

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Signer:  
高笑天  
A4FCB4BFA71A43F...

12/16/2024

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГАО СЯОТЯНЬ**

УДК 75.01+7.04-044.9](510)"199/200"(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ МОРФОЛОГІЇ ЗОБРАЖАЛЬНОЇ СФЕРИ  
СУЧАСНОГО КИТАЮ: КОНТЕКСТ, ПРИНЦИПИ, ТИПОЛОГІЯ**

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

高笑天

Signer:  
高笑天  
A4FCB4BFA71A43F...

12/16/2024

Гао Сяотянь

Науковий керівник: Алфьорова Зоя Іванівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Гао Сяотянь. Трансформація морфології зображальної сфери сучасного Китаю: контекст, принципи, типологія.** – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2024.

Вже на зорі історичного розвитку спільноти, які населяли територію сучасного Китаю, створювали перші зразки візуальних форм, сукупність яких поступово склала архів китайського образотворчого мистецтва. Його еволюція призвела до формування певної морфології, стрижнем якої стала образотворча художня форма. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю дослідити морфологічні зміни, які відбулись в зображальній сфері Китаю, визначивши її дві основні складові: традиційно-канонічну систему образотворчого мистецтва та його неканонічну систему з новітніми морфологічними утвореннями. Акцент в дослідженні робиться на сучасному періоді морфологічних трансформацій в зображальній сфері Китаю, адже саме цей період видається найдинамічнішим.

Дисертація присвячена дослідженню процесів трансформації морфології зображальної сфери Китаю наприкінці ХХ-початку ХХІ ст. як комплексній науковій проблемі в мистецтвознавчому дискурсі. Це потребує осмислення контексту, принципів та типології морфологічних змін в канонічній та неканонічній системах зображальної сфери сучасного Китаю.

Становлення морфології образотворчого мистецтва як науково-методологічного напрямку в китайському мистецтвознавстві лише розпочинається, і тому важливо зрозуміти, що понятійний апарат, концептуальний «каркас» цього напрямку в Китаї спирається на західну традицію. Принципи, які визначають в дисертаційній роботі основи формування неканонічного пластичного мислення в сучасній зображальній сфері країни, з другої половини ХХ ст. досліджуються в західному гуманітарному дискурсі.

Тому екстраполяція цих принципів на соціокультурну та мистецьку ситуацію в нашій країні виявилась доречною лише тоді, коли Китай став частиною глобальних художніх процесів. Втім, в дисертації відсутній порівняльний аналіз морфологій образотворчих систем країн Заходу та Сходу, різниці в розумінні визначень понять «жанр», «субжанр» «вид» образотворчого мистецтва, оскільки звернення до цих актуальних тем потребує окремого дослідження.

**Об'єктом дослідження** є морфологія зображальної сфери сучасного Китаю.

**Предметом дослідження** є контекст, принципи, типологія трансформації зображальної сфери сучасного Китаю.

**Хронологічні межі дослідження** зумовлені його метою і завданнями, окреслені кінцем ХХ - першою чвертю ХХІ ст., але аналіз морфології традиційно-канонічної системи образотворчого мистецтва Китаю потребував звернення до історії та масиву джерел різних періодів її розвитку.

**Метою дослідження** є визначення контексту, принципів та типології морфологічних трансформацій зображальної сфери сучасного Китаю.

**У першому розділі** осмислений стан наукової дослідженості теми, сформована джерельна база наукової розвідки, визначена методологія дослідження, коротко охарактеризований його понятійний апарат та концепція. Аналіз наукової літератури з обраної проблеми свідчить про те, що в сучасному мистецтвознавчому дискурсі, незважаючи на наявність певної кількості масивів різноаспектної фахової літератури, контексти, принципи та типологія трансформацій зображальної сфери сучасного Китаю потребують комплексного дослідження.

**У другому розділі** дисертації встановлено, що в період від династії Цін до панування «П'яти династій і десяти царств» (907-960 рр.) відбулось формування морфології традиційного типу зображальної сфери Китаю як метасистеми (гохуа), яка вже мала субвидовий та жанровий розподіл. В цей період також з'явилися перші ознаки канонізації в жанрах гохуа та виокремлення певних зображальних технік при формотворенні.

В період від панування «П'яти династій і десяти царств» (907-960 рр.) до встановлення в Китаї монгольського панування (1279 р.) метасистема (гохуа) отримала чіткий субвидовий та жанровий розподіл, а художні візуальні форми цього періоду удосконалювалися під впливом традиційного пластичного мислення середньовічної людини. Ієрархічне структурування метасистеми контролювалось державою та іконографічними канонами самої метасистеми.

Правління монгольської династії держави Юань (1271—1368 рр.) та династії Мін (1368-1644 рр.) стало тим контекстом, за яким відбулось завершення канонізації морфології традиційного типу зображальної сфери Китаю та виявились перші ознаки розбалансування гохуа під впливом образотворчих технік держав Центральної Азії та західного місіонерства. Втім, це не призвело до кардинальних змін в традиційно-канонічній сфері середньовічного Китаю, яка продовжувала існувати у межах еволюційного морфологізму. Саме у цей період розпочинається масштабування зображальної сфери Китаю за рахунок нових морфологічних утворень ( субжанрових стилістичних шкіл, художніх технік у формотворенні тощо). Полістилізм в формотворенні традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю лише наприкінці правління династії Цін почав змінювати сувору ієрархічність метасистеми гохуа.

