 2024**

## АНОТАЦІЯ

**Хуан Сін. Станковий живопис Китаю: стильові і жанрові особливості (друга половина XX–XXI ст.).** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2024.

Дисертація присвячена проблемі становлення стилістичних традицій станкового живопису у Китаї та їх трансформації у другій половині XX–XXI ст. У роботі аналізуються ключові стилі, зокрема імпресіонізм, сюрреалізм, реалізм і постмодернізм, які вплинули на формування унікальної культурної ідентичності Китаю в глобальному контексті. У дослідженні визначені два основних напрями в сучасному станковому живописі Китаю: реалістичний та постмодерністичний. Реалізм, який продовжує розвиватися, часто адаптується до новітніх контекстів, тоді як постмодернізм стає відображенням новітніх тенденцій у світовому мистецтві.

*Актуальність дослідження* зумовлена важливістю вивчення процесів еволюції художньої творчості в контексті соціокультурних та політичних змін, що відбулися в цей період. Друга половина XX століття стали часом глобальних трансформацій у мистецтві Китаю, що спричинило суттєві зміни в жанровій структурі та стильових пошуках митців. Кінець XX століття ознаменувався значним розвитком нових художніх течій, включаючи модернізм, постмодернізм, авангардизм, поп-арт та ін. Станковий живопис, будучи важливою складовою цього процесу, зазнав змін у своїй жанровій і стильовій формі, інтегруючи нові техніки, концептуальні підходи і візуальні рішення. Особливу актуальність становить вивчення адаптації станкового живопису до соціальних і політичних умов, зокрема в умовах переходу від

тоталітарних режимів до демократичних змін, а також під впливом глобалізації, комерціалізації та цифрових технологій.

Дослідження стильових і жанрових особливостей станкового живопису другої половини XX–XXI ст. дозволить не лише краще зрозуміти еволюцію художньої мови, але й прослідкувати процеси взаємодії традицій та інновацій, а також визначити тенденції розвитку сучасного мистецтва. Ця тема є актуальною для визначення художніх пріоритетів сучасних митців Китаю, а також засобів виразності в образотворчому мистецтві в умовах культурного та технічного прогресу.

**Об'єктом дослідження** є станковий живопис в Китаї другої половини XX–XXI ст.

**Предмет дослідження** – стильові і жанрові особливості сучасного станкового живопису Китаю.

Дисертаційна робота ґрунтується на загальнонауковому принципі історизму та комплексному підході, в якому застосовуються методи загальнонаукового пізнання: емпіричні та теоретичні методи. Теоретичні методи дослідження спрямовані на аналіз властивостей стилістичних традицій станкового живопису у Китаї в зазначений період, а також на процеси, які сприяли їх трансформації в цей час. Емпіричні методи дослідження зумовлені на спостереженні, осмисленні та порівнянні існуючої інформації для виявлення об'єктивних закономірностей, по яким відбувалось становлення стилістичних традицій станкового живопису у Китаї та їх трансформація у другій половині XX–XXI ст. Методологічні засади наукового дослідження базуються на спеціальних методах формального, історіографічного, образно-стилістичного, художньо-історичного аналізу. З точки зору семіотичного розбору композиційна схема будь-якої станкової картини розглядається як передача художником естетичної та змістової інформації.

*У першому розділі* надано аналіз наукової літератури по темі дисертації, розглянуто джерельну базу та методи дослідження. Для вирішення поставлених задач залучено наукові загальнотеоретичні праці: по історії мистецтва Китаю; філософсько-естетичним проблемам китайського живопису; особливостям розвитку станкового живопису Китаю.

Тематика дисертаційної роботи зумовила використання методики дослідження, яка ґрунтується на поєднанні сучасних методів (семіотичного аналізу) із загальнонауковими методами (теоретичними та емпіричними) та спеціальними методами мистецтвознавчого аналізу (художньо-історичного, історико-порівняльного, структурного аналізу, формально-стилістичного аналізу). Застосування комплексного підходу до використання методів дослідження сприяло всебічному вивченню стилістичних традицій станкового живопису в Китаї та їх трансформації.

*У другому розділі* окреслено, що виникнення у другій половині ХХ століття в станковому живописі розмаїтих течій стало наслідком на політичні події, які відбувалися у країні. Головною метою «мистецтва шрамів» була, більшою мірою, критика Культурної революції. Поява «сільського реалізму» повернула станкову картину до реального життя, а роботам стало притаманне: життєвість, емоційність, глибина. Визначним явищем в китайському олійному живописі став «неореалізм», який впливав на творчість митців, навіть, в період постмодернізму. Така тенденція демонструє, що незважаючи на історичний період розвитку країни, у китайському образотворчому мистецтві домінуюча роль належить реалістичному напрямку.

Простежено, що з 1979 року олійний живопис Китаю почав позбавлятися обов'язкового методу «соціалістичного реалізму», а художники, звільнившись від політичного тиску, розпочали пошук нових шляхів інтеграції європейського живопису в станкову картину. Станковий живопис став наповнюватися новою тематикою. Вплив політичних і соціальних подій ХХІ століття, включно з екологічними кризами, соціальними рухами та пандемією,

відображаються в тематичних і стильових рішеннях митців, які прагнуть показати «обличчя епохи» через символічні образи, поєднання локальних традицій. Визначено, що художні рухи ХХІ століття, такі як постмодернізм, абстракціонізм та концептуалізм, стали визначними факторами розвою олійного живопису в Китаї. Ці напрями сприяли поширенню експериментів із формою, кольором, текстурою та засобами вираженості, які поєднують традиційні елементи з інноваційними підходами.

*У третьому розділі* проаналізовані жанрові особливості олійного живопису Китаю, що дозволило окреслити ключові тенденції та зміни, які відбулися в сучасному мистецтві. Основну увагу приділено трансформаціям змістовного та формально-зображального характеру. Показано, що жанрова різноманітність сучасного китайського живопису демонструє поєднання традиційних мотивів із сучасними естетичними підходами, що стало відображенням глибоких соціокультурних змін, які відбуваються в Китаї. Традиційні жанри, такі як пейзаж, портрет та натюрморт, жанровий живопис, набули нових змістовних акцентів завдяки впливу глобальних художніх течій. Ці зміни стосуються як тематичних аспектів, що відображають актуальні суспільні проблеми та особливості переживання художників, так і новаторських формально-зображальних прийомів, що підкреслюють інноваційність китайського станкового мистецтва.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, станковий живопис Китаю, стилістичні тенденції, традиції, жанр, реалізм, постмодернізм

## ABSTRACT

**Huang Xing. Easel painting in China: stylistic and genre features (the second half of XX–XXI centuries).** – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2024.

The dissertation is devoted to the problem of the stylistic feature formation in Chinese easel painting and their transformation in the XX–XXI centuries. The work analyzes realism, impressionism, expressionism, and postmodernism, which influenced the formation of the unique features of easel art in China.

**The relevance of the study** is based on the importance of researching the processes of artistic creativity evolution in the socio-cultural and political changes context that took place in the second half of the XX century. This is a period of global transformations in Chinese art that contributed to significant changes in the genre structure. The end of the XX century is characterized by the significant development of new artistic movements, including modernism, postmodernism, avant-garde, pop art, etc. Easel painting, being an important component of this process, has undergone changes in its genre and style, integrating new techniques, conceptual approaches and visual solutions. Of particular relevance in this context is the study of easel painting adaptation to social and political conditions, globalization, commercialization and digital technologies.

The study of the stylistic and genre features of the second half XX–XXI centuries easel painting will allow us to better understand the artistic language evolution, trace the processes of interaction between traditions and innovations, and identify trends in the contemporary Chinese art development. This topic is relevant for determining the artistic priorities of contemporary Chinese artists in the context of cultural and technological progress.

**The object of the study** is easel painting in China in the second half of the XX–XXI centuries. The subject of the study is the stylistic and genre features of contemporary easel painting in China.

The dissertation is based on the general scientific principle of historicism and an integrated approach that uses the methods of general scientific knowledge: empirical and theoretical methods. Theoretical research methods are aimed at analyzing the properties of the stylistic traditions of easel painting in China during this period, as well as the processes that contributed to their transformation at this time. Empirical research methods are based on the observation, comprehension and comparison of existing information to identify the objective patterns by which the stylistic traditions of easel painting in China were formed and transformed in the second half of the XX–XXI centuries. The methodological foundations of the scientific research are based on special methods of formal, historiographical, figurative and stylistic, artistic and historical analysis. From semiotic analysis point of view, the compositional scheme of any easel painting is considered as the artist's transmission of aesthetic and semantic information.

**The first chapter** analyzes the scientific literature on the topic of the dissertation and discusses the source base and research methods. In order to solve the tasks set, the following general theoretical works were used: the history of Chinese art; philosophical and aesthetic problems of Chinese painting; peculiarities of the development of easel painting in China.

The subject of the dissertation work led to the use of a research methodology based on a modern methods combination with general scientific methods and special historical analysis methods. The application of an integrated approach to the use of research methods contributed to a comprehensive study of easel painting stylistic traditions in China and their transformations.

**The second chapter** outlines that the emergence of a variety of movements in easel painting in the second half of XX century was a consequence of the political events that took place in the country. Such movements as “scar art” and “rural realism” brought easel painting back to real life. An interesting phenomenon in

Chinese oil painting was “neorealism”, which influenced the work of artists even in the period of postmodernism.

It has been traced that since 1979, Chinese oil painting began to get rid of “socialist realism”, and artists began to integrate European painting into Chinese easel painting. Easel painting began to be filled with new themes. The influence of political and social events of the XXI century, including environmental crises, social movements, and the pandemic, is reflected in the thematic and stylistic decisions of artists. It has been determined that artistic movements of the XXI century, such as postmodernism, abstractionism, and conceptualism, have become prominent factors in the development of Chinese painting. These movements contributed to the actualization of polystylism, the spread of experiments with form, color, texture and means of expression that combine traditional elements with innovative approaches.

**The third chapter** analyzes the genre features of Chinese oil painting, which allowed to outline the key trends and changes that have taken place in contemporary art. The main attention is paid to the transformations of content and formally pictorial character. It is shown that the genre diversity of contemporary Chinese painting demonstrates a combination of traditional motifs and modern aesthetic approaches, which is a reflection of the profound socio-cultural changes taking place in China. Traditional genres, such as genre painting, landscape, portrait, and still life, have acquired new meaningful accents due to the influence of global artistic movements. These changes reflect the innovation of formal and pictorial techniques, which emphasizes the innovativeness of Chinese easel art.

**Keywords:** fine arts, Chinese easel painting, stylistic trends, traditions, genre, realism, postmodernism



## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях України та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Надобко С. В., Хуан Сін. Концепція соціалістичного реалізму в контексті становлення станкового живопису Китаю (на прикладі другої половини ХХ століття). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 48. Т. 2. Мистецтвознавство. С. 11-16.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-2>

URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/48\\_2022/part\\_2/2.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_2/2.pdf)

2. Хуан Сін. Функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині ХХ століття: система чинників та особливостей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69. Т. 3, 2023. Мистецтвознавство. С. 53-57.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-7>

URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/69\\_2023/part\\_3/7.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/69_2023/part_3/7.pdf)

3. Хуан Сін. Концептуально-стилістична основа традицій станкового живопису китаю другої половині ХХ століття–ХХІ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. № 5. 2023. С. 113-118.

DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5>

URL: <http://uad-jrnl.nau.in.ua/index.php/uad/article/view/184>

4. Хуан Сін. Функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій (на прикладі другої половині ХХ століття–ХХІ століття). *Fine Art and Culture Studies*. № 6. 2023. С. 65-70.

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-9>

URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1551>

*Статті в періодичних наукових виданнях інших держав, які є повноцінними членами-учасниками Європейського союзу або Організації економічного співробітництва:*

5. Хуан Сін. Концептуально-стилістичні засади формування станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття. *Knowledge, Education, Law, Management (KELM)*. 2021 № 8 (44) Vol. 2. Pp. 19-24.

DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.2.4>

URL: <https://kelmczasopisma.com/en/jornal/68>

6. Хуан Сін. Семіотико-композиційні аспекти формування творів станкового живопису Китаю: загальнотеоретичний аналіз. *Krakowskie Studia Małopolskie*. 2022, nr 1 (33). pp. 177-193.

DOI: <https://doi.org/10.15804/ksm20220110>

URL: <https://czasopisma.marszalek.com.pl/en/10-15804/ksm/8244-ksm2022110>

***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

7. Хуан Сін. Формування станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття на прикладі окремих митців. *Current issues of science, prospects and challenges: collection of scientific papers "SCIENTIA" with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference (Vol. 3), December 17, 2021*. Sydney, Australia: European Scientific Platform. Pp. 91–94.

URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/scientia/article/view/17717>

8. Хуан Сін. До питання визначення жанрової стилістики станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття. *Досягнення і перспективи науки, освіти та виробництва: 2021. Матеріали II Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Київ, 17 грудня 2021 року)*. С. 70–76. URL: [https://openscilab.org/wp-content/uploads/2021/12/dosjagnennja\\_i\\_perspektivi\\_nauki\\_osviti\\_ta\\_virobnictva-2021.pdf](https://openscilab.org/wp-content/uploads/2021/12/dosjagnennja_i_perspektivi_nauki_osviti_ta_virobnictva-2021.pdf)

9. Хуан Сін. Абстракціонізм та реалізм у стилістиці станкового живопису Китаю (на прикладі другої половини ХХ століття). *International*

*Scientific conference «Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society»: conference proceedings, December 28–29, 2021. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. Pp. 136-140*

URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/194/5367/11305-1>

10. Хуан Сін. Трансформація стилістичних традицій станкового живопису Китаю: від соціалізму до традиційних витоків. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 92–93. URL:

[https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4527/Belets\\_S\\_2022\\_Kultura\\_mystetstvo\\_suchasnyi\\_naukovyi\\_vymir.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4527/Belets_S_2022_Kultura_mystetstvo_suchasnyi_naukovyi_vymir.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	13
<b>РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ КИТАЮ</b>	
1.1. Основні концепції дослідження станкового живопису Китаю.....	18
1.2. Методологія та джерельна база дослідження.....	36
<b>РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ КИТАЮ</b>	
2.1. Становлення та розвиток реалізму в китайському мистецтві олією.....	42
2.2. Постмодерністські тенденції в станковому живопису Китаю (концептуальне мистецтво, абстрактне мистецтво, цинічний реалізм, поп-арт).....	57
2.3. Полюстилізм в сучасному олійному живописі Китаю.....	75
Висновки до другого розділу.....	90
<b>РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВІ І ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ КИТАЮ</b>	
3.1. Сучасні тенденції в жанрах пейзажу та натюрморту.....	93
3.2. Особливості розвитку портретного і жанрового живопису в ХХІ ст.....	110
3.3. Абстракція (безпредметне мистецтво) та його роль в сучасному станковому живописі Китаю.....	122
Висновки до третього розділу.....	141
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ</b> .....	143
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	147
<b>ДОДАТКИ</b>	
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	165
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	172

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Дисертація присвячена проблемі становлення стилістичних традицій станкового живопису у Китаї та їх трансформації, починаючи з другої половини ХХ–ХХІ ст. Увага акцентована на характерні процеси та закономірності, які відбувалися у станковому живопису в зазначений період. На розвиток традиційного китайського мистецтва вплинула політична ситуація в країні, яка привела до змін у суспільстві. Художники традиційного спрямування намагалися зберегти китайські традиції у живопису, але і вони відчули вплив модерних тенденцій мистецтва інших країн, насамперед Європи, де авангардні настрої набували потужної сили. У дослідженні зафіксовано зв'язок ключових імпульсів, які мали вплив на стилістичні традиції станкового живопису та їх трансформацію у Китаї у другій половині ХХ–ХХІ ст. Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю з'ясувати ключові аспекти формування стилістичних традицій станкового живопису у Китаї та їх трансформації, починаючи з другої половини ХХ–ХХІ ст. На даний час ця тема у мистецтвознавчій науці недостатньо опрацьована. У дослідженні поставлена проблема розглядається в широкому спектрі: простежується становлення стилістичних традицій станкового живопису в Китаї у другій половині ХХ–ХХІ ст., взаємозв'язок китайського та європейського мистецтва у сфері станкового живопису в означений період, вплив європейських модерних тенденцій на трансформацію стилістичних традицій станкового живопису у Китаї. Китайські художники на сьогодні виступають на світовій мистецькій арені, гідно представляючи свою творчість, яка формувалась поряд з актуальним європейським мистецтвом. Важливо розуміти процеси, які відбувалися у станковому живописі Китаю починаючи з другої половини ХХ–ХХІ ст., та чинники, що впливали на розвиток китайського станкового живопису.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана відповідно до планів роботи кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Мета дослідження** – упорядкування та систематизація процесу становлення стилістичних традицій станкового живопису у Китаї та їх трансформації, починаючи з другої половини XX–XXI ст. Для досягнення мети були визначені наступні завдання:

- систематизувати наукову літературу, визначити стан дослідження проблеми, сформувати джерельну базу дослідження;
- зробити аналіз фактографічних та художніх джерел за темою дисертаційного дослідження;
- виявити ключові аспекти формування стилістичних традицій станкового живопису в Китаї у другій половині XX–XXI ст.;
- зазначити процеси та чинники трансформації станкового живопису в Китаї у другій половині XX–XXI ст.;
- визначити коло провідних митців, які визначають провідні тенденції в сучасному живописі Китаю

**Об'єктом дослідження** є станковий живопис в Китаї другої половини XX – XXI ст.

**Предметом дослідження** є становлення стилістичних традицій станкового живопису та їх трансформація в мистецтві Китаю, починаючи з другої половини XX–XXI ст.

**Хронологічні межі дослідження** – друга половина XX–XXI ст.

**Територіальні межі дослідження** визначені темою дисертаційної роботи та охоплюють територію Китаю.

**Методи дослідження.** Дисертаційна робота ґрунтується на загальнонауковому принципі історизму та комплексному підході, в якому застосовуються методи загальнонаукового пізнання, а саме емпіричні та теоретичні методи. Емпіричні методи дослідження зумовлені на спостереженні, осмисленні та порівнянні наявної інформації, для виявлення

особливостей розвитку станкового живопису у другій половині XX–XXI ст. Теоретичні методи дослідження спрямовані на аналіз властивостей та закономірностей стилістичних традицій станкового живопису у Китаї в зазначений період, а також на процеси, які сприяли їх трансформації в цей час. Методологічні засади наукового дослідження базуються на спеціальних методах формального, історіографічного, образно-стилістичного, художньо-історичного аналізу. Застосування комплексного підходу до використання методів дослідження стало запорукою для всебічного вивчення стилістичних традицій станкового живопису в Китаї та їх трансформації у другій половині XX–XXI ст.

**Наукова новизна дисертаційної роботи** полягає в наступному:

- визначені стилістичні і жанрові особливості сучасного станкового живопису Китаю;
- введено до наукового обігу нові імена, твори сучасних художників Китаю, які формують сучасний ландшафт станкового живопису Китаю;
- проведений формалістичний аналіз їх живописних творів;

*Набуло подальшого розвитку*

- висвітлення становлення стилістичних традицій станкового живопису у Китаї та їх трансформація, починаючи з другої половини XX–XXI ст.;
- визначені процеси та закономірності, які відбувалися у китайському живописі в Китаї у зазначений період;
- доповнена інформація про модерністичні тенденції у сучасному станковому живописі Китаю.

**Теоретичне значення** дисертаційної роботи полягає в тому, що воно є науково аргументованим, цілісним дослідженням стилістичних і жанрових трансформацій в станковому живописі Китаю.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає у перспективі застосування матеріалу дисертаційного дослідження у навчальному процесі:

на лекційних заняттях по мистецтвознавству та станковому живопису, для створення навчально-методичних програм і посібників. Результати дослідження як науково-методологічна основа може слугувати при складанні навчальних посібників для поглибленого вивчення мистецтва Китаю, а також джерелом у дослідницькій діяльності теоретиків і практиків сучасного мистецтва.

**Особистий внесок здобувача.** Усі наукові результати дисертації отримані автором самостійно.

**Апробація результатів.** Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 4 всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: International Scientific and Theoretical Conference (Сідней, Австралія, 17.12.2021), доповідь: *«Формування станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття на прикладі окремих митців»*; II Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Досягнення і перспективи науки, освіти та виробництва» (Київ, Україна, 17.12.2012), доповідь *«До питання визначення жанрової стилістики станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття»*; International Scientific conference «Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society» (Рига, Латвія, 28-29.12.2021), доповідь *«Абстракціонізм та реалізм у стилістиці станкового живопису Китаю (на прикладі другої половини ХХ століття)»*; VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (03.11.2022, Київ, НАКККіМ), доповідь *«Трансформація стилістичних традицій станкового живопису Китаю: від соціалізму до традиційних витоків»*.

**Публікації.** Основні результати дисертації були оприлюднені у 10 наукових публікаціях; серед них 4 статті, які відповідають вимогам МОН України, 2 статті опубліковані у наукових виданнях держави, що входить до Європейського Союзу, 4 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.



**Структура дисертації.** Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел (168 позицій), додатків, списку публікацій та апробацій результатів дослідження. Обсяг основного тексту складає 146 сторінок (загальний обсяг роботи 226 с.). Додатки включають: список і альбом ілюстрацій (103 позиції).

## РОЗДІЛ 1

### СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ

#### 1.1. Основні концепції дослідження станкового живопису Китаю

Вивчення великого масиву літературних та інтернет-джерел, присвячених олійному живопису Китаю, є важливою складовою даного дослідження. Олійний живопис, як форма мистецького вираження, з'явився в Китаї досить пізно, але за короткий час зазнав значного розвитку, інтегрувавши як традиційні китайські естетичні принципи, так і впливи західного мистецтва. З огляду на це, аналіз існуючої наукової літератури дозволяє простежити еволюцію стилів, жанрів та художніх підходів в контексті глобальних культурних змін. Китайський живопис має багатовікову історію, що сягає часів династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.), коли почали формуватися основні принципи традиційного китайського мистецтва. У цей період виникли перші жанри живопису, такі як пейзаж (山水画, «шань-шуй» – гори-води), зображення квітів і птахів (花鸟画, «хуа-няо»), а також фігуративний живопис (具象繪畫, «жень-у-хуа»). Протягом династій Тан (618–907 рр.) та Сун (960–1279 рр.) китайський живопис досяг свого розквіту. Художники цього періоду зосереджувалися на гармонії між людиною і природою, розвиваючи мінімалізм і увагу до деталей. В цей час також розвивалася техніка монохромного живопису тушшю, яка стала символом китайської мистецької естетики. Період правління династій Мін (1368–1644 рр.) і Цін (1644–1912 рр.) продовжував традиції минулих століть, але водночас художники все більше зверталися до індивідуального самовираження. Багато майстрів відомі своєю творчістю в стилі «літературного живопису», де головна увага приділялася не стільки реалістичності, скільки передачі настрою і філософії.

На початку ХХ століття Китай пережив значні зміни під впливом західної культури та мистецтва. У цей період починається розвиток сучасного

станкового живопису, зокрема завдяки художникам, таким як Сюй Бейхун. Він увів західний академічний реалізм у китайське мистецтво, створюючи композиції з увагою до анатомії, перспективи та світлотіні, зберігаючи водночас традиційну китайську естетику. У ХХ столітті, особливо під час Китайської Народної Республіки, живопис став важливим інструментом пропаганди. Під впливом соціалістичного реалізму художники створювали зображення, що прославляли працю і революцію. Однак після політичних реформ і відкриття Китаю в 1980-х роках мистецька сцена знову почала розвиватися у різних напрямках, включаючи абстракціонізм, модернізм і нові техніки. Сьогодні китайський живопис є унікальним синтезом традицій та сучасних впливів, відображаючи багатство китайської культурної спадщини і здатність інтегрувати нові художні течії.

Зародження станкового живопису в Китаї пов'язане з масштабними соціально-культурними змінами на початку ХХ століття, коли країна відкривалася для західних ідей та технологій. Традиційне китайське мистецтво розвивалося в межах суворих канонів, де головними формами живопису були сувійний та настінний розпис. Однак у ХХ столітті художники, під впливом західного мистецтва, почали використовувати нові техніку та форми, у тому числі станковий живопис.

Станковий живопис у Китаї отримав розвиток завдяки зусиллям митців, які навчалися за кордоном, познайомилися з європейськими мистецькими традиціями і привезли накопичені знання додому. Одним із перших та найвідоміших майстрів цього напрямку був Сюй Бейхун (徐悲鸿, 1895–1953), його часто називають «батьком сучасного китайського живопису». Дослідження творчості Сюй Бейхуна привертає увагу багатьох науковців як у Китаї, так і за його межами. Він залишається однією з найбільших фігур китайського реалістичного живопису ХХ століття, і тому його спадщина широко вивчається в численних монографіях і статтях.

Дослідник Сюй Фанфан (徐繁芳) в своїй роботі «Сюй Бейхун: піонер сучасного китайського живопису» докладно аналізує ключові роботи художника та їх вплив на розвиток китайського мистецтва та синтез традиційних китайських живописних технік з європейським реалізмом. Загострюється увага на його методах роботи з кольором, композицією та використанням світла [97]. В дослідженні «Світ мистецтва Сюй Бейхуна» науковець Лі Сяошань досліджує художню спадщину художника, звертаючи особливу увагу на його здатність поєднувати західний академічний реалізм із традиційними китайськими техніками. Автор аналізує ключові роботи художника, розкриває їхнє символічне та соціальне значення, а також обговорює внесок Сюй Бейхуна у формування сучасного китайського мистецтва [117].

В своїх працях «Сюй Бейхун і китайське сучасне мистецтво» та «Сюй Бейхун і реформа сучасного китайського мистецтва» Чжан Аньпін висвітлюється роль художника в трансформації китайського живопису в ХХ столітті. У дослідженнях розглядається його біографія, теоретичні нотатки, що визначають вплив, який художник здійснив на розвиток реалізму і модернізму в китайському живописі. Окремий акцент зроблено на його педагогічній діяльності та впливі на створенні сучасної художньої освіти в Китаї. Крім того аналізується його внесок у китайське мистецтво в контексті боротьби за національну незалежність і культурну ідентичність [158, 159].

«Чотири президенти великих академій» (або «Чотири великі президенти Академії мистецтв») – титул, наданий чотирьом піонерам китайського сучасного мистецтва: Янь Венлянь (顏文樑), Лін Фенмянь (林風眠), Лю Хайсу (刘海粟) і Сюй Бейхун. Ці художники були вшановані через їхнє ефективне керівництво Художнім коледжем та академією Сучжоу, Національною школою образотворчих мистецтв Ханчжоу, Шанхайською академією мистецтв та художнім факультетом Центрального університету відповідно. Вони були серед перших, хто активно інтегрував

західні мистецькі підходи в китайський живопис. Їхні роботи відзначалися як реалістичним зображенням, так і з використанням нових для Китаю технік, таких як робота з тінями, світлом і перспективою, що було новаторським для китайського живопису того часу. Їхні твори та мистецькі погляди вплинули на кілька поколінь китайських художників і зіграли важливу роль у створенні китайського станкового живопису. Тому їхню творчість вивчають як китайські, так і зарубіжні мистецтвознавці.

Інформативне дослідження, що складається з фактів біографії про Яня Веньляна, оцінку його творів та його мистецьких досягнень іншими митцями, висвітлюється в монографії «Колекція документів Яня Веньляна» [168]. У дослідженні Ван Сяо «Література китайського західного живопису у ХХ столітті: Янь Веньлян» розглядаються основні етапи життя та кар'єри художника, його ідеї, які сформували стиль митця. Автор аналізує ключові роботи митця, досліджує його технічні прийоми, кольорову палітру та сюжетні лінії, роботи, які відображають соціальні зміни в Китаї. Також акцентується увага на значенні вкладу Яня Веньляна у контексті китайського мистецтва ХХ століття, його ролі в популяризації реалістичного живопису та впливі на молодше покоління художників. Книга містить численні ілюстрації робіт художника та наукові коментарі, що допомагають зрозуміти його художнє бачення і культурний внесок. Також приділяється увага педагогічній діяльності митця, його ролі у створенні Шанхайської академії мистецтв, де він розвивав нові методи навчання, орієнтуючи студентів на інтеграцію традиційного китайського живопису з європейським [101].

Янь Веньлян (顏文樑, 1893–1988) був китайським художником і педагогом, який вважається одним з батьків китайського олійного живопису та важливим педагогом свого часу. Художник народився в Сучжоу (провінція Цзянсу), почав вивчати живопис у 1909 році, разом з Чжу Шіцзе в 1922 заснував Художню академію Сучжоу, а в 1929 виїхав на навчання до Парижа. Вступ до Національної школи образотворчого мистецтва зробив його, наряду із Сюй Бейхуном та Санью, одним із перших китайських художників, які

навчалися за кордоном у Франції. Під час навчання (з 1929 по 1931 рік) його шляхи доволі часто перетиналися з Лю Хайсу, в той час його роботи були в стилі імпресіоністів. Перебуваючи в Європі, митець зібрав колекцію гіпсових зліпків відомих європейських скульптур, в цілому близько 500 творів, які він відправив додому для використання в Академії. Він був одним із перших митців, хто інтегрував західні техніки в традиційне китайське мистецтво, і його діяльність продовжує бути темою численних наукових досліджень.

Творчості художника також присвячена праця Лі Суньцзюнь «Мистецька спадщина Яня Веньляна: між традицією та сучасністю», в якій творчість митця розкривається крізь призму його здатності поєднувати традиційні китайські елементи з новими західними підходами, акцентуючи увагу на його внеску у розвиток китайського живопису. Автор аналізує, як Янь Веньлян поєднував традиційні китайські художні техніки з сучасними естетичними тенденціями, формуючи унікальний стиль, що відображає культурні зміни свого часу. Книга містить детальний огляд творчого шляху художника, його основних робіт, та їх значенню і впливу на китайське мистецтво. Лі Суньцзюнь також розглядає, як митець відображав соціальні та культурні аспекти життя в Китаї, звертаючи увагу на теми і мотиви, які були характерні для його творчості. Таким чином, книга є не лише біографією художника, а й важливим внеском у розуміння еволюції китайського живопису в ХХ столітті [115].

Докладні дані, що стосуються впливу Яня Веньляна на перехід китайського мистецтва від традиційних до сучасних форм проаналізовані в роботі Ван Ліцюаня «Янь Веньлян і трансформація сучасного китайського мистецтва». Автор приділяє увагу тому, як художник вплинув на формування нової мистецької школи в Китаї, поєднуючи академічний підхід до мистецтва з інноваційними підходами та ідеями, які сприяли зміні традиційних мистецьких форм і концепцій [99, с.71].

Ван Люціань аналізує роботи Лін Фенмяна, характеризуючи їх за барвистістю фарб, швидкими мазками. Найвідомішими роботи можна переглянути в книзі «Повне зібрання творів Лін Фенмяна» [121].

Чжао Сінге в публікації «Лін Фенмян і нова традиція китайського живопису» детально і ретельно аналізує трансформації та нові традиції китайського живопису. Інтеграція та симбіоз західного та китайського мистецтва, роль і значення робіт художника в цьому процесі, технічна інтеграція, нова схема, створена шляхом перехресного традиційного злиття культур – все це ретельно досліджується на сторінках книги. Висновком дослідження є тезис «Нова традиція в традиції», який в свою чергу автор розділяє на декілька тверджень: «П'ять кутів і чотири пари категорій» складаються з нової традиції; «Чотири свідомості і три мотивації» злиття двох традицій; «Три актуальні ситуації і два напрямки» сучасного мистецтва; «Дві ментальності, одна цінність» чотирьох життєвих практик; Нова традиція п'яти філософських висот [161].

Також в процесі дослідження були вивчені наукові розвідки Лю Хайсу (刘海粟, 1896–1994 р.), який був видатним китайським художником двадцятого століття і відомим педагогом. У ранньому віці він захопився живописом. В 14 років він вступив до школи живопису в Шанхаї під керівництвом Чжоу Сяна, щоб вивчати західний живопис. У листопаді 1912 року разом з Ву Шигуаном і Чжан Юйгуаном він заснував Шанхайську академію образотворчих мистецтв (上海国画美术院). У 1917 році, коли Шанхайський художній коледж виставляв натільні малюнки, деякі люди критикували Лю Хайсу як «зрадника мистецтва» та злодія в освіті. Він був піонером у використанні моделі оголеної натури та живопису просто неба, і тому був названий «художнім зрадником», хоча його підтримували такі вчені, як Ся Юаньбей. Художник читав лекції у Пекінському університеті та провів свою першу персональну виставку у 1918 році. Щоб отримати освіту в галузі витончених мистецтв у 1919 році він вирушив до Японії. Після повернення з Японії в 1920 році написав

«Біографію Жана-Франсуа Мілле» та «Біографія Поля Сезанна», щоб познайомити Китай з західним мистецтвом. Він був вчителем Пан Юйлян, китайської художниці, яка привнесла західний вплив у китайський живопис.

Завдяки зусиллям цих митців станковий живопис збільшився важливою складовою китайського мистецького життя. На початку ХХ століття олійний живопис активно розвивався, переймаючи та втілюючи нові форми та техніку, водночас залишаючись тісно пов'язаним із культурною спадщиною Китаю.

Зародження олійного живопису в Китаї стало етапом у розвитку китайського мистецтва та його інтеграції з європейськими художніми традиціями. Олійний живопис, який історично виник в Європі в ХV столітті, з'явився в Китаї значно пізніше (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) під час активних контактів Китаю із Заходом. Важливим чинником цього процесу стала діяльність іноземних місіонерів і торговців, які привезли із собою європейські художні техніки, включаючи олійний живопис.

Перші спроби опанування олійного живопису китайськими художниками припали на період, коли країна переживала складні соціальні та політичні зміни. Це був час реформ і модернізації, і китайські митці почали активно цікавитися західними мистецькими підходами. Таким чином, олійний живопис, із його новими для Китаю можливостями реалістичного зображення світла, тіней та об'ємів, швидко знайшов своїх прихильників серед молодих художників.

Приплив західних візуальних концепцій суттєво вплинув на китайський станковий живопис, зокрема завдяки роботам таких науковців, як Рене Магрітт та Джозеф Косут, які кинули виклик традиційному розумінню візуального мистецтва, досліджуючи взаємозв'язок між зображенням та словом [115]. Хоча деякі китайські художники, такі як Сюй Бін, Ван Юйян та Цюй Чжицзе, успішно інтегрували західні мистецькі розробки у свою практику, багато сучасних китайських митців ризикують надмірно зосередитися на поверхневій естетиці, а не на глибшому концептуальному значенні. Таким чином,



мистецтво Китаю у період з другої половини ХХ ст. та протягом ХХІ століття пройшло непростий шлях. В ньому відображалися усі зміни в політичному і суспільному житті країни. Формування китайського станкового живопису у ХХ столітті відбувалося під впливом традиційного національного підґрунтя та модерних тенденцій, які проходили у мистецтві інших країн, зокрема Європи та США. В багатоголоссі різних напрямків і течій становлення живописної станкової картини здійснювалося доволі стабільно. На формування стильового спрямування у творчості китайських художників-живописців впливало європейське мистецтво, яке надалі позначилось на картинах не одного покоління митців Китаю. Це відбувалося через навчання китайських художників у Європі, або навчання китайських художників у тих фахівців, які самі одержали художню освіту у Європі, а згодом повернулися до Китаю.

Після Культурної революції позитивним став вплив на розвиток мистецтва художників, які займалися образотворчою діяльністю і жили в Європі та Америці. Стилiстичні традиції станкового живопису у Китаї у другій половині ХХ–ХХІ ст. сформувалися під впливом реалістичних тенденцій та авангардних напрямків. Дослідження станкового живопису у Китаї представлено науковою літературою, публікаціями в періодичних та електронних виданнях. Теоретичною ґрунтом для дисертаційної роботи стали наукові праці мистецтвознавців, які всебічно займались розвідкою китайського мистецтва, зокрема і вивченням станкового живопису. Вичерпним та автентичним викладом описового характеру світогляду, живописної мови, стилістичних трансформацій, модерних впливів у китайському мистецтві останніх років ХХ століття стала монографія китайського дослідника Лу Пена «Історія сучасного мистецтва Китаю» [125]. В ній автор простежив політичні, соціальні, економічні та культурні чинники, які тою чи іншою мірою відбилися на мистецтві цього періоду. Значення праці Лу Пена в тому, що у роботі дається ґрунтовне розкриття філософських, історичних та соціальних проблем, які сприяли основним тенденціям та новітнім художнім явищам у перехідному періоді в мистецтві у 80–90 роки ХХ століття. У кінці монографії є переклад

«Вступу» та «Висновків» англійською та французькою мовами для розширення аудиторії читачів, які цікавляться даною темою. Важливою стала ґрунтовна публікація Лу Пена «Історія китайського мистецтва ХХ століття» [126].

Вклад в мистецтвознавчу науку Китаю зробив теоретик та критик Гао Мінлу, який вивчав китайське мистецтво і написав чимало наукових робіт про розвиток мистецтва Китаю у другій половині ХХ століття [105, 106, 107]. Декілька його трудів були опубліковані у США англійською мовою. Всі праці Гао Мінлу ґрунтовно та чітко викладають теоретичний матеріал, добре структуровані. Книгу дослідника «Стіна – історія та межі сучасного китайського мистецтва» [108] можна використовувати як підручник по вивченню сучасного мистецтва в Китаї. У книзі автор робить аналіз сучасного мистецтва Китаю, застосовуючи новітні підходи. Він об'єднує процеси в мистецтві разом з модерністськими тенденціями, підкреслюючи специфіку функціонування китайського модерну як видозміни у просторовій свідомості в образотворчому мистецтві. Дослідник вважає, що модерн у китайському мистецтві конструє межі та виклад сучасного живопису в Китаї. У роботі піднімається немало назрілих питань, в яких розкриваються проблеми дослідження сучасного китайського мистецтва. Автор написав книгу, працюючи над фактичними історичними матеріалами, що робить цю працю унікальною.