Типологізація формотворення в традиційно-канонічному образотворчому мистецтві Китаю за релігійно-філософським, стилістичним, тематичним та технологічним критеріями довела, що даосизм, буддизм (з його варіаціями) та конфуціанство фундували смислові та змістовні сенси візуальних форм, їх стилістику та тематику. Якщо в архаїчному періоді орнаментальні ланцюги складали основу формотворення, то в канонічному періоді візуальні форми розвинули композиційні, світлотіньові та колористичні морфологічні структури. А урізноманітнення технік створення візуальних форм стало ще одним джерелом складної морфологічної архітекtonіки традиційно-канонічної зображальної сфери середньовічного Китаю. Крос-культурні впливи, які

посилились з XVII ст., призвели до появи ознак сіянхуа («заморського живопису») з відповідними морфологічними складовими. Але сіянхуа того часу лише ускладнило традиційно-канонічну морфологію, але не руйнували її.

Намагання, з одного боку, стабілізувати цю розгалужену морфологічну систему, а, іншого, – надати нового поштовку її розвитку за рахунок стильової та технологічної індивідуалізації, призвело у період китайського Відродження (пізня доба династії Мін та правління династії Цін) до повернення до художньої традиції та переосмислених канонів зображення з урахуванням індивідуального стилю та авторського погляду художника на дійсність. Толерантність до авторських технік та особистісних тем в образотворчому мистецтві середньовічного Китаю дозволило художникам з традиційно-канонічним мисленням творити в межах гохуа ще багато років поспіль.

**У третьому розділі** встановлено, що після соціокультурних та економічних реформ 1980-х рр. в Китаї створилась ситуація, коли країна доєдналась до глобалізованого світу. Ця обставина суттєво вплинула на зміну принципової основи існування як національної культури, так і зображальної сфери нашої країни. Швидкість та міждисциплінарність соціокультурних та художніх процесів стала основою для формування з останньої чверті XX ст. неканонічного пластичного мислення в професійному середовищі художників. Дія таких принципів, як гібридизація, концептуалізація, ситуативність, атрактивність, конвергенція, дисипативність, атрактивність, випадковість та трансгресивність, не тільки не була локальною, але й сприяла динамічній зміні загальної архетиктоніки морфології зображальної сфери сучасного Китаю: від ієрархічної до мережової. Перехід Китаю до стадії інформаційного капіталізму став рушієм цифровізації мистецьких процесів та сприяв утворенню нових морфологічних ланцюгів, в яких жанротворення та формотворення було онтологічно гібридизованим.

З'ясовано, що зазначені процеси вплинули не тільки на формування неканонічної морфології зображальної сфери Китаю, але й сприяли динамічній трансформації традиційно-канонічної сфери, в якій принципи гохуа та сіянхуа

не могли не відчутти суттєвих змін. Ці зміни на сьогодні свідчать не тільки про певне розбалансування традиційно-канонічної зображальної сфери, але і про її інкорпорацію в трансгресуюче цифрове мультимедійне середовище. При цьому кардинально трансформуються не тільки художні процеси, руйнується межа між мистецтвом та повсякденністю, але змінюється і соціальний статус художника.

Доведено, що нині відбувається органічне поєднання традиційно-сакральних просторів з новітніми урбанізованими просторами, яке надає змогу сучасним неканонічним морфологіям репрезентуватись за межами звичних експозицій. Така відкритість суспільству змінює процес сприйняття складних та багатошарових у смисловому, змістовному, емоційному та інших сенсах візуальній форм: не художник, а глядач стає тим, хто «зчитує» ці сенси, самотійно їх оформлюючи та вдосконалюючи. Активізм стає новою формою авторства в такій неканонічній мистецькій діяльності. Саме контексти, які швидко змінюються в глобалізованому світі, зумовлюють цю смислову, змістовну та емоційну мінливість. Таке формотворення не може бути «закритим» від суспільства, і це робить новітні морфологічні утворення ситуативними.

Здійснений аналіз неканонічної системи сучасної зображальної сфери Китаю вказує на суттєве її збагачення за рахунок нових морфологій, в яких художня практика (арт-практика), колективна або індивідуальна, стає основною морфемою. Це, в свою чергу, надає змогу дійти висновку, що попередні критерії типологізації візуальних форм діють сьогодні частково або зовсім не діють. Мережеве структурування неканонічної системи сучасної зображальної сфери Китаю вимагає віднайти нові критерії такої типологізації або оновити існуючі. Власне, перспективна моделювання таких трансформацій у майбутньому, осмислення процесів формоутворення на сьогодні, стає важливим завданням наукових мистецтвознавчих досліджень в зазначеній царині.

**Ключові слова:** Китай, сходознавчі студії, зображальна сфера, образотворче мистецтво, морфологія, принципи, типологія, іконографічний канон

## ABSTRACT

**Gao Xiaotian. Transformation of the Morphology of the Visual Sphere of Modern China: Context, Principles, Typology.** – Qualification Scientific Work in the Manuscript Format. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in the Specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2024.

Already at the dawn of the historical development of the communities that inhabited the territory of modern China, created the first examples of visual forms, the totality of which gradually formed the archive of Chinese fine art. Its evolution led to the formation of a certain morphology, the core of which was the fine art form. The relevance of the study is due to the need to investigate the morphological changes that have occurred in the visual sphere of China, identifying its two main components: the traditional-canonical system of fine art and its non-canonical system with the latest morphological formations. The emphasis in the study is on the modern period of morphological transformations in the visual sphere of China, because this period seems to be the most dynamic.

The dissertation is devoted to the study of the processes of transformation of the morphology of the pictorial sphere of China in the late 20th and early 21st centuries as a complex scientific problem in the art historical discourse. This requires an understanding of the context, principles, and typology of morphological changes in the canonical and non-canonical systems of the pictorial sphere of modern China.

The formation of the morphology of fine arts as a scientific and methodological direction in Chinese art criticism is only beginning, and therefore it is important to understand that the conceptual apparatus, the conceptual "framework" of this direction in China is based on the Western tradition. The principles that define the foundations of the formation of non-canonical plastic thinking in the modern pictorial sphere of the country in the dissertation work have been studied in the Western humanitarian discourse since the second half of the twentieth century. Therefore, the extrapolation of these principles to the socio-cultural and artistic situation in our country turned out

to be appropriate only when China became part of global artistic processes. However, the dissertation lacks a comparative analysis of the morphologies of the visual systems of the countries of the West and the East, differences in the understanding of the definitions of the concepts of "genre", "subgenre" and "type" of fine arts, since addressing these topical topics requires a separate study.

**The object of the study** is the morphology of the pictorial sphere of modern China.

**The subject of the study** is the context, principles, typology of the transformation of the pictorial sphere of modern China..

**The chronological boundaries** of the study are determined by its purpose and objectives, outlined by the end of the 20th - the first quarter of the 21st century., but the analysis of the morphology of the traditional-canonical system of Chinese fine arts required an appeal to history and an array of sources from different periods of its development.

**The purpose of the study** is to determine the context, principles and typology of morphological transformations of the pictorial sphere of modern China.

**The first chapter** provides a comprehensive overview of the state of scientific research on the topic, forms a source base for scientific research, defines the research methodology, briefly describes its conceptual apparatus and concept. The analysis of scientific literature on the selected problem shows that in modern art criticism discourse, despite the presence of a certain number of arrays of diverse professional literature, the contexts, principles and typology of transformations of the pictorial sphere of modern China require comprehensive research.

**The second chapter** of the dissertation establishes that in the period from the Qin Dynasty to the reign of the "Five Dynasties and Ten Kingdoms" (907-960) the morphology of the traditional type of the pictorial sphere of China as a metasystem (guohua) was formed, which already had a subspecies and genre division. During this period, the first signs of canonization in the genres of guohua and the isolation of certain pictorial techniques in the formation of forms also appeared.

In the period from the reign of the "Five Dynasties and Ten Kingdoms" (907-960)



to the establishment of Mongol rule in China (1279), the metasystem (guohua) received a clear subspecies and genre division, and the artistic visual forms of this period were improved under the influence of the traditional plastic thinking of medieval man. The hierarchical structuring of the metasystem was controlled by the state and the iconographic canons of the metasystem itself.

The reign of the Mongol Yuan Dynasty (1271-1368) and the Ming Dynasty (1368-1644) became the context in which the canonization of the morphology of the traditional type of the pictorial sphere of China was completed and the first signs of imbalance of the gohua appeared under the influence of the pictorial techniques of the Central Asian states and Western missionary work. However, this did not lead to cardinal changes in the traditional canonical sphere of medieval China, which continued to exist within the framework of evolutionary morphology. It was during this period that the scaling of the pictorial sphere of China began due to new morphological formations (subgenre stylistic schools, artistic techniques in form-making, etc.). Polystylism in the form-making of the traditional canonical pictorial sphere of China only at the end of the Qing Dynasty began to change the strict hierarchy of the metasystem of the gohua.

Typology of form-making in the traditional-canonical visual arts of China according to religious-philosophical, stylistic, thematic and technological criteria proved that Taoism, Buddhism (with its variations) and Confucianism founded the semantic and substantive meanings of visual forms, their stylistics and themes. If in the archaic period ornamental chains formed the basis of form-making, then in the canonical period visual forms developed compositional, chiaroscuro and coloristic morphological structures. And the diversification of techniques for creating visual forms became another source of the complex morphological architectonics of the traditional-canonical pictorial sphere of medieval China. Cross-cultural influences, which intensified from the 17th century, led to the appearance of signs of xianghua ("overseas painting") with the corresponding morphological components. But the xianghua of that time only complicated the traditional canonical morphology, but did not destroy it.

The attempt, on the one hand, to stabilize this extensive morphological system, and, on the other hand, to give a new impetus to its development through stylistic and technological individualization, led during the period of the Chinese Renaissance (the late Ming Dynasty and the reign of the Qing Dynasty) to a return to artistic tradition and reinterpreted canons of depiction, taking into account the individual style and the artist's own view of reality. Tolerance for authorial techniques and personal themes in the visual arts of medieval China allowed artists with traditional-canonical thinking to create within the framework of guohua for many years in a row.

**The third chapter** establishes that after the socio-cultural and economic reforms of the 1980s, a situation was created in China when the country joined the globalized world. This circumstance significantly influenced the change in the principled basis of the existence of both the national culture and the pictorial sphere of our country. The speed and interdisciplinary nature of socio-cultural and artistic processes became the basis for the formation of non-canonical plastic thinking in the professional environment of artists from the last quarter of the twentieth century. The action of such principles as hybridization, conceptualization, situationality, attractiveness, convergence, dissipativity, attractiveness, randomness and transgressiveness was not only not local, but also contributed to a dynamic change in the general archetectonics of the morphology of the pictorial sphere of modern China: from hierarchical to network. China's transition to the stage of information capitalism became the driver of the digitalization of artistic processes and contributed to the formation of new morphological chains in which genre-building and form-building were ontologically hybridized.

It has been found that these processes influenced not only the formation of the non-canonical morphology of the pictorial sphere of China, but also contributed to the dynamic transformation of the traditional-canonical sphere, in which the principles of guohua and xianghua could not but experience significant changes. These changes today indicate not only a certain imbalance of the traditional-canonical pictorial sphere, but also its incorporation into the transgressive digital multimedia environment. At the same time, not only artistic processes are radically transformed, the boundary between

art and everyday life is destroyed, but the social status of the artist is also changing.