До розвідки історії китайського мистецтва, його жанрового та стильового становлення, впливу абстрактних концептуальних змістів на традиційний живопис, відображенню модерних тенденцій у сучасних китайських картинах, змін, що відбулися у професійному та народному живописному полотні та до інших питань у мистецтвознавстві Китаю зверталось багато науковців: Лі Лінкан [114], Лі Сянтін [116], Лі Тяньсян, Чжао Юпін [118], Ло Хунлю [122], Сюй Фугуань [139], У Гуанчжун [144], Чжу Боксіон [164], та інші. Дослідження у мистецтвознавстві розвертається сучасниками, які продовжують старанно працювати над назрілими не

вирішеними проблемами: Лу Вей [123], Лу Хун [129], У Гуанчжун [145], Чень Даньцін [156], Чень Чуансі [157] та інші.

Про характерні тенденції у розвитку китайського живопису написав Фан Жуйхуа у своїй праці «Куди йде китайський живопис – дослідження та обговорення розвитку китайського живописного мистецтва» [146]. В дослідженні проведений глибокий аналіз еволюції та майбутніх перспектив китайського живопису в умовах глобалізації та взаємодії з іншими культурами.

Автор аналізує, як історичні традиції китайського мистецтва адаптуються до сучасних викликів і як відбувається трансформація в умовах впливу західних художніх технік і концепцій. Основна ідея публікації полягає в тому, що китайський живопис перебуває на перехресті між збереженням своїх класичних коренів і прагненням до модернізації.

Фан Жуйхуа підкреслює, що для подальшого розвитку китайському мистецтву потрібно не тільки осмислювати свої традиції, а й критично оцінювати західний вплив, щоб знайти унікальний шлях розвитку. Він розглядає проблеми ідентичності китайського живопису в глобальному контексті, обговорює питання техніки, форми та змісту сучасних художніх робіт. Автор зробив детальне дослідження культурних традицій Китаю, типізуючи закономірності розвію китайського живопису, традиційної китайської естетики і філософії. Він створює нову систему класифікації живописного мистецтва у Китаї, презентуючи сучасний погляд на китайський живопис, дає свою інтерпретацію його подальшого розвитку. Публікація Фан Жуйхуа є цінним довідником для дослідників живопису у Китаї. Автор детально аналізує кілька ключових періодів китайського мистецтва, робить порівняння з іншими культурами та пропонує можливі шляхи для майбутнього розвитку сучасного китайського живопису. Особливу увагу приділено художнім експериментам, що поєднують традиційні методи і сучасні інновації.

Визначним та цікавим явищем у мистецтві Китаю є станковий живопис художників нового покоління. Лу Пінтян у своїй праці «Мистецтво нового покоління – екзистенція мандрів» [127], спираючись на наукову базу, дає

детальний та системний аналіз цих фактів у художньому сучасному житті. У книзі автор простежує художні новітні тенденції, творчу манеру та сучасні методи виконання, характерні ознаки зображення художніх образів, розглядає творчість найвизначніших виразників у цьому мистецькому напрямі. Лу Пінтян застосовує узагальнений розбір мистецьких робіт, зіставляє їх методом логічного споглядання, дає характеристику конкретній творчій діяльності, торкаючись ряду наукових проблем, які пов'язані із сучасними художніми течіями.

У праці Лу Вей «Поворотні моменти на сорокарічному шляху становлення сучасного китайського мистецтва» [123] висвітлені ключові етапи розвитку сучасного китайського мистецтва за останні сорок років. Автор розглядає, як соціально-політичні зміни, економічний розвиток і культурні трансформації в Китаї вплинули на еволюцію мистецтва, відображаючи нові тенденції і стилі, що виникли після відкриття країни світові в кінці 1970-х років. Основними аспектами дослідження є перехід китайського мистецтва від соціалістичного реалізму до більш індивідуалістичних та авангардних течій, а також вплив глобалізації та західної культури. Лу Вей виділяє ключові «поворотні моменти», такі як перші міжнародні виставки китайських художників, виникнення критичних дискусій про ідентичність китайського мистецтва та інтеграцію в світовий художній контекст. Книга також звертає увагу на важливість художніх експериментів та інновацій, що поєднують традиційні китайські техніки з сучасними західними стилями, та аналізує зміни у функціях і ролі мистецтва в суспільстві. Лу Вей пропонує глибокий огляд процесів, що сформували сучасне мистецтво Китаю, і визначає потенційні напрямки його розвитку в майбутньому.

Асоціація митців КНР в 2004 році в Шанхаї організувала науковий семінар на тему «Тенденції у китайському та світовому образотворчому мистецтві», на якому піднімалися питання теорії образотворчого мистецтва, проблеми глобалізації і вплив цього явища на розвиток мистецтва сучасності. На семінарі висловлювались точки зору на розвиток китайського мистецтва та

його стратегію у сучасному світі, враховуючи різні фактори. Загальний висновок полягав у тому, що китайське мистецтво сучасності, не зважаючи на проблему глобалізації в мистецтві, зможе зберегти притаманне тільки йому своєрідне відображення у картинах художнього образу та вистояти під потужним тиском різноманітних зарубіжних напрямків та течій. Підйом китайського мистецтва на новий рівень став можливим завдяки поєднанню національних традицій та передового досвіду мистецтва інших країн.

Куратор та арт-критик Люсі Ліппард в своїй праці [79] загострює увагу на втраті значення матеріальної форми в творах концептуального мистецтва, яку вона називає «дематеріалізацією арт-об'єкта». Проводиться критичний аналіз самої концепції дематеріалізації, яка в першу чергу залежить від розуміння та інтерпретації поняття матеріальності для самого митця. Таким чином аналіз приводить до висновків про взаємозв'язок арт-об'єкту зі змінами соціально-політичних позицій художника, «товарного статусу» витвору мистецтва та форми його репрезентації.

У дослідженні Ву Хунга визначені ключові мистецькі напрями, стилі та тенденції, їх актуальність. Визначення автором мистецьких проєктів, експериментальних виставок і висвітлення їх в періодичній пресі, свідчить про зростання кількості нових музеїв, галерей та альтернативних мистецьких просторів Китаю починаючи з 80-х років ХХ століття [95]. Ву Хунгом акцентується увага на появі та розвитку авангардного мистецтва, детально розглядається взаємовплив західної та східної традицій в світовому мистецтві.

Ще одна праця Ву Хунга в співавторстві з Пеггі Вонг [96] досліджує розвиток авангардного китайського мистецтва протягом 30 років (1976–2006). Дослідження вперше систематизує та висвітлює первинні тексти (переклад на англійську мову) в хронологічному порядку, що надає змогу читачу наочно побачити розвиток авангардного китайського мистецтва в цей період. Дослід охоплює основні документи, які включають маніфести авангардних груп, передмови до важливих виставок, твори представників мистецтва, важливі критичні та аналітичні есе та навіть деякі офіційні документи. Кожен розділ

починається стислою передмовою, в якій пояснюється значення текстів і надається необхідна історична довідка, містить хронологію, яка підсумовує важливі явища мистецтва та пов'язані з ними політичні події.

У публікації Меліси Чіу і Бенджаміна Дженоккіо висвітлюються виставкові проекти китайських художників, які були представлені починаючи з 2008 року в Музеї Гуггенхайма та Такаші Мураками в Бруклінському музеї. Ця книга є першою антологією критичних творів, пропонуючи тексти провідних діячів у цій галузі (здебільшого азіатських), а також понад п'ятдесят кольорових і чорно-білих ілюстрацій, він охоплює події у Східній Азії (включаючи Китай, Корею та Японію), Південній Азії (включаючи Індію та Пакистан) і Південно-Східної Азії (включаючи В'єтнам, Індонезію та Таїланд). У дослідженні аналізуються модерністичні напрями в китайському живопису, особливу увагу приділено кубістичним творам [70].

У дослідженні сучасного мистецтва Китаю, Гао Мінглу, що був безпосереднім куратором художнього руху в Китаї [80], стверджується, що сучасні китайські художники традиційно орієнтуються між крайнощами, приймаючи або відкидаючи багату класичну історичну традицію. Справді, для китайських митців термін «сучасність» стосується не нової епохи чи естетики, а нової нації – сучасність нерозривно пов'язує політику з мистецтвом. Саме це поняття «тотальної сучасності» є основою естетики китайського авангарду та цієї книги. Гао Мінглу розглядає багато питань, зокрема як китайські художники були залучені у рух 85-го, політичний поп, цинічний реалізм, квартирне мистецтво, максималізм і музейну епоху, охоплюючи появу місцевих художніх музеїв і організацій, а також такі важливі події, як Шанхайська бієнале. Він яскраво описує політику прийняття китайським авангардом сучасності, яка поєднується з естетикою та соціальним життям, стираючи межі між абстракцією, концепцією та репрезентацією.

У 1993 році десять сучасних китайських художників дебютували на 45-й Венеціанській бієнале. Дослідження Керен Сміт «Дев'ять життів: Народження авангардного мистецтва в Новому Китаї» – вперше опублікована

у 2005 році, а тепер доступна у переглянутому і оновленому виданні. Її зміст зосереджується на історії дев'яти митців: Ван Гуаньї, Ген Цзяньї, Фан Ліцзюнь, Гу Десінь, Лі Шань, Чжан Сяоган, Сюй Бін, Чжан Пейлі та Ван Цзяньвей. В оновленому другому виданні це кропітке дослідження є корисною літературою для всіх, хто цікавиться сучасним китайським мистецтвом. Кожен розділ проілюстрований зображеннями, що розповідають про молодість художників, їхню творчість, зрілість, наслідки міжнародного визнання [87].

«Сучасне китайське мистецтво – це нова сфера для академічних досліджень і письма. Хоча на цю тему вже написано багато, особливо в неакадемічних контекстах, існує потреба в більш дослідницькому науковому аналізі та побудові відповідних критичних дискурсів. Публікація Гладстона [73] містить яскравий критичний опис розвитку сучасного китайського мистецтва за останні чотири десятиріччя, фактично розміщуючи його у зв'язку з його ширшим соціально-політичним контекстом. Гладстон обговорює ключові події в загальній історії сучасного китайського мистецтва на основі п'ятирічних досліджень у Китаї. Він також вказує на важливі можливості для подальшого розвитку сучасного китайського мистецтва. Це життєво важлива праця для майбутніх екскурсій у галузі дослідження сучасного китайського мистецтва» – Ван Чуньчен. Провідний китайський художник Ван Гуаньї зауважував, що «Сучасне китайське мистецтво: критична історія» Гладстона має «чарівну епічність». Після підтвердження політики відкритості та реформ Ден Сяопіна в 1978 році Китайська Народна Республіка зазнала лібералізації культури, що призвело до створення численних форм авангардного, експериментального та музейного мистецтва. Завдяки швидко зростаючому міжнародному ринку та процвітаючій художній спільноті сучасне китайське мистецтво переживає хвилю процвітання, хоча проблем із цензурою все ще багато. Проливаючи світло на сучасні мистецькі тенденції, дослідження «Сучасне китайське мистецтво» Пола Гладстона поставила останні мистецькі досягнення Китаю в контексті більших культурних, економічних і політичних умов, які його оточують. Забезпечуючи критичне відображення ідей і практик, які

сформували розвиток китайського мистецтва, Гладстон показує, як вони поєднуються, щоб прив'язати його до структури влади та держави як у Китаї, так і за його межами. Зосереджуючись головним чином на мистецтві, створеному художниками з «материнського» Китаю, включаючи живопис, кіно, відео, фотографію та перформанс, він також обговорює мистецтво, створене в Тайвані, Гонконзі, Макао та діаспорних громадах. «Сучасне китайське мистецтво» проілюстроване понад ста зображеннями, розкриває складність політики, художньої практики та культури, які діють на сцені мистецтва Китаю.

«Семіотична війна» – це перше детальне дослідження одного з найцікавіших десятиліть у сучасному китайському мистецтві – 1980-х років, кульмінацією якого став інцидент на Тяньаньмень. Як стверджує автор Мартіна Кеппель-Янг, китайське авангардне мистецтво було чинником радикальних політичних і соціальних змін, які відбулися в перше десятиліття після культурної революції. Взаємозв'язки між мистецтвом і післяреволюційними соціальними змінами тут розкриваються через її аналіз візуальних знаків, присутніх у десяти останніх роботах того періоду. В дослідження включено обговорення мультимедійних робіт Сюй Бін, Гу Венда, Ву Шаньжуань, Ван Гуаньї, Луо Чжунлі та інші [76].

Дисертаційне дослідження Едуардо Уелша «Дискурс мистецтва та позиція художника в Китаї 1980-х років» розглядає на прикладі робіт декількох художників розмаїття стилів та напрямів руху мистецтва після Культурної революції. Отримання митцями певних свобод виразу власних думок, ідей та проектів разом з відкриттям новітніх західних тенденцій та технологій призвело до бурхливого розвитку китайського мистецтва у 1980-ті роки, в тому числі і живопису. Вагому увагу автор приділяє невідривності мистецтва від суспільства і соціуму, його певну залежність від політики. В роботі окреслені шляхи розвитку як китайського живопису, так і окремих майстрів. Дослідження має мету не дати відповіді на запитання, а окреслити шляхи розвитку митців та суспільства загалом, завдяки розгорнутому аналізу проблем та процесів в країні [94].



В книзі Лю Чун «Історія китайського олійного живопису» детально розглянутий процес розвитку китайського олійного живопису, включаючи тенденції і стилі, які виникли в різні періоди, і, звичайно, твори художників. Починаючи з історичних фактів, автор фіксує історичні події, фігури, твори та ін., які мали вплив і викликали нові тенденції в розвитку китайського олійного живопису. Автор стверджує, що «не зважаючи на численні злети і падіння ХХ століття, після кількох поколінь невинних зусиль митців, світанок китайського олійного живопису нарешті відбувся» [131]. Дослідник аналізує творчість визначних художників станкового живопису, зупиняючись на їх програмних творах.

Дослідницька праця Джулії Ф. Ендрюс і Куйі Шена «Сучасність і традиція в мистецтві ХХ ст.» складена з кількох розділів, умовно поділених на чотири часові відрізки: 1850–1950-ті (новаторство в китайському живописі), 1920–1950-ті (модерністичні покоління), 1950–1980-ті (мистецтво для нового Китаю), трансформації традиції з 1980 року до сьогодні [63]. Кожен розділ розкриває особливості існування та розвитку живопису даного періоду часу, зосереджуючись не тільки на творах мистецтва, а й на соціальних, економічних, політичних умовах. Автори стверджують і доводять, що мистецтво не тільки не може існувати окремо від соціокультурних і політичних викликів, а й ніколи не існувало. Мистецтво є вагомим важелем впливу на підсвідомість глядача, при цьому твори мистецтва народжуються саме з цієї підсвідомості. Кожен розділ розглядає діяльність багатьох митців і їх творінь, які в свою чергу нерозривно пов'язані з політичною кон'юнктурою. Ендрюс підкреслює, що коли Китай знову відкрився для світової спільноти у 1980-х роках, китайське мистецтво вступило в оновлений період плюралістичного розвитку.

Значний обсяг робіт у сучасних західних форматах і стилях, включаючи олійний живопис, інсталяції та відеоарт, був показаний у Європі та Сполучених Штатах в 1990-х рр. Можна було очікувати, що десятиліття постійного контакту із зовнішнім світом визначають культурну однорідність,

але, навпаки, це створило умови до інтенсивного перегляду вітчизняних художніх традицій Китаю останніх п'ятнадцяти чи двадцяти років. Для всіх митців і для їхньої аудиторії важливою є віра в те, що мистецтво, засноване на місцевих традиціях Китаю, є життєво необхідним сьогодні і залишиться таким у двадцять першому столітті [63].

Дослідження Чжу Чуньліня «Класична мова реалізму: вивчення мови олійного живопису» (2006) присвячене аналізу художніх особливостей реалізму в олійному живописі Китаю, зокрема техніки, стильовим прийомам, які сформувалися в процесі взаємодії східної та західної культури. Особливо увага приділяється аналізу взаємодії між класичним реалізмом та сучасними художніми тенденціями полістилізму [165].

Монографія «Історія китайського живопису 1542–2000» авторів Чжао Лі та Юй Дін є фундаментальними дослідженнями розвитку китайського живопису за понад чотири століття. У виданні визначаються особливості ключових етапів становлення та еволюції китайського мистецтва від династії Мін (1542) до початку XXI століття, а також визначаються мистецькі напрями, техніки та впливи, які формували китайський живопис. Особливо, в контексті теми дисертації, аналіз змін в образотворчій практиці під впливом соціально-політичних факторів, таких як політика Реформ і відкритості Китаю (1980-і рр.) [160].

Австралійська письменниця, історик мистецтвознавства Філіс Тео в своїх працях також приділяє вагомому увагу творчості Пан Юйлян, акцентуючи увагу на модернізмі поглядів, інноваціях привнесених в китайський живопис завдяки класичним і новітнім європейським тенденціям. В книзі «Переписуючи модернізм» Тео досліджує значення мистецтва китайських мисткинь у сучасному мистецтві (Пан Юйлян, Не О, Інь Сюжень), які були внесли значний вклад в розвиток олійного живопису в Китаї. Аналізуючи роботи, які на сьогоднішній день майже невідомі, автор пропонує освіжаюче

сприйняття сучасного китайського мистецтва з феміністичної точки зору [91, 92].

Багато сучасних українських дослідників захоплюються вивченням та розкриттям «теми Китаю». Такі дослідники, як С. Рибалко, Ю. Бабуніч, О. Іонова, Є. Котляр, А. Корнєв, Н. Стрижко, В. Тарасов, М. Ковальова, в своїх дослідженнях неодноразово звертаються до розвитку китайського живопису в ХХ – ХХІ ст. Змістовний вклад в розкриття та дослідження теми вносить новітнє покоління молодих китайських дослідників, таких як Сунь Ке, Хао Сяохуа, Ген Чжижун, Чжиюн Пей, Гу Сінчень, Лю Фань, Цю Чжуанюй, Лю Мінсюань, Чжан Чже, Ван Вейке, Чжан Ся та інші. Слід зазначити, що ґрунтовні дослідження відкривають завісу тих подій, які відбувались і відбуваються зараз на мистецькій сцені Китаю. Швидкоплинний, різноманітний та багатогранний розвиток мистецтв Китаю після «Культурної революції» випереджає дослідників, які на даний момент вивчають безупинний, різновекторний, полістилістичний розвиток станкового живопису Китаю.

У статті Світлани Рибалко досліджуються функції та підходи до копіювання в країнах Східної Азії, порушуються важливі питання, такі як оригінал, копія, підробка, авторство та ідентифікація. Основне увага приділяти різниці між європейськими та східними позиціями до копіювання, зокрема в китайській культурі. Основним аспектом публікації Світлани Рибалко є акцент на збереженні традицій у китайському живописі, де копіювання виступає елементом культурного спадку. Таким чином, традиція копіювання в китайському мистецтві створює ключову роль у збереженні та передачі культурних цінностей, одночасно впливаючи на розвиток мистецтва [31].

У статті З. Алфьорової проаналізовані важливі зміни, які відбулися в образотворчій сфері Китаю в останній чверті ХХ століття. Авторка розглядає соціально-економічні та культурні чинники, які сприяли відкритості Китаю та його інтеграції в глобальні мистецькі процеси. Важливим аспектом, на думку

дослідниці, є також процес демократизації культури. Актуальності реалістичного напрямку в сучасному мистецтві Китаю присвячені публікації Цю Чжуанюй. Автор вивчає тематичний репертуар творів в контексті соціально-політичних зрушень доби [57]. Деякі аспекти формальної складової станкового живопису висвітлені в публікаціях Ван Вейке [5]. Доцільність прийому прийомів формально-стилістичного та семантичного аналізу в дослідженні китайського живопису виправдовується, зокрема, особливостями використання кольорів, що відіграють ключову роль у художній мові цієї традиції. Як зазначає Вейке Ван у своїй статті «Колір як зображувальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації», перший – це образно-пластичний підхід, який акцентує увагу на тонально-колірних відносинах у контексті формальних рішень та композиційної пластики твору. У цьому випадку колір використовується для досягнення гармонії та рівноваги в композиції, підкреслюючи структурні елементи та загальний баланс форми. Другий підхід емоційно-образний, у якому світлотональні відносини набувають символічного значення заради відбиття певних емоційних станів або ідей. В такому випадку колір виступає не тільки елементом візуальної мови, але й особою символічної референції, що надає глибину змістовності твору. Таким чином, поєднання двох цих підходів дозволяє більш глибоко аналізувати китайський живопис, враховуючи не тільки формальні аспекти композиції, але й приховані емоційні та семантичні змісти.

## **1.2. Джерельна база та методи дослідження**

Глобальні зміни у світовому масштабі, які відбуваються в духовному аспекті суспільства на межі ХХ–ХХІ ст., приводять до трансформацій в мистецькій сфері цього періоду. Ґрунтовні перетворення спричиняють пошук нових шляхів методологічного дослідження та філософського осмислення китайського живопису. Акцентування на формування, розвиток стилістичних

тенденцій, їх трансформаційні процеси у другій половині ХХ–ХХІ ст. допомагають зрозуміти художню практику цього періоду та поглибити знання про її специфіку функціонування у мистецтві Китаю та інших країн. Побудова композиції китайської станкової картини отримує вплив протилежних тенденцій, а саме традиційних основ та новітніх віяній. Відбувається складний синтез взаємовпливу різних стильових концепцій. У зв'язку з цим, важливою проблемою сучасної теорії мистецтва є розуміння живописного твору як об'єкту відображення національних традицій під впливом культурних процесів, які відбуваються в інших країнах.

Джерельним ґрунтом для дисертаційної роботи стали праці науковців по теорії композиції мистецького твору, яка в їх роботах розглядається з різних кутів семіотики, філософії, культурології. Найбільш важливими при опрацюванні живописних творів став аналіз в дослідженнях попередніх та сучасних науковців композиційної будови станкової картини з практичної точки зору, тобто самого процесу створення задуманого митцем художнього твору: О. Богомазов [4], М. Я. Куленко [15], В. Є. Михайленко [29] та інші.

Семіотичний аналіз композиційної конструкції мистецького твору, структуролістичний та постмодерністський напрями в живописі розглянуто в працях європейських вчених: Е. Бенвеніста, Ж. Дерріда [72] та інших. З точки зору культури семіотичного розбору композиційна схема будь-якої станкової картини – це передача художником естетичної та змістової інформації.

У дисертаційній роботі застосовується історико-художній аналіз, який співставляється з естетико-соціологічним розбором та практичним опрацюванням матеріалу. Осмислити художню картину Китаю, прочитати її прихований зміст і задум автора, оцінити та насолодитися мистецьким твором – це в певному значенні вступити з художником в діалог. Станковий живопис виступає як комунікативний засіб діалогу між глядачем та митцем. Щоб розкрити концепцію художнього твору, виявити його цінність, необхідні інструменти інтерпретації, застосування актуальних методів. Виникає потреба в інтеграції різноманітних раціональних методів та створенні сучасної

системно-цілісної методології, в якій поєднуються «традиційні» методи аналізу художньої картини з «новими» методами аналізу художнього тексту. Вивчення історико-художнього процесу, який вплинув на створення мистецької роботи стає ключем до розуміння принципів, прийомів та авторського задуму. Сприйняття живописного тексту крізь різноманітні грані світоглядних установок розкриває вплив стильових художніх явищ, напрямків та течій, притаманних цьому історичному періоду. Ефективним є застосування методів естетико-соціологічного дослідження. Вони встановлюють соціальний статус та життєздатність художньої картини, смаки і уподобання сприймаючих мистецькі твори.

Важливим для розуміння живописного тексту мистецького твору є *структурний аналіз*, який дозволяє досліджувати образотворчу роботу як систему та сукупність різних елементів. При структурному аналізі поділ на складові не суперечить цілісного сприйняття, а допомагає зрозуміти різні складові створення станкової картини. Робота художника є єдністю трьох взаємопов'язаних між собою складових: ідейного змісту, композиційної побудови зображення та сприйняття. Ключовим засобом структурної організації художнього твору виступає композиція, яка направляє глядача на перцепцію мистецького твору, в ній відображається задум художника, його можливості та інтуїція. Структурний аналіз розглядає композицію твору як сукупність характерних принципів: зображення художнього образу на площині; визначення формату; взаємозв'язок змісту та формату; визначення діагоналей, ритму та симетрії; виділення центру композиції; моделювання простору та інше.

Структурний аналіз дозволяє встановлювати нові можливості при дослідженні творів мистецтва, даючи змогу виявляти взаємозв'язки між композиційною будовою мистецької роботи та її змістом, таким чином найбільш повно розкриваючи на картині тенденції художнього образу, створеного автором.

Для вивчення творів станкового живопису Китаю у другій половині ХХ–ХХІ ст. використовується композиційний аналіз. Концептуальні відмінності у стильовому розвитку станкового живопису у різних країнах, співвідношення традиційного та новітнього напрямів у китайському живописі аналізується порівняльно-історичним методом. У дисертації простежується вплив зарубіжних тенденцій, новітніх течій, передових технологій на функціонування станкового живопису Китаю та його взаємозв'язок у зазначений період.

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань дисертаційної роботи розроблена система актуальних методів дослідження ґрунтується на асиміляції загальнотеоретичних методів наукового пізнання, які включають в себе теоретичні та емпіричні, з спеціальними методами мистецтвознавчого аналізу. Теоретичний метод дослідження використаний при вивченні наукової та публіцистичної джерельної бази, задля глибокого аналізу мистецтвознавчої літератури, в якій освітлюються стилістичні традиції та їх трансформація у станковому живописі Китаю у другій половині ХХ–ХХІ ст.

Для системного аналізу взято різні типи джерел, які умовно можна розділити на такі групи: візуальні матеріали, які включають в себе:

- художні твори з приватних і музейних колекцій митців ХХ–ХХІ ст.;
- каталоги мистецьких творів;
- інтернет-ресурси (матеріали онлайн-музеїв і галерей, персональні сайти художників).

Інтернет-джерела відіграють важливу роль, оскільки сучасний цифровий простір дає можливість отримувати інформацію про нові тенденції в китайській живописі, виставки, художників.

У процесі дослідження було охоплено різноманітні джерела: монографії, статті, каталоги виставок, а також матеріали з наукових баз даних і спеціалізованих веб-сайтів, що дозволило глибше зрозуміти особливості розвитку олійного живопису в Китаї. Завдяки цьому вдалося не тільки відстежити основні етапи формування цього виду мистецтва, але й розкрити

важливі культурні, соціальні та естетичні аспекти, які вплинули на сучасний стан живопису в країні.

У дисертаційній роботі застосовувались прийоми образно-стилістичного та формального аналізу. Застосування іконографічного метода в дослідженні використовувалось при вивченні художніх образів, причин їх створення, техніки та прийомів виконання. У дослідженні застосовувалися загальнонаукові методи дослідження – інтерпретація, типологізація, реконструкція. Найчастіше використовувався метод порівняння для проведення зіставлень творів станкового живопису у другій половині XX–XXI ст. Автором використані методи узагальнення теоретичного і візуального матеріалу.

Для всеохоплюючого дослідження стильових традицій та їх трансформації в станковому живописі Китаю у другій половині XX–XXI ст. актуально було зосередитися на таких теоретичних методах як дедукція та індукція, аналогія, конкретизація та синтез. Застосування методу синтезу проводилося для виявлення процесів становлення у станковій картині стильових напрямків у зазначений період, виокремлення його відмінних частин та єдиної цілісності. Синтез став способом вивчення об'єкту з різних сторін, але у взаємному зв'язку. Метод аналогії допоміг провести паралелі між станковим живописом Китаю та інших країн задля виявлення спільних та відмінних тенденцій, а також впливу закордонного мистецтва на розвиток живопису у другій половині XX–XXI ст. в Китаї.

У дослідженні було використано метод індукції, який на проведених окремих формально-логічних висновках дав можливість вивести загальні характеристики, притаманні становленню, розвитку та трансформації станкової картини у Китаї. Дедуктивний метод застосовувався для логічного ствердження окремих постулатів із науково доведених загальних положень. Це виділило особливості у станкових картинах з точки зору художньо-естетичних та ідеологічних засад. Методом абстрагування було зроблене підпорядкування і узагальнення багатоманітних творів станкового живопису,



а саме визначені прийоми побудови композиційних схем, стилістична спрямованість та живописний характер.

Загалом, тема наукового дослідження потребувала вживання спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу:

- історіографічного огляду наукових трудів попередніх дослідників, які проводили розвідку у межах теми дисертації, що допомогло зрозуміти стан вивчення даного питання та знайти у ньому не вирішені проблеми;
- історико-порівняльного аналізу для визначення стильових тенденцій у китайській станковій картині другої половини XX–XXI ст. та їх трансформацій;
- художньо-історичного розгляду процесів розвитку стильових тенденцій у живописній картині Китаю у зазначений період;
- формально-стилістичного аналізу для вивчення трансформацій у станковому живописі Китаю у другій половині XX–XXI ст.

## РОЗДІЛ 2

### СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ

#### 2.1. Тенденції розвитку реалізму в китайському живопису

На зламі XIX і XX століть в пізньому періоді династії Цін відбувались значні інновації в станковому живописі Китаю. Цей процес був пов'язаний з розвитком шанхайської художньої школи, яка зародилася ще у другій половині XIX століття. Вона стала найважливішим осередком розвитку станкового живопису Китаю. Представники школи, такі як Рень Сюн (任熊), Рень І (任颐) та Ву Чанші (吴昌硕) експериментували з темами та техніками, зокрема в галузі станкового живопису. Митці працювали не лише на запит імператорського кола, але й для нової комерційної еліти Шанхаю, яка розбагатіла на торгівлі з західними країнами. Активізація запиту на твори, виконані в олійній техніці, дало поштовх для розвитку та інновацій, що стимулювало художників до творчої свободи і новаторства [63, с. 28].

На початку XX століття Китай переживав значні політичні, соціальні та культурні зміни. Одним з головних чинників розвитку олійного живопису в Китаї став початок навчання художників за кордоном, який простежується ще з 1870-х років, коли перші митці вирушили в Європу й Америку для здобуття освіти в різних галузях, включаючи політику, економіку, культуру та мистецтво. Це явище стало особливо помітним в розвитку китайського станкового живопису, що суттєво його змінило під впливом західної мистецької традиції.

Багато молодих майстрів виїжджали за кордон на навчання за державними стипендіями або за власний кошт. Вони вивчали західні методи живопису та стилі, енергійно досліджуючи нові політичні, економічні та культурні зрушення у світі, що стали поштовхом до модернізації різних сфер життя Китаю. Зокрема, митці, які повернулися до Китаю після навчання в Європі, почали активно впроваджувати техніки та ідеї західного мистецтва, що

значно розширило традиційні рамки китайського живопису. Художники надихалися новими соціальними та економічними реаліями, відображаючи на полотні дух часу. Ці художні трансформації сприяли виникненню унікального симбіозу засад національного живопису тушшю і традицій європейського олійного живопису.

Серед перших митців, що зробили великий внесок у розвиток станкового живопису, були такі видатні художники, як Сюй Бейхун (徐悲鴻), У Цзосю (吳作翊), Сіту Цяо (司徒喬), Янь Веньлян (顏文樑) та інші. Вони не лише привнесли реалістичні та академічні традиції західного мистецтва, а й стали засновниками нових мистецьких рухів, комбінуючи традиційні китайські техніки з європейськими стилями. Їхнє мистецтво стало містком між китайською культурою та західним модернізмом, сприяючи формуванню унікального синтезу двох світових художніх традицій. Повернувшись на батьківщину, ці митці присвятили свої зусилля розвитку художньої освіти, заснуванню шкіл та академій, вихованню нового покоління китайських художників. Вони стали не лише представниками нового напрямку у живописі, а й тими, хто заклав основи сучасного китайського мистецтва.

Сюй Бейхун (1895–1953) відіграв важливу роль у розвитку та поширенні реалістичного живопису в Китаї. Він активно вивчав західні художні техніки та стилі, адаптуючи їх до традиційних китайських принципів. Завдяки його зусиллям, реалістичний живопис почав набувати популярності, ставши важливим елементом культурного життя країни. Митець народився в провінції Цзянсу, професійну освіту отримав в Академії витончених мистецтв у Парижі (з 1918 року). Після повернення до Китаю в 1927 році присвятив себе викладанню образотворчого мистецтва в Нанкіні, Шанхаї та Пекіні.

Сюй Бейхун поєднував західний реалізм із китайською живописною традицією, створюючи роботи, що відображали повсякденність і соціальні реалії свого часу (іл. 2.1.1, 2.1.2). Портрети митця вирізняються високою реалістичністю, стриманим вишуканим колоритом і глибокою психологією

образів. Художник використовує обмежену палітру кольорів, але робить це підкреслюючи гру світла і тіні, щоб акцентувати увагу глядача на рисах обличчя та жестах персонажів. Колорит у його роботах стриманий, що додає образу елегантності та спокою, проте водночас дозволяє підкреслити виразність кожної деталі. У композиціях майстра чітко простежується класична симетрія і гармонія, але він також майстерно працює над поєднанням фігур і середовища, створюючи динаміку жестів і міміки персонажів. Головна сила його портретів виникає у здатності передати психологічний стан персонажів. Вирази обличь, погляди і пози передають багатство емоцій: від спокійного роздуму до внутрішнього конфлікту. Художник прагне не просто відобразити зовнішній вигляд людини, але й заглибитися в її душу, виявляючи тонкі відтінки характеру, які роблять кожен портрет особливим і неповторним.

На відміну від Сюй Бейхуна, відомий китайський митець Лін Фенмян (林風眠, 1900–1991) в більшій мірі намагався втілити в реалізм засади китайської національної культури. Митець народився в провінції Гуандун, завдяки своєму художньому обдаруванню отримав державну стипендію для навчання у Франції (1919), де ознайомився з роботами в стилі постімпресіонізму, фовізму і примітивізму. В своїй педагогічній і творчій діяльності наполягав на необхідності синтезу китайського та західного мистецтва. Пізніше, в його роботах починає домінувати експресивний стиль, з яким він познайомився під час подорожі до Берліна, де його зацікавила творчість німецьких експресіоністів Еріха Геккеля (1883–1970) і Еміля Нольде (1867–1956) [161].

Після повернення на Батьківщину, Лін Фенмян став директором Національної академії образотворчого мистецтва Пекіна (1926), де намагався представити як традиційне китайське мистецтво, так і сучасні художні практики, які митець опанував навчаючись в Європі. У 1928 році Лін заснував Товариство мистецького руху разом з художниками Лінь Венчжен (1903–1989) і Лі Пуоань (1901–1956). Митці почали видавати мистецький журнал

«Аполлон», в якому рекламували свої картини та картини європейського авангарду [149].

Більшість творів митця 1920–1930-х років присвячені жіночим образам з китайської опери (сцени танцю, гри на музичних інструментах), що за своїми стилістичними ознаками нагадували портретні образи Матісса (іл. 2.1.3, 2.1.4), поєднуючи традиційні жіночі риси та костюми з інноваційним використанням світлих і контрастних кольорів. Лін створив жінок, які є жіночними, ідеалізованими та водночас позачасовими. Упродовж свого директорства він керував школою, яка була водночас сучасною та притримувалась китайських традицій, відкриваючи студентам новітні концепції західного мистецтва, а також основи традиційного китайського живопису (гохуа). Незважаючи на те, що він викладав олійний живопис, більшість його робіт були написані на папері тушшю і кольором [90, с. 48–53].

У картині «Рибальське село» митець зображує звичайних жінок у рибальському селі (іл. 2.1.5). Народившись у гірському селі Гуандун, Лін Фенмян втілює сцену, яку він багато разів бачив на своїй Батьківщині. Кожен персонаж відображає звичайне сільське життя. Унікальні головні убори, які носять рибалки у східній провінції Чжецзян, нагадують німб, що створює асоціації з благородством і добродією. Твір яскраво зображує красу материнської любові, радість від плодів своєї праці, символу родючої землі. Художник в цій роботі нагадує ідеалізовані образи з картин Мілле, пропонуючи нову інтерпретацію теми східних красунь у своїй творчості [90, с. 48–53]. «Рибальське село» передає спокій і чарівність традиційного китайського рибальського поселення. М'які лінії, пастельні кольори й «умовна» гра світла передають атмосферу умиротворення та простоти життя. Композиція картини гармонійна, з ясною побудовою простору, де кожен елемент, будь то човни або будинки, зливається в єдину поетичну картину. В роботі Лін Фенмян зберігає свою улюблену квадратну композицію, яка створює відчуття гармонії та порядку. Всі лінійні і площинні утворення розкладені митцем у цілісну рухливу композицію. Кораблі розташовані вільно,

але водночас упорядковано, їх щогли та планки утворюють чіткі, геометричні лінії. Ці лінії перетинаються, перекривають одна одну, формуючи блоки, які додають картині щільності й ритму. Поєднання елементів кубізму із грою світла створює багат шаровість простору та відчуття глибини. На тлі золотого заходу сонця кораблі, виконані в різних відтінках, наче занурюються у прозоре світло. Прозорі тіні, що накладаються, додають ефекту захоплення простору, в той час як відтворення відчуття сонячного світла викликають асоціації з імпресіоністичними творами, що підкреслює натхнення митця західним живописом. Кольорові акценти в роботі також нагадують локальність кубістичного мистецтва: човни різноманітних кольорів лежать у золотих сутінках, підсилюючи відчуття просторової неосяжності.

Картини Лін Фенмяна, такі як «Рибальське село» і «Китайська опера», є яскравими прикладами його унікального стилю, який поєднує традиційний китайський живопис тушшю з західним олійним живописом. Лін Фенмян зумів створити власну художню мову, що поєднувала образні традиції східної культури, що надає його роботам особливої виразності та глибини. У його картинах відчувається глибока ліричність, особливо у зображеннях східних красунь, що ніби випромінюють світло та несуть тепло. Мистецтво Лін Фенмяна своїм тематичним репертуаром і методами образотворення стало еталоном поєднання засад східного і західного живопису для майбутніх поколінь станковистів.