It has been proven that currently there is an organic combination of traditional sacred spaces with modern urban spaces, which allows modern non-canonical morphologies to be represented outside the usual expositions. Such openness to society changes the process of perception of complex and multi-layered visual forms in semantic, content, emotional and other senses: not the artist, but the viewer becomes the one who “reads” these meanings, independently formalizing and improving them. Activism becomes a new form of authorship in such non-canonical artistic activity. It is the contexts that are rapidly changing in the globalized world that determine this semantic, content and emotional variability. Such formation cannot be “closed” from society, and this makes the latest morphological formations situational.

The analysis of the non-canonical system of the modern pictorial sphere of China indicates its significant enrichment due to new morphologies, in which artistic practice (art practice), collective or individual, becomes the main morpheme. This, in turn, allows us to conclude that the previous criteria for typology of visual forms are partially or completely ineffective today. The network structuring of the non-canonical system of the modern pictorial sphere of China requires finding new criteria for such typology or updating existing ones. In fact, the prospective modeling of such transformations in the future, the understanding of the processes of form formation today, becomes an important task of scientific art research in this area.

**Keywords:** China, oriental studies, pictorial sphere, fine arts, morphology, principles, typology, iconographic canon.

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
***Статті в наукових фахових виданнях України та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:***

1. Гао Сяотянь. Настінний розпис в неканонічній типології жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю початок ХХІ ст. *ХУДПРОМ. Український журнал з мистецтва та дизайну*. 2023, 25 (1). С.87-95. DOI10.33625/hudprom2023.02.087; <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/22>.
2. Гао Сяотянь. Перформативні практики в сучасному образотворчому мистецтві Китаю: морфологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 3, 2023. С.84-91. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-12>.
3. Гао Сяотянь. Гібридні візуальні практики в неканонічній сфері сучасного китайського образотворчого мистецтва. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. Вип. 74, том 1, 2024. С.69-74. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-9>.

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

1. Гао Сяотянь. Зміни принципової основи морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю // *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»* // Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. – Харків, 2022. – 136 с. (укр., англ. мов.), С.29-30. <https://ksada.org/pdf1/konf-14.04.22.pdf>.
2. Гао Сяотянь. Принцип морфологічної ієрархічності в традиційній зображальній сфері Китаю. *Features of the development of modern science in the pandemic's era: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference (Vol. 2), July 15, 2022*. Berlin,

Germany: European Scientific Platform Vol.2.Pp.118-119. DOI 10.36074/scientia-15.07.2022.

3. Гао Сяотянь. Неканонічна типологія жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю. Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку // Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (07-08 вересня 2022 р.), ХНТУ / за ред. Білик А.А. – Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. – 234 с. С.82-84 <https://kntu.net.ua/ukr/content.pdf>.

4. Гао Сяотянь. Соціокультурний контекст трансформацій в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі. Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the III International Scientific and Theoretical Conference, September 30, 2022. Pisa, Italian Republic: European Scientific Platform.130 p. Pp. 127-128. ISBN 979-8-88796-803-2, DOI 10.36074/scientia-30.09.2022.

5. Гао Сяотянь. Відеопроекції як складова неканонічної типології жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. 136 с. С.111-112.* <https://ksada.org/pdf1/Taranush-chitanna-2023.pdf>.

6. Сяотянь Гао. Перформативні практики в сучасному образотворчому мистецтві Китаю: морфологічний аспект. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку (22–23 листопада 2023 року). Х.: ХДАК, 2023, С.252.* [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/konfer/konfer/KSK-2023/Tezy-2023-1.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/KSK-2023/Tezy-2023-1.pdf).

***Наукові праці, які додатково відображають  
наукові результати дисертації***

1. Гао Сяотянь. Морфологія традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю. *Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик: колективна монографія* / за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків : Видав. центр ХДАДМ, 2024. 175 с., С. 43-70. (Наукова серія кафедри МККП ХДАДМ). ISBN 978-966-8106-95-8  
<https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1.pdf>.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ. МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>22</b>
1.1. Еволюція зображальної сфери Китаю у фахових дослідженнях мистецтвознавців.....	22
1.2. Понятійний апарат та концепція дослідження.....	33
1.3. Джерельна база та методика дослідження.....	38
Висновки до першого розділу.....	41
<b>РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ТА ТИПОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНО- КАНОНІЧНОЇ СИСТЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ.....</b>	<b>44</b>
2.1. Принципова основа традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю.....	44
2.2. Жанрово-видова типологія традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю.....	60
2.3. Формотворчий аспект традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю.....	77
Висновки до другого розділу.....	134
<b>РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ НЕКАНОНІЧНОЇ МОРФОЛОГІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ НАПРИКІНЦІ ХХ- ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....</b>	<b>137</b>
3.1. Соціокультурний контекст змін в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі.....	137
3.2. Трансформація принципової основи неканонічної морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю.....	142
3.3. Неканонічна типологія жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю.....	164

Висновки до третього розділу.....	181
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>184</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>186</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>207</b>
<b>ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....</b>	<b>208</b>
<b>ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....</b>	<b>240</b>
<b>ДОДАТОК В. АНАЛІТИЧНІ ТАБЛИЦІ ТА СХЕМИ.....</b>	<b>244</b>



## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Зображальна сфера Китаю давно перебуває у фокусі уваги як власне китайських дослідників, так і вчених з усього світу. Цікавість до тих змін, які відбувались та відбуваються в цій сфері, викликана не тільки тим, що Китай з кінця 1980-х рр. почав активну участь в геополітичних та соціокультурних міжнародних процесах, але й тим, що національна зображальна сфера специфічно адаптується до стратегії відкритості сучасного Китаю. Історія образотворчого мистецтва нашої країни є доволі вивченою, і має усталену традицію репрезентації в китайському мистецтвознавчому дискурсі. Втім теорія еволюції зображальної сфери взагалі, і образотворчого мистецтва Китаю зокрема, має певні лакуни, адже теоретичні підходи до осмислення величезного масиву іконографічних джерел, сформованих за усю історію Китаю, не змінювались в національному мистецтвознавстві століттями. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вирішити наявні протиріччя між: динамічними трансформаціями образотворчого мистецтва сучасного Китаю та відсутністю дослідженої принципової основи цих трансформацій на сучасному етапі; змінами в типології між традиційно-канонічним образотворчим мистецтвом та новітніми морфологічними утвореннями та типологічними лакунами у світовому мистецтвознавчому дискурсі; контекстними соціокультурними змінами в художньо-мистецькому житті сучасного Китаю та браком морфологічних досліджень образотворчого мистецтва в китайському мистецтвознавстві.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Метою дослідження** є визначення контексту, принципів та типології морфологічних трансформацій зображальної сфери сучасного Китаю. Для

досягнення зазначеної мети були поставлені наступні завдання:

- зібрати і систематизувати фахову літературу з обраної проблематики, осмислити стан наукової дослідженості теми;
- сформувати і систематизувати матеріали джерельної бази наукової розвідки;
- визначити методологію дослідження, коротко охарактеризувати його понятійний апарат та концепцію;
- здійснити аналіз морфології традиційно-канонічної системи образотворчого мистецтва Китаю;
- дослідити контекстні зміни в зображальній сфері Китаю наприкінці ХХ-початку ХХІ ст.;
- проаналізувати принципи морфологічних трансформацій в зображальній сфері сучасного Китаю;
- здійснити аналіз морфології неканонічної системи образотворчого мистецтва Китаю на сучасному етапі розвитку;
- типологізувати морфологічні елементи сучасної системи образотворчого мистецтва Китаю;
- скласти уявлення про систему морфологічного структурування двох складових зображальної сфери сучасного Китаю (традиційно-канонічної та неканонічної);
- окреслити перспективи подальших досліджень зазначеної наукової проблеми.

**Об’єктом дослідження** є морфологія зображальної сфери сучасного Китаю.

**Предметом дослідження** є контекст, принципи, типологія трансформації зображальної сфери сучасного Китаю.

**Хронологічні межі дослідження** зумовлені його метою і завданнями, окреслені кінцем ХХ - першою чвертю ХХІ ст., але аналіз морфології традиційно-канонічної системи образотворчого мистецтва Китаю потребував звернення до історії та масиву джерел різних періодів її розвитку.

**Територіальні межі дослідження** охоплюють сучасні адміністративні межі

Китаю.

**Методи дослідження.** Вибір методологічного інструментарію обумовлений характером дослідження та його метою. Морфологічний підхід є основним в окресленні науково-дослідницьких завдань та визначенні методики дослідження. Загальнонаукові методи поєднуються з методом історіографічного аналізу фахової літератури, методом історико-культурної реконструкції, методом історико-порівняльного аналізу, методом типологічного аналізу та моделювання, а також з мистецтвознавчими методами формально-стилістичного, художньо-композиційного аналізу та морфологічного аналізу візуальних форм.

Обраний методологічний інструментарій є комплексним і дозволив простежити наскрізний морфологічний розвиток зображальної сфери сучасного Китаю.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше*:

- комплексно розглянуті трансформації морфології зображальної сфери сучасного Китаю;
- систематизовані та досліджені принципи, які впливали та впливають на морфологічні зміни в зображальній сфері сучасного Китаю;
- здійснено типологізацію неканонічної системи образотворчого мистецтва Китаю на сучасному етапі розвитку;
- окреслено коло визначних китайських майстрів, які відобразили у своєму мистецтві ті морфологічні зміни, що відбулись в зображальній сфері країни.

*Уточнено і доповнено:*

- морфологічну генезу традиційно-канонічної системи образотворчого мистецтва Китаю.

*Набули подальшого розвитку:*

- аналіз морфології традиційно-канонічної системи образотворчого

мистецтва Китаю;

– дослідження контекстних змін в зображальній сфері Китаю.

**Теоретичне значення одержаних результатів** полягає у можливості застосування інших, аніж традиційних для Китаю, теоретичних підходів для аналізу змін в зображальній сфері країни. Дисертація артикулює морфологічний підхід в оцінці еволюції зображальної сфери Китаю, сприяючи удосконаленню теоретичної бази мистецтвознавчої науки та надає цілісне наукове обґрунтування уявлення про ті трансформації, які відбулись в його зображальній сфері наприкінці ХХ- початку ХХІ ст.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали дисертації можуть стати теоретичною основою для практичного застосування в навчальному процесі при підготовці фахівців-мистецтвознавців та практиків-художників у закладах вищої мистецької освіти України та Китаю; можуть бути використані при підготовці лекційних курсів, навчальних програм, навчально-методичних матеріалів з історії та теорії образотворчого мистецтва.

**Особистий внесок здобувача** полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження автора, викладені у 10 публікаціях, з них 3 опубліковані в наукових збірниках, затверджених Атестаційною колегією МОН України.

**Апробація результатів дисертації.** Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 6-ти всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: на Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» (Харків, ХДАДМ, 2022), на Другій Міжнародній науковій та теоретичній конференції (Берлін, Німеччина: Європейська наукова платформа, 2022); на VIII Міжнародній науково-практичній конференції (Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський, 2022), на III Міжнародній науково-теоретичній конференції ( Піза, Італійська Республіка: Європейська наукова платформа, 2022), на «Перших Таранушенківських читаннях» (Харків, ХДАДМ, 2023), на Міжнародній

науково-практичній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2023).