У «Китайській опері» (іл. 2.1.4) художник зосереджується на витонченості та театральності сцени, відтворюючи на полотні яскраві костюми та драматичну позицію персонажів. Використовуючи обидві техніки – туш і олію, він передає текстуру тканини і глибину сил акторів, створюючи враження руху та ритму, властивого традиційному китайському театру. Східні красуні в його роботах ліричні й поетичні: вони відображають не лише зовнішню красу, а й внутрішню спокій та духовність, притаманну традиційному мистецтву. Лін Фенмян поєднує китайські мотиви із сучасними впливами, додаючи своїм

творам неповторну естетичну м'якість і символізм, де кожен образ, кожен жест передає глибокі емоції і вічні теми краси.

У 1920-х і 1930-х роках Лін Фенмян намагався просувати нові європейські художні концепції, такі як перспектива, пленерна практика, пластична анатомія. Він відстоював інтеграцію китайського живопису у західну культуру та заохочував художників навчатись новим мистецьким формам та інноваційним технікам.

Лін особливо зосереджувався на вираженні страждання, починаючи з роботи 1929 року «Біль людства» і закінчуючи останніми картинами 1980-х років. «П'єта» з музею Чернускі, датована початком 1930-х років, представляє важливий етап у зародженні нової теми в творчості Лін Фенмяна, теми болі і страждань (іл. 2.1.6). Досліджуючи зв'язки між китайським мистецтвом і релігійним європейським живописом, митець знаходить нову емоційну образність задля втілення своїх переживань. У невеликому форматі та щільній композиції твору є експресивність як інтернаціоналізація болю. Чітко промальований загальний контур групи фігур передає згуртованість групи з контрастними чорних ліній та «бризками» світла, що обрамляють обличчя двох жінок і формують постать Христа. Досягнутий таким чином баланс між китайськими та західними техніками живопису розширює та перевершує досягнення художника у 1920-х роках, свою експресивністю у передачі святості і страждання героїв. Християнська іконографія дала художнику сюжети, які дозволили йому висловити найгостріші почуття.

Серед інших китайських художників, які досягли визнання, були: Лі Тіфу (1869–1952), який народився в Гешане, в провінції Гуандун, навчався в Європі та Сполучених Штатах; Фен Гангбай (1884–1986) народився в Гуандуні, навчався в Королівській академії образотворчих мистецтв в Мехіко, а потім вивчав олійний живопис в майстерні американського художника Роберта Генрі протягом одинадцяти років; ще одним митцем, який навчався у Франції (1911) був Ву Фадінг (1883–1924), який після повернення до Китаю викладав олійний живопис у Пекіні та Шанхаї. Провідним діячем китайської культури був Лю

Шутунг (1883–1942), який вивчав олійний живопис в Японії між 1905 і 1910 роками. Після повернення в Китай викладав олійний живопис у містах Тяньцзінь, Ханчжоу, Нанкін. Лю Шутунг в своїй педагогічній діяльності підкреслював значення ескізів на відкритому повітрі, таким чином прокладаючи шлях до впровадження інноваційних методів в художню освіту Китаю.

Янь Веньлян (顏文樑, 1893–1988) народився в Сучжоу, створив у 1922 році школу образотворчого мистецтва Сучжоу і в 1928 році продовжив вивчення олійного живопису у Франції. Лю Хайсу (刘海粟, 1896–1994) народився в провінції Цзянсу, відкрив школу образотворчого мистецтва в Шанхаї в 1912 році і створив курс вивчення оголеної натури, який призвів до гарячих дискусій і привернув багато уваги до викладання мистецтва в цілому. Ці видатні художники стали основними прихильниками реалістичного живопису, заклавши основи для подальшого розвитку сучасного китайського мистецтва. Їхня творчість, педагогічна і просвітницька діяльність не лише сприяла поширенню реалістичного олійного живопису, але й відкрила нові горизонти для китайських митців, які прагнули інтегрувати традицію з новими ідеями та техніками.

Художники, які взяли на себе місію трансформувати традиційний китайський живопис, не тільки привезли до Китаю західні класичні реалістичні картини з Японії та Європи, а й стали провідниками сучасного європейського мистецтва. Хоча вони не до кінця розуміли всі західні течії і жанри, цей період став відкриттям для китайського живопису олією. У цей час класичний реалізм і сучасний модернізм співіснували в художньому просторі Китаю, створюючи період великого експерименту і взаємодії різних стилів. Це був своєрідний «золотий вік» китайського живопису, що виник після впровадження західної техніки олійного живопису [131, с. 76].

Таким чином, на початку ХХ століття молоді китайські митці сповнилися рішучості вивчати західний живопис маслом, вирушаючи на



навчання до Японії, Європи та Сполучених Штатів. У цей час в світовому мистецтві відбувались історичні зміни: класичний реалізм поступово поступався місцем модернізму. Хоча в академічній освіті за кордоном загалом відкидались принципи модерністичного мистецтва, після розвитку імпресіонізму почали з'являтися нові тенденції (постімпресіонізм, фовізм, кубізм та ін.), що впливали на мислення художніх кіл. Це викликало захоплення і певну розгубленість у китайських студентів, які приїхали на навчання.

Реалізм зберіг важливе місце в Китаї і в наступний історичний період. Більшість китайських художників, які закінчили академії образотворчого мистецтва в Китаї і за кордоном, ретельно опанували реалістичний напрям. У 1950–1960-і роки пануючим методом станкового живопису Китаю став «соціалістичний реалізм». Магістральними принципами цього методу були: реалізм, ідейність, масовість. Станкова картина стала зброєю державної ідеології, а держава – органом контролю за розвитком мистецтва та визначення офіційного його напрямку, забороняючи інші напрями у культурі, науці та мистецтві.

Ключовою задачею методу «соціалістичного реалізму» було затвердження соціалістичних ідеалів, нових соціальних взаємин, образів робітничого класу і селян, історичних подій. У середині ХХ століття була визначена жорстка програма «соціалістичного реалізму», в основі якої закріплювалось прославлення, оспівування вождів та революційної боротьби народу, трудового ентузіазму та соціалістичного будівництва. Китайське мистецтво повинно було: підтримувати патріотичний дух народу, поставити інтереси суспільства вище за особисті.

Реформа відкритості у Китаї, яка розпочалася в 1978 році, сприяла у мистецтві звільненню художників від політичного тиску. Станкова картина почала заповнюватися новою тематикою. Китайські художники змогли приїжджати до інших країн, бувати в європейських та американських галереях, вивчати їх мистецтво, що посприяло наповненню станкової картини

сучасними тенденціями живопису. Китайські художники починають створювати свій власний стиль.

Під впливом нової епохи в Китаї змінилася тематика станкових картин, а реформа «відкритості» сприяла швидкому піднесенню усіх форм образотворчого мистецтва та запровадження новітніх мистецьких тенденцій інших країн. Художники починають експериментувати, вводити нові технічні прийоми у живопис. В станковій картині Китаю з'являється індивідуальність, відчувається пошук художниками свого стилю. Однак, традиційні засади живопису залишаються актуальними. Саме у цей період формуються визначальні принципи реалістичного напрямку в станковому живописі завдяки унікальності китайського традиційного живопису, що формувався образно-міфологічним розумінням реальності; символічно-асоціативним відображенням емоцій; філософсько-поетичним відношенням до природи; ототожненням гармонії й краси; пошуком гармонійного взаємозв'язку між всесвітом і людиною; дотриманням художніх канонів; традиційністю сюжетів; злиттям живопису з поезією та декоративністю. Визначальним у традиційному живописі Китаю вважалась техніка штриха та тональність чорного кольору.

З 1979 року олійний живопис Китаю почав позбавлятися обов'язкового методу «соціалістичного реалізму». Розвиток станкової картини відбувався в Китаї у другій половині ХХ століття під впливом різних факторів. Політичні події в країні спричинили появу у мистецтві різноманітних течій. Закінчення періоду Культурної революції сприяло більшій незалежності художніх ідей. Почали активно розгортатися стилі такі, як «мистецтво шрамів», «сільський реалізм». Відзнакою олійного живопису став напрям «неореалізму», який мав великий вплив і у період постмодернізму. В кінці ХХ століття у мистецтві Китаю знову почав активно розвиватися реалізм, але із значними трансформаціями живописного відображення художніх образів. Така тенденція підтверджує домінуючу роль реалізму в китайському мистецтві будь-якого історичного періоду, що є характерним і для мистецтва сучасності.

Мета «мистецтва шрамів» була певною мірою в критиці засобів та принципів мистецтва в період «культурної революції». Поява «сільського реалізму» повернула станкову картину до реального життя, а роботам стала притаманна життєвість, емоційність та глибина. Художники, звільнившись від політичного тиску, почали пошук нових шляхів інтеграції європейського живопису в станкову картину Китаю, що призвело до появи напрямку «неокласицизму».

Нове покоління художників почало уважно вивчати і зображувати різні аспекти суспільства. В їх роботах головною темою були пересічні люди, їх життя і вірування. Митці у композиції і колориті продовжують наслідувати «традиційні реалістичні шаблони», дотримуючись високого академічного рівня рисунку. Серед видатних китайських митців, творчість яких спрямована спрямований на висвітлення соціальних тем потрібно назвати Сунь Веймін, Ван Хунцзянь, Сю Вейсін, Чжен Ї та ін. [150].

Ще одним напрямом, що набув розповсюдження у 1980-х роках став фотореалізм, який характеризується прагненням до максимально точного відтворення дійсності за допомогою художніх засобів, подібних до фотографії. У цьому стилі художники детально передавали текстури, світлотінь і відблиски, що нагадували фотографічну точність. В епоху постмодернізму взаємопроникнення жанрів візуальної творчості призвело до реабілітації фотографічних прийомів, які стали важливим інструментом для художників [62, с. 321].

У китайському олійному живописі «фотореалізм» має унікальні особливості в поєднанні західних технічних підходів з традиційними естетичними цінностями Сходу. Китайські художники, перейнявши принципи стилю, зосереджувались на точному відтворенні деталей, однак їхні твори відзначаються більш глибоким змістовним контекстом, який перегукується з культурною та філософською спадщиною країни. У творах китайських митців найчастіше зустрічаються зображення сучасного урбаністичного життя, контраст між минулим і майбутнім, між традиційним і сучасним, що додає

живопису елемент «соціальної критики». Художники використовують такі художні методи, як детальне моделювання світла, тіні та текстур, щоб підкреслити матеріальність об'єктів. Однак замість копіювання реальності, китайські митці часто наповнюють зображення глибоким семантичним навантаженням, намагаючись передати не лише зовнішню красу, але й внутрішнє значення зображуваних сцен, що відповідає філософії китайського мистецтва.

Лі Гуйцзюнь (李貴君, 1964 р.н.) є одним із провідних митців фотореалізму в Китаї. Його роботи часто зосереджені на деталізованому зображенні людей і природних пейзажів (іл. 2.1.7). Він використовує тонкі відтінки світла і тіні, щоб створити надзвичайно реалістичні картини, в яких кожен штрих передає життєвість. Лі також відомий своєю здатністю передавати емоційну глибину образів, роблячи свої твори не просто технічно досконалими, але й емоційно насиченими. Митець намагається через передачу реальності та власну культурну призму поєднати живописну техніку з глибоким розумінням китайської естетики та запитамі сучасного суспільства.

Ще одним майстром фотореалізму в Китаї є Чен Іфей (陈逸飞, 1946–2005). Його роботи поєднують вражаючу реалістичність із темами, відображаючи гармонію між традиційним китайським мистецтвом та сучасними техніками. Картини Чена відомі своїм ліричним підходом до реальності, в його роботи найчастіше присвячені молодим тендітним дівчинам у традиційних китайських костюмах або сценам міського життя.

Картини китайського митця Чень Іфея, присвячені темі китайської опери (іл. 2.1.8), є яскравим прикладом його унікального художнього стилю, що поєднує національні традиції із західними живописними техніками. Художник відомий своїм майстерним відтворенням китайської культури через сценічні образи, особливо акцентує увагу на естетиці та драматичному напруженні опери. Його роботи відображають глибоку повагу до традиційного китайського театру, зокрема до пекінської опери, яка надихає багатьох

художників своєю барвистістю, ритуальними рухами та символічними костюмами. Чень Іфей у своїх картинах зображує сцени з китайської опери, де фігури акторів забезпечують складні й виразні жорсткості, які передають емоції та внутрішній драматизм. Особлива увага приділяється деталям: яскраві костюми, багаті на орнаменти та кольорові поєднання, маски з символічними рисами обличчя та складні театральні зачіски. Майстер акцентує увагу на цих деталях, демонструючи красу і самобутність традиційної китайської опери..

Композиції робіт Чень Іфея збалансовані, часто він розміщує героїв на темному тлі з виділенням освітлення на головних персонажах твору (іл. 2.1.9). Художник також використовує контрастну гру світла та тіней для створення особливої атмосфери таємничості, підкреслюючи емоційне напруження картини та головних персонажів. В жанрових і портретних роботах митця сцени театралізовані, але без певної прив'язки до театральної вистави. Таким чином, через призму традицій китайської опери художник вказує на зв'язок між минулим і сучасністю, звертаючись до теми культурної ідентичності.

Гіперреалізм, що став продовженням і розвитком фотореалізму, характеризується тим, що художники імітують цифрове зображення з його технічними особливостями: розмитістю, оптичними ефектами, прийомами монтажу та ракурсностію. В своїх творах митці використовують наряду з олійною технікою аерограф, емульсійні покриття та тонкі лесування, іноді різних за властивостями фарб. Таким чином, вони створюють ілюзію гладкої поверхні, спрощеної текстури і глибини зображення. [62, с. 322].

В сучасному станковому живописі Китаю гіперреалізм є однією з нових тенденцій, що поєднує технічну досконалість із глибоким символічним навантаженням східної культури. Китайські художники використовують цей стиль для відображення реалій швидко мінливого суспільства, акцентуючи увагу на деталях повсякденного життя, людських почуттях, міських сценах з їх «соціальними контрастами». Гіперреалізм у такому сенсі виступає не лише як засіб відтворення дійсності, а як спосіб осмислення культурних змін і поєднання традиційних цінностей з сучасністю. Митці активно застосовують

фотографічні та оптичні ефекти для досягнення максимальної точності й ілюзії реальності. Водночас в їхніх роботах відчуваються глибокі метафоричні підтексти, що виражають «соціальні коментарі» та особисті роздуми. Таким чином, китайський гіперреалізм у станковому мистецтві не тільки захоплює своєю технічною майстерністю, але й відкриває нові шляхи для рефлексії на сучасні виклики в суспільстві.

«Фотореалізм» та «гіперреалізм» – напрями мистецтва, що виникли в 1970-х роках. З розвитком кіноіндустрії та фотографії ряд митців розпочав втілювати свої художні задуми за допомогою величезних зображень (як у фільмах на величезному екрані). Основною характеристикою «фотореалізму» є величезні розміри картини, які в кілька разів перевищують справжній об'єкт або фотографію. Художники фотореалістичного напрямку відмовляються від ескізів з натури, але використовують технологію фотографії високої чіткості для збільшення деталей реальних об'єктів, прагнучі до ультрареалістичних візуальних ефектів. «Фотореалізм» мав величезний вплив на комерційну рекламу. Філософська концепція цього напрямку полягає в тому, щоб представити світ з «іншої перспективи», використовуючи технічні можливості камери високої чіткості для фіксації більш реального об'єктивного світу. «Фотореалізм» відмовляється від впливу суб'єктивних емоцій художника на натуру та переслідує сувору констатацію візуального об'єкту і простору [155].

Як одна з провідних фігур у сучасному світі олійного живопису, Ленг Джун (冷军) виділяється «гіперреалістичним» стилем. Він надає перевагу реалістичному методу, підкреслюючи, що основне – це базові навички моделювання, вміння передавати колір і форму (іл. 2.1.10). Його стиль розвивався органічно, без впливу окремих мистецьких шкіл. Твори Ленг Джуна – це ескізи моделей, які є звичайними класичними реалістичними картинами олією (іл. 2.1.11). «Гіперреалізм» (або «Суперреалізм», як його іноді називають) відмовляється від ескізів реальних об'єктів і використовує замість них фотографію високої чіткості (технологія збільшення фізичних деталей) [155].

Для Ленг Джуна ключовим у мистецтві є відчуття «тактильності» живопису, відблиску фарбових шарів, що є невід'ємною частиною його підходу. Втім, художник вважає, що такі звані «техніки» можуть мати обмежений вплив і навіть стримувати митця, якщо вони не супроводжуються глибоким емоційним або чуттєвим розумінням мистецтва. На його думку техніка – це лише інструмент, а без відчуття та глибокого зв'язку з мистецтвом вона втрачає сенс [113].

Тенденції розвитку сучасного мистецтва відображають кризу цінностей і водночас пошук нових шляхів для творчого вираження в умовах постмодернізму. Визнання альтернативності та мінливості буття стає ключовим фактором у формуванні нової художньої парадигми, де розвиток розглядається як поліфонічний і багатогранний процес. Людина, як невід'ємна частина цього процесу, відкривається постійним трансформаціям, що знаходять відображення у мистецтві. З розвитком цифрових технологій і засобів «масового мистецтва», зокрема через мільйонне тиражування творів мистецтва, віртуальні музеї та доступ до культурного контенту через інтернет, світ перетворюється на «музей без стін». Це явище сприяє залученню широкої аудиторії до мистецького світу, одночасно змінюючи звичні культурні орієнтири. Хоча такий підхід може викликати розгубленість через втрату чітких елітарних кордонів у мистецтві, він стимулює індивідуальний розвиток, розширюючи культурні горизонти кожної людини та роблячи мистецтво частиною повсякденного життя. [62, с. 324].

Фотореалізм у Китаї, іноді називають «новим реалізмом», що значно трансформувало «обличчя» китайського реалістичного живопису у ХХ столітті, поєднуючи високий технічний рівень з концептуальним підходом [120, с. 301]. Художники цього напрямку не обмежуються поверхневою об'єктністю та точністю відтворення деталей, а прагнуть заглибитися у внутрішню сутність об'єктів, передаючи психологічні та емоційні аспекти. Новий реалізм стає виразом епохальних змін і соціальних викликів, що робить його принципово

іншим від традиційного реалізму, який більше зосереджувався на зовнішніх характеристиках природи.

Характерною рисою фотореалізму в Китаї є поєднання технічної майстерності з глибоким філософським і психологічним змістом, що складає унікальну своєрідність цього виду творчості. Художники прагнуть не тільки точно зображати реальність, але й відобразити її метафізичну сторону, показуючи суперечності та складності сучасного життя [120, с. 302]. Таким чином, фотореалізм у Китаї відкриває нові шляхи для реалістичного живопису, розширюючи його межі і додаючи до нього нові стилістичні та концептуальні елементи.

«Новий реалізм» встановлює високу планку в технічному виконанні, але водночас піднімає питання про природу сприйняття та суб'єктивність у мистецтві. Цей підхід значно збагатив мову китайського реалістичного живопису, вводячи в нього нові засоби вираження, що підвищили складність техніки і надали творам більшої інтелектуальної та емоційної насиченості. Таким чином, китайський фотореалізм створює нові парадигми художнього вираження, відображаючи сучасний світ через поєднання техніки та глибокого змісту.

Основні стильові особливості сучасного станкового живопису Китаю включають поєднання традиційних та інноваційних технік, експерименти з формою і кольором, а також акцент на індивідуальності художника. Митці використовують різноманітні стилі, від реалізму до абстракції, звертаючись до соціальних, культурних та філософських тем. Часто застосовуються нові медіа та цифрові технології для створення творів, що розширюють межі традиційного живопису. Сучасний станковий живопис вирізняється гнучкістю підходів і прагненням до відображення мінливого світу через особисту перспективу художника.

Стильові тенденції сучасного станкового живопису Китаю характеризуються поєднанням глибоких культурних традицій з новаторськими підходами. Митці поєднують образотворчі принципи олійного живопису з



методами традиційних для Китаю художніх технік, таких як живопис тушшю і каліграфія, не забуваючи про здобутки західного мистецтва у реалізмі, імпресіонізмі, модернізмі. Основна тенденція – синтез старого і нового, де національна ідентичність залишається основним завданням китайських станковистів переплітаючись з глобальними художніми впливами.

Крім того, тематика сучасного китайського живопису відображає соціальні й культурні зміни, урбанізацію та технологічний прогрес. Художники часто звертаються до тем сучасного життя, створюючи контрасти між традиційним сільським укладом і стрімкою модернізацією та глобалізацією. Використання яскравих кольорів, багат шарових композицій та концептуальність додає творам митців актуальності і новаторства.

## **2.2. Постмодерністські тенденції в станковому живописі Китаю**

Сучасні постмодерністські тенденції в олійному живописі Китаю, зокрема концептуальне мистецтво, займають важливе місце у контексті глобальних мистецьких процесів, які відображають зміни в соціально-політичному та культурному ландшафті країни. Концептуальне мистецтво, яке набуло особливого значення в Китаї наприкінці XX–XXI ст., стало засобом візуальної критики та осмислення соціальних перетворень, викликаних швидкою модернізацією, глобалізацією та політичними трансформаціями. У порівнянні з традиційними видами мистецтва, концептуалізм у Китаї має специфічний характер.

Концептуальне мистецтво як художній рух виник у середині 1960-х років, докорінно змінив традиційні уявлення про те, яким може бути мистецтво. По суті, концептуальне мистецтво надає пріоритет ідейності зображення над візуальними чи естетичними аспектами змісту, стверджуючи, що концепція чи ідея, яка лежить в основі твору, є важливішою за сам завершений мистецький об'єкт. Цей радикальний підхід до створення витворів мистецтва справив

глибокий і тривалий вплив на світ мистецтва, надихнувши незліченну кількість митців і сформувавши сучасні мистецькі практики.

Концептуальний живопис можна визначити як вид мистецтва, в якому ідея або концепція переважає над традиційними естетичними, технічними та матеріальними аспектами художньої творчості. Ключові характеристики включають «дематеріалізацію об'єкта»; особливе значення підтексту зображення; «документалізацію образів» (зрозумілість першообразу, архетипічність).

Поява концептуального мистецтва у ХХ столітті була викликана внаслідок соціально-політичних і культурних потрясінь нового часу. Воно розвивалося на складному тлі післявоєнного розчарування та широкого сумніву в усталених цінностях суспільства. Цей період став часом піднесення контркультури та антиістеблішментських рухів, які мали значний вплив на мистецьке вираження. Водночас стрімкий технологічний прогрес провів світанок інформаційної епохи, змінивши спосіб взаємодії людей зі світом та один з одним. Зростаюча глобалізація сприяла безпрецедентному міжкультурному обміну, відкриваючи митцям доступ до різноманітних ідей та перспектив, синтезу класичних художніх практик з аудіовізуальним мистецтвом. Ці переплетені фактори створили сприятливе підґрунтя для зародження та розквіту концептуального мистецтва, яке кинуло виклик традиційним мистецьким парадигмам і розширило межі творчого самовираження митців.

У Китаї концептуальне мистецтво народилося у 1980–1990-х роках, після завершення «Культурної революції» та початку періоду «Реформ і відкритості». Цей рух характеризувався сміливим викликом традиційним мистецьким формам і залученням до швидких соціальних, політичних та економічних змін, що охопили країну.

Зародження і розвиток концептуального живопису в Китаї нерозривно пов'язаний з бурхливою політичною та економічною історією країни наприкінці ХХ століття. Цей мистецький рух виник як потужна форма

самовираження та критики соціалістичного живопису в період глибоких соціальних змін. Завершення Культурної революції у 1976 році стало поворотним моментом в історії Китаю. Десятирічний період соціальних і політичних потрясінь спустошив культурний ландшафт Китаю, придушивши мистецьке самовираження і запровадивши жорсткий ідеологічний контроль над творчими практиками. Після цього Китай вступив в епоху «Реформ і відкритості», що розпочалася у 1978 році. Ця нова епоха принесла швидкі економічні реформи та поступове послаблення політичного тиску на митців.

Коли Китай відкрився до зовнішніх впливів, в країну почала надходити інформація про західні мистецькі течії та експериментальне мистецтво. Китайських митців, які прагнули долучитися до світових мистецьких трендів, особливо приваблювало концептуальне мистецтво. Наголос на ідейності, а не на традиційних естетичних проблемах, знайшов відгук у покоління митців, які прагнули звільнитися від обмежень соціалістичного реалізму та традиційних китайських мистецьких форм. Творчість західних художників-концептуалістів, таких як Джозеф Косут, Марсель Дюшан та Джон Кейдж, сильно вплинула на китайських митців. Репродукції їх робіт та теоретичні нотатки поширювалися, часто в неофіційних перекладах, викликаючи інтенсивні дискусії та дебати в мистецьких колах [80, с.301]. Ідея про те, що мистецтво може бути «іншим», існувати передусім як концепція, а не об'єкт, запропонувала радикально новий підхід, який відповідав прагненню до інтелектуальної та творчої свободи китайських художників.

Наприкінці 1970-х та у 1980-х роках сформувалися численні експериментальні творчі групи і були організовані новаторські виставки, які представили концептуальне мистецтво широкій аудиторії Китаю. Однією з найперших і найвпливовіших була група «Зірки», створена у 1979 році. Провокаційні виставки художнього об'єднання, зокрема несанкціонована виставка на паркані біля Національного художнього музею Китаю, кинули виклик офіційним мистецьким доктринам і проклали шлях для просування експериментальних мистецьких практик. Рух «Нова хвиля 85», що зародився

у 1985 році, ознаменував більш безпосередню взаємодію станкових форм з концептуальними новаціями. Представники таких мистецьких об'єднань, як Північна мистецька група в Харбіні використовували концептуальні підходи, створюючи роботи, що ставили під сумнів визначальну роль реалістичних підходів в олійному живописі Китаю.

Переломним моментом стала виставка «Китай-Авангард», що відбулася в Національному художньому музеї Китаю в Пекіні у лютому 1989 року. Ця виставка, на якій були представлені роботи 186 художників, серед яких було багато концептуальних митців, стала першим офіційним показом авангардного мистецтва в Китаї. Хоча її двічі закривали протягом двох тижнів через суперечливі перформанси, вона стала поворотним моментом у визнанні концептуального мистецтва в Китаї [99, с. 301].

Поява концептуального мистецтва в Китаї не обійшлася без викликів. Митці стикалися з цензурою, браком інституційної підтримки, а іноді й нерозумінням громадськості. Однак рух продовжувався, рушійною силою якого було прагнення митців долучитися до сучасних проблем і кинути виклик традиційним уявленням про мистецтво. Китайське концептуальне мистецтво продовжувало розвиватися, набуваючи власних унікальних рис, звертаючись до соціальних і політичних проблем, беручи участь у глобальних мистецьких діалогах.

Наприкінці 1990-х, окрім традиційних форм, китайські художники відновили авангардні експерименти середини 1980-х і досліджували мистецтво перформансу, концептуальне мистецтво, земне мистецтво, інсталяцію та відео-арт, усі основні засоби міжнародного мистецтва. Оскільки світ мистецтва ставав все більш глобальним, Китай став його частиною. На Шанхайській бієнале 2000 року теоретики мистецтва та художники обговорювали переваги збереження традиційних китайських форм, а також важливість вивчення іноземних стилів. Ці дві часто суперечливі теми продовжували визначати своєрідність станкового мистецтва Китаю і в XXI столітті [86].

У 1990-х роках китайське образотворче мистецтво розвивалося в середовищі, яке дедалі більше характеризувалося відкритою ринковою економікою та ліберальним політичним рухом. Художники стали більш вільними у самовираженні, в цій демократичній атмосфері співіснували різні стилі та форми мистецтва. Зміни в урядовій політиці дозволили митцям вивчати сучасне мистецтво Заходу більш широко, ніж будь-коли раніше. Багато канонічних творів з естетики і теорії мистецтва були перекладені і видані в Китаї. Китайські художники також значно збагатили своє розуміння західного мистецтва після того, як художні каталоги були імпортовані з-за кордону, та коли побачили виставки робіт таких художників, як німецькі художники-експресіоністи, Пабло Пікассо та Роберт Раушенберг, які проводилися у Китаї. Натхненні західною ідеєю «мистецтво заради мистецтва», багато китайських митців почали відкидати ідею, давно поширену в Китаї, що мистецтво має служити політиці та людям. Багато китайських митців усе частіше наслідували західні стилі, досліджуючи такі стилі, як кубізм і абстрактний експресіонізм. Хоча такі експерименти потрясли систему китайського мистецтва, але вони заклали основу для народження нових форм. Багато митців створювали роботи, які були надто похідними від західних стилів.

Засновниками іконографії поп-арту є американські митці, яких надихнули запозичення взяті з телебачення, коміксів, журналів і різних форм реклами. Художники безпосередньо зробили візуальний образ сучасної поп-культури. Поп-арт являв собою спробу знаходження більш об'єктивної форми мистецтва, який за своїми лозунгами замінив абстрактний експресіонізм, що довго домінував як в Сполучених Штатах, так і в Європі. Він також був іконоборчим, відкидаючи верховенство «класичного мистецтва» минулого та переваги сучасного авангардного мистецтва. Поп-арт став популярним завдяки відображенню конкретної соціальної ситуації та легкій зрозумілості образів взятих із засобів масової інформації. Хоча більшість мистецтвознавців спочатку називали поп-арт вульгарним, сенсаційним, неестетичним, але прихильники бачили в ньому поштовх до демократичності.

Китайське концептуальне мистецтво, черпаючи натхнення у світових мистецьких рухах, розвинуло свої власні унікальні риси. Підняті митцями питання відображають складний соціальний, політичний і культурний ландшафт Китаю кінця ХХ–ХХІ ст. Особливо виділяються чотири ключові теми: політична та соціальна, дослідження культурної ідентичності, критика швидкої модернізації та споживацтва, а також переосмислення традиційної китайської естетики.

Політична та соціальна тема дає нове розуміння історичних революційних подій середини ХХ століття, є найпомітнішою з тем, в якій художники висловлювали критику урядової політики та підіймали проблеми соціальних питань. Серія «Велика критика» Ван Гуаньї є прикладом такого підходу, що поєднує пропагандистські образи часів Культурної революції з логотипами західних споживчих брендів, коментуючи перехід Китаю від соціалізму до капіталізму (іл. 2.2.1). Картини Юе Мінджуна, на яких зображені його усміхнені автопортретні образи, пропонують особисте сприйняття майстром нав'язаних суспільству ідеологічних догматів (іл. 2.2.2).

Швидкі зміни в китайському суспільстві спонукали багатьох художників-концептуалістів досліджувати питання культурної ідентичності. Ця тема часто проявляється як діалог між традиційною китайською культурою та впливом глобалізації. Не будучи суто живописцем, Сюй Бін привносить в пейзажні композиції елементи каліграфії, своє розуміння надбання китайського мистецтва гохуа та його визначної ролі в сучасних мистецьких практиках.

Критика модернізації та споживацької культури зустрічається в роботах Фан Ліцзюня, чий гротескні образи виражають розчарування ринковими і політичними реформами в Китаї. Цю тему, але в більш реалістичному вирішенні піднімає відомий митець Лю Сяодун в серії картин, найвідомішою з якої є «Три ущелини: Нещодавно переміщене населення», показуючи розгубленість сільського населення на шляху стрімкого розвитку мегаполісів.

Переосмислення традиційної китайської естетики можна побачити в олійних полотнах Цай Гоцяна (蔡国强). Його серія «Подорож індивіда через історію західного мистецтва» поєднує концептуальні форми з класичними техніками живопису, створюючи діалог між традиційними та сучасними підходами в образотворенні. Таким чином, ландшафт сучасного китайського мистецтва значною мірою сформований концептуальними художниками, які розсунули межі станкового сучасного живопису Китаю. Хоча багато з цих художників більш відомі своїми інсталяціями, перформансами та мультимедійними роботами, їхній внесок в розвиток олійного живопису досить ґрунтовний, що до цього залишався поза увагою мистецтвознавців.

Багато сучасних художників Китаю знаходяться під впливом західного поп-арту. В одній китайській варіації стилю такі митці, як Ван Гуаньї та Лі Шань, зіставляли червоногвардійські образи робітників, селян і солдатів із капіталістичними образами, такими як логотип Соса-Сола (улюблене зображення Енді Уорхола). Образ Мао Цзедуна часто використовувався в картинах цього стилю. Інші художники використовували карикатурні портрети та яскраві кольори (стиль, що нагадує американського художника Роя Ліхтенштейна). Хоча такі похідні від поп-арту часто мали спільні стилістичні елементи, вони відрізнялися своїми тенденціями або кидали виклик пануючому в китайському мистецтві реалізму. Саме ці митці спочатку стали популярні за межами країни, брали участь у престижних міжнародних мистецьких виставках і бієнале.

Юе Мінджун (岳敏君, р.н. 1962) відомий своїми культовими портретами людей, що посміхаються. Його творчість часто асоціюється з рухом «цинічного реалізму», що виник у Китаї в 1990-х роках. «Страта» – одна з найвідоміших і найсуперечливіших картин художника (іл. 2.2.3). У роботі митець переосмислює картину Жака-Луї Давида «Страта імператора Максиміліана», замінюючи оригінальні фігури в композиції на «клони» власного автопортрету, в якому він посміхається. Фігури розташовані на червоному тлі, створюючи

тривожний контраст між життєрадісним кольором і гротескними фігурами. Ці тривожні образи є потужним коментарем до політичного насильства та безсилля особистості перед нею. Повторення персонажів, що сміються, створює відчуття абсурду, яке підкреслює жахливість сцени.

Ще одним видатним митцем концептуального руху є Чжан Сяоган (张晓刚, р.н. 1958). Майстер відомий своїми сюрреалістичними стилізованими натюрмортами, портретами і жанровими картинами. Починаючи з 1990-х років Чжан Сяоган зацікавився темою сім'ї, ідентичності та родинної пам'яті в контексті новітньої історії Китаю. Розпочата у 1993 році серія «Кровна лінія: Велика родина» – найвідоміша серія робіт художника. На картинах цієї серії зображені стилізовані сімейні портрети, створені на основі старих фотографій. Фігури характеризуються застиглими виразами обличчя, злегка ідеалізованими рисами та червоними лініями, що поєднують членів родини, символізуючи складні стосунки між індивідуальною ідентичністю та родоводом у китайській культурі. Часто одна дитина на портреті має червону пляму на обличчі, що додає таємничості та тривоги. Робота майстра говорить про напруженість між колективізмом та індивідуалізмом, традиціями та сучасністю.

Серія Чжан Сяогана «Родовід: Велика родина» зі стилізацією сімейних фотографій уособлює складні стосунки між індивідуальною ідентичністю та родоводом в китайській культурі (іл. 2.2.4). Майже всі сучасні художники Китаю працюють серіями живописних робіт, намагаючись розкрити своє розуміння піднятих проблем.

Живописні роботи Цзен Фаньчі (曾梵志, р.н. 1964) стосуються тем ізоляції та відчуження в сучасному суспільстві. Серія «Маски», розпочата у 1990-х роках, є найбільш знаковою серією творів митця, присвячена демонстрації психологічного стану сучасної людини і показує розгубленість особистості між множинними ідентичностями в прискореному ритмі часу.



У творах цієї серії зображені фігури в білих масках, що символізують розрив між внутрішніми емоціями персонажів та зовнішнім світом. Контраст між експресіоністичним трактовкою рук героїв і пласкими, схожими на маски обличчями, створює візуальну напругу, що відображає психологічне напруження. Часто розміщені на абстрактному або мінімально визначеному тлі, ці картини передають відчуття відчуження та боротьби за автентичність у Китаї (іл. 2.2.5, 2.2.6).

Фан Ліцзюнь (方力钧, р.н. 1963) є ключовою фігурою в русі «цинічного реалізму». Його роботи часто виражають почуття розчарування швидкими соціальними та економічними змінами в Китаї. «Серія 2–№ 2» містить фірмові лиси фігури Фанга, зображені позіхаючими або кричущими на порожньому тлі [96, с. 412]. Експресивний, майже карикатурний стиль приховує глибоке почуття відчуження та цинізму. Лиса фігура з роззявленим ротом, що може бути позіханням або беззвучним криком, уособлює екзистенційну тугу покоління, яке опинилося між традиційними цінностями та тиском суспільства, що швидко змінюється. Суворі композиція та сміливе використання кольору сприяють потужному емоційному впливу картини (іл. 2.2.7).

Ще одним видатним представником сучасного живопису є Цай Гоцян (蔡国强), який народився 1957 року в місті Цюаньчжоу, провінція Фуцзянь, і є всесвітньо відомим завдяки своєму «вибуховому порохомому мистецтву» (додаванню в олійні фарби вибухових речовин) та масштабним інсталяціям (іл. 2.2.8). Однак його мистецький шлях розпочався з олійного живопису [68]. «Автопортрет: Підкорена душа» (іл. 2.2.9) – одна з ранніх олійних робіт митця, що розкриває його початкові дослідження сюрреалізму та експресіонізму. Ця картина, ймовірно, демонструє експериментальний підхід майстра до автопортрета, можливо, містить елементи, які натякають на його майбутній інтерес до вибухових і динамічних форм мистецтва. Серія «Подорож індивіда через історію західного мистецтва» (2021) знаменує повернення художника до олійного живопису. У цій серії він переосмислює класичні твори західного

мистецтва з елементами своєї вибухової естетики. Ці картини, ймовірно, містять впізнавані композиції з історії мистецтва, накладені або інтегровані з позначками та текстурами, що нагадують порохові техніки митця. Ця серія створює діалог між традиційними техніками живопису та сучасним концептуальним підходом художника, втілюючи глобальну природу сучасного китайського мистецтва.

Хоча в концептуальному мистецтві найголовніше розкриття ідеї, а не технічна досконалість, багато китайських художників знайшли інноваційні способи поєднати нові живописні методи і техніку, засновану на симбіозі реалізму, гохуа і медіа мистецтв. Однією з найпомітніших технік, яку використовують китайські художники-концептуалісти, що працюють в олійному живописі, є переосмислення класичних китайських стилів живопису за допомогою західних медіа. Такі художники, як Юе Мінджун та Фан Ліцзюнь, використовують принципи карикатурного мистецтва і плакату, демонструючи в своїх творах гротеск і стилізацію реалістичних форм, яскравість і локальність кольорових сполучень, що надає унікальну експресію в відображенні соціальних та політичних викликів епохи. Можна констатувати, що певні авторські «кліше», методи образотворення китайських митців стають натхненням для молодих митців Китаю. Зокрема, це «фірмові посміхнені люди» Юе Мінджуна є критикою «фасаду щастя» в сучасному китайському суспільстві. Чжан Сяоган поєднує реалізм із сюрреалістичною концепцією, репрезентуючи теми пам'яті, ідентичності та впливу китайської політики «однієї дитини». Серія «Кровна лінія» з її приглушеною палітрою та пласкою, майже фотографічною якістю, є прикладом нового підходу до олійного живопису китайськими митцями. На картині зображені окремі люди і цілі родини, оточені своїми речами. Завдяки своїй ретельній увазі до окремих суб'єктів та їхнього оточення, митець досліджує наслідки прогресу, який часто приводить до розгубленості великої кількості пересічних людей.

Концептуальні художники в Китаї наприкінці ХХ–ХХІ ст. почали експериментувати з матеріальністю самої олійної фарби. Гу Венда, наприклад,

досліджуючи теми культурної ідентичності та глобалізації використовує в станковому мистецтві елементи колажу, зокрема використовує людське волосся, тим самим кидаючи виклик кордонам розмежування живопису і перформансу.

Потребує уваги в контексті поставленої проблематики, творчість художника Ван Гуаньї (王广义, р.н. 1957). Митець є провідною фігурою в китайському політичному поп-арті. Ван Гуаньї досяг повноліття під час Культурної революції, і цей досвід глибоко вплинув на його мистецьке бачення. Розпочата у 1990 році серія «Велика критика» є основоположною роботою в китайському концептуальному мистецтві. Ця серія поєднує пропагандистські образи часів Культурної революції з логотипами західних споживчих брендів. На одній з картин серії Ван зіставляє героїчну фігуру робітника, характерну для плакатів часів Культурної революції, з логотипом «Coca-Cola». Це вражаюче поєднання створює потужний коментар до конфлікту між комуністичним минулим Китаю та його теперішнім прийняттям капіталізму. Робота слугує візуальною репрезентацією складних стосунків Китаю з його історією та швидкою інтеграцією у світову ринкову економіку.

Полістилізм у творчості Ван Гуаньї відіграє важливу роль у формуванні його унікальної художньої манери. Відходячи від «традиційної фігуративності», художник надає перевагу експресії через колір і текстури, дозволяючи емоціям і внутрішнім переживанням превалювати над сюжетом. Цей підхід відкриває глядачу доступ до внутрішнього світу автора, де формалістичні рішення стають основним засобом виразності, передаючи драматизм і глибину людських взаємин. Ван Гуаньї майстерно балансує між абстрактним і реалістичним, створюючи роботи, які на перший погляд можуть здаватися простими, але насправді приховують багатозаровий контекст, що розкривається з часом (іл. 2.2.10 – 2.2.11).

Його роботи нагадують ретро-плакати, але з глибшою композиційною структурою, яка занурює глядача у тривимірний простір, насичений особистими асоціаціями та спогадами. Художник створює щось більше, ніж

просто зображення; його полотна – це візуалізовані внутрішні переживання, фіксація емоційних відгуків на соціальні та культурні зміни. Працюючи в постмедійній естетиці, Ван Гуаньї поєднує ретро-елементи з сучасною фактурою, що надає його роботам особливого шарму та унікальності в епоху візуального перенасичення.

Серія «Велика критика» художника поєднує образи соціалістичної пропаганди з комерційними логотипами, використовуючи пласкі ділянки кольору та трафаретні техніки, щоб прокоментувати перетин соціалізму та капіталізму в сучасному Китаї.

Міжнародні виставки та бієнале відіграли вирішальну роль у представленні китайського концептуального мистецтва світовій аудиторії. Венеційська бієнале, одна з найпрестижніших мистецьких подій у світі, представила численних китайських художників, які працюють у різних медіа. У 1993 році були виставлені політично забарвлені олійні картини Ван Гуаньї з серії «Велика критика», що стали поворотним моментом у міжнародному визнанні китайського сучасного мистецтва. Так само знакові картини Юе Мінджуна із зображенням фігур, що сміються, були представлені на великих виставках у Європі та Північній Америці, в тому числі на персональній виставці сучасного мистецтва в Парижі у Фонді Картьє. Коли китайські художники почали розширювати межі традиційного олійного живопису, їхні інсталяції стали центральними елементами великих міжнародних бієнале. Наприклад, на Венеційській бієнале були представлені масштабні інсталяції таких художників, як Сюй Бін та Ай Вейвей, чиї роботи часто включають елементи, виконані у техніці живопису.

Багато китайських художників розширили межі своєї практики, перейшовши від традиційного олійного живопису до більш експериментальних форм, таких як інсталяції. Цей перехід дозволив створити імерсивний досвід, який залучає глядачів на різних сенсорних рівнях, що ще більше розширило вплив китайського концептуального мистецтва. Ринкова вартість і можливість колекціонування китайського концептуального

мистецтва стрімко зросли. Аукціонні дома повідомляють про рекордні продажі робіт китайських художників, причому як олійні картини, так і інсталяції отримують високі ціни. Великі музеї, приватні колекціонери та інституції по всьому світу охоче купують ці роботи, закріплюючи їхню важливість у глобальному мистецькому наративі.

Вплив поширюється на мистецьку освіту та критику: багато міжнародних мистецьких шкіл включили китайське сучасне мистецтво до своїх навчальних програм. Мистецтвознавці та критики створили широку наукову базу на цю тему, сприяючи більш різноманітному та інклюзивному глобальному мистецькому дискурсу [133].

Цензура та урядові обмеження стали значними перешкодами для багатьох китайських художників-концептуалістів, що працюють в техніці олійного живопису. Політичний характер деяких робіт призвів до конфліктів з владою, що призводило до скасування виставок і вилучення творів мистецтва з них. Такі художники, як Чжан Сяоган та Юе Мінджун, чиї олійні картини піднімають гострі соціальні та політичні проблеми, були змушені пристосовуватись в межах певної толерантності своїх поглядів. Деякі художники вдаються до самоцензури, використовуючи дедалі більше абстрактних або неоднозначних образів в своїх творах, щоб уникнути прямої конфронтації з владою, водночас певним чином завуальовуючи свої «концептуальні послання».

Культурна автентичність стала суперечливою темою в дискурсі навколо концептуального олійного живопису. Деякі критики стверджують, що деякі художники «пристосовують» свої роботи до західних очікувань «китайськості», що потенційно ставить під загрозу автентичність їхнього мистецького вираження. З іншого боку, інших митців звинувачують у неналежному запозиченні західних мистецьких традицій, що ставить під сумнів баланс між глобальним мистецьким діалогом і збереженням культурної самобутності.

Комерціалізація концептуального мистецтва стала палицею з двома кінцями для китайських олійних художників. Хоча вона принесла фінансовий

успіх, нові ідеї та світове визнання багатьом художникам, вона також поставила під сумнів значення концептуального мистецтва в сучасній митецькій палітрі Китаю. Критики стверджують, що високі ціни на роботи таких художників, як Цзен Фаньчі та Чжан Сяоган, призвели до того, що вони зосередилися на ринковій привабливості, а не на концептуальній глибині творів. Ця комерціалізація спричинила дискусії про те, чи не був скомпрометований первісний дух концептуального мистецтва, що кидає виклик традиційним уявленням про мистецтво та суспільство, в гонитві за комерційним успіхом.

Інь Чаоян (尹朝阳, р.н. 1970), художник-концептуаліст, вважається однією з ключових фігур сучасного китайського мистецтва, чії роботи глибоко занурені у взаємодію між особистою історією та «колективною пам'яттю» суспільства Китаю [131, с. 502]. Починаючи з серії робіт «Молодість» кінця 1990-х років, Інь Чаоян використовує власний життєвий досвід і спогади як відправну точку для дослідження широкого спектра соціальних і культурних трансформацій (іл. 2.2.12). Його творчість охоплює значущі періоди китайської історії, включаючи такі серії як «Площа Тяньаньмень», «Міф» і «Будда», де художник занурюється у вивчення змін традиційних соціальних образів і культурних символів у контексті глобальних змін.

Митець акцентує увагу на постійному впливі культурної спадщини на сучасність, проте уникає явної соціальної критики чи іронії. Його підхід радше спрямований на духовне переживання та ліричність, де важливу роль відіграють рефлексії над культурними образами, що формують колективну свідомість. Використовуючи міфологічні та релігійні мотиви, художник переосмислює традиційні символи, представляючи їх у нових, сучасних контекстах, водночас зберігаючи повагу до їхньої історичної значущості. У своїх роботах Інь не просто аналізує минуле, а досліджує його естетичний і духовний вплив на сучасну культуру. Його мистецтво виходить за межі поверхневих соціальних коментарів, зосереджуючи увагу на метафізичних і

ліричних аспектах історичної пам'яті, які формують ідентичність сучасної китайської нації.

Картина «Тінь» із першої великої серії живописних робіт Ін Чаоян «Молодість», створеної наприкінці 1990-х років, є важливою віхою у формуванні його художнього стилю та світогляду (іл. 2.2.13). Митець намагається втілити складні психологічні процеси формування молоді в сучасному соціумі, що супроводжується «емоційною турбулентністю». Особливу увагу у роботі привертає майстерне використання кольору, де художник чергує теплі та холодні відтінки для створення контрастів, що підсилюють емоційну напругу сцени. Така палітра передає боротьбу між пристрасстю та смутком героїв, їх неврівноваженість, де гра світла і тіні символізують внутрішні переживання героїв. Ключовим аспектом роботи є навмисне введення об'єктів з певними характеристиками дії, що створює у глядача відчуття фотофіксації моменту, «розгортання особистих драм». Це дозволяє картині виступати не лише як візуальний образ, а й як медитативна рефлексія над складністю молодого віку, коли індивідуум стикається з невизначеністю майбутнього та розгубленістю перед світом. Ін Чаоян створює психологічно глибокий твір, де формальні елементи підсилюють емоційний зміст, поєднуючи його унікальний підхід із загальною концептуальною парадигмою сучасного станкового живопису Китаю [112].

У картині «Дівчина» (2003) художник зображує молоду жінку в стані відчуження та меланхолії (іл. 2.2.14). Молода жінка, яка сидить на підлозі у порожній кімнаті з безвиразним обличчям, розкриває відчуття внутрішньої порожнечі та спустошеності. Відсутність динаміки та застиглість пози героїні символізують її емоційну ізоляцію. Загальний колористичний лад твору також підсилює атмосферу меланхолії. Прохолодний сіро-блакитний фон створює відчуття емоційного відсторонення та суму, задаючи загальний тон картини. Незважаючи на теплі відблиски світла, яке падає на обличчя дівчини, воно не викликає жодних емоцій у героїні, символізуючи нездатність зовнішнього «тепла» проникнути в її внутрішній монолог.

Картина «Втомлений велетень» (2001) є важливою частиною живописної серії «Міф», створеної митцем на початку нового тисячоліття (іл. 2.2.15). При створенні цього циклу Ін Чаян глибоко занурюється в рефлексію на тему кінця молодості, що для нього символізує виклик і трагедію, подібну до історії міфологічного Сізіфа. У «Втомленому велетні» митець спирається на естетичні принципи епохи Відродження, інтегруючи класичні підходи до зображення людської фігури. Ця робота також зберігає властиву митцю ліричність і духовну глибину. У своєму інтерпретуванні легендарного гіганта, художник перекладає міф на сучасний контекст: персонаж набуває нових рис, втілюючи героїзм і трагічність одночасно. Монументальна фігура велетні сприймається як скульптурний монумент – символ постійної боротьби за свої мрії до повного виснаження.

Художник використовує техніку малювання «по-сирому», реалістичне зображення зверху вниз митцем рідкою червоною фарбою, що є своєрідною метафорою звільнення від навантаження. Сюжет картини «Втомлений велетень», яка була останнім твором в живописній серії «Міф» символізує емоційне полегшення і самого автора, коли він зміг повністю виразити себе через знаходження власної живописної техніки, яка ще більше проявляється в його наступних роботах.

Картина Ін Чаяна «Довгий марш» (іл. 2.2.16) є глибоким концептуальним дослідженням історії часів Культурної революції в Китаї, що виражається через представлення впізнаваного монументу з червоними постатями революціонерів. Процес розмиття силуету монументу доби соцреалізму символізує поступове втрачання віри у героїчні ідеали у вирі історії, які втрачають свою актуальність сьогодні, стають невловимими і розмитими. Червоний колір, що традиційно асоціюється з героїзмом, силою та революцією, у контексті цієї роботи втрачає свою символічну вагу, перетворюючись на невиразну тінь, яка демонструє втрату ідеалів і вплив часу на історичні наративи.



Особливо цікава техніка, яку використовує художник, де обертові рухи штучного процарапування полотна підкреслюють безперервний цикл життя і смерті. За допомогою саморобного зубчастого скребка, художник створює концентричні спіралі, які поступово поширюються, символізуючи нескінченну циркуляцію часу та подій, що відображає філософську концепцію буддизму – реінкарнації та неперервності життя. Спіралі на поверхні полотна стають візуальною метафорою обертання коліс життя, що за буддистською традицією уособлюють цикл народження, смерті та відродження. Такий художній прийом підсилює ідею нескінченності й мінливості існування, де все постійно перебуває у русі. Митець вдало використовує співвідношення між кольором і формою, підкреслюючи поступове зникнення чіткості зображення як метафору розмивання ідеалів у пам'яті соціуму. Водночас червоні фігури, що втрачають свою визначеність, представляють перехід історичних подій у сферу міфу, де реальність змішується з уявним. Робота втілює не лише історичну рефлексію, а й духовний вимір, де обертання стає символом циклічності та неминучості змін.

Одним з ключових фігур сучасного китайського мистецтва є також Ян Міан (杨冕, р.н.1970), творчість якого висвітлює критичне осмислення «соціальних стандартів» (іл. 2.2.17). Завершивши у 1997 році навчання на факультеті олійного живопису Сичуаньської академії образотворчого мистецтва в Чунціні, Ян Міан здобув визнання як новаторський художник, що піддає сумніву загальноприйняті норми.

На думку майстра, мистецтво має глибоке професійне та інтелектуальне значення, що виходить за межі звичайних естетичних категорій. Він вважає, що художник повинен майстерно контролювати свій творчий процес, уникаючи демонстрації необмеженого самовираження. Його підхід до живопису орієнтований на методологію та встановлення стандартів, які, у свою чергу, є суб'єктивними конструкціями, відмінними від точних критеріїв у науці. Проте в мистецтві ці стандарти, на думку художника, залишаються гнучкими, розмитими та відкритими до інтерпретації (іл. 2.2.18). Один із

ключових циклів робіт Ян Міана, створених наприкінці 1990-х років, включає серії «Стандарти молодості», «Стандарти» та «Фен'юнь «Стандарти». У цих роботах художник досліджує поняття стандартів у соціальному та культурному контексті, використовуючи техніки поп-арту для вивчення популярної культури та її впливу на суспільство. Наприклад, у серії «Стандарти молодості» художник підкреслює стандарти, пов'язані з образом молоді. Ці роботи, загалом, досліджують питання особистої та національної ідентичності, торкаючись теми маніпуляції стандартами через медіа, комерцію та політику [131, с. 502].

Митець підіймає питання про те, хто є автором цих «стандартів» і як вони співвідносяться з економічними та політичними інтересами. Він вказує на тимчасовість та умовність цих норм, представляючи свої образи не як реалістичні зображення, а як суб'єктивні та умовні форми. Такий підхід є водночас критикою та іронією стосовно соціальних стереотипів, які нав'язують певну поведінку та ідентичність. Ці стандарти стають засобом контролю, що впливає на самовираження людини, регулюючи її зовнішній вигляд, поведінку та соціальний статус. Хоча його роботи схожі на поп-арт у стилі, їхній зміст набагато глибший, оскільки вони порушують важливі соціальні та політичні питання. Особливо ці риси простежуються в його серії живописних творів «Стандартна сім'я», в якій відображаються стандарти, нав'язані ідеологією та засобами масової інформації. Митець вказує на те, як засоби масової інформації використовують маніпулятивні стратегії для створення нових «стандартів», спрямованих на комерційні цілі, що, у свою чергу, впливає на культурні та соціальні цінності. Творчість Ян Міана пропонує не просто візуальне задоволення, а викликає дискусію про роль стандартів у формуванні особистої та національної ідентичності. Його роботи також стимулюють перегляд традиційних уявлень про «тілесність» в контексті сучасної культури. За останні кілька десятиліть китайські художники (Ван Гуаньї, Ін Чаян, Ян Міан), які здобули міжнародне визнання, трансформують ландшафт олійного мистецтва кидаючи виклик західноцентричним наративам.

### 2.3. Полістилізм в сучасному олійному живописі Китаю

Полістилізм у станковому живописі – це художній підхід, що характеризується поєднанням різних стилів і технік у межах однієї роботи. Художники, які працюють у полістилістичній манері, комбінують елементи з різних епох, культур та естетичних напрямків, створюючи нову форму виразності. Цей підхід дозволяє митцям вільно експериментувати з формою, кольором, фактурою, простором і наративами. Таким чином, художники відходять від жорстких рамок традиційного стилістичного підходу та «реагують» на сучасні виклики – від технологічних до соціальних [133, с. 211]. Основною особливістю полістилізму є відмова від догматичної приналежності до одного стилю на користь відкритого діалогу між ними. Таким чином, картина стає полем для взаємодії різних візуальних кодів, які, поєднуючись, можуть створювати нові смисли.

Поява полістилізму в китайському олійному живописі являє собою захоплююче зближення східних і західних мистецьких традицій, що відображає складну культурну динаміку Китаю початку XXI століття. Це мистецьке явище, що характеризується зіставленням і поєднанням різноманітних стилістичних елементів, запозичених як з китайської, так і з західної історії мистецтва, відіграло вирішальну роль у формуванні ландшафту сучасного китайського мистецтва та його глобальної рецепції. Картина «Колеса: Індустріальний Нью-Йорк» художника Юн Гі (朱远芷, 1906–1963) являє собою яскравий приклад полістилізму в китайському модерністському живописі, поєднуючи елементи кубізму, футуризму та експресіонізму для створення динамічної візії індустріального міста (іл. 2.3.1).

Історичний контекст цього мистецького розвитку має вирішальне значення для розуміння його значення. У той час, коли у Китаї почався процес модернізації та «вестернізації», багато китайських студентів виїжджали за кордон, щоб вивчати мистецтво в Європі та Японії. Повернувшись, вони

привезли з собою не лише технічні навички олійного живопису, але й нові погляди на мистецтво та його роль у суспільстві. Цей приплив іноземних мистецьких ідей збігся з переоцінкою традиційних китайських мистецьких форм, що створило сприятливий ґрунт для експериментів і синтезу.

Коли техніка олійного живопису набула популярності, китайські художники почали експериментувати з цією технікою, наповнюючи її елементами зі своєї багатой мистецької спадщини. Першопрохідники цього руху демонстрували тонкий баланс між традиційною китайською естетикою та західними техніками олійного живопису. Цей інноваційний підхід продемонстрував, що олійний живопис може бути засобом вираження суто китайських мистецьких концепцій. Автопортрет Пан Юйлян є чудовим прикладом синтезу східних та західних художніх традицій, де художниця зображена у традиційному китайському вбранні, але виконання портрету зроблено в реалістичній західній манері (іл. 2.3.2).

Полістилістичний підхід у китайському олійному живописі не обмежувався злиттям китайських і західних елементів. Він також охоплював ширший синтез різних мистецьких течій та історичних періодів. Деякі художники поєднували соцреалізм із техніками, запозиченими у майстрів епохи Відродження та сучасних західних художників. Такий багатогранний підхід до стилю і техніки дозволив китайським художникам вирішувати складні культурні та соціальні питання через свою творчість. Полістилістична природа їхніх картин часто віддзеркалювала гібридну культурну ідентичність сучасного Китаю, що опинився між традицією і сучасністю, Сходом і Заходом.

Роль мистецької освіти у розвитку полістилізму важко переоцінити. Такі заклади, як Центральна академія образотворчих мистецтв у Пекіні та Китайська академія мистецтв у Ханчжоу, відіграли важливу роль у формуванні розвитку олійного живопису в Китаї. Ці заклади історично збалансували викладання західних технік зі збереженням та переосмисленням китайських мистецьких традицій. Такий освітній підхід виховав покоління художників, які вільно володіють кількома мовами мистецтва. Ринок у свою чергу сприйняв

полістилістичний китайський олійний живопис з великим ентузіазмом, як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні. Аукціонні будинки та галереї спостерігають сплеск інтересу до робіт, які поєднують східні та західні мистецькі погляди. Цей комерційний успіх, у свою чергу, вплинув на напрямок сучасного китайського мистецтва, заохочуючи подальші експерименти та міжкультурний діалог. Китайські художники здобули міжнародне визнання завдяки своїй здатності поєднувати китайську художню чуттєвість із західними техніками олійного живопису. Їхні роботи часто нагадують як монументальну скульптуру стародавнього Китаю, так і «жестикуляційну силу» абстрактного експресіонізму, створюючи унікальну візуальну мову, яка резонує через культурні кордони та традиції поколінь. Наприклад, «Дурний старий пересуває гору» Сюй Бейхуна (іл. 2.3.3) є монументальним полотном, в якому майстерно поєднується реалістичність з традиційними лінійними умовностями, що доповнює динамічність багатофігурної композиції за темою переваг колективної праці.

Вплив полістилізму в китайському олійному живописі поширюється не лише на окремих художників, а й на цілі мистецькі течії та філософські школи. Нова хвиля 85-го року, що виникла як реакція на культурний застій попередніх десятиліть, бачила, як художники охоплюють широкий спектр стилів і технік у своїх олійних картинах, часто поєднуючи елементи західного модернізму з традиційними китайськими мотивами та філософією. Роботи цього періоду часто зображують абстрактні пейзажі, що нагадують величні перспективи традиційних китайських картин на сувоях, використовуючи при цьому сміливі кольори та жестикуляцію пензля, характерні для західного експресіонізму. Прикладом поєднання традиційної китайської естетики з модерністськими тенденціями є картина «Рожева оголена на квітковому аркуші» Чанг Ю де узагальнена фігура контрастує з нейтральним тлом, створюючи майже абстрактний ефект (іл. 2.3.4).

Лю Мінсюань, дослідник особливостей розвитку міського пейзажу в олійному живописі Китаю, виділяє наступні стильові напрями, що домінували

в межах полістилізму: імпресіоністичні мотиви, фовізм, абстрактні мотиви та сюрреалізм. Імпресіонізм, що був вперше був репрезентований у Китаї на початку ХХ ст., а починаючи з середини століття розглядався як продукт буржуазної культури, але отримав розвитку у 1970-х – 1980-х роках у контексті поглиблення культурних обмінів між Китаєм і Заходом. Вже на початку 2000-х років у китайському науковому дискурсі про мистецтво імпресіонізм був визнаний в якості важливого стильового явища, що розвивався і продовжує домінувати в станковому живописі Китаю. Реалізм та похідні від нього явища теж мають схожу тенденцію «китаєзації». Як у випадку інтерпретації імпресіонізму, китайський академічний дискурс вже на початку 2000-х років засвідчив власну історичну стильову автономію реалістичного живопису. Модерністичні стильові мотиви також складають невід’ємну частину еволюції станкового живопису, що так чи інакше репрезентовані у рамках сучасного мистецтва Китаю. До наведеної нами схеми вкладаються і спроби китайських дослідників знайти історичні аналогії між абстрактним живописом у традиційному китайському мистецтві та станковому живописі [18, с. 105–108].

Китайська художниця Ся Джунна (夏俊娜, 1971 р.н.), яка здобула освіту в Центральній академії образотворчих мистецтв, відзначається полістилізмом у своїй творчості. Вона з легкістю поєднує різні стилістичні та технічні підходи, створюючи картини, які водночас гармонійні й загадкові. Її роботи часто наповнені тонкими емоціями та делікатною естетикою, де персонажі нагадують образи квітів, що немов «танцюють», створюючи ефект поетичної казковості. Однією з особливостей її живопису є ретельна робота з текстурами та фактурами олійних фарб. Ця техніка надає її картинам не лише глибину, а й певний відчужений ефект, який робить їх одночасно яскравими та ритмічними (іл. 2.3.5). Вона також експериментує з кольором і світлом, створюючи багатовимірні простори на полотні, що додає її творам загадкової атмосфери.

Ся Джунна активно бере участь у міжнародних виставках і залишається однією з помітних художниць свого покоління. Її творчість – це поєднання

традиційних технік і сучасних художніх концепцій, що робить її роботи унікальними та впізнаваними в світі сучасного мистецтва. Робота «Осінь» отримала срібний приз «3-ї китайської щорічної виставки олійного живопису 95 року». У 1996 році брала участь у Шанхайській художній бієнале та Пекінській виставці сучасного китайського мистецтва, у 1997 році – у «Китайській молодіжній виставці олійного живопису» та «Виставці китайського мистецтва», у 2000 році – у «Виставці китайського олійного живопису XX століття» та провела персональну виставку олійного живопису «Молодіжна сюїта» [141].

Серед молодих художників, які народилися в 1970-х роках, Ся Джунна досить помітна. Вона зображує свою ідеальну життєву сцену з міцною основою і тонкими емоціями, чисто, мило і поетично. Протягом останніх двох років мисткиня розпочала відданий і глибокий експеримент із олійними малярськими матеріалами. Зображення малюнка і текстура мазка поступово формують візуальний ефект, який одночасно є гармонійним і відчуженим. Крім яскравого і ритмічного фону, це додає твору інший вимір, загадкову атмосферу. За стилем її мистецтво відноситься до категорії експресіонізму. У її роботах ці зовсім ненавмисні точки й мазки змушують картину чарівним чином розсіювати дивний блиск. Чорно-білий танець у свинцево-сірих тонах є своєрідною неповторністю в її картинах, загадковим порядком світла і тіні.

У 1997 і 1998 роках художниця почала вивчати картини раннього Відродження, особливо Боттічеллі. Пізніше вона малює серію речей з релігійним почуттям у формі. Минулого року я намалювала групу відносно реалістичних речей, віддаючи перевагу Вермеєру або релігійним картинам епохи раннього Відродження. Результатом стали більш делікатніші жіночі композиції, в жіночому одязі більш зосереджені лінії, заспокійливі, стрибкові і розслаблюючі жести. Це надихнуло її на створення циклу робіт, в яких старанно зображені красиві дівчата, майже завжди розміщуючи їх за межами реальної сцени (іл. 2.3.6). Вони розташовуються у відносно тихому просторі,

не мають наміру вплутуватися в поняття моди, а насолоджуються виключно щасливим і яскравим малюванням [141].

За свідченням художниці, вона з дитинства вивчала китайський живопис. Працюючи в техніці олійного живопису вона намагається інтегрувати засоби образотворення східної культури в західний живопис. «Насправді, я використовую свого роду підсвідомість малювання тушшю, але техніка змінена на олійну фарбу. Ця техніка хороша тим, що вона гладка, яскрава та послідовна, а також має якості традиційного китайського живопису. Я вважаю, що те, що коли художник малює по пам'яті, це реальніше і ближче до суті, ніж можна написати з натури» [142]. Її картини мають романтичне символічне вираження реального життя сучасної молоді (іл. 2.3.7).

Місткіня так характеризує свою творчість: «Для мене живопис – це дуже щаслива річ, я ніколи не замислювався про те, який вплив має мати картина або яке суспільне значення вона має мати, я просто продовжую малювати. Акт малювання може змінити якість мого життя, і, звісно, вона не матеріальна, а інтегрована в моє життя. До того, як я це зрозумів, живопис стало моїм способом життя» [142].

Ось ще декілька художників, чиї роботи можна розглядати в контексті полістилізму:

Сюй Бін (徐冰, 1955 р.н.) експериментує з поєднанням традиційної китайської каліграфії та сучасних концептуальних підходів. Його роботи часто втілюють перехід між різними візуальними мовами та культурами, що відображає глобальні зміни та взаємодію;

Цай Гоцянь (蔡国强, 1957 р.н.) використовує полістилізм у поєднанні традиційних китайських технік (наприклад, робота з порохом) з сучасним концептуальним мистецтвом. Його масштабні інсталяції та перформанси об'єднують елементи різних культур і художніх традицій, створюючи потужний візуальний і культурний діалог;



Ай Вейвей (艾未未, 1957 р.н.) відомий своїм критичним підходом до соціальних і політичних питань, а також використанням полістилізму. Він поєднує традиційні китайські матеріали та ремесла з концептуальними методами сучасного мистецтва. Його роботи охоплюють архітектуру, інсталяцію, фотографію, перформанс і скульптуру.

Полістилізм у творчості китайського художника Ван Гуаньї (王广义, 1957 р.н.) відіграє важливу роль у формуванні його унікального художнього стилю. Відходячи від традиційної фігуративності, художник надає перевагу експресії через колір і текстури, дозволяючи емоціям і внутрішнім переживанням превалювати над сюжетом. Цей підхід відкриває глядачу доступ до внутрішнього світу автора, де кольорові рішення стають основним засобом виразності, передаючи драматизм і глибину людських взаємин. Ван Гуаньї майстерно балансує між абстрактним і реалістичним, створюючи роботи, які на перший погляд можуть здаватися простими, але насправді приховують багатозарові сенси, що розкриваються з часом.

Його роботи нагадують ретро-плакати, але з глибшою композиційною структурою, яка занурює глядача у тривимірний простір, насичений особистими асоціаціями та спогадами. Художник створює щось більше, ніж просто зображення; його полотна – це візуалізовані внутрішні переживання, фіксація емоційних відгуків на соціальні та культурні зміни. Працюючи в постмедійній естетиці, Ван Гуаньї поєднує ретро-елементи з сучасною фактурою, що надає його роботам особливого шарму та унікальності в епоху візуального перенасичення.

Інтеграція сюрреалізму в китайський олійний живопис стала трансформаційною силою в сучасному мистецькому ландшафті Китаю, пропонуючи художникам потужний засіб досліджувати підсвідомість і кидати виклик традиційним мистецьким нормам. Цей західний рух знайшов родючий ґрунт у Китаї, де художники охоче скористалися його потенціалом для вираження складних емоцій та суспільної критики.

Ще одним значним представником китайського сюрреалістичного олійного живопису є Дін Фанг (丁方, 1956 р.н.), чії мрійливі пейзажі та міфологічні сцени значною мірою спираються як на китайську традицію, так і на сюрреалістичні образи. У роботах художника часто зустрічаються викривлені перспективи, неможливі зіставлення та символічні об'єкти, які запрошують глядачів у світ, де переплітаються реальність та уява.

Ще глибше занурення у сюрреалістичні тенденції в китайському олійному живописі простежується в роботах Лю Є (劉野, 1964 р.н.). Народившись у Пекіні, Лю Є вивчав настінний живопис у Центральній академії образотворчого мистецтва та промисловий дизайн у Школі мистецтв і ремесел у Пекіні, перш ніж продовжити навчання в Берлінській Вищій школі мистецтв. Після цього він провів шість років у Європі, включаючи шість місяців резиденції в Rijksakademie в Амстердамі. Картина митця «Меч» є прикладом поєднання сюрреалізму та станкового мистецтва, демонструючи унікальний приклад полістилізму (іл. 2.3.8). У цій роботі простежується як китайські художники адаптували сюрреалістичні техніки для створення особливої естетики, що поєднує східні та західні мистецькі традиції. Картина, виконана акрилом на полотні, представляє композицію, одночасно просту і загадкову, характерну для стилю художника, що зазнав сюрреалістичного впливу. Формат картини здається пейзажним, що підкреслює мрійливість сцени. У композиції домінує величезний простір яскравого червоного кольору, який слугує одночасно тлом і центральним елементом картини. Це червоне поле пронизують дві ідентичні анімовані фігури молодих дівчат, розташовані симетрично по обидва боки полотна, їхні спрощені форми нагадують як засоби поп-арту, так і традиційні китайських новорічних листівок.

Кольорові співвідношення домінуючого теплого червоного різко контрастують з холодною синьою смугою в нижній частині полотна та приглушеним зеленим кольором стилізованої рослинності в центрі картини. Ця взаємодія теплих і холодних тонів створює візуальну напругу, що підсилює

сюрреалістичний настрій твору. Колористичною домінантою є, безперечно, теплий колір, а червоні відтінки, що пронизують картину, викликають відчуття напруженості, навіть тривоги чи небезпеки, незважаючи на, здавалося б, безневинний предмет зображення. Текстура полотна виглядає гладкою, оскільки майстер використовує пласке нанесення фарби, що надає роботі полірованої, майже графічної якості.

Унікальні інтеграції східних і західних образів в картинах художника демонструють явний вплив західного мистецтва та архітектури з елементами живопису раннього Відродження та наслідуваннями творів Яна ван Ейка, Вермеєра, Клеє та Мондріана, разом із візуальними посиленнями на китайські традиції (іл. 2.3.9). Зображення часто відтворюють казки Ганса Крістіана Андерсона і нідерландського мультиплікаційного персонажа зайчика Міффі [84].

Ця техніка відповідає тенденції художника поєднувати елементи комерційного та елітарного мистецтва, що є ознакою його унікального стилю. Візуальні засоби митця включають використання спрощених форм, симетричну композицію та навмисне сплюснення перспективи, що кидає виклик традиційним уявленням про станковий живопис. Непропорційний масштаб між фігурами та їхнім оточенням ще більше підкреслює сюрреалістичну природу сцени. Авторський стиль у цій картині характеризується поєднанням тендітних дитячих фігур, напруженого колориту та витонченої фотореалістичної обробки елементів зображення [12]. Роботи Лю Є являють собою яскравий приклад того, як китайські художники сприйняли і трансформували сюрреалізм, включивши його у нові форми станкового живопису Китаю.

Одним із яскравих представників полістилізму в сучасному олійному живописі є Сюн Ю (熊宇, 1975 р.н.). Художник народився в Ченду, провінція Сичуань. У 1999 році він завершив навчання на факультеті олійного живопису в Сичуаньському інституті образотворчого мистецтва, де й розпочав викладацьку діяльність. Його творчість викликає значний інтерес у колах

академічного класичного живопису завдяки поєднанню традиційних підходів із сучасними впливами.

Полотна Сюн Ю переповнені образами, що не існують у реальності, але водночас є відображенням і похідними від реальних явищ (іл. 2.3.10). Роботи митця часто віддзеркалюють стильові тенденції художнього покоління 1970-х: це сни, візуальний комізм, «галюцинаторні» ефекти та естетика, що перегукується з електронною культурою. Його стиль демонструє інтеграцію елементів класичного мистецтва з цифровими та віртуальними реаліями сучасного світу [131, с. 507].

Особливу увагу варто приділити впливу анімації на його творчість, яка допомогла художнику відійти від обмежень реалізму та створити власну мистецьку мову (іл. 2.3.11). У його сюрреалістичних композиціях часто з'являються уявні створіння, що втілюють риси сучасної людини, зокрема, підсилені маскуліністю та символізмом. Останнім часом митець зосередився на тематиці карт Таро, використовуючи їх персонажів для відображення людських переконань і психологічних станів. Ці істоти, повні символізму й метафор, викликають нові роздуми про природу існування та його сенс (іл. 2.3.12).

Творчість Сюн Ю є відображенням постмодерністських ідей, зокрема в контексті інтерпретації реальності та створення нових світів за допомогою живопису. Він намагається зламати бар'єри між класичним та сучасним, між реальним та віртуальним. Живопис художника поєднує елементи реалізму та сюрреалізму, створюючи унікальний візуальний досвід. Він розглядає живопис не лише як інструмент для створення зображень, але й як метод проникнення у вічний дух мистецтва, в якому завжди існують універсальні теми та символи.

Живописні роботи художника часто баланують між реалістичним зображенням людських фігур та сюрреалістичними елементами, які торкаються питань візуального сприйняття, пізнання та метафори. У своїх картинах Сюн Ю досліджує зв'язок між людиною та інформаційною епохою, розмірковуючи про взаємовплив між мисленням і образом у сучасному

суспільстві. Особлива увага приділяється відчуттю дисоціації – тому, як зображення відображають невидимі речі та приховані аспекти реальності, створюючи певний простір між візуальним досвідом і реальним світом [140].

Полістилізм проявляється в методологічному підході митця, де змішується класична техніка олійного живопису з намаганням візуального наближення його до ефекту цифрового живопису, мультимедійного мистецтва. У рамках своїх експериментів із «космічним живописом», Сюн Ю досліджує межі людської уяви, використовуючи символи і просторові метафори для демонстрації глибокого зв'язку між матеріальним і метафізичним. Цей підхід підкреслює прагнення художника вийти за межі традиційних концепцій живопису, зосереджуючи увагу на щільності і складності зображень.

Ще одним сучасним митцем є Хуан Юсін (黄宇兴, 1975 р.н.), який народився в Пекіні і отримав професійну освіту на факультеті настінного живопису Центральної академії образотворчого мистецтва. У 2015 році він став першим художником, запрошеним до проекту «Yuzz Museum». Живописні твори художника не підпорядковуються правилам певного жанру, але сам митець їх позиціонує як ідеальний пейзажний ландшафт, в якому іноді з'являються ледь впізнавані фігури людей. Серед улюблених мотивів автора можна назвати воду, вири, ліс, мінерали, кристали та навіть архітектуру [152].