**Структура й обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів і висновків до них, загальних висновків, списку літератури і додатків (списку ілюстрацій, альбому ілюстрацій, тезаурусу, аналітичних схем та таблиць, списку публікацій). Обсяг основної частини – 206 сторінок, список використаних джерел (220 позицій), додатків (70 ілюстрацій, аналітичні таблиці та схеми).

# РОЗДІЛ 1

## СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ.

### МЕТОДИКА ТА ДжЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Еволюція зображальної сфери Китаю у фахових дослідженнях мистецтвознавців

Еволюція світової зображальної сфери та еволюція її частини – еволюції образотворчого мистецтва, є об'єктом наукового дослідження практично з перших століть їх існування. Людство накопичило величезний обсяг наукової інформації, в якій прослідковується ця еволюція. Втім, морфологічний мистецтвознавчий підхід актуалізувався лише в останні два століття під впливом появи цілого спектру гуманітарного знання, здобутого вченими за цей період. Китайська мистецтвознавча традиція має довгу історію, і багато досліджень традиційного образотворчого мистецтва Китаю були підготовлені як китайськими, так і зарубіжними мистецтвознавцями. Практика формування зображальної сфери Китаю була об'єктом опису та мистецтвознавчого осмислення з періоду раннього середньовіччя. Увесь масив фахової науково-дослідницької літератури з різних аспектів проблеми, що розглядається, можна систематизувати в кілька груп, а саме: у групу установчих теоретичних праць китайських провідних китайських художників; групу праць узагальнюючого характеру з історії та теорії національного образотворчого мистецтва китайських дослідників; групу праць, в яких досліджувались певні лакуни еволюції зображальної сфери Китаю; групу англійських праць західних мистецтвознавців-синологів; групу праць, в яких досліджуються проблеми морфологічних змін в різних системах мистецтва; групу праць мистецтвознавців, присвячених сучасній, неканонічній, системі мистецтва; групу узагальнюючих праць, присвячених процесам глобалізації; групу публікацій, присвячених окремим сучасним арт-практикам, які впливають на сучасну морфологію зображальної сфери, а також групу україномовних праць, дотичних до проблеми.

Китайський мистецтвознавчий дискурс з кінця ХХ ст. розвивається в двох напрямках: перший – подальша систематизація історії та теорії національного образотворчого мистецтва, другий – дослідження певних лакун його еволюції. До першого напрямку можна віднести узагальнюючі дослідження, серед яких є монографії «Сто років китайської історії мистецтва» Цзоу Юецзіня та Цзоу Цзяньліня [209], «Історія китайського живопису» Ван Цзуньїня [210], «Історія китайського живопису» Сюй Цзяня [205], «Історія китайського живопису» Пань Тяньшоу [201], та багатьох інших. Ці монографії описують розвиток образотворчого мистецтва країни до ХХ ст., але сучасність в багатьох публікаціях віддзеркалена не деталізовано. Як правило, автори послуговуються методом формально-стилістичного аналізу, орієнтуючись саме на стилістичні ознаки творів традиційного китайського образотворчого мистецтва різних історичних періодів. Історики мистецтва Цзоу Юецзін та Цзоу Цзяньлін в своїй монографії розглядали як живопис, так і каліграфію у контексті їх історичного розвитку, тобто використовували традиційний описовий підхід в основі свого дослідження. Окрім звичної періодизації історії образотворчого мистецтва Китаю, більшість узагальнюючих монографій містить опис технік, що використовуються в китайському живописі та каліграфії, включаючи особливості пензля, туші та паперу. Монографії Лю Чуна [124], Лі Юпіна [119], присвячені не тільки історії, але й теорії мистецтва Китаю є фундаментальним дослідженням з акцентом на теоретичні аспекти його розвитку. Аналізуючи основні естетичні концепції та їх категорії, такі як гармонія, порожнеча та символізм, Лі Юпін використовує комплексний підхід для аналізу як історичного розвитку національного образотворчого мистецтва, зокрема пейзажного живопису, так і його теоретичних засад. Також в монографії використовується метод порівняльного аналізу, оскільки у тексті характеризується пейзажний живопис як міжкультурна мистецька практика.

Образотворче мистецтво Китаю, його традиції різних династичних періодів аналізуються в монографіях Лі Міна [115] та Лі Фена [116]. В ілюстративну частину цих монографій увійшли фотографії творів традиційного китайського

живопису періоду воюючих держав та династії Хань. Творчості ключових постатей китайського живопису, особливо періоду династії Цін, присвячені книги Чень Сяодуна [81; 82] та колективна монографія Ван Чаовеня, Сюе Юннися, Цай Сінї «Історія китайського образотворчого мистецтва. Династія Цін» [178]. Не можна не згадати теоретичний доробок Гао Мінлу [179-182], який ґрунтовно дослідив еволюцію національного образотворчого мистецтва, також спираючись на описовий історико-мистецтвознавчий аналіз. Отже, узагальнюючі дослідження історії та теорії традиційного китайського образотворчого мистецтва оминають використання морфологічного підходу, орієнтуючись на традиційні історико-мистецтвознавчий підхід та методи формально-стилістичного та порівняльного аналізу. Втім, ці узагальнюючі мистецтвознавчі праці надають фактографічний матеріал, на основі якого можна зробити певні висновки щодо морфології образотворчого мистецтва традиційно-канонічного типу.