Незважаючи на те, що художник ніколи не працював в реалістичному напрямі, він не повністю відмовився від реалістичних об'єктів. Художник навіть намагається відновити психологічне враження, яке ці предмети справляють на людей. Так, опинившись перед річкою, глядачі часто впадають у транс і несвідомо перебувають у заціпенінні. Барвисті кольори в роботах митця занурюють глядача в душевний стан медитації.

Роботи художника нагадують живописні експерименти зі світловими і колористичними ефектами французьких імпресіоністів-пуантилістів, але Хуан Юсін використовує засоби багат шарового живопису, накладаючи кольоровий шар за шаром, потім корегуючи його лесуванням. Подібний процес малювання ідейно не пов'язаний з пленерною практикою пуантилістів, його роботи

виконані без натурних етюдів і є вільною художньою інтерпретацією пейзажних мотивів. У цьому випадку картина народжується в самому процесі роботи над нею, без попереднього закінченого вирішення в задумі митця.

Першою найвідомішою серією живописних робіт Хуан Юсіна є «Світло». В ній митець співвідносить анатомію людини і природні форми. За словами митця, незалежно від того, наскільки в картині присутній натяк на реалістичні об'єкти, він намагається порушити всі межі реального на шляху комбінування різних форм і кольорів, які з'являються в його свідомості. Картина «Світло» (іл. 2.3.13) ознаменувала знаходження митцем авторської манери, вирішальну трансформацію його художнього методу. На цьому етапі митець вивчає взаємини між «людиною» і «природою». Похмурі сцени з чорним силуетом людини, яка майже зливається з землею і «оголеними» деревами передають сильну емоційну напругу. Стилізовано зображені промені помаранчевого сонця, підкреслюють сильний контраст між світлом і темрявою, метафоричне символізують безпорадність і розгубленість особистості перед «обличчям» життєвих катаклізмів. В той же час в назві роботи «Світло» художник «кодує» надію «на спалахи щасливих раптових подій у житті людей» [153].

У творчості митця важливими символами є елементарні природні об'єкти: дерева, річки, бульбашки, вири. Вони не просто зображені на полотні, а слугують символами його роздумів про людину і природу, час і життя. Через цю символіку він передає складні конотації, розкриваючи мікроскопічні аспекти буття. Його роботи характеризуються візуальною напругою та меланхолійними, водночас сліпучими ілюзіями, створюючи відчуття глибокого сприйняття світу.

Полотно «Рай» Хуан Юсіна (іл. 2.3.14) є поєднанням декількох найважливіших образів, таких як: овальні людські маски, річки, бульбашки, багатогранні вирізи, схожі на дорогоцінні каміння, абстрактні архітектурні споруди, розміщені в одній сцені як епічна абстрактна структура. Цей твір відображає глибоке протистояння між «вічним циклом часу» та «складністю людської природи». Це протистояння служить духовною основою для

побудови нового світогляду, який автор пропонує глядачам для переосмислення. Універсальний контекст твору виходить за межі конкретної ситуації, надаючи більш загального значення. Водночас художник намагається зобразити і дослідити «людський стан» як складний, хаотичний та суперечливий за своєю суттю.

Картина «Дерево життя», створена у 2017 році, продовжує серію флуоресцентних конусоподібних «кущів дерев», створених у 2012 році, які є великим особистим проривом (іл. 2.3.15, 2.3.16). Вся картина розташована горизонтально на горизонті під зоряним небом. дерев як основного корпусу. Кожне дерево схоже на кристалізовану форму життя, вкорінену в ґрунті, що випромінює сильну життєву силу, неспокій і пульсує в шарах накладених і розповсюджених кольорів і ліній. Річка в нижній частині картини, яка символізує час, також позначає перетин і злиття кількох тем, таких як «річка» і «скарби».

Видатне розуміння Хуан Юсіна пейзажного живопису відкрило нове розуміння авангардного ландшафтного мистецтва. Подібні теми, створені художниками в той самий період, неодноразово били рекорди та збирали високі ціни на аукціонах. З творчої точки зору, «Ліс» — це оповідь про «зростання», яка відрізняється від «Річки», яка стосується часу, вона є вертикальною, з більш особистими почуттями щодо зростання життя, але такого роду глибоким розумінням душі. Гостре розуміння та вираження «підводної течії життя» пронизують усю творчість художника.

В останні роботах майстер відмовляється від реалістичних форм, віддаючи перевагу абстракції. Хоча за словами митця, роботи серії «Бульбашки», продовжує тему «річки», яка є образним втіленням життєвої долі людини. Бульбашки, що котяться в початковому потоці води у бурхливому вихорі і бульбашки, що виростили на дні. «Бульбашки» розповідають про розчарування, швидкоплинності людського життя у порівнянні з вічністю (іл. 2.3.17). Саме з мікроскопічної точки зору індивідуальний життєвий досвід людини завершується в матеріальному світі. Маленькі темно-сині кола на

картині створюють справжню просторову глибину. Тонкі шари рожевого, фіолетового та червоного кольору накладаються один на одного, утворюючи товсті шари фарби спокій. Стосовно овальних візерунків, які часто з'являються в його роботах, автор пояснює: «Ці овальні форми – це обличчя людей. Іноді вони схожі на вихори, іноді – на гучномовець, а іноді – на бульбашки» [153].

Хуан Юсін є новатором в сучасному станковому живопису Китаю не тільки завдяки незвичним сюжетам. Використання «флуоресцентних» можливості акрилових фарб набуває в його творах особливого значення завдяки розміркованому підбору лінійних, формально-композиційних, кольірних сполучень. У процесі створення майстер покривав полотно тонкою і прозорою фарбою, створюючи багат шаровість кольорової поверхні, що надає можливість митцю досягти тисячі можливих тональностей і відтінків кожного кольору. Взаємодоповнюючі шари кольорів стикалися один з одним по світлоті, насиченості і теплохолодності, що створювало контрастів і нюансів, які в цілому складали ритміку ілюзійних і реальних форм. Поступове формування кольорів сповнене невизначеності, що створює враження, що робота набуває життєвої сили та потроху збагачується під пензлем художника, і нарешті створюється «сяючий рай» із «сліпучою самоцвітною» текстурою.

Яскраві флуоресцентні кольори розпочали використовуватися художниками в епоху індустріальної цивілізації, стали популярними в поп-період і набули особливого розвитку в сучасну епоху. Майстер поєднує цей особливий засіб із ярликом часу з унікальною кольоровою палітрою та чудовою технікою малювання, змішуючи його зі звичайними пігментами, щоб представити природний зв'язок традиційних і новаційних технік. Художник в своїй творчості намагається наслідувати символи природних форм, такі як дерева, річки, бульбашки та вири, які відображають його важливі погляди на людину та природу, час і життя, самозаглиблення і вивчення суті речей. Лексика митця експресивна, навіть фантазійна з великим символічним підтекстом, заснованої на виразності кольорів і форм.



В контексті вивчення проблематики потрібно зупинитись на творчості останніх років видатного китайського митця Цзен Фаньчі (曾梵志, 1964 р.н.), чії роботи напряму «цинічний реалізм» стали новаторськими у 1990-х роках. Художник відомий своєю серією живописних робіт «Маски». Трактують обличчя людей як беземоційні маски, що різко контрастують з їхніми виразними, часто спотвореними тілами. Вже в роботах раннього періоду художник поєднував реалістичність із засадами експресіонізму і сюрреалізму.

В останнє десятиліття художник зацікавився і пейзажним абстрактним живописом, надавши новий подих пуантилістичному напряму в живописі. Протягом останніх двадцяти років китайський художник Цзен Фаньчі присвятив себе поглибленому вивченню традиційного китайського живопису тушшю, приділяючи особливу увагу періодам від Північної Вей до династій Сун і Юань (IV–XIV століття). Це повернення до історичних коренів китайського мистецтва глибоко вплинуло на його творчість, спрямувавши її у напрямку абстракції. Вивчення класичних пейзажів і каліграфії надихнуло Цзена на створення формалізованих пейзажів, які, незважаючи на їхню абстрактність, зберігають енергію та динамізм, характерні для його ранніх жанрових композицій. Його нові роботи демонструють тонке балансування між пошуком формалістичної форми та нового змістовного навантаження. У цих творах художник досліджує гармонію природних елементів, ставлячи питання про місце людини в світі та її вплив на довкілля. Протягом останнього десятиліття стилістика митця постійно еволюціонувала, відображаючи все більш складні й символічні відносини між природним середовищем і людством (іл. 2.3.18).

У той час як деякі роботи включають реалістичні зображення людей, неба, вогню, тварин, інші – більш неоднозначні, сюжетно і жанрово невизначені (іл. 2.3.19). Дивлячись зблизька, глядач може помітити текстуру олійного живопису, ритм мазків, накладання ліній, нашарування та змішування кольорів. В останніх станкових роботах митця поєднується технічні принципи

традиційного китайського живопису з сучасними абстрактними концепціями [154].

Таким чином в останні роки з'явилося нове покоління китайських художників, які ще більше розширили межі полістилізму в олійному живописі. Ці художники, народжені у 1980–1990-х роках, виростили в глобалізованому Китаї і привносять у свою творчість іншу перспективу. Вони створюють складні, багатошарові олійні картини, в яких органічно поєднуються науково-фантастичні образи, класичні китайські пейзажі та сучасні урбаністичні сцени. Їхні роботи відображають покоління, яке відчуває себе вдома як у цифровому, так і в фізичному світі, орієнтуючись у світі, де культурні кордони стають дедалі більш розмитими. Вплив китайського полістилістичного підходу також почав позначатися на інших азійських мистецьких традиціях. У таких країнах, як Японія та Південна Корея, художники надихнулися успіхом китайських митців у створенні самобутнього голосу, який шанує традиції, водночас приймаючи сучасні світові мистецькі тенденції. Це призвело до ширшого паназійського діалогу в образотворчому мистецтві, в якому художники з усього регіону шукають способи вираження своєї культурної спадщини засобами олійного живопису. Оскільки екологічні проблеми стають все більш нагальними, багато китайських художників включають ці теми у свої полістилістичні роботи. Художники створюють олійні картини, які поєднують традиційні китайські пейзажні елементи з сюрреалістичними, футуристичними візіями, коментуючи екологічні витрати швидкої індустріалізації.

**Висновки до другого розділу.** Привнесення принципів західного реалізму стало важливою точкою відліку для китайського станкового живопису Китаю ХХ століття. Воно сприяло розширенню нових художніх підходів, адаптації реалізму до форм національного живопису тушшю (Сюй Бейхун, Лін Фенмян, Вей Тянлін та ін.). У середині ХХ століття реалізм залишався актуальним у рамках соціалістичного реалізму, який став провідним напрямом у мистецтві Китаю, що фокусувався на ідеологічних і

пропагандистських темах. У сучасному китайському мистецтві реалізм зберігає свою актуальність і розвивається в нових формах. Твори таких художників, як Чень Іфей, Ленг Джун, Лі Гуйцзюнь та ін., демонструють продовження реалістичних традицій, проте з індивідуальними підходами до техніки та тематики. Окреслено, що особливого розвитку в сучасному живописі отримав фотореалізм, відображення природи з майже фотографічною точністю.

Визначено, що постмодерністські тенденції у сучасному станковому живописі Китаю демонструють значний вплив концептуального мистецтва на художні практики. Концептуалізм, що набув поширення в станковому живописі наприкінці ХХ–ХХІ ст., став інструментом візуальної критики та осмислення змін у соціальному, політичному та культурному ландшафті Китаю. Китайські митці, що працюють у концептуальному руслі, використовують свої твори як засіб відображення складних соціальних процесів: модернізації, глобалізації та політичних перетворень. Ключові риси концептуального мистецтва, такі як «дематеріалізація об'єкта», архетипність образів і підкреслення документальності зображення сприяють новому підходу до станкового живопису. Визначено, що сучасні художники все частіше поєднують традиційну китайську естетику з сучасними глобальними впливами (перформанс, цифрові технології), створюючи «гібридні» візуальні форми, які промовляють як до місцевої, так і до міжнародної аудиторії (Ван Гуаньї, Юе Мінджун, Чжан Сяоган, Цзен Фаньчі, Фан Ліцзюнь, Цай Гоцян, Ін Чаян, Ян Міан).

Окреслено, що полістилізм у станковому живописі Китаю є великим аспектом його розвитку з моменту освоєння олійного живопису. Він не обмежувався лише поєднанням китайських і західних елементів, а включав синтез різних мистецьких течій. Серед стильових напрямів, що домінували в межах полістилізму, виділені імпресіоністичні мотиви, фовізм, абстрактні елементи та сюрреалізм проаналізовані їх варіації, що демонструють процес «китаїзації» стилів. У цьому контексті варто відзначити, що китайські митці

прагнули також знайти історичні аналогії між абстрактним живописом і традиційним мистецтвом гохуа та його сучасними станковими формами (Юн Гі, Пан Юйлян, Ся Джунна, Лю Є, Сюн Ю, Хуан Юсін, Цзен Фаньчі ).

## РОЗДІЛ 3

### ЖАНРОВІ І ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ

#### 3.1. Особливості розвитку пейзажного і натюрмортного жанру

Треба зазначити, що розвиток станкової картини в Китаї у ХХ столітті не мав єдиного та домінуючого вектору руху, а складався під впливом різних факторів. Китай у цей період акумулює художні досягнення інших країн, а мистецтво, засноване на традиційних цінностях, паралельно розвивається у творчості майстрів. Ідеології Китаю притаманний розвиток реалістичних тенденцій, що стає домінантою у становленні станкового живопису Китаю ХХ століття. Зберігаючи реалістичні традиції фахівці виходили на пленер, що стало новим способом для китайських художників. На початку ХХ століття, ставши однією з ключових опор китайської «революції в мистецтві», реалізм значно впливав на траєкторію розвитку мистецтва в Китаї – саме тому, що був більш ніж стилем. Він мав надзвичайно тісний і глибокий зв'язок з цінністю «мистецтва заради життя».

Китайський пейзажний живопис, що має більш ніж тисячолітню традицію, здавна шанувався за здатність передавати сутність природи через витончену роботу пензля, виразні фарби та філософське підґрунтя. Пейзажний жанр Китаю, який називається «шань-шуй» – один з найдавніших жанрів живопису. «Шань-шуй» перекладається як «гори-води», тобто на картині зображені гори або гірські масиви і водойми. Цей жанр зародився в сьомому столітті нашої ери і через деякий час став самостійним сформованим жанром китайського живопису. Цей вид мистецтва, глибоко вкорінений у даоських і конфуціанських принципах, прагнув передати внутрішню гармонію художника зі світом природи, а не створити точне візуальне зображення. Навколишній світ, згідно з філософськими вченнями Сходу, існує узгоджено з «логосом», або йде на пряму від «дао».

Згідно китайської філософії значення терміну «логос» – думка, слово, розум, ідея, мова, мислення, спосіб вираження істини та багато ще інших тлумачень. Він буває духовним, речовим, трансцендентним, тілесним, нематеріальним, але може і поєднувати різне. «Дао» – єдиний закон природи, поведінки і мислення окремої людини, суспільства, який немає імені, форми, його неможливо почути, але він невіддільний від земного світу, породжуючи початком і темряву речей. «Дао» вічний, порожній і невичерпний, безіменний, існує скрізь і в усьому. Людина може збагнути «дао», але не побачити. «Інь» та «ян» становлять «дао», їх рухом рухається світ. Філософське вчення про «дао» відіграло велику роль в культурі Китаю. В ньому розглядається людина у поєднанні з природою як першою підосновою. За твердженням даосизму, людина не є центром світобудови, вона лише частина природи. Тому, саме пейзаж стає основним жанром класичного живопису в Китаї [119].

Поява західних технік олійного живопису в Китаї наприкінці XIX століття стала поворотним моментом у мистецькій еволюції країни, кинувши виклик усталеним естетичним нормам і запропонувавши нові можливості для самовираження. Мистецтво Сходу і Заходу до середини XX століття мали полярні підходи до викладання малювання, техніки живопису і самої концепції відображення навколишнього середовища. Спроби поєднати дві різні парадигми олійного живопису намагались художники-новатори, такі як Сюй Бейхун та Лін Фенмян. Вони розпочали експериментувати з олійними фарбами, поєднуючи західні техніки з традиційними китайськими методами. Цей синтез породив унікальну форму олійного пейзажного живопису, яка розвивалася в декілька етапів, кожен з яких відображав мінливий культурний і політичний ландшафт Китаю.

Розвиток олійного пейзажного живопису в Китаї являє собою складний шлях мистецького пошуку та культурного синтезу. Від раннього запровадження плернерних практик, поєднання різних стилів, зокрема імпресіонізму, експресіонізму та фотореалізму, китайські художники постійно винаходили свій підхід до зображення пейзажу. Ця еволюція віддзеркалює

бурхливий шлях країни у ХХ столітті, від падіння імперського правління до створення Народної Республіки, Культурної революції та подальших економічних реформ. Коли міські центри Китаю стрімко розрослися, художники звернули свій погляд на мінливі міські пейзажі, створивши новий жанр урбаністичних пейзажів, який зафіксував напругу між традиціями та сучасністю. Паралельно з цим нового значення набули сільські пейзажі, які часто слугували ностальгічним нагадуванням про спосіб життя, що зникав, або ж критикою деградації довкілля.

Авангардний рух у китайському мистецтві приніс експериментальні підходи до пейзажного живопису, що включали елементи кубізму та абстракції. Ці роботи кидали виклик традиційному сприйняттю простору та форми, розширюючи межі того, що є ландшафтом. Ця мистецька подорож від реалістичних зображень до абстрактних інтерпретацій відображає не лише еволюцію техніки олійного живопису в Китаї, але й мінливі філософські та культурні перспективи китайських митців, які намагаються знайти своє місце у все більш глобалізованому світі [119].

На кожному етапі розвитку китайський олійний пейзажний живопис підтримував діалог зі своєю багатою мистецькою спадщиною, водночас приймаючи нові ідеї та техніки. Картина Лі Тіфу (李鐵夫, 1869–1952) «Спостереження за водоспадами вдалині» є прикладом впливу західного реалістичного стилю на китайський пейзажний живопис (іл. 3.1.1).

Як вже зазначалось у попередніх розділах, вплив китайських художників, які навчалися за кордоном, був глибоким і багатограним. Повернувшись з Європи, Сполучених штатів та Японії, вони привезли з собою не лише технічні навички, а й нові філософські підходи до творення мистецтва. Вони запровадили такі поняття, як індивідуальне самовираження та мистецька автономія, що кинули виклик традиційним уявленням про мистецьку практику в Китаї. Цей приплив ідей каталізував дебати про природу модерну в китайському мистецтві та роль традиції у все більш глобалізованому світі. По мірі того, як техніка олійного живопису набувала популярності, вона почала

впливати на традиційні китайські медіа, такі як розпис тушшю, та зазнавати впливу з боку цих медіа. Це перехресне запилення призвело до інноваційних підходів як в олійних, так і в тушевих пейзажах, коли художники експериментували з гібридними формами, що поєднували західну та східну естетику.

Цей період міжкультурного мистецького обміну каталізував глибоку трансформацію в тому, як китайські художники сприймали, інтерпретували та відтворювали рідні краєвиди. Запровадження практики пленерів у Китаї революціонізувало підхід до пейзажного живопису. Китайські художники, які давно звикли до студійної роботи, що спиралася на пам'ять та уяву, несподівано опинилися в безпосередньому контакті з природою. Цей перехід від ідеалізованих репрезентацій до безпосереднього, чуттєвого сприйняття пейзажу кинув виклик традиційній естетиці та техніці. Малювання на відкритому повітрі не лише змінило фізичний процес творення, але й переформатувало стосунки художників зі своїми об'єктами, сприяючи більш інтимному та тонкому розумінню світла, атмосфери та ефемерних якостей природи.

По мірі того, як китайські художники опановували ці нові методології, вони почали впроваджувати західні реалістичні техніки у свої роботи, особливо в олійному живописі. Це прийняття реалізму ознаменувало значний відхід від стилізованого та символічного підходу традиційного китайського пейзажного живопису. Такі художники, як Сюй Бейхун та Лін Фенмян, стали першопрохідцями в цій галузі, майстерно поєднуючи західні техніки з китайською чуттєвістю. Їхні роботи демонструють прискіпливу увагу до деталей, точне зображення світла і тіні, а також новознайдений акцент на перспективі та просторовій глибині – елементах, які були майже відсутні в традиційному китайському пейзажному мистецтві [133].

Поєднання західних технік олійного живопису з китайськими сюжетами створило як виклики, так і можливості для інновацій. Картина Сюй Бейхуна «Гімалайський пейзаж» є чудовим прикладом майстерного поєднання



китайських та західних живописних технік, де делікатні стовбури дерев обрамляють величні далекі гори. Перед художниками постало складне завдання поєднати дві принципово різні мистецькі традиції: лінійну перспективу та світлотіні західного мистецтва з пласким простором та експресивною роботою пензля китайського живопису.

У роботі «Вид на Гімалаї» (1941) Сюй Бейхун демонструє ще один аспект цього синтезу, створюючи відкриту композицію, де тонкі дерева на передньому плані обрамляють широку панораму з піками гір та водойми (іл. 3.1.2). Зіткнення плерності в роботі з особливістю ритмічної композиції твору демонструють унікальність полістилізму, в якому західні конвенції поєднуються з ліризмом китайської мистецької спадщини. Треба зазначити, що протягом усього ХХ століття домінантною темою для китайських художників були пейзажі з туманними вершинами гір, звивистими річками та стародавніми пагодами, що нагадують мотиви традиційного жанру «шань-шуй» .

По мірі розвитку та еволюції китайського пейзажного мистецтва олією теми робіт почали урізноманітнюватися, відображаючи, а іноді навіть копіюючи, різні західні мистецькі течії. Імпресіоністичні зображення сільських сцен передавали швидкоплинні ефекти світла та атмосфери, тоді як експресіоністичні інтерпретації надавали пейзажам емоційної насиченості та символічного значення. Наприклад, картина Сюй Бейхуна «Подвір'я храму на горі Цзіцзушань» демонструє майстерність художника у поєднанні китайського та західного стилів, зображуючи традиційний китайський дворик з квітучим деревом та архітектурними елементами (іл. 3.1.3). «Ранковий пейзаж Гімалаїв» Сюй Бейхуна вражає величчю гірського хребта на світанку, створюючи сильний контраст між темними силуетами дерев на передньому плані та світлим фоном (іл. 3.1.4). Деякі художники виходили на більш «авангардну територію», експериментуючи з кубістичними деконструкціями традиційних китайських пейзажів або створюючи абстрактні композиції, що втілювали сутність природи в чистих формах і кольорах. Таким чином олійний

пейзажний живопис Китаю демонстрував не лінійний розвиток, а мав складну багатогранну структуру.

Епоха мистецьких пошуків першої половини ХХ століття заклала основу для наступних етапів розвитку олійного пейзажного живопису в Китаї, започаткувавши діалог між Сходом і Заходом, який продовжував формувати особливості китайського мистецтва протягом усього ХХ століття. Поєднанням постмодерністичних тенденцій і засад живопису гохуа відзначається пейзажна творчість Лін Фенмяна. Пейзажі митця демонструють модерністський підхід художника до пейзажного живопису, художник стилізує природний мотив, використовує щільні геометризовані площини яскравих кольорів, експресивність і динамічність форм у поєднанні з їх лінійними підкреслюваннями. «Китайський пейзаж» Лін Фенмяна є прикладом стилю художника, що поєднує традиційні китайські пейзажні елементи із західними модерністськими впливами (іл. 3.1.5). Інновації цього періоду не лише трансформували практику пейзажного живопису, але й кинули виклик фундаментальним концепціям культурної автентичності.

Ця епоха стала свідком складної взаємодії між традиційною китайською естетикою та новими європейськими техніками, що призвело до багатого розмаїття стилістичних інновацій у царині пейзажного мистецтва. Французький імпресіонізм з його акцентом на фіксації ефемерних світлових ефектів та атмосферних умов знайшов родючий ґрунт серед китайських художників, які прагнули оновити свій підхід до зображення пейзажу. Визначним майстром, що влучно поєднав виразні стилі імпресіонізму, експресіонізму, а пізніше й авангардизму з гохуа, є У Гуанчжун (吳冠中, 1919–2010). У своїй картині «На березі річки Лі» митець майстерно поєднує засади традиційної китайської «техніки пензля» (се-і і гуньбі) із імпресіоністичними тенденціями, відтворюючи красу карстових гір Гуйліня вздовж річки Лі (3.1.6).

Адаптація імпресіоністичних технік до китайської тематики призвела до вивчення художниками взаємодії світла і тіні на пленері. Використання яскравих кольорових палітр та «ламаних мазків» надало традиційним мотивам

нового динамізму, кидаючи виклик сприйняттю глядачами перевірених часом пейзажів з туманними горами, звивистими річками та стародавніми пагодами. Цей сплав східної тематики та західної техніки породив унікальну естетику, яка не прийняла, але й не відкинула жодну з традицій. Водночас, емоційна насиченість та суб'єктивне бачення, які характерні для експресіонізму, знайшли відгук серед китайських художників. Пейзажний живопис став засобом вираження швидкої модернізації та урбанізації. Картина У Гуанчжуна «Місто з видом на річку Янцзи» чудово ілюструє цю тенденцію, зображуючи жвавий розвиток міста на пагорбі над річкою Янцзи. Мініатюрні зображення будинків різними відтінками сірого та білого з акцентами червоного та помаранчевого кольорів, зібрані художником в цілісний моноліт пагорбу, нагадують засади традиційного китайського живопису тушшю (іл. 3.1.7).

Поява більш виразних підходів до пейзажного живопису в Китаї була не просто запозиченням західних ідей, а складним процесом полістилізму. Традиційний китайський пейзажний живопис з його акцентом на передачі суті чи «духу сцени» не в її буквального вигляді став концептуальною основою, яка піддавалася експресіоністським інтерпретаціям. Художники почали розширювати межі абстракції, зводячи пейзажі до їхніх основних елементів і надаючи їм символічного чи емоційного значення. Просвітницька діяльність мистецьких академій, таких як Національна академія мистецтв у Ханчжоу (нині Китайська академія мистецтв) та Академія мистецтв Сінхуа в Шанхаї, створило осередки для експериментів в пейзажі та міжкультурного обміну [88, с. 183]. Ці заклади, в яких часто працювали художники, що навчалися за кордоном, стали горнилом для нових ідей і технік. Вони заохочували студентів долучатися до західних мистецьких рухів, водночас наголошуючи на важливості китайської мистецької спадщини, виховуючи покоління митців, які вміють лавірувати між різними культурними та естетичними парадигмами.

У картині «Люди з водного села» художник представляє красу традиційної архітектури, створюючи відчуття незмінності та важливості збереження аутентичної культурної спадщини. У той час як сільські пейзажі

часто викликали ностальгію або критикували аграрну політику, міські ландшафти намагалися впоратися зі складнощами модернізації. Такі художники, як У Гуанчжун, долали цю межу, поєднуючи традиційну китайську естетику з сучасним сприйняттям, створюючи пейзажі, які були водночас знайомими і вражаюче новими. Китайський олійний пейзажний живопис зазнав радикальної трансформації, коли художники почали застосовувати авангардні та абстрактні підходи. Цей зсув ознаменував значний відхід від реалістичного та імпресіоністичного стилів, що домінували в попередні періоди, відображаючи зростаючу залученість Китаю до світових мистецьких рухів та пошук власної культурної ідентичності. Кубістична інтерпретація пейзажу набула популярності, коли такі відомі художники, як У Гуанчжун, почали використовувати геометричні форми щоб передати сутність різноманітних ландшафтів Китаю. Картина митця «Гонконг вночі» яскраво ілюструє цей перехід, в якому митець використовує сміливі мазки та яскраву палітру для передачі енергії міста (іл. 3.1.8).

Фотореалізм відноситься до мистецького руху, який виник наприкінці 1960-х років в Сполучених Штатах Америки, в 1970-х роках розповсюдився по Європі. Він ставив собі за мету відтворення фотографічних зображень у живописі або інших засобах мистецтва з максимальною реалістичністю. В Китаї цей рух виник під впливом західних течій, він вимагає від митця досконалого володіння світлом, текстурою та перспективою. Такі художники, як Чень Іфей (陈逸飞, 1946–2005) та Ло Чжунлі (罗中立, 1948 р.н.) були першопроходьцями цього підходу, створюючи полотна, що розмивали межу між живописом і фотографією. Їхні роботи часто зображували сільські сцени з такою точністю, що глядачі могли майже відчутти тепло сонця на обвітраних стінах фермерських будинків або почути шелест вітру на рисових полях.

Роботи у фотореалістичній стилістиці розкривають нові можливості живопису, такі як передача тактильних вражень від моделі, можливість побачити найдрібніші деталі її зовнішності. За допомогою ретельного відтворення руху, призупиненого у часі, художник наближує глядача до

можливості відчутти ледь помітні, проміжні стани образів, характерів та настроїв, що сприяє формуванню образу сповненого безлічі відтінків. Творчість видатних китайських мистців сучасності показує різні художні стратегії та образну мову, за допомогою якої художники намагаються виразити реальність могутніше, ніж вона є насправді [7, с. 54].

Фотореалістичні пейзажні твори відрізняються високим рівнем технічної майстерності, що слугує засобом документування швидкозмінного середовища Китаю. Коли країна переживала масову індустріалізацію та урбанізацію, ці гіперреалістичні пейзажі стали своєрідними капсулами часу, що зберігали образи ландшафтів і пам'яток, які в подальшому зазнали значних змін. Картина «Сніг у Цзяннані» Чень Іфея є прикладом реалістичного зображення зимової сцени в традиційному водному місті південного Китаю, де художник майстерно передає текстури старого каменю, дерева та падаючого снігу (іл. 3.1.9). Прискіплива увага до деталей у цих роботах також відображала культурний зсув у бік емпіризму. За словами митця, все, що він для нього мистецтво як релігія, і все, що він хоче виразити своїми картинами, це сказати людям – «Любіть життя» [69].

Пейзажі Чень Іфея привернули увагу світових колекціонерів, починаючи з найвідомішою його серії робіт, присвячених зображенням каналів міста Сучжоу. Ця серія картин відображала безтурботне життя звичайних людей, зайнятих своїми повсякденними справами на фоні мальовничих краєвидів. Художник використовував приглушені відтінки синього та коричневого, щоб створити атмосферу спокою та гармонії. Його техніка, заснована на ледь помітних мазках та стриманій кольоровій палітрі, додала роботам особливого ліричного настрою. Мости, човни та вузькі канали, що переплітаються з традиційною архітектурою Китаю, стали центральними елементами його пейзажів, які передавали не лише красу природи, але й повсякденне життя мешканців Сучжоу. Як зазначав сам художник: «Мене завжди приваблювали мости, човни та красиві краєвиди моєї Батьківщини, це є частиною мого життя». Це свідчить про його глибокий зв'язок із рідними місцями та бажання

через мистецтво передати їхню унікальність і значення для нього особисто [119].

Розвиток олійного пейзажного живопису в Китаї в цей період був складним переплетінням різних стилів і впливів. Хоча реалізм і фотореалізм були домінуючими напрямками, елементи імпресіонізму, експресіонізму і навіть авангардних течій, таких як кубізм, доволі часто зустрічалися в роботах китайських художників. Таке стилістичне розмаїття відображало широкий культурний обмін, що відбувався по мірі того, як Китай відкривався світу. Пленерна практика, що вже давно стала основою західного пейзажного живопису, набула популярності серед китайських художників у цей час. Цей підхід, що передбачав малювання на відкритому повітрі для передачі безпосередності світла та атмосфери, сприяв розвитку більш натуралістичних пейзажних зображень. Він також сприяв новому сприйняттю різноманітної топографії Китаю, від оповитих туманом гір Хуаншань до суворої краси пустелі Гобі.

Наприкінці ХХ століття китайський пейзажний живопис олією перетворився на багатогранний жанр: від фотореалістичних зображень сільських ідилій до абстрактних урбаністичних композицій. Сюрреалістична картина «Привіт, Пекіне» Юньюнь Лі (2011) зіставляє міську реальність з образами, подібними до сновидінь, створюючи відчуття відчуження та роздумів про міське життя та індивідуальну ізоляцію в сучасному китайському суспільстві (іл. 3.1.10). Юньюнь Лі – сучасна китайська художниця, яка виросла в селянській родині і з дитинства мала пристрасть до малювання. Її творчість глибоко пов'язана з її особистими досвідом та соціальними питаннями, зокрема умовами життя трудових мігрантів у Китаї. Майстриня прагне через свою роботу привернути увагу уряду та громадськості до складних умов, в яких живуть ці люди. Роботи художниці виконані в реалістичному стилі, вона подорожує містами Китаю в пошуках натхнення, досліджуючи нові соціальні контексти та розширюючи межі своєї творчості. Її роботи мають важливе соціальне значення, викликаючи дискусії про рівність,

гідність та умови життя тих, хто часто залишається на периферії уваги суспільства.

Експериментальні техніки та матеріали почали поширюватися, розширюючи межі того, що можна вважати ландшафтним мистецтвом. Такі художники, як Цай Гоцянь, включали експериментальні техніки у свій творчий процес, створюючи «випалені полотна» (домішуючи у фарби частини порохової суміші), що нагадували небесні пейзажі чи космічні ландшафти. Цей радикальний підхід не лише розширив можливості олійного живопису, але й наповнив пейзажне мистецтво відчуттям перформативного видовища.

Глобалізація відіграла ключову роль у формуванні цих нових підходів. Коли китайські художники отримали більший доступ до міжнародних мистецьких рухів і ринків, вони почали позиціонувати свою творчість у глобальному контексті, зберігаючи при цьому виразно китайські елементи. Зростаючий інтерес світового арт-ринку до сучасного китайського мистецтва ще більше каталізував експерименти. Міжнародні виставки та бієнале надали китайським художникам платформи для демонстрації своїх інноваційних підходів до пейзажного живопису поряд із світовими колегами. Ця експозиція не лише вплинула на китайських митців, але й сприяла перехресному запиленню ідей, а китайські абстрактні пейзажі надихали художників по всьому світу [130].

Еволюція пейзажного живопису в цей період відображала ширші зрушення в китайському суспільстві та культурі. Поряд із традиційними сільськими краєвидами набули розповсюдження міські сюжети, що віддзеркалювало стрімку урбанізацію країни. Деякі художники захопилися авангардними течіями, такими як кубізм та абстракціонізм, що ще більше розширило межі пейзажних зображень. Ці пошуки заклали підґрунтя для різноманітних і яскравих пейзажних традицій, які виникнуть у другій половині 20-го століття і пізніше. Впровадження імпресіоністичних та експресіоністичних підходів до китайського пейзажного живопису ініціювало глибоке переосмислення того, як художники взаємодіяли зі світом природи та

зображували його. Так, у серії картин Лу Пінга (魯平, 1927–2015) простежується злиття традиційних китайських концепцій пейзажного живопису із сучасним абстрактним експресіонізмом, плакатною графікою. У роботі з серії «Горизонт два» митець використовує приглушену палітру землястих тонів для створення медитативної композиції, в основі його концепції лежить простота вирішення і передача руху (іл. 3.1.11). Так китайський олійний пейзажний живопис увійшов у XXI століття, він перетворився з практики, вкоріненої в реалізмі та національній традиції, на динамічну сферу експериментів та глобального діалогу зі світовими модерністичними практиками.

Сунь Юньтай (孙云台, 1923–2005) у своїх роботах звертається до величних панорамних видів міст та будівництва. Художник, сприйнявши досвід таких європейських течій у станковій картині як фовізм, імпресіонізм та частково експресіонізм, ні в якому разі не відкидає зв'язок з традиційним китайським живописом (іл. 3.1.12, 3.1.13).

Відомою представницею сучасного олійного живопису є Цай Джин (蔡锦, р.н. 1965), що закінчила Центральну академію образотворчих мистецтв у 1991 році та одразу стала викладачем в Тяньцзіньській академії образотворчих мистецтв. Пейзажні роботи китайської мисткині часто виконуються серіями, причому деякі з них представлені у формі диптихів або триптихів. У таких роботах сюжет ніби складається з окремих частин, які утворюють композиційну та колористичну єдність. На фоні сріблясто-зеленуватого тла Цай Джин розміщує пурпурні та темні плями, що нагадують квіти квітучих дерев (іл. 3.1.14). Ці абстрактні елементи створюють відчуття природної гармонії, передаючи тонку красу природи через поєднання форми та кольору.

Характерною особливістю пейзажних робіт майстрині є відсутність назв (іл. 3.1.15). Замість цього вона нумерує свої роботи. Така практика характерна для багатьох митців сучасного китайського олійного живопису. Нумерація творів замість назв підкреслює необхідність уваги до чистої візуальної форми



та кольору, а не до конкретного сюжету чи наративу. Це дозволяє глядачеві сконцентруватися на візуальних враженнях і почуттях, які викликає робота, уникаючи будь-яких прямолінійних інтерпретацій. У контексті сучасного станкового мистецтва цей підхід також відображає відмову від традиційних художніх категорій і надає роботам відкритого характеру для сприйняття.

Цай Джин найбільш відома своєю серією станкових робіт, присвячених квітці «канна», що є однією з найбільш знакових і емоційно насичених її мистецьких проектів. Витоки цієї серії лежать у глибокому особистому досвіді, який художниця пережила у 1990 році, коли повернулася до свого рідного міста на півдні Китаю – Аньхой. Під час цієї подорожі художниця випадково натрапила на сухі квітки «канни», які вразили її гротескною формою, насиченим тепло-червоним кольором. Цей візуальний досвід глибоко резонував із внутрішніми почуттями майстрині, що дало поштовх до створення серії картин, відомих як «Канна». Червоний колір став центральним елементом у цих роботах, як і в більшості її пейзажних творів (іл. 3.1.16–3.1.17). Вібрації червоних відтінків, їх світлотності і теплохолодності втілюють духовність й чуттєвість природних елементів, що оточують людей повсюди. Розквіт і тьмяніння квітів символізують процес трансформації й відновлення в природі, глибокою символікою життєвого циклу. Цай Джин використовує густий шар насиченої фарби, що наче пульсує, розтікаючись по полотну як своєрідна «духовна рідина». Ця техніка живопису, що нагадує живопис тушшю, передає емоційне напруження та динаміку природи, яка невинно змінюється і трансформується, що є центральним мотивом творчості мисткині.