Дослідження іноземних мистецтвознавців-синологів, зокрема англомовні, теж охопили більшу частку історії китайського образотворчого мистецтва. Публікації Р. Барнхарта [49-52], С. Бушела [61-63], Дж. Кехілла [65-69], С. МакКосленда [129-130], М. Саллівана [141-145] узагальнюючого характеру щодо еволюційного розвитку китайської традиційної образотворчої системи розгортають картину певних субвидових та жанрових змін, але роблять це в традиції формального мистецтвознавства. Цікавим висновком М. Саллівана став висновок про те, що традиційне китайське образотворче мистецтво формує широку номенклатуру візуальних художніх форм ( витворів мистецтва) доволі обмежених за своїм тематичним спрямуванням [145]. Одним з перших М. Салліван в подальшому звернув увагу західних дослідників на формування в Китаї іншої морфології (не називаючи це саме морфологією) в образотворчому мистецтві, так званого «осучасненого» мистецтва.

Дослідження «Китайський живопис» американського історика східних образотворчих систем Джеймса Кехілла надає аналіз стильових і формальних особливостей китайського живопису, осмислюючи певні трансформації його



жанрових утворень в період переходу до правління династій в давньому Китаї [66]. Англomовні публікації Л.Сісікмана та А.Г. Венлі [135], П. Гладсона [97] О. Сирена [137], та багатьох інших теж написані в традиції формального мистецтвознавства і є доволі популярними. Історик та популяризатор китайського мистецтва Клунас Крейг у книзі «Китайське мистецтво: дуже короткий вступ» [89] охоплює основні аспекти розвитку образотворчого мистецтва Китаю, включаючи живопис, скульптуру та кераміку. Книга містить певний контекстний аналіз культурних змін, що вплинули на це мистецтво. Монографії У. Ватсона [158-160] розглядають доволі тривалий період історії китайського мистецтва від 900–1620-х рр. та після цього періоду, акцентуючи увагу на визначних його постатях. Популярність китайського традиційного образотворчого мистецтва на Заході стимулювала появу багатьох англomовних публікацій: від популяризаторських до суто наукових. Втім, надаючи доволі великий масив мистецтвознавчої інформації, західні вчені не звертаються до суто морфологічних змін в зображальній сфері Китаю.

В ХХ ст. відбулись настільки кардинальні зміни в світовій зображальній сфері, що різні аспекти дослідження морфології мистецтва (від літератури до візуального мистецтва) викликали цікавість вчених гуманітарних наук.

Вчення про морфологію мистецтва досліджує процес архетоктонічної побудови мистецтва з його складовими. Чим складніша система – тим більше зв'язків вона має, і тим більше функціональності отримує. Друга половина ХХ ст. підсилила цікавість науковців-гуманітаріїв до морфологічних змін в різних системах мистецтва: Рудольф Арнхейм в своїй відомій перевиданій науковій праці «Мистецтво і зорове сприйняття: психологія творчого ока» [46] досліджує взаємодію між візуальним сприйняттям та художньою творчістю. Книга аналізує те, як люди сприймають та інтерпретують мистецтво, а також те, як художники використовують принципи сприйняття для створення виразних та ефектних творів. Але, окрім цього, у цій класичній книзі Арнхейм звертається до морфології художніх форм, цікавлячись тим, як морфологічні елементи впливають на візуальне сприйняття та інтерпретацію. Анонсуючи у назві своєї

роботи семіотично-функціональний підхід до вивчення мистецтва, Робін Д. Мур в книзі «Мова мистецтва: функціональний підхід до теорії мистецтва» [132] використовує і методи морфологічного аналізу для обґрунтування теорії мистецтва, розглядаючи те, як різні художні форми та їх елементи взаємодіють та формують художні смисли. В 1994 р. з'явилась наукова праця «Морфологія модерністського роману» Дж. Хіллс Міллер, в якій досліджується структура та художня форма модерністського роману [131]. В дослідженні розглядається, як сучасні письменники змінювали традиційні романні форми для відображення нових естетичних та культурних реалій. Книга аналізує те, як модерністські автори використовували різні морфологічні елементи та структури для створення нових способів оповідання та уявлення реальності. Вкрай цікавою для нашого дослідження виявилась праця «Морфологія зображення: мистецтвознавчий підхід» за редакцією Уолтера К. Гоффарта [100]. Автор пропонує поглиблений аналіз візуальних форм та структур у мистецтві. Книга досліджує те, як зображення формуються, як вони інтерпретуються, і як їх морфологія впливає на сприйняття та розуміння мистецтва. В науковій збірці представлені статті, які висвітлюють різні аспекти морфології зображень та його значимість у мистецтвознавстві. Книга також включає аналіз конкретних творів мистецтва для ілюстрації основних ідей та концепцій, пов'язаних із морфологією зображень. В 2010 р. Майкл Кіммельман в книзі «Форма мистецтва: візуалізація форм і структур» [101] досліджує різні форми та структури в мистецтві, включаючи їх історичну еволюцію та роль у художньому висловленні. Майкл Кіммельман аналізує різні аспекти розвитку візуального мистецтва, включаючи використання художніх форм, просторових структур та їх вплив на глядача. Дослідження Гюнтера Кресса та Тео ван Левена «Візуальна граматики: семіотика мистецтва та дизайну» [102] базується на семіотичному підході до вивчення мистецтва, але частково торкається і морфології художніх систем. Автори досліджують те, як візуальні елементи та знакові системи використовуються для створення та інтерпретації значень у художніх та дизайнерських практиках.

Монографія Лу Пена «Історія китайського мистецтва в ХХ ст.» привертає

увагу тим, що аналізує ті фактори, які вплинули на модернізацію гошуа після 2011 р. [123]. Автор доходить до висновку, що синхронізація мистецьких процесів в Китаї та західному світі відбулась цілком об'єктивно. Цей висновок, як на нашу думку, є цілком обґрунтованим.