Серія «Канна» протягом 1990-х років зазнала значних змін. Якщо на початку художниця зосереджувалася на деталізованому зображенні рослин, досліджуючи їхні красиві форми через ретельний рисунок й інтенсивні кольорові сполучення, то з часом її роботи почали набувати більшої абстрактності. Форми квітів, стебел та листків ставали все більш розмитими, акцентуючи увагу на окремих частинах рослини або її фрагментах. Ця зміна

вказує на еволюцію художнього мислення Цай Джин: вона починає досліджувати не стільки фізичні об'єкти, скільки їхню духовну сутність та емоційний вплив. У таких роботах, попри їхню абстрактність, завжди зберігається відчуття органічної єдності і живого дихання, яке колись привабляло мисткиню у звичайній квітці [103].

За останні десятиліття китайський олійний живопис зазнав значної еволюції, поєднуючи традиційну естетику з сучасними інноваціями. Сучасні китайські художники, балансує між реалізмом і постмодернізмом прагнуть розширити мистецькі кордони станкового живопису. Ця динамічна взаємодія породила різноманітний спектр стилів, від гіперреалістичних зображень сільських краєвидів до абстрактних інтерпретацій міського середовища. Сучасне китайське пейзажне і натюрмортне мистецтво характеризується плюралістичним підходом. У творчості деяких митців домінують західні течії, такі як імпресіонізм та експресіонізм, які вже пройшли певний шлях наповнення східною естетикою. Інших художників приваблює фотореалізм, ретельне відтворення найдрібніших деталей як природного, так і антропогенного середовища. Продовжує розвиватися авангардний рух, художники цього напрямку «деконструюють» традиційні елементи ландшафту через представлення кубістичними формами. Пейзажний живопис, який здавна вважався втіленням китайських філософських та естетичних цінностей, тепер слугує засобом відображення проблем стрімкої урбанізації, екологічних проблемам та напруги між традиціями та сучасністю. Сільські пейзажі, колись ідеалізовані, тепер часто зображуються з позицій критичності, митцями підкреслюються складнощі соціального розриву розвитку між містом і селом. Міські пейзажі, які у свою чергу стали відбиттям теми відчуження людини від природного середовища, демонструють стан людини у все більш «механізованому світі».

Пейзажі та натюрморти китайської мисткині Цай Джин вирізняються своїм унікальним стилем, що поєднує абстракцію з домінуванням червоних кольорів. Цей колір у її роботах стає символом емоційної напруги та

внутрішньої енергії, додаючи композиціям особливої динаміки. Її використання червоного кольору є не просто декоративним прийомом, а засобом передачі глибоких сенсів та відчуттів.

Форми у натюрмортах Цай Джин часто трансформуються, створюючи абстрактні композиції, де реальні об'єкти набувають метафоричних рис. Ця трансформація форм додає їй роботам глибини та багатошаровості. В її натюрмортах фрукти, квіти та предмети побуту перетворюються в складні символічні конструкції, що вражають своєю вишуканістю (іл. 3.1.18). Вишуканість стилю Цай Джин проявляється у ретельній роботі з фактурою та кольором, наповненістю тонкими тональними нюансами [103].

Сучасний китайський натюрморт характеризується захоплюючим поєднанням різних стилістичних тенденцій. Художники вийшли за межі традиційного використання туші та пензля на шовку чи папері, експериментуючи з олійними фарбами, акрилом та змішаними техніками. Ця технічна диверсифікація супроводжується зміною мистецької філософії, коли багато художників відходять від реалізму до більш абстрактних і концептуальних підходів. Однією з найяскравіших рис сучасного китайського натюрмарту є нетрадиційний вибір сюжетів. Якщо у традиційних натюрмортах найчастіше зображувались квіти, то сучасні художники розширили репертуар, включивши до нього повсякденні предмети з сучасного життя, промислові об'єкти і навіть сміття. Цей зсув відображає зміну розуміння того, що є красою і сенсом у мистецтві, а також бажання прокоментувати сучасні соціальні проблеми.

Використання простору та композиції в сучасних китайських натюрмортах свідчить про відхід від традицій. У той час як класичні роботи часто наголошували на гармонії та балансі, сучасні художники часто використовують різкі зіставлення, несподівані масштаби та фрагментовані або викривлені перспективи. Такий підхід створює напругу і запрошує глядачів поставити під сумнів своє сприйняття, відображаючи складну і часто суперечливу природу сучасного китайського суспільства. Розглядаючи сучасні

натюрморти, ми можемо простежити різні тенденції та підходи в сучасному китайському мистецтві. Кожна робота по-своєму унікальна та відображає індивідуальний стиль художника, а також сучасні художні тенденції.

Творчість шанхайського художника Чжана Енлі (張恩利, 1965 р.н.) охоплює широкий спектр мистецьких проблем – від його фігуративних композицій 1990-х років і зображень повсякденних предметів у 2000-х роках до повороту до інсталяції та абстракції в його зрілій творчості.

Натюрморти митця являють собою яскравий приклад того, як сучасні китайські художники експериментують з формою і змістом, переосмислюючи традиційні жанри. На початку 2000-х років відбувся значний зсув у тематиці робіт, коли художник звернувся до ретельного зображення повсякденних предметів. Одна з найвідоміших серій робіт – «Відро» (2007), де просте металеве відро намальоване з різних ракурсів у великому масштабі. У деяких роботах серії воно представлено видом зверху, щоб виглядати майже як абстрактне коло (іл. 3.1.20). Картини Чжана зосереджують глядача на банальній буденності та привертають увагу до того, що інакше могло б лишитися непоміченим.

Натюрморт для художника – це хаотичне, майже абстрактне зображення повсякденних предметів на тлі темного невизначеного тла. Стиль картини можна охарактеризувати як експресіоністський, з енергійними, вільними мазками, що створюють відчуття руху та напруження. Різні пляшки, контейнери та інші предмети розкидані по полотну, наче підхоплені сильним вітром життя. Колірна палітра картини переважно приглушена, з крапленнями яскравіших кольорів, що створює похмуру, тривожну атмосферу. Цей вибір кольорів та загальний настрій картини можуть відображати почуття занепокоєння та невизначеності, характерне для періоду швидких соціальних та економічних змін у Китаї. Робота Чжана демонструє вплив як західного абстрактного експресіонізму, так і традиційного китайського живопису. Вільна, експресивна манера листа нагадує роботи таких західних художників, як Віллем де Кунінг чи Джексон Поллок. У той же час використання порожнього

простору і увага до руху пензля вказують на зв'язок з китайською традицією. Цікаво відзначити, що, незважаючи на абстрактний характер зображення, можна розрізнити окремі предмети – пляшки, ножиці, аркуші паперу (іл. 3.1.19). Це створює інтригуючу напругу між абстракцією та реалістичністю, запрошуючи глядача до активної взаємодії з картиною, спроби розгадати її загадки.

Художник прагне вловити не лише матеріальні, але й нематеріальні якості об'єктів. У його творах особливо увага приділяється прозорості, м'якості та гнучкості предметів, що дозволяє створити унікальне відчуття їхньої сутності. За допомогою тонких фарб і чистих кольорів митець досліджує гру світла і тіні, підкреслюючи гармонію. Чжан Енлі також відомий своїми інсталяціями, які експонуються як на тлі пейзажів, так і в інтер'єрах спеціально створених дерев'яних павільйонів. Ці інсталяції базуються на психологічних та емоційних переживаннях художника, таких як дитячі спогади або асоціації з певними віхами в його творчому і життєвому шляху, включаючи улюблені мелодії і книги. Одна з його фірмових технік – створення космічних картин та конструкцій з картонних коробок, що викликають у глядачів відчуття простору та часу, поєднуючи особисті та колективні спогади.

У натюрморті відомого своєю серією «Маски» (1990-і рр.) Цзена Фаньчі відчувається драматичність завдяки виразному контрасту темного, майже чорного тла, та яскравими жовтими лимонами, які, здається, світяться зсередини (іл. 3.1.22). Цей прийом нагадує техніку к'яроскуро, що широко використовувалася в європейському живописі епохи бароко, що вказує на вплив західного мистецтва на сучасних китайських художників. Композиція картини майстра ретельно продумана: лимони, авокадо та яйця розташовані таким чином, щоб створити відчуття глибини та об'єму. Розбите яйце привносить додатковий колірний акцент та текстурну збагаченість. Гладкі, блискучі поверхні лимонів майстерно передані художником, що демонструє його віртуозне володіння технікою олійного живопису. Поєднання яскравих, соковитих лимонів з темними авокадо може інтерпретуватися як метафора

життя з її контрастами, переходами від світла до тіні, від твердого до м'якого. Розбите яйце може символізувати тендітність буття або, навпаки, зародження нового життя.

Ці картини також відбивають загальні тенденції розвитку сучасного китайського мистецтва: прагнення художників до технічної досконалості, експерименти з формою та кольором, а також спроби поєднати традиційні китайські елементи із західними мистецькими прийомами. Це свідчить про те, що сучасний китайський живопис перебуває у постійному діалозі як із власною культурною спадщиною, так і з світовими художніми течіями. Натюрморти митців, незважаючи на їх відмінності, схожі в особливій увазі до деталей, глибокому розумінні виразних можливостей жанру. Кожен художник використовує цей жанр як засіб для дослідження не лише візуальних якостей предметів, а й філософських роздумів про природу буття.

### **3.2. Тенденції модернізму в китайському портретному і побутовому жанрі**

У сучасному китайському портретному та побутовому олійному живописі відбуваються значні зміни, що пов'язано з пошуком митців нових концепцій і способів вираження. Китайські художники, звертаючи увагу на глобальні мистецькі тенденції, займаються проекцією сталих традицій на нові світові тренди розвитку живопису. Портретний жанр стає не просто зображенням особистості, а глибоким дослідженням внутрішнього світу людини, її психологічного стану та соціального контексту. Митці прагнуть вийти за межі традиційного репрезентативного портрету, включаючи елементи символізму та абстракції, що дозволяє їм підкреслити унікальність особистості та створити багатошарове зображення. Акцент робиться на психологічній глибині портретованих персонажів, що досягається через експресивні мазки та деформовані пропорції.

У побутовому живописі також спостерігається схильність до переосмислення звичних тем. Побутові сцени більше не є простим

зображенням повсякденного життя, вони стають виразом суспільних змін і відображають складність соціальних процесів. Художники включають елементи постмодернізму, намагаючись створити контекст для критичного осмислення повсякденних ситуацій. Художники в своїх роботах втілюють повсякденне життя пересічних людей, проте через композиційні рішення та колірні акценти розкривають глибші соціальні питання, такі як урбанізація, еміграція та соціальна нерівність.

Сучасні китайські портрети й побутові картини активно звертаються до ідеї індивідуальної ідентичності та її місця в глобалізованому світі. Митці використовують нові техніки, такі як поєднання олійного живопису з цифровими засобами, колажування та експериментальні композиційні рішення. У такий спосіб вони відходять від традиційних жанрових форм, прагнучі надати своїм творам більшої концептуальної насиченості та інтертекстуальності.

Нові концепції у китайському олійному живописі, що відображають сучасні суспільні та трансформації, продовжуючи водночас національні мистецькі традиції, характерні для творчості Ден Цзяньцзін (邓箭今). Художник народився в Гуандуні в 1961 році, у 1986 році закінчив факультет образотворчого мистецтва Інституту кераміки Цзянсі Цзіндечжень, отримавши ступінь бакалавра скульптури. Митець здобув популярність на початку 1990-х років під час розвитку в Китаї таких течій, як цинічний реалізм, неоекспресіонізм та сюрреалізм. Його роботи експонувалися не тільки в Китаї, але й у Південній Кореї, Японії, Франції, Німеччині та США, що підкреслює міжнародну значимість його творчості.

Ранні роботи художника містять гротескні автопортрети і портрети друзів-художників. З часом його стиль перетворився на унікальну неоекспресіоністську мову, що характеризується інтенсивними композиціями, які зображають гротескні постаті в абсурдних, фантастичних сценах. Митець використовує сюрреалістичні та еротичні символи для дослідження

психологічних і соціальних трансформацій, які супроводжують модернізацію та посилену комодифікацію суспільства.

Твори художника сповнені напруженого конфлікту (іл. 3.2.1). Вони представляють гротескні образи, іноді масковані, іноді оголені, які розгортаються в мініатюрних сценах психодрами. Ці сцени демонструють як фізичні, так і психологічні стани перевантаження й стресу, що притаманні сучасній людині, особливо в умовах глобалізованого світу. Такі композиції нагадують про «середньовічний карнавал», де сміх і страх, радість і біль переплітаються. У станкових роботах Ден Цзяньцзінь втілюється дилема покоління, яке бореться між повсякденністю та невпинним прагненням до духовних пошуків сенсу життя. Жанрові композиції можна розглядати як внутрішнє відбиття почуттів людей в епоху душевної та духовної реконструкції, передачу їх емоцій на шляху роздумів про людське існування і небуття.

Картина «Міська балада» є прикладом портретно-жанрових композицій художника, в якій він зображує себе разом із другом (іл. 3.2.2). На відміну від його попередніх творів, що не мали конкретного прообразу і знаходились в сюрреалістичних просторах, розміщення автопортрету в картині є констатацією його роздумів про сутність життя, важливість висловлювання в творчості особистого досвіду. Зображальні засоби роботи характеризується нерівними експресивними мазками та яскравістю колориту, збільшеністю гротескно трактованих фігур. Вони демонструють інтроспективний та амбівалентний психологічний наратив, властивий мистецтву вшанованого в Китаї художника Люсьєна Фрейда.

«Міська балада» є сполучною ланкою між реальним та символічним абстрактним контекстом. Вона показує незримий тиск і складність життя в суєтному мегаполісі, підкреслюючи байдужість та відокремленість сучасної людини від соціуму. Цей синтез реальності й сюрреальності, чуттєвості й раціональності створює зовнішню напругу, яка надає твору гуманістичний підтекст. Художник також використовує для своїх нових станкових творів



незвичні формати, зокрема круглі, трикутні, шестикутні, що дозволяє змінити ракурс на сприйняття картини глядачем. Ця тенденція до використання нетрадиційних форм картин у сучасному китайському мистецтві свідчить про нові підходи до станкового живопису (іл. 3.2.3).

Тенденція збагачення реалістичного живопису новими тематичними елементами виявляється в творчості Чжао Банді (赵半狄, 1966 р.н.). Художник отримав професійну освіту і довгий час був прибічником реалізму, але наприкінці ХХ століття його практика трансформувалася та розвинулася до авангардизму, перформансу, фотографії, відео, моди, кіно та соціального втручання. Жорсткі за композицією та розмірені мазком, картини майстра часто зображують буденні сцени з наративним відтінком, досліджуючи екзистенціальний і духовний стан звичайних людей, занурених у певний момент. Такі твори, як «Метелик» (1990), «Лист з далекого краю» (1988) і «Дівчина з губною помадою» (1987), «Зранку» (1990) поєднують особисті та історичні згадки надзвичайно оригінальним і жвавим способом (іл. 3.2.4). На виставці «Капітан Місячне світло» 1994 року, куратором якої був Ханс ван Дейк, майстер склав кілька десяти банкнот юаня у формі квітки та помістив кожен з них на реберну кістку, закріплену у вазі з кров'ю, створюючи бачення споживача суспільства, яке є водночас милим і жорстоким, спокусливим і жахливим (іл. 3.2.6).

Наприкінці 1980-х і на початку 1990-х років Чжао Банді зарекомендував себе як художник із чітким підходом до панівної доктрини соцреалізму. Замість того, щоб підпасти під вплив авангардного руху, який охопив Китай у середині 1980-х років, художник залишився відданим жорстким і розміреним мазкам, яскравим кольорам і інтимно побудованим сценам. Черпаючи натхнення у багатьох майстрів, він адаптував мистецько-історичний канон, який шанував, щоб розвинути власний віртуозний стиль. Незважаючи на те, що він був частиною академічної системи, він відкидав моду серед художників працювати в «екзотичних» периферійних регіонах Китаю, вибираючи натомість малювати знайомі сцени з його соціального оточення з сильним наративним відтінком –

тихі, приватні простори, виключені з «грандіозних тем». У його дипломній роботі «Лист здалеку» (1988) фігури виглядають природними і млявими у виразах; занурені в роздуми, вони здаються майже натюрмортом. Картина у формі арки «Зранку» (1990), з іншого боку, виявляє його ранній інтерес до сенсу ритуалу.

У 1992 році художник влаштував незвичайну виставку в галереї Центральної академії образотворчих мистецтв: у всьому залі на стіні висіла лише одна картина, нахилена під незвичайним кутом під назвою «Молодий Чжан» (1992), це портрет друга дитинства та шкільного товариша художника, який, сидячи й потягнувшись на ліжку, ніби безтурботно мріє про інше життя (іл. 3.2.5). Він не може бути більш звичайним, викопаним із цього банального куточка життя цієї епохи. Але навіть коли він займає центр полотна, він усе ще здається зануреним у матеріальні деталі (будильник, телевізор, вишиту ковдру).

У 1994 році голландський куратор Ганс ван Дейк організував виставку для Чжао Банді в New Amsterdam Art Consultancy (NAAC), першу персональну виставку художника, яка не включала жодної картини. Художник виставив інсталяцію «Дитячий віршик», що складається з кількох красивих квітів, пелюсток із купюр номіналом десять юань, що ростуть на вершині реберної кістки в маленькій вазі, наповненій кров'ю (іл. 3.2.6). Відчуття новизни та звабливого відчуження, яке споживацтво принесло до Китаю висловлено делікатно, але «лякаюче».

Починаючи з серії «Календар панд» у 1996 році, коли майстер звернувся до рекламної фотографії, наступає в творчості митця «Період панд». Панда є національним талісманом Китаю. Використання символу панди ознаменувало зміну практики художника: від мистецтва як середовища до мистецтва як соціального втручання. Після 1996 року йому стало зрозуміло, що мистецтво не повинно існувати у вакуумі, воно повинно стати більш відкритим. З 1999 по 2004 рік публічні арт-проекти із зображенням панд з'являлися на станціях метро, в аеропортах і на вулицях Пекіна, Шанхаю, Шеньчженя, Мілана, Лондона, Манчестера, Бірмінгема та Осло. В цих роботах у діалогових вікнах

з'являються фотографії Чжао Банді з плюшевою іграшковою пандою. Сюжети фотографій торкаються широкого кола тем, зокрема відмови від куріння, правил дорожнього руху, законів, прав тварин, профілактики ВІЛ/СНІДу тощо. Як зауважив художник: «Я виріс у середовищі соціалістичного пропагандистського мистецтва. Початок реформи та відкриття запустив ще один величезний апарат – рекламу». Іншими словами, ця серія стоїть на перетині двох різних стилів, кожен з яких належить до певної епохи [65].

Після 2000 року роботи майстер просунулися далі в напрямку перформансу та соціального втручання. Проект вистави 2007/2009 Panda Fashion Show – показ тридцяти одного «образу», натхненного пандою, заснованого на широкому діапазоні соціальних ролей, досліджував масштабний вплив ідеології споживача на китайське суспільство з початку економічної реформи. У ньому мода стає ареною для гротескного та яскравого ярмарку марнославства. Відомий як «людина-панда», Чжао Банді зробив собі ім'я, створивши серію картин, скульптур, інсталяцій і костюмів із зображеннями панд, натяками на них і навіть фекаліями. Не піддаючись бурі критики, з якою він стикається за нібито використання улюбленого національного символу, митець чіпляється за мотив панди, використовуючи його, стираючи межі між мистецтвом, рекламою та соціальними акціями. Наприклад, у відомій серії комп'ютерних фотографії він веде діалог (через спливаючі слова) з опудалом панди про такі проблеми, як зловживання наркотиками, забруднення повітря, насильство та безробіття. Для художника панда символізує китайську політику однієї людини, але його критика непряма: «Я усвідомив потенціал Панди як речника, що через нього я можу говорити про культуру та суспільство м'яко, з гумором» (іл. 3.2.7).

Проект Panda Fashion Show відбувся двічі: спочатку під час Китайського міжнародного тижня моди в Пекіні в 2007 році, а потім у Palais de Tokyo в Парижі в 2009 році. Тридцять три моделі, кожна в одязі, натхненному символом панди, виступають як тридцять один архетипний персонаж китайського суспільства – студент, вчитель, робітник-мігрант, повія,

поклонниця, жебрак, гомосексуаліст, інтернет-знаменитість, суддя, корумпований чиновник тощо. Показ мод стає інсценізацією складного суспільства, яке виникло в Китаї – фантастична вечірка, що змішує радощі та печалі життя, на яку приходять люди з усіх верств суспільства, керовані своїми особистими бажаннями. Спираючись на давню традицію соцреалізму, майстер застосовує свою силу в формальній конструкції та поєднанні кольорів у дизайні одягу, в результаті чого створюється твір сатиричної елегантності та гламуру [66].

У фільмі *Let Panda Fly* (2013 р.) Чжао Банді запросив понад 20 000 дітей створити витвори мистецтва, натхненні символом панди, і організував виставку та аукціон їхніх робіт у Художньому музеї Хенань. Діти у фільмі проходять через періоди сумнівів, стикаються зі своїми невдачами та зрештою вчаться створювати мистецтво, в ньому показаний процес формування твору мистецтва. Протягом усього фільму художник зіставляє реальні події з атмосферою мрії [64].

12 вересня 2016 року митець влаштував вечірку в Шанцюань, маленькому містечку на околиці Ченду, де родичі та друзі збиралися на запрошення, на якому він виступив із промовою під назвою «Подалі від основної ідеології». Одягнена в чорне, піаністка виступала за частково зануреному у воду рояль і грала музику Шопена. На цій виставці вперше буде представлено відео та нову картину, що зображують цей сюрреалістичний випадок, що надає потужні ідеї про те, як мистецтво може взаємодіяти з соціальними реаліями, надихати на нове мислення (іл. 3.2.8, 3.2.9).

Таким чином, творчість Чжао Банді охоплює майже три десятиліття і тісно переплетена з динамічними змінами китайського суспільства. Його мистецька практика показує не лише соціальні та економічні трансформації Китаю, але й особливості роздумів про ці процеси. Митець пропонує перспективу, яка одночасно романтична й іронічна, висвітлюючи розвиток країни як складний і гібридний процес. Він порівнює цей процес із «фантастичною вечіркою», де переплітаються різноманітні аспекти життя – від

його святкових моментів до непередбачуваних труднощів (іл. 3.2.10). Митець рухається між ролями соціального активіста та спостерігача. Його роботи часто втілюють відтінок іронії, що дозволяє йому з гумором підходити до глибоких і серйозних питань сучасності. Абсурдність і непередбачуваність світу, який швидко змінюється, знайшли відображення в його творчих пошуках, в яких ідеологічна критика переплітається з особистими емоціями та самовіруванням.

Екологічна проблематика і тема боротьби з коронавірусом притаманна творчості Хун Геншена (洪根深, 1946 р.н.). У 1990-х художник розпочав в своїх творах піднімати питання збереження навколишнього середовища. В живописній серії «Форма гори, форма людини» (іл. 3.2.11) головною концепцією творів майстра стала теза про нероздільність людини і природи.

У творчості Хун Геншена чорний колір та лінійність займають центральне місце, створюючи особливий «чорний комплекс», який став характерною ознакою його стилю. Чорний домінує в його картинах, символізуючи глибину та темряву людської душі, а також сучасні соціальні проблеми. Лінійність у його роботах чітка і впорядкована, митець часто використовує складні, геометричні форми та фігури, які відображають соціальні тотеми та і символи. Чорний колір підкреслює драматизм сцени, акцентуючи увагу на внутрішніх конфліктах людини.

Протиставлення лінійності і плям у творчості художника проявляється в тому, що лінії надають структурності, впорядкованості його роботам, тоді як плями чорного кольору представляють абстрактні, емоційні елементи (іл. 3.2.12). Ці плями можуть бути хаотичними або аморфними, що символізує неупорядкованість думок і почуттів, створюючи контраст із жорсткими і чіткими лініями.

Його картини відображають слабкість і вразливість людства ХХ століття. Роботи цього художника-екзистенціаліста містять два важливі базові елементи: бажання абсолютної свободи та екзистенціальний страх. «Абсолютна свобода і страх» є основними змістовними елементами творів митця. Втілюючи

відчуття тривоги і суму «чорна серія» Хун Геншена проникає в серце глядача поетичним сумом (іл. 3.2.13). Використовуючи експресіоністський підхід, художник віддає перевагу темному колориту, щоб символізувати суєтність, відчуженість, божевілля та неспокій людства. Від основних мазків пензля традиційними чорнилом і розмиванням, геометрична абстракція, колажність і сегментація, додавання тексту і каліграфії змішуються в роботах художника в експресивну «заплутану форму».

Декілька останніх років весь світ був охоплений епідемією коронавірусу (COVID-19), яка вперше була виявлена у людини в грудні 2019 року в місті Ухань, Центральний Китай. Ця хвороба забрала багато життів та різною мірою вплинула на психічний стан людей і міжособистісні стосунки. Багато митців, особливо в Китаї, присвятили цій темі багато жанрових творів. Лозунгом цих митців стало «мистецтво краще, ніж профілактика епідемії». Тематичний твір «Об'єднані, щоб боротися з епідемією» школи живопису та мистецтв Китайської академії мистецтв представив ряд творів присвячених запобіганню, контролю та стримування епідемії, вшановуючи тих, хто «воював на передовій» [137].

На картині «Пам'ять міста» художник повторює структура забинтовані людські постаті в чорному та білому кольорах, що контрастують з черепом тварини ліворуч, що створює урочистий і священний захист (іл. 3.2.14). Хун Геншен навмисно зосереджується на використанні рівних ліній білого і червоного кольору, щоб заритмувати персонажів і підкреслити їхні емоції.

У останніх роботах Хун Геншена спостерігається певний зсув акценту на білий колір, що відображає еволюцію його стилю. Це «біле» несе в собі нові символи та мотиви, хоча чорний залишається важливим елементом його творчості, використання світлих тонів розширює палітру та можливості для вираження.

Сучасний китайський художник Лі Сонгсон (李松松, 1973 р.н.) відомий своїми творами, які фокусуються на зображенні сучасної історії Китаю. Його унікальний художній стиль відрізняється використанням численних маленьких

полотен, які разом формують великі композиції. Завдяки цій фрагментованій техніці майстер створює складну та багат шарову історію, представляючи її як мозаїку різних подій, образів та емоцій (іл. 3.2.15). Народжений у Пекіні, художник здобув освіту в Центральній академії образотворчих мистецтв на відділенні олійного живопису. Він один із перших художників, який заснував свою студію в арт-дистрикті 798 у Пекіні у 2002 році. Його творчість демонструє складні соціальні, політичні та культурні трансформації Китаю. Черпаючи натхнення з газет, фільмів, інтернету, книг і журналів, він вибудовує свої картини як свої роздуми над повсякденними подіями, сприймаючи мистецтво як дослідження та відображення складних реалій сучасного Китаю, проте робить це з унікальною перспективою, яка не завжди спрямована на безпосередню політичну критику, а радше на розширене дослідження історії та суспільних явищ.

Живописні полотна митця складаються з численних фрагментів, кожен з яких може розглядатися як окрема частина цілого нарративу. Такий підхід дозволяє йому зануритися в дослідження відносин між індивідуальним і колективним досвідом. Творчість Лі Сонгсона відзначається глибоким інтересом до того, як зображення може викликати спогади та емоції, використовуючи для цього особливий художній метод. Його техніка живопису має виразний психологічний вплив на глядача завдяки використанню імпасто – густих і щільних мазків пензля, що створює насичену матеріальність поверхні. Така текстурованість розвитку тактильної реакції, коли глядач ніби відчуває фізичну присутність фарби на полотні, що посилює сприйняття та емоційний відгук.

Палітра художника відзначається холодними відтінками сірого, зеленого та бежевого, викликає почуття відчуження та ізоляції, напруги, притаманні сучасному китайському контексту. У роботах, таких як «Маленький брат» (2017), «Південь» (2017) та «Цивільний, а не військовий» (2018), «Ми господарі Нового світу» (2022, іл. 3.2.16) один з ключових пластичних засобів митця – деконструкція зображення через використання компактних

кольорових блоків. Він розбиває зображення на геометричні фрагменти, які потім поєднує в абстрактні композиції. Такий підхід межує між фігуративністю та абстракцією. Цей процес перетворення фігуративних образів в абстрактні показує, як образи, що спочатку здаються реалістичними, поступово втрачають свою конкретність і стають більш концептуальними та емоційно багатими.

Пан Маокун (龐茂琨, 1963 р.н.) народився в Чунціні, закінчив факультет олійного живопису Сичуаньського інституту образотворчого мистецтва зі ступенем магістра в 1988 році. Будучи видатним представником сучасного китайського живопису, майстер щороку приймає участь у багатьох художніх виставках у країні та за кордоном. Його роботи зібрані багатьма мистецькими установами та приватними колекціями в країні та за кордоном.

У 1980-і роки, коли в китайському олійному живописі розпочався складний етап переплетіння художніх концепцій, митець працював в реалістичному русі. З одного боку, офіційний та академічний реалістичний дискурс про мистецтво та його вплив все ще є мейнстрімом світу мистецтва після реформи та відкритості. З іншого боку, новий мистецький рух, який пропагують авангардні мистецькі групи в різних місцях, також є дуже потужним, впроваджується, наслідується та вивчається. У цій дискусії теоретики прямо відкинули основну суперечку між академіками та новою хвилею, а саме тезу «хто цінніший?». Для експертів взагалі не існує так званого «псевдокласичного живописного стилю» і «псевдомодерністського живописного стилю», між ними сперечаються лише «псевдо» пропозиції. На думку Лан Шаоцзюня: «...існує лише модне мистецтво з модерністськими тенденціями та класичне реалістичне мистецтво. Усі вони виростили в Китаї та відрізняються від західного модернізму та класичного реалізму, але всі вони вважають їх системою відліку...». Шао Дачжень також підкреслив: «Найбільш заслуговує на увагу те, що і модернізм, і класичні стилі живопису є економічним і соціальним розвитком західного суспільства в певному історичному періоді. Продукт культурних та естетичних концепцій, якщо він



хоче справді вкоренитися на ґрунті Китаю, повинен адаптуватися до сучасної китайської реальності та виражати думки та почуття сучасного китайця...» Створення олійного живопису в «класичному стилі» відкрило простір, і в той же час воно також забезпечило історичне та теоретичне позиціонування та керівництво для перспектив розвитку сучасного китайського олійного живопису [134].

В багатьох роботах майстра можна зустріти його автопортрет. «Коли я навчався, я не міг знайти модель, тому часто малював автопортрети перед дзеркалом», – пояснив Пан Маокун: «Як китаєць, я намагаюсь показати діалог між Сходом і Заходом, діалог між сьогоденням і історією, а також діалог між собою і світом, усі вони вимагають зображення себе...»

«Сучасне мистецтво поступово перейшло від елітарності класичного періоду до популяризації та цивілізації», – сказав Пан Маокун: «Хоча художня мова та форми вираження стали більш різноманітними, тема вкорінюється в часи, вкорінюється в житті». Триптих художника «Вічність і швидкоплинність» розкриває глибокі філософські теми життя, смерті, самопожертви і героїзму (іл. 3.2.17). Цей витвір мистецтва створено в контексті пандемії COVID-19, яка зуміла об'єднати мільйони людей у боротьбі з невидимим ворогом – вірусом, і саме цим наділено глибоким символізмом [135].

Основною темою триптиха є подвійність життя – його швидкоплинність і вічність людського духу. Пан Маокун зображує лікарів і медсестер, які стоять «на передовій у війні» проти пандемії, їхнє виснаження після довгих годин боротьби за життя пацієнтів, але водночас демонструє силу та велич їхнього духу. Центральним елементом картини є зображення медичних працівників, що не просто виконують свої професійні обов'язки, а втілюють самовіддану жертвність заради спасіння інших. У них емоційна втома, фізичне виснаження, але й рішучість, віра в силу обов'язку. Колірна палітра триптиха стримана, світлотональний контраст між холодними і теплими тонами, передають напругу між життям і смертю, між самовідданістю героїв та їх

втомленістю. Яскраве світло, яке концентрується лише на фігурах «білих воїнів», вказує на їх надію на краще і силу духу, незважаючи на відчай та виснаження. В роботі майстра присутня глибока емпатія до тих, хто став «ангелами в білому» – лікарів, які ризикуючи своїм життям, продовжували рятувати життя хворих.

Пан Маокун, будучи деканом і професором Сичуаньської академії образотворчого мистецтва, майстерно використовує живописні засоби для відображення надзвичайних подій пандемії, втілюючи в своїй роботі як символізм, так і глибоку реальність. Цей триптих є не тільки вшануванням праці медичних працівників, а й викликом для глядача задуматися над цінністю людського життя, миттєвостями, що перетворюються на вічність через самопожертву.

Хуан Фачен (黃法誠, 1982 р.н.), розкриваючи страждання людей під час коронавірусу, у творі «Ворог не може рухатися, я не можу рухатися» (іл. 3.2.18), спирався на свої щоденні відчуття під час носіння маски, частого розбризкування спиртом для дезінфекції рук, нервування та сумнівів у своєму житті через раптовий дискомфорт у горлі щодня. Під ворогом митець розуміє сам вірус, який швидко розповсюджувався всією планетою. Своім твором, художник говорить, що при намаганні зупинити епідемію, людям приходится переносити фізичні і моральні страждання. Якщо «ворог» (уособленні вірусу) не може рухатися, то і сама людина опиняється в повній ізоляції [151].

### **3.3. Абстрактний олійний живопис в Китаї: синтез традицій і модернізму**

Поява авангардного мистецтва (переважно постімпресіонізму, кубізму, сюрреалізму, фовізму) пов'язана з мистецькими групами 1930-х років, основними членами яких були художники Шанхаю та Гуанчжоу, які навчались за кордоном (Японія, Франція, Німеччина, Америка). Як окрема галузь станкового живопису абстрактне мистецтво в Китаї сформувалась у 1980-х

роках. Китайське авангардне мистецтво 1980-х років ставило під сумнів академічне мистецтво, засноване на реалістичній освіті. Реалістична система освіти, запроваджена з Європи художниками на початку ХХ століття, стала основою художньої освіти в китайських академіях, як спосіб вираження певної концепції за допомогою конкретних зображень, таким чином виражаючи певну сюжетність.

У середині 1980-х років китайський світ мистецтва вийшов на пік розвитку модернізму, відомий як «мистецтво нової хвилі». У цей час з'явилася велика кількість абстрактних картин у багатьох галузях мистецтва, включаючи станковий живопис, живопис тушшю. Найбільшого розвитку набули такі форми як «структурні абстракції», «експресивні абстракції» а також образотворчі засади сюрреалізму. Серед найбільш репрезентативних митців цього періоду слід виділити Дін І, Юй Юхань, Гу Венда, Лі Шань, Ван Чуань, Мен Лудін, Чжоу Чунья, Рень Цзянь, Шу Цюнь тощо.

Звичайно, прагнення до культурної сучасності, втілене в абстрактному мистецтві, є лише відгалуженням усього культурно-просвітницького руху в Китаї 1980-х років. Наприкінці 1980-х років «Четверта студія» Центральної академії образотворчого мистецтва вперше випустила молодих митців абстрактного живопису олією (Чжан Фанбая, Хань Чжунгрена та ін.). У той же час «Четверта студія» завдяки зусиллям вчителів Вен Ліпена та Ге Пенгрена, постійно виховувала все більше творчих художників-абстракціоністів у галузі китайського мистецтва олійного живопису. У 2003 році мистецтвознавець Гао Мінлу став куратором виставки «Максималізм».

Китайський безпредметний живопис та абстракція стали важливою частиною сучасного олійного живопису, виражаючи ідеї, які виходили за межі традиційних форм. Абстрактне мистецтво в Китаї виходило за межі логіки, нарративу чи конкретної теми, воно стало способом вираження внутрішніх почуттів та розуміння Всесвіту митцями через абстрактні форми, кольори та вільні композиції. Художники прагнули до оригінальності, вважаючи інновації єдиним шляхом до справжнього мистецтва. Особливістю абстрактного

мистецтва є відсутність конкретної форми чи змісту, суб'єктивності і особистого практичного і духовного досвіду, що надавав глядачеві простір для власного тлумачення.

Розвиток китайського абстрактного мистецтва наприкінці ХХ століття розпочався з теоретичних дебатів щодо теорії мистецтва, особливе місце в цій полеміці належить дослідженням У Гуанчжуна про «формальну красу» та «абстрактну красу» живопису. Теорією краси абстрактного мистецтва, У Гуанчжун продовжив сучасну історію китайського живопису тушшю у 20-му столітті, започатковану Лін Фенмяном. У Гуанчжун також наполягав на тісному зв'язку між абстрактною красою та реальним життям: «Хоча існує багато фракцій західної абстракції, чи хочуть вони виразити композицію простору чи швидкість часу, чи є вони напіваабстрактними, повністю абстрактними чи претендують на чисту раціональність і абсолютну абстракцію... вони всі походять від об'єктивних об'єктів і об'єктивного життя... Навіть якщо вони дуже, дуже далекі, вони все одно невіддільні від життєвого досвіду та почуттів автора» [144].

Перший номер журналу «Мистецтво» за 1983 рік опублікував серію спеціальних статей на тему «Дослідження «абстрактних» питань у мистецтві», в яких обговорювалася творчість Хе Сінь, Лі Сянтін, Сюй Шучен, Чжай Мо. Як писав У Гуанчжун: «Абстрактна краса відіграє універсальну, величезну та далекосяжну роль у традиційному мистецтві Китаю та в різних галузях пластичного мистецтва, таких як архітектура, скульптура, живопис і ремесла. Необхідно проаналізувати фактори, що становлять красу реальних об'єктів, і виділити фактори, такі як форма, колір, ритм для теоретичного аналізу». Це означає, що китайські митці почали звертати увагу на зміни в художній мові та розмірковувати про шляхи розвитку реалізму як основного методу в станковому живописі Китаю у ХХ столітті. Однак, оскільки метою дискусії було прагнення до самостійності абстрактного живопису в Китаї, а не його методології, дискусія не принесла конкретних парадигм [44].

Тому, на думку деяких теоретиків, незрілі історичні умови для розвитку абстрактного мистецтва в Китаї зумовлені гострою увагою китайського світу мистецтва до реальності та сильним критичним духом, тоді як абстрактне мистецтво вважається неутилітарним пошуком формальному та естетичному мистецтву і йому бракує здатності виражати складні соціальні явища.

Більш повний огляд китайського абстрактного мистецтва 1980-х років можна знайти в статті «Трансцендентність і абсурдність – огляд сучасного китайського абстрактного мистецтва», опублікованій Чжан Ляньшеном і Чжан Сяоліном у сьомому номері журналу «Мистецтво» за 1989 рік. Стаття присвячена дискусіям про абстрактний живопис та його поєднання з мистецтвом перформансу, а також обговорення різних типів живопису щодо матеріалів і технік.

Розвитку авангардизму в живописі сприяли мистецькі акції. Так, наприклад у 1986 році американського художника-експресіоніста Брауна запросили відвідати Китай, і він провів декілька майстер-класів в Пекіні. На них під музику майстер виконував перед аудиторією живописний твір. Пристрасність експресивних мазків на великих по розміру полотнах справила глибоке враження на відвідувачів мистецької акції. Крім того, на національних виставках олійного живопису, що відбулися в Шанхаї вже у 1988 році, до експозиції комісією були відібрані абстрактні живописні полотна Ю Чженлі, Чжоу Чанцзян, Ге Пенрена, Мен Лудіна, Ма Лу, Дін Фана, Гу Лімін, Хун Лін тощо, а також такі художники, як Шан Ян, Цзяньцзюнь, Сюй Хун тощо, також почали досліджувати абстрактне комплексне мистецтво, експериментуючи з різними матеріалами. У Центральній академії образотворчого мистецтва в Пекіні та Академії образотворчого мистецтва Лу Сюня в Шеньяні до академічного курсу навчання додали заняття з дослідження матеріалу олійного живопису, які проводили французькі художники Бінкас та Івель. Вони змусили китайських художників звернути увагу на важливу роль матеріалів олійного живопису у формуванні мови. У Ханчжоу відомий китайсько-французький художник-абстракціоніст Цзао Воу-кі провів майстер-клас в Академії

образотворчого мистецтва Чжецзян, що дало змогу групі видатних китайських художників зрозуміти значення абстрактного мистецтва. У Шеньяні молодий художник Ван Іган з великим ентузіазмом почав досліджувати абстрактний експресіоністський живопис і провів свою першу персональну виставку абстрактного мистецтва в Пекіні у 1991 році.

На виставці сучасного мистецтва Китаю в 1989 році з'явилася низка робіт абстрактного мистецтва та перформансу, що привернула увагу ЗМІ та громадськості, що спричинило розвиток абстрактного мистецтва в Китаї. Після 1989 року, коли група художників виїхала за кордон для вивчення та розвитку, художники-авангардисти знову використовували реалістичний поп-арт і цинічний реалізм, щоб виразити конфлікти між мистецтвом і існуючою системою, як основний зміст цих двох видів мистецтва; віддавали перевагу іноземним мистецьким інституціям, кураторам і колекціонерам, а також брали участь у міжнародних виставках, таких як Венеціанська бієнале [150]. Цей різновид китайського сучасного мистецтва, який бере за свою парадигму поп-арт, ще більше стирає межі між мистецтвом і життям, розширюючи зміст мистецтва, він також розмиває духовну конотацію мистецтва та відповідає поглядам західного світу мистецтва на китайське суспільство і мистецтво постколоніальної уяви. На відміну від цього, багато китайських художників-абстракціоністів, згаданих вище, продовжують виконувати свої художні практики абстрактного мистецтва та експресіонізму та рішуче розширюють шлях розвитку китайського абстрактного мистецтва, таким чином зберігаючи гідну дистанцію від світського життя, формуючи унікальний простір, який є впевненим, комфортним, самодостатнім і відкритим.

Треба зазначити, що наряду з олійним авангардним живописом розвивалось експериментальне мистецтво тушшю, що не тільки розширило традиції національного живопису, його матеріалів і технік, але й досягло нового прогресу в структурі зображення та символічній організації. На відміну від ліричності та поетичної гармонії традиційного живопису тушшю, художники експериментального живопису тушшю використовують більш

нелогічні методи вираження, такі як апропріація, варіація, дислокація та колаж, щоб висловити ненаративні ідеї та ввести китайський живопис у світ із культурним контекстом співіснування. і резонанс сучасних суспільних умов життя. Експериментальні художники тушшю більше не створюють конкретних об'єктів у своїх творіннях, а натомість використовують абстрактні візерунки та різноманітні техніки туші, щоб досягти сучасної трансформації мови туші.

Варто зазначити, що з 1990-х років у процесі розвитку китайського живопису в Китаї, порівняно з «традиційними чорнилами» та «академічними реалістичними чорнилами», також з'явилися «експериментальні чорнила», що містять дослідження абстрактної художньої мови. Ряд експериментальних художників тушшю створюють абстрактні картини з китайськими особливостями на основі традиційних картин. До цих митців належать Хан Фацзі, Лю Цзіцзянь, Чжан Юй, Ван Тіанде, Ху Юбен, Ши Го, Янь Бінхуей, Лі Цзінь, Чжан Цзінь, Ян Чжилінь, Ван Чуань, Вей Цінцзі, Лян Цюань, Ян Чжилінь, Ян Цзіньсун, Луо Ці тощо. В останні роки група художників, таких як Лі Хуашен, Чао Хай, Хе Канбо, Сунь Боцзюнь, Сяо Шуньчжі, Лі Венган і Чжан Вей, розпочала нові дослідження в експериментальному малюванні тушшю.

Експериментальне мистецтво тушшю 1990-х років вплинуло на розвиток живопису олією, що відобразилось в цілих серіях живописних робіт в чорно-білому вирішенні, використанні художниками-станковистами комбінованих матеріалів, одночасній роботі в сфері національного живопису тушшю і олійній техніці.

У середині 1990-х років завдяки академічним дискусіям, дослідженням і критиці експериментальне мистецтво тушшю стало дуже активною мистецькою тенденцією в сучасному китайському живописі та вийшло на обрії колекціонерів у країні та за кордоном. Для підтримки створення та розвитку експериментальних малюнків тушшю існує значне приватне фінансування. Значна кількість далекоглядних підприємців і колекціонерів брали участь у перших заходах і колекціях китайського експериментального живопису

тушшю. На великих комплексних виставках живопису тушшю, таких як Шанхайська художня бієнале та Шеньчженьська міжнародна бієнале чорнила, що відбулися в 2000 році, абстрактні роботи тушшю також займали важливе місце. Китайські художники-експериментатори з чорнилом також брали участь у багатьох групових і персональних виставках, що проводилися в Європі, Сполучених Штатах та інших країнах, таких як «Мандрівна виставка нового мистецтва чорнилом», проведена Берлінським музеєм у Німеччині, та «Китайське нове мистецтво», що проходила в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, «Виставка «П'ять тисяч років китайської цивілізації», що відбулася в Музеї Гуггенхайма в Нью-Йорку, «Азіатська міжнародна художня виставка», що відбулася у Фукуока, Японія, "Китайська експериментальна виставка туші", яка проходила в Китаї та за кордоном влітку 2002 року, тощо. Це свідчить про те, що китайське абстрактне мистецтво тушшю поступово входить у тенденції світового культурного обміну.

Розвиток абстрактного мистецтва в Китаї у XXI століття пов'язаний з групою художників, яка повернулася з-за кордону (в основному ті, хто навчався та жив у Німеччині): Сюй Цзян, Тан Пін, Малу, Чжоу Чунья, Ян Цзіньсон, Мен Лудін, Ін Ці, Су Сяобай, Лю Юнган, Чжан Голун, Ма Шуцін, Чжу Цзіньші, Хуан Гунхен, які своєю творчістю вплинули на експресіонізм та абстрактний живопис. Китайське товариство олійного живопису, яке протягом тривалого часу зосереджувалося лише на представленні і вивченні реалістичних олійних картин, приділило достатню увагу «дослідженню авангарду», як новому шляху в розвитку китайського олійного живопису.

У той же час критики, які активно пропагували китайське сучасне мистецтво з 1980-х років, такі як Гао Мінлу, Хуан Чжуань, Ін Шуансі та Лі Сюй, активно сприяли розвитку китайського сучасного абстрактного мистецтва. На початку XXI сторіччя відбулися заходи пропагуючи і підтримуючі китайський абстракціонізм: в 2001 році Лі Сю на тему «Метафізичне» зробив кілька виставок абстрактного мистецтва в Шанхаї, курував «Китайська лінія» Виставка сучасного абстрактного мистецтва»



(Шанхай, 2007); з 2003 року Гао Мінглу запланував «Максималізм» (Пекін, Монумент тисячоліття Китаю, 2004), «30 років китайського абстрактного мистецтва» (Пекін, 2007); Лі Сянтін курував «Четки та мазки» (Пекін, 798 Токійський мистецький проект, 2003); Інь Шуансі курував «Третій простір: китайський текст абстрактного мистецтва» (Шанхайський художній музей, 2006). Ці та інші важливі виставки абстрактного мистецтва відкрили та представили велику кількість видатних художників-абстракціоністів, що спричинило потужний резонанс у світі живопису. Національний художній музей Китаю провів виставку «300 років американського мистецтва» (2007), Художній музей Гуандуна провів «Мюнхенську виставку сучасного абстрактного живопису» (2005), Шанхайський художній музей проводив виставки абстрактного мистецтва у Шанхаї протягом багатьох років, а Музей сучасного мистецтва в Пекіні, Художній музей Шеньчжень Хе Сянін та інші художні музеї також брали активну участь у розвитку китайського абстрактного мистецтва. У 2008 році відбулася «Дослідницька виставка олійного живопису сучасності Китаю», яка включала показ модерністських картин, таких як абстрактні картини олією та експресивні картини тощо. Виставка сучасного мистецтва «Чорнило не чорнило» проїхала Європою в 2009 році, яка була організована Художнім музеєм Шеньчженья та підтримана Міністерством культури, привернула увагу європейського світу мистецтва до китайського абстрактного живопису. У 798-му районі Пекіна виникли Jindu Art Center і White Space Gallery, які в основному пропагують абстрактне мистецтво. У Шанхаї з'явилося професійне видання «Abstract Art», яке займається виключно дослідженням і популяризацією абстрактного мистецтва, активно розширюючи вплив абстрактного мистецтва [110].

В останні роки китайські художні школи також запровадили викладання абстрактного мистецтва. На кафедрі олійного живопису Центральної академії образотворчого мистецтва були створені «студія матеріалів і виразності» та «студія експериментального мистецтва». На кафедрі олійного живопису Хубейської академії образотворчих мистецтв був введений абстрактний

живопис у викладанні Джеррі Зенюке, професора Академії образотворчого мистецтва в Мюнхені (Німеччина), а його учнів декілька разів запрошували проводити лекції в інші заклади мистецтва. Ці види діяльності допомогли поглибити розуміння абстрактного мистецтва молодим митцям Китаю, глибше дослідити структурні фактори «чистої» художньої мови та різноманітні можливі способи вираження.

Китайські художники-абстракціоністи невпинно досліджують абстрактну красу та закони формальної мови саме тому, що вони усвідомлюють «незалежність самої художньої форми», тобто форма як художня мова має свої власні закони. Саме це сказав американський критик сучасного мистецтва Грінберг: «Авангардні художники та поети прагнуть підтримувати свій високий рівень мистецтва, обмежуючи або вдосконалюючи мистецтво, щоб виразити абсолют». Авангард рухався до «абстрактного» або «безпредметного» мистецтва та поезії. [110]. Виходячи з цього ми можемо вважати китайське абстрактне мистецтво з 1978 року мистецтвом «естетичного авангарду». Останніми роками світ китайського мистецтва надавав великого значення та пропагував дух «вільної роботи пензлем» і почав вивчати абстракцію в мистецтві та східні естетичні характеристики абстрактного мистецтва з точки зору традиційного китайського мистецтва.

Значення абстрактного мистецтва полягає в індивідуальному вираженні художником поєднання фарби і полотна. Якість ідей не те саме, що якість живопису. Хоча сучасне мистецтво приділяє все більше уваги вираженню концепцій, якість все ще залежить від живопису. У цьому процесі китайські художники володіють чудовими традиційними художніми ресурсами. Вони проникають в яскравий східний естетичний дух, структуру та використовують пензель, виходячи за рамки традиційного східного містицизму та втілюють це, створюючи величну абстрактну художню концепцію. Іншими словами, в епоху, коли корисність і ефективність є першочерговими, абстрактне мистецтво дає нам можливість отримати людське звільнення та духовну свободу, виходячи за межі побуту.

З 1990-х років розвиток китайського абстрактного мистецтва відбувався в основному в Пекіні та Шанхаї, завдяки більш відкритому міжнародному мистецькому середовищу. Пропаганда таких відомих художників-абстракціоністів, як Лі Чжуншен, Лю Госон, Ван Вусі та Мяо Пенфей, надала абстрактному мистецтву в цих регіонах творчу тенденцію та приклад різноманітності художніх концепцій. У лютому 2008 року Музей мистецтва Макао провів виставку абстрактного мистецтва під назвою «Поza межами зображення». Для експозиції було відібрано понад 40 робіт із понад 500, надісланих з материкового Китаю, Гонконгу, Макао та Тайваню, які відображають неспинний та швидкоплинний розвиток Китаю.

У вересні 2010 року в Національному художньому музеї Китаю відбулася виставка «Велика небесна абстракція», кураторами якої були Лю Ган, Лі Хуан, Лі Хуашен, Лі Сян'ян, Ма Келу, Мен Лудін, Тан Пін. П'ятнадцять художників, у тому числі Сюй Хунмін, Юй Юхань, Чжан Хао, Чжан Цзяньцзюнь, Чжан Юй і Чжоу Янмін, взяли участь у виставці. У грудні 2010 року в Художньому музеї Чжецзяна відбулася «Краща виставка китайського абстрактного мистецтва», на якій були представлені роботи понад двадцять видатних китайських художників-абстракціоністів, таких як Чжоу Чанцзян, Юй Чженлі, Цзян Дахай, Мен Лудін і Тан Пін, яка демонструвала останні роботи в абстрактному мистецтві. У грудні 2010 року Сюй Демін та інші ініціювали створення «Асоціації китайських абстрактних художників» у Пекіні. Ці виставки та заходи викликали широке обговорення у вітчизняному світі мистецтва та ще більше привернули увагу людей. Відвідувачі мистецьких заходів та художні критики прийшли до висновку, що бум китайського абстрактного мистецтва неминучий [100].

Після закінчення китайської «культурної революції» в 1976 році світ мистецтва почав позбавлятися від ідеологічної функції, поступово відновлювалась творча свобода митців. Починаючи з 1980-х років розвиток китайського абстрактного живопису орієнтувався на західне абстрактне мистецтво. Саме в цьому контексті поява абстрактного живопису в Китаї має

щонайменше подвійне значення: по-перше, воно може відновити творчу свободу художників і змінити онтологічну цінність мистецтва. Інша полягає в тому, що завдяки елітарності, індивідуалізму та культурному бунтарському духу, властивому західному абстрактному мистецтву, китайські митці отримали свободу виразу своїх ідей та концепцій. Поява абстрактного живопису в Китаї також мала культурно-просвітницьке забарвлення повстання проти автократії, бажання звільнення та заклик до художньої свободи.

Незважаючи на те, що митці абстрактний живопис синтезували форми західного абстрактного мистецтва, через відмінності в соціальному, політичному, економічному та культурному контекстах Китаю, вони шукали власну художню цінність і унікального синтезу з національним культурним надбанням. Митці абстракціонізму відмовились від реалістичності живопису, відкинувши «офіційний мейнстрімний естетичний смак». Стосовно цього періоду мистецтвознавець Ї Ін писав, що абстрактне мистецтво спочатку постало не як мистецька проблема, а як певна ідеологія [98].

Серед важливих художників-абстракціоністів, які зробили значний внесок у цей рух, виділяється Цзао Воу-Кі (趙無極, 1920–2013). Хоча більшу частину своєї кар'єри він провів у Франції, творчість художника поєднує східні та західні мистецькі традиції, створюючи абстрактні пейзажі, що викликають дух традиційного китайського живопису за допомогою західних технік олійного живопису. Його використання плинних, жестикуляційних мазків та ефірних кольорових палітр справило глибокий вплив на наступні покоління китайських художників-абстракціоністів.

Чорно-біле, як основна мова кольорів у традиційному китайському живописі тушшю, сформувало унікальну «культуру чорнила» Китаю, але ця любов до «чорного та білого» також часто відображалася в деяких сучасних китайських абстрактних картинах олією. У станкових композиціях картин Цзао Воу-Кі – репрезентативної фігури сучасного китайського абстрактного живопису – «чорне і біле» займає надзвичайно важливий сенс в картині.

Робота майстра «Homage à Chillida» (2004) ілюструє ключову роль художника в поєднанні східних і західних традицій абстрактного мистецтва, відображаючи еволюцію нефігуративного живопису в сучасному китайському мистецтві (іл. 3.3.1). Ця робота, написана олією на полотні, демонструє майстерність художника в абстрактному експресіонізмі, пронизаному елементами традиційного китайського пейзажного живопису. Масштабний горизонтальний формат викликає відчуття простору, що нагадує класичний китайський сувій. У композиції митця домінують синьо-зелені відтінки, що надає великий простір водоймі у тумані. З обох боків центральну частину оточують структуровані, темні графічні елементи, що створюють ледь вловиму напругу між чітко окресленими формами та туманним простором. Колірна палітра переважно холодна, з варіаціями синього, зеленого та сірого. Однак, художник вводить теплі акценти тонкими лесуваннями землястих тонів і відтінків світло-жовтого, створюючи нюансовану взаємодію тепло-холодності. На поверхні картини ціла низка текстур, від тонких, напівпрозорих розмивів до товстіших, більш фактурних мазків, особливо помітних на темних ділянках твору. Таке текстурне розмаїття додає роботі глибини простору та візуальної виразності. Унікальний стиль майстра характеризується поєднанням китайської каліграфічної техніки із західним абстрактним експресіонізмом. У творі «Homage à Chillida» плавні, ліричні мазки нагадують спонтанність китайського живопису тушшю, в той час як загальна композиція та використання олійної фарби відображають західні модерністські впливи.

Назва картини вшановує Едуардо Чільїда (Eduardo Chillida), іспанського скульптора, відомого своїми монументальними абстрактними роботами. Пропонуючи діалог між східною та західною абстрактними традиціями, робота художника ілюструє ширшу тенденцію абстрактного мистецтва в сучасному китайському живописі, яка з'явилася, коли художники намагалися поєднати традиційну естетику з сучасними світовими мистецькими рухами. Цей синтез проявляється в тому, як майстер балансує між порожнечою та формою - концепцією, глибоко вкоріненою в китайській філософії та мистецтві.

Атмосферність картини та натяк на пейзажні елементи, хоча й дуже абстрактні, пов'язують її з давньою традицією китайського пейзажного живопису. У той же час, сміливі «жестикуляційні знаки» та акцент на поверхні картини споріднюють її з абстрактним експресіонізмом середини ХХ століття. Цзао Воу-Кі, разом із такими сучасниками, як Чу Те-Чун (Chu Teh-Chun) та У Гуанчжун (Wu Guanzhong), відіграв важливу роль у розвитку виразної китайської форми абстрактного мистецтва.

Ці художники, які часто здобували освіту як у Китаї так і за кордоном, створювали роботи, що виходили за межі культурних кордонів, зберігаючи при цьому зв'язок зі своєю китайською спадщиною. Їхній внесок допоміг утвердити абстрактне мистецтво як важливу течію в сучасному китайському живописі, що кидає виклик традиційним нормам і розширює можливості художнього вираження. «Homage à Chillida» демонструє, як китайські художники-абстракціоністи, такі як Цзао Воу-Кі, могли створювати роботи універсального значення, зберігаючи при цьому тонкі відсилання до свого культурного коріння. Візуальні засоби картини – плинність форм, світлі переходи кольорів та динамічна робота пензля – створюють простір для споглядання, який запрошує глядачів дослідити межі між репрезентацією та абстракцією, Сходом і Заходом, традиціями та інноваціями. Ця робота є свідченням багатого діалогу між різними мистецькими традиціями, що характеризують розвиток абстрактного мистецтва в Китаї, а також унікальної здатності майстра синтезувати різноманітні впливи в цілісну та глибоко виразну візуальну мову.

Важливою рисою абстрактного мистецтва є акцент на формальному навантаженні твору (лінія, пляма, фактура, ритміка), а не на змісті. Форми можуть бути динамічними, темними або яскравими, але основна увага приділяється простоті та чистоті виразних засобів. Безпредметний живопис уникає наслідування реальності або інших творів, натомість створюючи унікальну мову символів і кольорів. Художники втілюють власний досвід через ці візуальні образи, формуючи неповторний стиль.

Іншою помітною постаттю є У Гуанчжун (吳冠中), який розробив унікальний стиль, що поєднує елементи абстракції з впізнаваними формами з природи. Роботи майстра характеризуються ліричністю та дослідженням абстрактного потенціалу в традиційних китайських сюжетах. На сучасній арт-сцені такі художники, як Дінг І (丁乙), ще більше розширили межі абстракції. Знакова серія художника «Поява хрестів» (Appearance of Crosses), що містить складні візерунки хрестів у яскравих кольорах, є прикладом суворого підходу до геометричної абстракції, яка є водночас візуально вражаючою та концептуально багатою.

Серед найвідоміших сучасних китайських абстракціоністів варто відзначити таких митців, як Чжао Уцзі (赵无极), Чжу Децюнь (朱德群) та Ван Чуань (王川). Чжао Уцзі, наприклад, експериментував із кольоровими блоками та композиціями, поєднуючи східні традиції з впливом західної абстракції. Його роботи сповнені емоційної глибини та формального мінімалізму, що дає глядачеві можливість зануритися у світ власних почуттів. Чжу Децюнь в абстрактних композиціях використовує кольорові акценти для передачі емоційних і духовних станів.

Одним з перших китайських митців, абстрактна творчість якого набула всесвітнього визнання і вплинула на розвиток наступних поколінь митців є У Даю (1903–1988). Його називають представником першого покоління відомих художників і педагогів Китаю, який отримав художню освіту у Франції, що сприяло формуванню стилю «експресивного реалізму». У Даю (吴大羽) народився в Ісін, провінція Цзянсу, в 1903 році. Він вивчав живопис у приватній школі. У 1922 році він відправився в Національну школу витончених мистецтв у Парижі, щоб вивчати живопис у Жоржа Брака. У 1927 році він повернувся до Шанхаю після завершення навчання і почав викладати в Шанхайському художньому коледжі Сінхуа. Протягом року він став співзасновником Національної академії мистецтв Ханчжоу та став першим професором факультету західного живопису.

У Даю, разом з Лін Фенмян і Лінь Венъчжен, заснували Товариство мистецького руху та видавали для цього товариства академічний журнал «Аполлон». Під час Культурної революції статус професора, художника і інтелектуала, а також його буржуазне походження спричинили жорстку критику та майже всі його роботи були знищені. У Даю продовжував створювати абстрактні картини в останні двадцять років свого життя (іл. 3.3.2, 3.3.3), але частіше не підписував свої роботи. У 1982 році він брав участь у Шанхайській виставці олійного живопису, що відбулася в Пекіні, і це була перша виставка після Культурної революції, на якій були представлені роботи першого покоління китайських олійних художників. У 1988 році У Даю помер. У 1996 році в Пекіні відбулися масштабна виставка і семінар, присвячені творчості У Даю, а Тайбейський історичний музей влаштував його ретроспективну виставку в 2001 році.

Художник вважав, що «живопис – це мистецтво простору, це контроль над часом, а результат – це так званий просторовий хор, тобто музикальність живопису». У Даю зробив величезний вплив на світ китайського живопису своїми глибокими художніми досягненнями. Його мистецькі принципи, засновані на синтезі східного та західного мистецтва продовжили розвивати учні художника, які стали відомими митцями – У Гуанчжун, Чжу Децюнь, Цзао Воу-Кі [163].

Серед перших видатних митців абстракціонізму Китаю можна назвати Фен Лянхуна (冯良鸿). Він зацікавився безпредметним мистецтвом у 1980-х роках, а згодом поїхав до Сполучених Штатів. Під час свого перебування в Сполучених Штатах він звернув особливу увагу на мінімалізм, графіті та концептуальне мистецтво, і розпочав досліджувати можливість інтеграції методів західного мистецтва в сучасному мистецтві Китаю. Його роботи були оцінені американським критиком Джонатаном Гудманом як «одні із типових прикладів інтеграції та синтезу китайського та західного мистецтва». Фен Лянхун визначає свою творчість як «дискурсивну» практику, що означає



свободу художнього виразу, відсутність обмежень у семантичному дискурсу, звертання до досвіду традиційних національних форм.

В основі живопису Фен Лянхуна вільні мазки, яскраві точки, лінії та кольорові блоки (іл. 3.3.4, 3.3.5). За словами митця, він намагається передати атмосферу схожу на сильний вітер. Перехід від руху до нерухомості в процесі дозволяє глядачеві перейти від відчуття руху до усвідомлення нерухомості. Завдяки простоті тонів його робіт спокійний тон, де домінує сірий колір, вводить людей у стан спокою і навіть медитації, переходячи від руху до нерухомості, граючи зі значенням нерухомості. Рух та нерухомість – відмінні ознаки його робіт. Художник поєднує засоби вираження китайської каліграфії та живопису тушшю.

«Дискурсивний абстрактний вислів» художника нагадує «царство порожнечі та спокою» та вміння створювати в абстрактних творах ілюзію рухомого світу. Митець немов говорить «Цінуй сенс життя, ігноруй безглуздий рухливий світ смертних, спілкуйся з духом неба і землі...». Абстрактне мистецтво розглядає релевантний процес редукції, приділяючи особливу увагу автономності візуальних елементів, притаманній їм плодючості, композиційному значенню та різноманітним геометричним символам, систематично відображеним через контраст кольорів. Символи в русі постійно множаться, вони тремтливо сліднують один за одним і рухаються в просторі, створюючи постійно мінливі форми. Процес декомпозиції та уточнення дійсності стає процесом конденсації почуттів митця. Через спрощення понять і структурних форм досягається внутрішня рівноваженість твору.

Таким чином, безпредметне мистецтво в Китаї наближається до «ліричної абстракції», пошуку щастя в житті та звільнення від пригніченості буденності прийомами живопису. Художник використовує закони кольорознавства та семантику, щоб створити ідеальний. Вільними рухами пензля вони завжди навіяні раптовим інтуїтивним відчуттям природи та спонтанним інстинктивним бажанням виразити себе. Як сліди внутрішнього життєвого руху художника, ці дивовижні та неймовірні символи, що постають

у творах мистецтва, донині залишаються таємницею, вони змушують глядача замислитись, щоб дослідити основну сутність мистецтва.

Фен Лянхун вважає, що найвищий стан людського життя – це свобода. Коли митець проектує стан вільного життя в твір і перетворює його на художнє вираження, воно стає витвором мистецтва – це вихід за межі реальності (іл. 3.3.6, 3.3.7). Ця трансцендентність означає не лише відмову від будь-яких повсякденних об'єктів у реальності, чисте абстрактне художнє вираження стосується безцільності твору, не припускаючи функції твору чи будь-якої соціальної освітньої мети; мистецтво – це саме мистецтво, мистецтво – це свобода, творчість у свободі, Виражене в свободі, абстрактне мистецтво в справжньому сенсі вийшло за межі всіх значень і цінностей у світі; формальне вираження твору не вказує на будь-яке культурне значення для художника. Творіння – це лише чисте вираження безпосереднього життєвого статусу, без введення власних суб'єктивних емоцій і думок у творчий процес. Те, що митець отримує, – це серія нескінченних почуттів, які є лише почуттями від початку до кінця [109].

Абстракція Фен Лянхуна відображає його обізнаність з європейськими і західними практиками, а також його повне розуміння концепцій образності східної та західної культури, він вміло поєднує елементи, схожі або суперечливі в двох культурах і мистецтвах [132].

У 2020 році епідемія коронавірусу завадила художнику повернутися до своєї пекінської студії, тож він створив серію невеликого розміру робіт на папері у Нью-Йорку [136]. Ці маленькі роботи, що виконані в техніці «по-сирому», поступово склалися у серією «Лісові пагорби» (іл. 3.3.8, 3.3.9). У картинах відчувається легкість і витонченість національного живопису тушшю.

Абстрактне мистецтво створює світ ефемерний та невизначений, наближений до мови душі. У цьому світі глядачі мають можливість відійти від реальності та створити власну естетичну рефлексію, побудувавши унікальний внутрішній світ. Абстрактний живопис стає платформою для інновацій і

самовираження, сприяючи культурному розвитку та відкриваючи нові горизонти в сучасному китайському мистецтві.

У абстрактних роботах Ван Чуаня (王川) відчувається захопленість кубізмом. Художник народився в Ченду, провінція Сичуань, у 1953 році. У 1982 році він закінчив факультет китайського живопису Сичуаньського інституту образотворчого мистецтва. Зараз працює та живе в Пекіні, Шеньчжені та Нью-Йорку. Ван Чуань є репрезентативною фігурою «мистецтва шрамів». У свої ранні роки він зосереджувався на реалістичному живописі і тільки в 1985 році звернувся до абстрактного мистецтва в період Нової хвилі. Наприкінці 1990-х років художник страждав від серйозної хвороби, але подолавши її вивів своє мистецтво на інший рівень, що зробило його живопис особисто цікавим.

Його останні роботи містять приховану енергію через контраст розміру мазків, товщини точок і ліній, а також ліплення форми. Цей вид самоперевірки та терапевтичного творення несподівано інстинктивно наблизив митця до глибших культурних конотацій, досвіду східної філософії. Творче натхнення і наповнення творів Ван Чуаня багате і складне (іл. 3.3.12). Деякі є похідними від ліній традиційного китайського живопису та трансформуються в картини маслом на полотні. Є також картини графіті, а деякі містять як геометричні абстрактні, так і фігуративні елементи [102].

Художник працює серіями. Однією з найцікавіших можна назвати «Рупакайя», що означає систему фізичних форм, які приймає Будда, щоб допомогти іншим (іл. 3.3.10, 3.3.11). Ван Чуань провів багато персональних виставок у Китаї, США, Німеччині та Тайвані. Його мистецькі твори були включені в праці багатьох відомих китайських мистецтвознавців, таких як Гао Мінлу, Лі Сянтінь, У Хун, Лу Пен, Пань Гункай, а також західного критика Роберта Моргана. Його роботи зібрані багатьма установами, включаючи Британський музей, Музей мистецтв Азії в Сан-Франциско, Музей мистецтв округу Лос-Анджелес, Музей мистецтв Хефнера в Сполучених Штатах та ін.

Ще одним представником реалістичного напрямку, який в останні роки працює в межах абстрактних форм є Сюй Лі (徐里的). Це художник, чия

творчість відзначається унікальним переходом від реалізму до абстракціонізму. Сюй Лі, народився в 1961 році в місті Цзяньян (провінція Фуцзянь), у 1981 році вступив на факультет олійного живопису педагогічного університету Фуцзянь, що стало основою його подальшого розвитку в живописі. Протягом 1980-х і 1990-х років він здійснив подорожі до тибетських регіонів, гір Далянг, а також на південь гір Тянь-Шань, де займався замальовками. Ці подорожі глибоко вплинули на його світосприйняття, визвали необхідність досліджувати духовні аспекти живопису, що виходять за межі академічних традицій в живопису (іл. 3.3.13). Починаючи з 2006 року, він намагається в олійному живописі передати східну естетику.

Задля глибшого розуміння традиційного мистецтва, Сюй Лі став учнем каліграфа та художника Ву Юеші, що дозволило йому зануритися у вивчення основ каліграфії та національного живопису. Цей період став вирішальним в його творчості, він поступово відходить від академічних методів і повністю використовує «живопис від руки». Картини, такі як «День літа» та «Золота осінь», демонструють його новаторський підхід (іл. 3.3.15). Використовуючи техніку фаски та крапки, характерні для традиційного китайського живопису, Сю Лі зображує гори, каміння та дерево, передаючи їхню сутність лише кількома штрихами. Цей стиль дозволяє йому окреслити пейзажі гірських сіл, в яких фігури та човни доповнюють атмосферу спокою та неквапливого темпераменту.

У деяких роботах («Танцюючі вершини та літаючі хмари») художник працює в пейзажному жанрі, майстерно передаючи красу гірських вершин ритмічним взаємозв'язком ліній та фактурних плям. Використання вишуканого лінійного контуру створює враження руху, подібного до ритму музичного твору або танцю. Більшість робіт Сюй Лі – це не реалістичні зображення об'єктів, а образне вираження природних форм, своєрідні творчі замальовки (іл. 3.3.14). В інтерв'ю художника можна знайти його розуміння процесу живопису, в якому він намагається позбутися кайданів конкретного мотиву заради відчуття діалогу між своїм внутрішнім світом і «пейзажем» (іл.

3.3.16). Свої абстрактні роботи митець називає «пейзажом», що відображає його унікальне розуміння абсолютної «єдності природи і людини» [138].

**Висновки до третього розділу.** Показано, що поліжанровість є однією з визначальних особливостей сучасного китайського станкового живопису, що виявляється у «розмитті» меж традиційних жанрів (жанрової картини з портретом, пейзажу з натюрмортом, абстракції з пейзажною композицією). Ці нові виражальні форми, в яких традиційні категорії перестають бути статичними і набувають асоціативного, символічного та концептуального значення. Така тенденція взаємопроникнення жанрів дозволяє митцям гнучко поєднувати елементи реалістичного зображення з абстрактними прийомами, що підсилює ідейне та емоційне навантаження творів (Юн Гі, Ін Чжаоян, Ян Міан, Ся Джунна, Лю Є). Визначено, що поліжанровість сучасного китайського живопису демонструє складність сучасного культурного контексту, надаючи художникам свободу для інтерпретації традиційних тем у нових образних і стилістичних поєднаннях.

Показане деяке зменшення інтересу до жанру натюрморту, що було пов'язано з соціально-політичними змінами в китайському суспільстві: насадженням в мистецтво соцреалізму, жорстку критику модернізму в живопису, нівелювання жанрів пейзажу і натюрморту. Основними жанрами цього періоду стає портретний і жанровий живопис, політична графіка. Другий період розквіту натюрмортного мистецтва простежується з кінця 70-х років ХХ століття. Експерименти художників в області натюрмортних композицій проходять в бік напруженої декоративності, площинності, експресії лінії і кольорів ( Цай Джин, Чжан Сяоган, Лі Бангяо та ін.). Картини сприймаються як панно або орнамент. Стилiстичною особливiстю творiв став синтез традицiй давнього китайського живопису тушшю і модерністичних течій західноєвропейського мистецтва.

У розділі визначена важливість поєднання культурної спадщини та інноваційних підходів у китайському абстрактному мистецтві. Показано, що у

сучасному станковому живопису простежується звертання до традиційних технік і філософських основ, таких як каліграфія та даоські концепції простору і порожнечі. Цей синтез створює унікальну художню мову, яка дозволяє митцям поєднувати національну ідентичність із глобальними тенденціями. Абстрактне мистецтво можна назвати типовим художнім стилем ХХ століття, що складаються з лірично-експресіоністичних та геометричних тенденцій.

Виявлено, що абстракція в сучасному олійному живописі виступає як інструмент глибокого особистого та культурного самовираження. Вона дозволяє митцям досліджувати власну ідентичність, традиції та світогляд через експерименти з формою, кольором і текстурою. У поєднанні з національною культурною спадщиною, абстракція стала для багатьох художників платформою для інноваційних пошуків, де основну роль відіграють індивідуальний підхід та зображальні експерименти.

З'ясовано, що сучасний живопис Китаю вирізняється унікальним підходом до поєднання різних матеріалів і техніки. Використання олійних фарб, акрилу, туші й різних хімічних компонентів разом із поєднання методів лесування та «імпасто» в межах однієї роботи, дозволяє митцям створювати багатопланові й текстурно насичені композиції. Важливу роль у цьому процесі розвиває гра з фактурою полотна, що додає творам відчуття тривимірності, динаміки та сприяє глибшій передачі світла, простору та колірних відношень (Сюн Ю, Хуан Юсінь, Цзен Фаньчі). Це змішування техніки і матеріалів відображає експериментальний дух сучасного китайського живопису, в якому поєднуються традиційна естетика Сходу з новаторськими прийомами європейського модернізму.

## ВИСНОВКИ

1. Аналіз фахової літератури показав, що мистецтво Китаю широко висвітлено в українському (С. Рибалко, З. Алфьорова, Є. Котляр, Ю. Бабуніч, В. Шуліка, В. Тарасов, А. Корнєв, Н. Стрижко, В. Шуліка, М. Ковальова та ін.) англomовному (М. Салліван, П. Гладстон, Ф. Тео, С. Р. Ландсбергер, Д. Ф. Ендрюс та ін.), китайському дискурсах (Лі Чанчжу, Лю Чун, Гао Мінглу, Лу Вей та ін.), але сучасні інноваційні тенденції, зокрема полістилізм і особливості жанрової структури, досі не отримали належної систематизації. Сучасні художники активно експериментують з поєднанням стилів і жанрів, що потребує глибшого аналізу та узагальнення.

2. Показано, що епоха Реформ (1980–2020) сприяла експериментам митців в живописній пластиці і розширенні тематичного репертуару творів. Визначено, що сучасний станковий живопис Китаю відзначається складною стилістичною багатогранністю, яка сформувалася в умовах постмодерну. Ця практика стала концептуальною, полістилічною та поліінформаційною, що дозволяє художникам поєднувати різні стилі і жанри, засновані на синтезі традиційного та сучасного, національного та глобального. Вплив західних художніх шкіл допоміг китайським митцям впровадити нові прийоми та експериментальні підходи до живопису, які гармонійно поєднуються з місцевими культурними традиціями.

Визначено, що сучасний станковий живопис Китаю відзначається поліжанровістю, яка виявляється у «розмитті» меж традиційних жанрів. Взаємопроникнення пейзажу й абстракції, натюрморту і пейзажу, портрету та жанрової композиції створює нові форми вираження, в яких звичні категорії перестають бути статичними, а збагачуються асоціативними, символічними та концептуальними рівнями. Ця особливість дозволяє митцям поєднувати елементи реалістичного зображення з абстрактними прийомами, що підкреслює ідейне та емоційне навантаження творів.

3. Політичні події ХХІ століття, такі як соціальні рухи, війни, епідемії, екологічні кризи вплинули на тематику та стильові рішення сучасного станкового живопису. Екологічні проблеми стають дедалі актуальнішими (Пан Маокун, Хуан Фачен, Лю Ілань), постапокалістичні картини виникають в живопису як фіксація змін в екосистемах та критики людського впливу на природу. Постійний діалог між традиційними та сучасними техніками сприяє розвитку авторських підходів до репрезентації простору, світла та кольору (Лю Сяодун, Ден Цзяньцзін, Хун Геншен). Це зумовило появу безлічі авторських манер і концепцій. Сучасні китайські митці тяжіють до створення символічних образів, які репрезентують «обличчя епохи», що пов'язаний з вибором політичної чи неполітичної «ікони» чи «архетипу».

4. Обґрунтовано, що сучасний станковий живопис демонструє поєднання інноваційних технік із традиційною естетикою Сходу, народження нових парадигм і образотворчих засобів в мистецькій практиці. Художники поєднують традиційні китайські мотиви з поп-культурою та елементами коміксів, створюючи твори, які часто містять соціальний або політичний підтекст (Юе Мінцзюань, Фан Ліцзюнь, Чжао Банді). Китайські митці використовують змішування образотворчих принципів різних стилів (полістилізм), доповнюють їх художніми засобами медіа, фотографії, інсталяції, перформансу та ін. Визначено, що стильовими особливостями станкових творів також є використання традицій китайської каліграфії, які містять візуальні метафори та філософський підтекст (Сюй Бінь). Вплив традиційного живопису тушшю проявляється в акценті на ритміці і лінійній передачі внутрішньої напруги або ліричності мотиву. Введення у жанрові композиції автопортретних зображень або портретів своїх родичів і друзів створюють можливості для особистого самовираження та рефлексії над своїми переживаннями та стосунками з оточуючими (Чжао Банді, Ден Цзяньцзін, Пан Маокун). З'ясовано, що особливого розвитку отримала тема



«присутності» і «самотності», що стало особливо актуальним під час пандемії коронавірусу.

5. Доведено, що унікальною особливістю сучасного живопису Китаю є серійність робіт, що дозволяє митцям досліджувати певні мотиви у динаміці, поступово розкриваючи їх через множинність підходів (Юе Мінцзюань, Фан Ліцзюнь, Хун Геншен). Серії робіт сучасних китайських художників перетворюються у «систему» їх поглядів на сучасність (Фан Ліцзюнь, Цай Гоцян, Чжан Сяоган, Лю Сяодун, Юе Мінцзюнь). Визначено, що в умовах зростання екологічної свідомості та уваги до соціальних проблем, ці теми стають центральними в сучасному живописі Китаю.

З'ясовано, що практика позбавлення живописних композицій назв або введення нумерації у найменування робіт спрямоване на акцентування візуальної форми та кольору, уникнення фіксованих наративів (Цай Джин, Ден Цзяньцзін). Визначена тенденція до розповсюдження диптихів і триптихів, що дозволяє художникам створювати більш комплексні наративи. Виявлений унікальний художній метод митця Лі Сонга, який полягає у використанні численних маленьких полотен, на яких представлені фрагменти зображення, що формують цілісну станкову композицію великого розміру. Акцентування уваги на візуальних та концептуальних аспектах твору, а не на його назві, окреслює сучасний підхід до станкового живопису як до відкритого процесу, що виходить за рамки традиційних обмежень.

Виявлено, що сучасні китайські художники дедалі частіше звертаються до експериментів із формами полотен, відходячи від традиційного прямокутного формату зокрема круглі, трикутні та шестикутні та ін. форми. Визначені приклади компанування прямокутної композиції ромбом, що означає зміну орієнтування на діагональне сприйняття роботи. Ці інноваційні підходи змінюють перспективу композиції, перетворюючи сам формат у важливий інструмент художньої виразності (Лю Сяодун, Ден Цзяньцзін, Чжао Банді).

6. Сучасний станковий живопис характеризується кількома виразними світлотональними і колористичними підходами: використанням чорно-білих композицій; картин з чітко визначеною колористичною домінантою одного локального кольору (червоного, синього чи зеленого); умовністю освітлення, трактування простору і форми символічним добором кольорів. Ці особливості дозволяють художникам створювати емоційно насичені та концептуально багаті твори, які виходять за межі реалістичного зображення та пропонують нові способи інтерпретації тем і образів. Важливим елементом в багатьох станкових композиціях є домінування червоного кольору, який виступає символом енергії, емоційної напруги та внутрішньої трансформації. Станкові твори демонструють відхід від реалістичності у бік експресивності, абстрактності, сюрреалістичності. Сучасні китайські художники активно використовують різноманітні живописні техніки, починаючи від мазків, що нагадують традиційний живопис тушшю, до геометричної абстракції, колажності, сегментації, а також додавання тексту та каліграфії, що формує нові авторські манери, засновані на полістилізмі.

7. Перспективи подальших досліджень сучасного станкового живопису мають загальнокультурне і соціальне значення, що дозволить використати здобуті наукові результати для аналізу й осмислення культурних і мистецьких процесів у світі. Результати дослідження стають основою для глибшого розуміння сучасних художніх тенденцій, для дослідження специфічних станкових форм, які постають у полістичному та концептуальному контекстах. Подальші дослідження будуть сприяти виявленню динаміки розвитку китайського живопису, дозволяючи прогнозувати нові напрями, які можуть виникнути на перетині локальних традицій і глобальних впливів. Майбутні наукові праці можуть зосередитися на аналізі того, як станковий живопис відображає екологічні та соціальні виклики сучасного світу, включаючи дослідження нових художніх тенденцій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Література українською мовою

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Харків: ХДАК, 2008. 268 с.
2. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Сер. Мистецтвознавство. Архітектура: зб. наук. пр. Харків, 2006. № 7. С. 3–8.
3. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2022. № 49. С. 89–96.
4. Богомазов О.К. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 176 с.
5. Ван Вейке. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця XIX – XX ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. № 29 (5). С. 66–74.
6. Гао С., Алфьорова З. Види традиційної зображальної сфери Китаю: морфологічний аспект. *Збірник наукових праць SCIENTIA*. 2021. С. 127–128.
7. Ген Чжижун. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно–художній освіті*. 2018. № 6. С. 47–55.
8. Жао Ї. Вплив вищої мистецької освіти України на китайську педагогічну систему. *Українська академія мистецтва*. 2023. № 33. С. 145–154.
9. Іонова О. М., Чжиюн Пей. Становлення вищої художньої освіти Китаю XX ст. *Educational challenges*. 2019. № 62. С. 79–86.

10. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 33 (1). С. 68–75.
11. Ковальова М., Чжуанюй Цю. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and design*. 2020. № 3. С. 55–65.
12. Ковальова М. М., У. І. Естетика анімації в станковому живописі Китаю 2000–2020-х років: інтерпретація теми дитинства. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 2. С. 87–96.
13. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. 2022. № 57 (1). С. 137–143.
14. Котляр Є., Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 50. С. 38–47.
15. Куленко М. Я. Основи композиції в образотворчому мистецтві. Київ: КНУБА, 2001. 88 с.
16. Ло Сяо. Китайська академія живопису: становлення, розвиток, завдання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. № 48. С. 67–72.
17. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 65 (2). С. 74–82.
18. Лю Мінсюань. Міський пейзаж у китайському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харків: ХДАДМ, 2024. 258 с.

19. Лю М. Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність*: зб. наук. матер. міжнародної наук.–практ. конф., 14 квітня 2022 р. Харків: ХДАДМ, 2022. С. 70–72.
20. Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс в китайській історіографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 117–129.
21. Лю М. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно–стилістичні ознаки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2023. № 1. С. 213–221.
22. Лю М. Структурний принцип композиції міського пейзажу: теоретичний дискурс китайських мистецтвознавців. *Десяті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів–Торунь: Liha–Pres, 2022. С. 178–179.
23. Майстренко-Вакуленко Ю., Стрижко Н. Сучасна каліграфія в перформативних практиках митців Китаю. *Українська академія мистецтва*: збірник наукових праць. 2022. № 32. С. 87–95.
24. Мархайчук Н. До питання зіставлення українського ненаративного живопису та американського абстрактного експресіонізму. *Вісник ХДАДМ*: Зб. наук. пр. Х.: ХДАДМ. 2002. № 11. С. 3–13.
25. Мархайчук Н. До проблеми термінології мистецьких явищ ХХ ст. та належності ненаративного живопису до неоавангардизму. *Вісник ХДАДМ*: Зб. наук. пр. Х.: ХДАДМ. 2002. № 12. С. 35–46.
26. Мархайчук Н. Нефігуративні твори як «відкритий твір» (на прикладі концепції ненаративності). *Вісник ХДАДМ*: Зб. наук. пр. Х.: ХДАДМ. 2005. № 1. С. 101–107.
27. Мархайчук Н. Класифікація напрямів нефігуративного дискурсу України 90-х рр. ХХ ст. *Теорія і практика матеріально-художньої культури*: 3-я

- електронна наук. конф. проф.-викл. складу ХДАДМ: Зб. матеріалів. – Х: ХДАДМ. 2003. № 3. С. 92–94.
28. Мархайчук Н. Особливості стилістики ненаративних творів. *Теорія і практика матеріально-художньої культури*: 4-а електронна наук. конф. проф.-викл. складу ХДАДМ: Зб. матеріалів. Х: ХДАДМ. 2003. № 4. С. 38–42.
29. Михайленко В. Є. Основи композиції. Київ: Каравела, 2004. 304 с.
30. Надобко С. В., Хуан Сін. Концепція соціалістичного реалізму в контексті становлення станкового живопису Китаю (на прикладі другої половини ХХ століття). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 48 (2). Мистецтвознавство. С. 11–16.
31. Рибалко С.Б. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 91–98.
32. Стрижко Н. Естетика каліграфії Китаю. Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі. Тези доповідей на I Всеукраїнському форумі молодих вчених. Київ, 28 травня 2021. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2021. С. 21–24.
33. Стрижко Н. Збереження традицій в сучасному живописі Китаю. Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва. Тези доповідей на VII Всеукраїнській науково-практичній конференції. Черкаси, 23 квітня 2021. Черкаси: Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького. 2021. С. 194–199.
34. Стрижко Н. Історичний зв'язок каліграфії та тушевого живопису Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 69 (3). С. 71–79.
35. Стрижко Н. Концептуальна каліграфія Китаю як результат трансформації традиційного мистецтва в сучасний контекст. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 6. С. 90–97.
36. Сунь Ке. Еволюція європейських традицій живопису у Китаї та становлення сучасного китайського образотворчого мистецтва на прикладі двох генерацій художників, батька та сина – Ма Чан Лі та Ма Лу.

*Нетрадиція: від Малевича до сьогодення*: матеріали міжнар. наук. конф. 16 жовтня 2018 р. Київ, 2018. URL: [http://academia.gov.ua/Conf\\_2018\\_2\\_T.pdf](http://academia.gov.ua/Conf_2018_2_T.pdf) (Дата звернення: 26.09.2024)

37. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв. Ars longa vita brevis*. Львів: ЛНАМ, 2018. № 37. С. 174–190.
38. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Народознавчі зошити*. 2018. № 5 (143). С. 1308–1319.
39. Сунь Ке. Фігуратив у китайському олійному живописі: від Мао до ню. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково–методичні праці*. Київ: НАОМА, 2018. № 27. С. 221–226.
40. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв. Ars longa vita brevis*. Львів: ЛНАМ, 2018. № 37. С. 174–190.
41. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Народознавчі зошити*. 2018. № 5 (143). С. 1308–1319.
42. Сунь Ке. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ — початку ХХІ століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ: НАОМА, 2019. 197 с.
43. Сунь Ке. Фігуратив у китайському олійному живописі: від Мао до ню. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково–методичні праці*. Київ: НАОМА, 2018. № 27. С. 221–226.
44. Сюй Шучен. Також говоримо про абстрактну красу. *Мистецтво*. 1983. № 1. С. 42–43.
45. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ–початку ХХІ ст.: китайський

- мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2022. № 1. С. 107–116.
46. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 50. С. 59–70.
47. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. 2013. № 5. С. 920–926.
48. Хуан Сін. Абстракціонізм та реалізм у стилістиці станкового живопису Китаю (на прикладі другої половини ХХ століття). *International Scientific conference “Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society”: conference proceedings, December 28-29, 2021*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. С. 136–140.
49. Хуан Сін. До питання визначення жанрової стилістики станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття. *Досягнення і перспективи науки, освіти та виробництва: 2021. Матеріали II Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції*. Київ, 2021. С. 70–76.
50. Хуан Сін. Концептуально-стилістична основа традицій станкового живопису Китаю другої половини ХХ століття–ХХІ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 5. С. 113–18.
51. Хуан Сін. Концептуально-стилістичні засади формування станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття. *Knowledge, Education, Law, Management (KELM)*. 2021. № 8 (44, 2). С. 19–24.
52. Хуан Сін. Семіотико-композиційні аспекти формування творів станкового живопису Китаю: загальнотеоретичний аналіз. *Krakowskie Studia Małopolskie*. 2022. № 1 (33). С. 177–193.
53. Хуан Сін. Трансформація стилістичних традицій станкового живопису Китаю: від соціалізму до традиційних витоків. *Культура і мистецтво:*



сучасний науковий вимір: матеріали VI Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / Міністерство культури України та інформаційної політики; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Київський національний університет культури і мистецтв; Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 92–93.

54. Хуан Сін. Формування станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ століття на прикладі окремих митців. *Current issues of science, prospects and challenges: collection of scientific papers "SCIENTIA" with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference (Vol. 3)*. Sydney, Australia: European Scientific Platform, 2021. С. 91–94.
55. Хуан Сін. Функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій (на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття). *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 6. С. 65–70.
56. Хуан Сін. Функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині ХХ століття: система чинників та особливостей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Мистецтвознавство. 2023. № 69 (3). С. 53–57.
57. Цю Чжуанюй. Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця ХІХ – початку ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: Мистецтвознавство*. 2023. № 65 (3). С. 103–110
58. Чжан Ся. Сучасний китайський портрет: представники, тенденції, особливості художньої мови. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 67 (2). С. 146–150.
59. Чжан Чже, Корнєв А.Ю. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. №1. С.55–61.
60. Чжижун Г. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ–ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр.* Харків: ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94–104.

61. Чижун Г. Тенденції модернізму у китайському жіночому портреті першої половини ХХ ст. Нонтрадиція: від Малевича до сьогодення: збірник тез доповідей Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, Національна академія мистецтв України. Київ, НАМУ, 2018. С. 28-29
62. Шевнюк О. Л. Культурологія. Навч. посіб. К.: Знання-Прес, 2007. 353 с.

### Література англійською мовою

63. Andrews Julia F. and Shen Kuiyi. Modernity and tradition in the art of twentieth-century China. Printed in Italy by Mariogros, 1998. 329 p.
64. Bandi Zhao: China Party. <https://ucca.org.cn/en/exhibition/zhao-bandi-china-party-2/> (Дата звернення: 26.09.2024)
65. Bandi Zhao. Io e il panda / textes Luca Beatrice, Monica Dematté Sarenco, Yi Shui. Adriano Paradise, 2002. 56 p.
66. Bandi Zhao. Uh–Oh! Pandaman. Catalogue de l'exposition à Aspex Gallery. Manchester Art Gallery, Ikon Gallery, Platform for Art, 2004. 80 p.
67. Berliner N. Chinese Folk Art. Boston: Little, Brown and Co., 1986. 254 p.
68. Cai Guo-Qiang: My Stories of Painting. <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2016/my-stories-of-painting/> (Дата звернення: 26.09.2024)
69. Chen Yifei (1946–2005): China's Restless Romantic <https://www.geringerart.com/chen-yifei-1946-2005-chinas-restless-romantic/> (Дата звернення: 26.09.2024)
70. Chiu Melissa, Genocchio Benjamin. Contemporary Art in Asia: A Critical Reader. Cambridge: MIT Press, 2011. 430 p.
71. Clunas Craig. Chinese Art and Chinese Artists in France 1924–1925. *Arts Asiatiques*, 1989. V. 44. P. 100–101.
72. Derrida J. Postcard: from Socrates to Frieda and beyond. University of Chicago Press, 1987. 552 p.

73. Gladston Paul. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Reaktion Books, 2014. 318 p.
74. Hall E. T. *Beyond Culture*. NY: Anchor Press, 1976. 256 p.
75. Hall E. T. *The silent language*. New York: Doubleday and Co, 1959. 240 p.
76. Köppel-Yang Martina. *Semiotic Warfare: The Chinese Avant-Garde*. 1979–1989. Blue Kingfisher, 2004. 245 p.
77. Landsberger Stefan R. Dreaming the Chinese Dream. *International journal for history, culture and modernity*. 2014. V. 2 № 3. P. 245–274.
78. Li Chu-Tsing. «Paris and the Development of Western Painting in China», *China – Paris: Seven Chinese Painters who Studied in France, 1918–1960*. Taipei Fine Arts Museum, 1988. 117 p.
79. Lippard Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997. 296 p.
80. Minglu Gao. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. MIT Press, 2011. 424 p.
81. Mostovshchikova D., Stryzhko N. Parallels in Development of Modern Painting and Enameling in China. *Journal of Visual Art and Design*. 2021. № 13 (1), P. 60–73.
82. Needham G. Ukrainian Unofficial Art and Postmodernism. *Echoes of Glasnost in Soviet Ukraine*. Ontario: Copyright, 1989. P. 198–208.
83. Ng Sandy. The art of Pan Yuliang. Fashioning the self in modern China. *Woman's art journal, spring/summer*. 2019. V. 40 № 1. 21–31.
84. Noe C. *Liu Ye: Catalogue Raisonné: 1991–2015*. Berlin: Hatje Cantz, 2015. 400 p.
85. Pace is pleased to present *Chewing Gum VI*, the latest presentation in a series of group exhibitions highlighting the gallery's international program, at its Hong Kong location. <https://www.pacegallery.com/exhibitions/chewing-gum-vi/> (Дата звернення: 26.09.2024)

86. Silbergeld J., Sullivan M. Painting at the turn of the 21st century.  
<https://www.britannica.com/art/Chinese-painting/Painting-at-the-turn-of-the-21st-century> (Дата звернення: 26.09.2024)
87. Smith Karen. *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*. Blue Kingfisher, 2008. 473 p.
88. Sullivan M. *Modern Chinese artists: a biographical dictionary*. Berkeley: University of California Press, 2006. 249 p.
89. Sullivan M., Murphy F. D. *Art and Artists of Twentieth-century China*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. 354 p.
90. Tang Hoi-chiu. *A Pioneer of Modern Chinese Painting: The Art of Lin Fengmian*. Hong Kong Museum of Art, 2007. 204 p.
91. Teo Phyllis. Modernism and orientalism: the ambiguous nudes of Chinese artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2010. V. 12 № 2, P. 65–80.
92. Teo Phyllis. *Rewriting Modernism: Three Women Artists in Twentieth-century China (Pan Yuliang, Nie Ou, Yin Xiuzhen)*. Leiden University Press, 2016. 320 p.
93. Wang Eugene. Three decades. *Go Figure*, 2012. P. 38–56.
94. Welsh Eduardo. *The Discourse of Art and the Position of the Artist in 1980s China*. School of oriental and african studies university of London, 1999. 114 p.
95. Wu Hung. *Contemporary Chinese Art: A History 1970s–2000s*. Thames and Hudson, 2014. 456 p.
96. Wu Hung, Peggy Wang. *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. Museum of Modern Art, 2010. 455 p.
97. Xu Fanfang. *Xu Beihong: Pioneer of Modern Chinese Painting*. Denver Art Museum, 2011. 228 p.

98. 抽象油画. <https://baike.baidu.com/item/%E6%8A%BD%E8%B1%A1%E6%B2%B9%E7%94%BB/1678247> (Дата звернення: 26.09.2024)
99. 王丽权. 颜文樑与现代中国艺术的转型. 人民美术出版社. 2017. 327 页. [Ван Ліцюань. Янь Венляян і трансформація сучасного китайського мистецтва. Народне видавництво образотворчого мистецтва. 2017. 327 с.]
100. 王三石. 1978 年以来的中国抽象艺术. The Way of Abstraction – 2010. Shanghai Jinxiu Articles Publishing House. 2010. <http://www.cnysmj.com/NewsHtml/PaintingComments/20200602152851.htm> (Дата звернення: 26.09.2024)
101. 王骁. 20 世紀中國西畫文獻：顏文亮. 文化艺术出版社. 2009. 262 页. [Ван Сяо. Література китайського західного живопису в ХХ столітті: Янь Венляян. Видавництво «Культура і мистецтво». 2009. 262 с.]
102. 王 川. <https://www.1000plateaus.org/cn//artists/63-wang-chuan/> (Дата звернення: 26.09.2024)
103. 無 悠 藝. 蔡 锦 : 美 人 蕉 的 秘 密. <http://www.art-woman.com/HongViewDetail.aspx?id=2594> (Дата звернення: 26.09.2024)
104. 巫鸿. 张洄工作室: 艺术与劳动. 广西师范大学出版社. 2009. 325 页. [Ву Хун. Студія Чжана Хуана: мистецтво і праця. Чанша. 2009. 325 с.]
105. 高名潞. 中国当代美术史: 1985–1986. 上海人民出版社. 1991. 753 页. [Гао Мінглу. Історія китайського сучасного образотворчого мистецтва: 1985–1986. Шанхайське народне видавництво. 1991. 753 с.]
106. 高名潞. 中国前卫艺术. 江蘇美術出版社. 1997. 291 页. [Гао Мінглу. Китайське авангардне мистецтво. Видавництво Jiangsu Fine Arts. 1997. 291 с.]
107. 高名潞. 另类方法另类现代. 上海書畫出版社. 2006. 104 页. [Гао Мінглу. Альтернативний та сучасний підхід. Шанхайське видавництво живопису та каліграфії. 2006. 104 с.]

108. 高名潞. 墙—中国当代艺术史与局限. 中國人民大學. 2006. 344 页. [Гао Мінглу. Стіна: історія та межі сучасного мистецтва Китаю. Китайський університет Женьмін. 2006. 344 с.]
109. 郭毛豆. 冯良鸿抽象绘画：死磕的艺术. <https://collection.sina.com.cn/zlxx/20131209/1509136366.shtml?from=wap> (Дата звернення: 26.09.2024)
110. 格林伯格. 先锋派与庸俗艺术. 中国人民大学出版社. 2003. 191 页. [Грінберг Клемент. Авангардне та кітчеве мистецтво. Видавництво китайського університету Жэньмін. 2003. 191 с.]
111. 顾丞峰. 观念艺术的中国方式: 观念与中国当代架上艺术. 湖南美术出版社. 2002. 165 页. [Гу Ченфен. Китайський шлях концептуального мистецтва : концепції та сучасне китайське станкове мистецтво. Хунаньське видавництво образотворчого мистецтва 2002. 165 с.]
112. 尹朝阳. 北京保利 2021 秋拍 | 尹朝阳的图像叙事流变. <http://www.qvip.net/article-3972> (Дата звернення: 26.09.2024)
113. 冷军. 中国 8 大顶级超写实油画高手大比拼！  
[https://www.sohu.com/a/732471831\\_121123687](https://www.sohu.com/a/732471831_121123687) (Дата звернення: 26.09.2024)
114. 李霖灿. 中国美术史. 河南大學出版社. 2005. 385 页. [Лі Лінкан. Історія мистецтва Китаю. Henan University Press. 2005. 385 с.]
115. 李孙君. 颜文樑的艺术遗产：在传统与现代之间. 清华大学出版社. 2004. 202 页. [Лі Сунцзюнь. Мистецька спадщина Яня Венляна: між традицією та сучасністю. Видавництво університету Цінхуа. 2004. 202 с.]
116. 栗宪庭. 重要的不是艺术. 扬州美术出版社. 2000. 255 页. [Лі Сянтінь. Мистецтво не важливо. Видавництво образотворчого мистецтва Цзянсу. 2000. 255 с.]

117. 李小山. 徐悲鸿的艺术世界. 北京大学出版社. 2012. 319 页. [Лі Сяошань. Світ мистецтва Сюй Бейхуна. Видавництво Пекінського університету. 2012. 319 с.]
118. 李天祥, 赵友萍. 绘画色彩学. 人民美术出版社. 1996. 页. 67–77. [Лі Тяньсян, Чжао Юпін. Наука кольору. Видавництво народного образотворчого мистецтва. 1996. С. 67–77]
119. 惠. 中国风景油画的走向. 美术出版社. № 6. 页. 47–48. [Лі Хуей. Тенденція китайського пейзажного живопису олією. Образотворче мистецтво. № 6. С. 47–48]
120. 李昌菊. 中国油画本土化百年 (1900–2000). 人民出版社. 2021. 564 页. [Лі Чанджу. Китайський живопис олією протягом 100 років. Народне видавництво. 2021. 564 с.]
121. 林風眠. 林風眠全集. 天津人民美术出版社. 1994. 245 页. [Лін Фенмян. Повне зібрання творів Лін Фенмяна. Тяньцзіньське народне видавництво образотворчого мистецтва. 1994. 245 с.]
122. 罗红柳. 关于油画的几个问题. 美术出版社. 1996. № 1. 页. 42–49. [Ло Хунлю. Кілька питань про олійний живопис. Видавництво Образотворче мистецтво. 1996. № 1. С. 42–49]
123. 卢伟. 中国当代名家画集: 卢伟. 北京工艺美术出版社. 2011. 111 页. [Лу Вей. Колекція картин відомих китайських сучасних художників : Лу Вей. Пекінське видавництво мистецтв і ремесел. 2011. 111 с.]
124. 卢伟. 中国当代艺术四十年形的转折点. 北京. 2018. [https://www-thelongmuseum-org.translate.goog/exhibition-369/1306.html?\\_x\\_tr\\_sch=http&\\_x\\_tr\\_sl=zh-CN&\\_x\\_tr\\_tl=uk&\\_x\\_tr\\_hl=uk&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-thelongmuseum-org.translate.goog/exhibition-369/1306.html?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc) (Дата звернення: 26.09.2024)
125. 吕澎. 中国当代艺术史. 上海人民出版社. 2014. 420 页. [Лу Пен. Історія сучасного мистецтва Китаю. Шанхайське народне видавництво. 2014. 420 с.]

126. 吕澎. 20 世纪中国美术史. 北京大学出版社. 2007. 1066 页. [Лу Пен. Історія китайського мистецтва ХХ століття. Видавництво Пекінського університету. 2007. 1066 с.]
127. 吕品田. 新生代艺术—漫游的存在. 吉林美术出版社. 1999. 310 页. [Лу Пінтян. Мистецтво нового покоління – екзистенція мандрів. Видавництво Jilin Fine Arts. 1999. 310 с.]
128. 卢辅圣, 汤哲明. 20 世纪中国山水画的演衍和变革. *艺术·生活*. 第 5 期. 2009. 页. 37–39 [Лу Фушен Тан Чжемін. Еволюція і трансформація китайського пейзажного живопису в 20 столітті. *Мистецтво·Життя*. В. 5. 2009. С. 37–39]
129. 鲁红. 艺术与社会：26 位著名批评家谈中国当代艺术的问题. 湖南美术出版社. 2005. 403 页. [Лу Хун. Мистецтво та суспільство: 26 провідних критиків розмірковують про зміни в сучасному китайському мистецтві. Хунаньське видавництво образотворчого мистецтва. 2005. 403 с.]
130. 刘丹婷. 浅析陕北题材风景油画的创作. *文化产业*. 2021. № 25. 页. 43–45 [Лю Даньтін. Короткий аналіз створення пейзажів олією на теми північного Шеньсі. *Індустрія культури*. 2021. № 25. С. 43–45]
131. 刘淳. 中国油画史. 北京：中国青年出版社. 2016. 544 页. [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайське молодіжне видавництво, 2016. 544 с.]
132. 马—鹰. 抽象艺术并不是一个画派—种风格，而是—种思潮. <http://www.mastersart.org/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=170&id=4822> (Дата звернення: 26.09.2024)
133. 马凌霄. 中国当代风景油画本土性研究. *艺术科技*. 2016. № 10. 页. 211. [Ма Лінсяо. Дослідження походження сучасного китайського олійного живопису. *Художня технологія*. 2016. № 10. С. 211].
134. 龐茂琨. 与时代共振—庞茂琨充满色彩和诗意地塑造生命与灵魂. <https://www.culturechina.cn/m/198525.html> (Дата звернення: 26.09.2024)



135. 龐茂琨. 古典绘画到当代艺术的“川美样本”-著名画家庞茂琨：画画是我一辈子的幸事. <https://w.dzwww.com/p/pdyOZkMQPG8.html> (Дата звернення: 26.09.2024)
136. 裴刚. 冯良鸿：把“绘画”本身看作是一个观念 .原创 裴刚 雅昌艺术网. Artron. 06. 2022. [https://m.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_18659114](https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_18659114) (Дата звернення: 26.09.2024)
137. 艺笔抗疫 | 中国美院绘画艺术学院“众志成城战疫情”主题创作篇. [https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_6180490](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_6180490) (Дата звернення: 26.09.2024)
138. 孙媛媛. 用油画语言表现中国写意精神 – 徐里的《山河颂》. *画界*. 2023. № 6. 页. 12–17. [Сунь Юаньюань. Використання мови олійного живопису для вираження духу рукопису Сюй Лі. *Світ живопису*. 2023. № 6. С. 12–17.]
139. 徐复观. 中国艺术精神. 商务印书馆. 2010. 566 页. [Сюй Фугуань. Художня концепція, китайський художній дух. Комерційна преса. 2010. 566 с.]
140. 熊宇. <https://baike.baidu.com/item/%E7%86%8A%E5%AE%87/72194> (Дата звернення: 26.09.2024)
141. 夏俊娜 . 夏俊娜 油画人物 《流金岁月》 欣赏 . <http://www.ashoucang.com/article-7582-1.html> (Дата звернення: 26.09.2024)
142. 夏俊娜. <https://xiajunna.artron.net/about> (Дата звернення: 26.09.2024)
143. 吴冠中. 吴冠中自传. 人民文学出版社. 2004. 336 页. [У Гуанчжун. Автобіографія У Гуаньчжуна. Видавництво «Народна література». 2004. 336 с.]
144. 吴冠中. 绘画的形式美. *美术*. 第 5 期. 1979. № 5. 页. 34–37 [У Гуанчжун. Формальна краса живопису. *Образотворче мистецтво*. В. 5. 1979. С. 34–37]
145. 吴冠中. 关于抽象美. *美术*. 第 10 期. 1980. 页. 38 [У Гуанчжун. Про абстрактну красу. *Образотворче мистецтво*. В. 10. 1980. С. 38.]

146. 范瑞华。 中国画向何处去: 对中国画艺术发展的研究与探讨. 国际文化出版公司. 2002. 320 页. [Фан Жуйхуа. Куди рухається китайський живопис : Дослідження та дискусія про розвиток китайського живопису. Міжнародна видавнича компанія «Культура». 2002. 276 с.]
147. 方 力 钧. [https://fanglj-meishujia.cn.translate.google/? x\\_tr\\_sch=http& x\\_tr\\_sl=zh-CN& x\\_tr\\_tl=uk& x\\_tr\\_hl=uk& x\\_tr\\_pto=sc](https://fanglj-meishujia.cn.translate.google/? x_tr_sch=http& x_tr_sl=zh-CN& x_tr_tl=uk& x_tr_hl=uk& x_tr_pto=sc) (Дата звернення: 26.09.2024)
148. 方力钧. <https://magazeta.com/art-fanglijun> (Дата звернення: 26.09.2024)
149. 海超邓. 世紀先驅: 林風眠藝術展. 香港艺术馆. 2007. 204 页. [Хайчао Ден. Піонер сучасного китайського живопису, мистецтво Лін Фенмяна. Художній музей Гонконгу. 2007. 204 с.]
150. 黄 平. 论中国写实油画的现实主义之路. 南京艺术学院学报 (美术与设计版). 2010. № 6. 页. 171–173. [Хуан Пін. Про реалістичний шлях китайської реалістичної живопису. *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine Art & Design)*. 2010. № 6. С. 171–173]
151. 黄法誠. 撰文者: 高雄市立美術館/非池中藝術網編輯整理. <https://artemperor.tw/focus/3349> (Дата звернення: 26.09.2024)
152. 黄 宇 兴. <https://www.whitestone-gallery.com/zh-hans/blogs/artist/huang-yuxing> (Дата звернення: 26.09.2024)
153. 黄宇兴. 黄宇兴极尽绚烂的生命图景: 光芒、树丛、乐园、气泡..... <http://www.99ys.com/home/1970/01/01/08/214326.html> (Дата звернення: 26.09.2024)
154. 曾 梵 志. 曾 梵 志 个 展 将 亮 相 苏 黎 世. 伦 敦. 香 港. [https://m.cfbond.com/zclb/detail/20180614/1000200000019271528936707613833021\\_1.html](https://m.cfbond.com/zclb/detail/20180614/1000200000019271528936707613833021_1.html) (Дата звернення: 26.09.2024)
155. 江因风. 冷军油画卖几千万元, 国外更牛 X 画家才卖几万元. <https://www.huajia.cc/n/201804/1808275612.html> (Дата звернення: 26.09.2024)

156. 陈丹青. 陈丹青 1968 年–1999 年素描油画. 浙江人民美术出版社. 2002. 68 页. [Чень Даньцін. Малюнки та живопис Чень Даньціна протягом 1968–1999. Видавництво народного мистецтва Чжецзяна. 2002. 68 с.]
157. 陈传席. 中国绘画美学史. 人民美术出版社. 2000. 659 页. [Чень Чуансі. Історія естетики китайського живопису. Видавництво народного образотворчого мистецтва. 2000. 659 с.]
158. 张安平. 徐悲鸿与中国现代艺术的变革. 人民美术出版社. 2008. 348 页. [Чжан Аньпін. Сюй Бейхун і реформа сучасного китайського мистецтва. Видавництво народного образотворчого мистецтва. 2008. 348 с.]
159. 张安平. 徐悲鸿与中国现代艺术. 人民美术出版社. 2015. 282 页. [Чжан Аньпін. Сюй Бейхун і китайське сучасне мистецтво. Видавництво народного образотворчого мистецтва. 2015. 280 с.]
160. 赵力, 余丁. 中国油画文献 1542–2000. 长沙湖南美术出版社. 2001. 302 页. [Чжао Лі, Ю Дін (2001). Історія китайського живопису 1542–2000. Видавництво Changsha Hunan Fine Arts. 2001. 302 с.]
161. 赵欣歌. 林风眠与中国画新传统. 河北教育出版社. 2009. 207 页. [Чжао Сінге. Лін Фенмян і нова традиція китайського живопису. Hebei Education Press. 2009. 207 с.]
162. 周丽华. 颜文樑: 中国现实主义大师. 上海人民美术出版社. 2004. 254 页. [Чжоу Ліхуа. Янь Венляян: майстер китайського реалізму. Шанхайське народне видавництво образотворчого мистецтва. 2004. 254 с.]
163. 周长江. 中国抽象油画的奠基人 – 吴大羽. 艺术. 2016. № 1. 页. 7. [Чжоу Чанцзян. Основоположник китайського абстрактного живопису маслом – У Даю. *Мистецтво*. 2016. № 1. С. 7]
164. 朱伯雄, 陈瑞林. 中国西画五十年: 1898–1949. 人民美術出版社. 1989. 662 页. [Чжу Боксіон, Чень Жуйлінь. П'ятдесят років китайського західного живопису, 1898–1949. Народне видавництво образотворчого мистецтва. 1989. 662 с.]

165. 朱春林. 古典写实语言. 杨飞云. 上海书画出版社. 2006. 246 页. [Чжу Чуньлінь. Класична мова реалізму: вивчення мови олійного живопису. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису та каліграфії, 2006. 246 с]
166. 邵琦. 二十世纪中国画讨论集. 上海书画出版社. 2008. 419 页. [Дискусійна колекція китайського живопису 20 ст. Шанхайське видавництво живопису та каліграфії. 2008. 419 с.]
167. 中西现代主义绘画的会通之路：论塞尚与黄宾虹.  
[http://www.chinashj.com/ysll\\_ysllsy/18183.html](http://www.chinashj.com/ysll_ysllsy/18183.html) (Дата звернення: 26.09.2024)
168. 颜文樑. 颜文樑文獻集. 中國藝術研究院. 2022. 693 页. [Янь Венлянь. Колекція документів Яня Венляня. Китайська академія мистецтв. 2022. 693 с.]