Процес поступового відкриття Китаю для зовнішнього світу призвів до змін в культурі і мистецтві країни. Зміни починають фіксуватись у фаховій науковій літературі авторства китайських вчених. Так, у важливій праці «Китайське сучасне мистецтво: первинні документи» за редакцією Ву Хуна та Тіанзі Цая [87] були зібрані первинні документи (маніфести, есе та інтерв'ю), які відігравали ключову роль у формуванні сучасного китайського мистецтва. Публікація охоплює різні аспекти, від концептуального мистецтва до нових медіа, та надає цінне розуміння історичного контексту та художнього розвитку сучасних арт-практик з точки зору самих художників. За редакцією Філіпа Тінарі та Хоу Ханру «Мистецтво і Китай після 1989 року: театр світу» в 2019 р. була опублікована книга-супроводження однойменної виставки у Museum of Modern Art [147]. Книга запропонувала аналіз китайського мистецтва з 1989 року, зокрема осмислення впливу політичних та соціально-економічних змін на художні висловлення сучасних китайських художників. Пол Гладстон в дослідженні «Сучасне китайське мистецтво: критична історія» пропонує критичний огляд сучасного китайського мистецтва, досліджуючи його основні напрямки та творчість ключових художників [97]. Автор аналізує культурні та політичні контексти, що впливають на мистецтво Китаю, та розглядає як традиційні, так і сучасні форми мистецтва. Але, як і в попередньому випадку, дослідження не звертається до морфологічного аналізу зазначених художніх процесів та принципової основи новітнього формотворення. Ч. Грюнберг в книзі «Справжня річ: сучасне мистецтво Китаю» звертається до ідеї, що виникнення нетрадиційних для Китаю візуальних форм є, як не парадоксально, відлунням не тільки західних ремісних арт-практик модерної доби (реді-мейду), але й продовженням національної художньої традиції Китаю у новому соціокультурному вимірі [99]. Мелісса Чіу відібрала, на її погляд, топові твори

китайського мистецтва, намагаючись проаналізувати і твори сучасного китайського мистецтва. Книга є цікавою в якості джерела додаткової інформації про сучасне мистецтво нашої країни, адже вона включає фотографії творів мистецтва, а також роздуми, які висвітлюють розвиток і поточні тренди в китайському мистецтві [88]. Майкл Салліван в книзі «Сучасний китайський живопис» пропонує огляд сучасного китайського мистецтва, включно з живописом. Він розглядає різні художні напрями та техніки, які використовуються китайськими художниками сьогодні, а також досліджує їх вплив на світовий арт-ландшафт [143]. Науковий доробок цього дослідника є доволі ґрунтовним, але свідчить про стадію накопичення фактологічного матеріалу, а не про висування певної наукової концепції осмислення цих змін. Творчості сучасних художників в умовах світового арт-ринку присвячена наукова публікація Сюй Біна «Сучасне мистецтво Китаю: вплив економічних реформ» [171]. Книга аналізує вплив економічних реформ Ден Сяопіна на сучасний китайський живопис. Відома книга видатного китайського мистецтвознавця Гао Мінлу «Історія китайського сучасного образотворчого мистецтва, 1985–1986» [179] є важливим внеском в міжнародний мистецтвознавчий дискурс, адже книга пропонує огляд досягнень китайських художників у буремні 1980-ті рр., коли Китай почав відкриватись світові. Автор аналізує розвиток мистецтва на тлі глобальних та локальних змін та представляє роботи ключових китайських художників.

Гао Мінлу в книзі «Стіна: історія та межі китайського сучасного мистецтва» [182] теж розмірковує над тим, що відбулось в царині китайського образотворчого мистецтва після 1980-х рр. та описує деякі роботи китайських художників, які стали піонерами у різних образотворчих жанрах наприкінці ХХ ст. Інша мистецтвознавча публікація Гао Мінлу «Відокремлені методи, відокремлена сучасність» [181] присвячена осмисленню необхідності змін у теорії мистецтва, оскільки попередні теорії китайських мистецтвознавців базувались на західних ідеях доби модерну. Цей патріарх китайського мистецтвознавчого дискурсу, фіксуючи наявність проблеми суттєвих

трансформацій в образотворчому мистецтві, зазначав, що національне мистецтвознавство виявилось не готовим до формування теоретичного підґрунття осмислення цих трансформацій.

В бібліографічному огляді Лю Сіліня «Традиційний і сучасний китайський живопис. Огляд літератури та мистецтва», який був опублікований в 2008 р. [195] надається характеристика корпусу публікацій, які були присвячені порівняльній характеристиці традиційного та сучасного китайський живопису.

Треба зазначити, що міжнародний мистецтвознавчий дискурс давно звернув увагу на ті зміни, які відбуваються в зображальній сфері на межі ХХ-ХХІ ст. Розуміючи, що ці зміни мають об'єктивну основу, мистецтвознавці почали усвідомлювати, що треба дослідити ці процеси найдетальніше. Однією з основних умов сьогоденного буття мистецтва є глобалізація усіх соціокультурних та художніх процесів.

Серед англomовних праць, в яких аналізуються принципи культури та мистецтва за доби глобалізації можна назвати збірку «Глобалізація та сучасне мистецтво» за редакцією Джонатана Харріса та його ж одноосібну монографію «Глобалізація та мистецтво ХХ ст.» [104-105]. У цих наукових роботах досліджуються теоретичні та практичні аспекти розвитку мистецтва в умовах глобалізації, з акцентом на зміни, що відбулися у художніх практиках наприкінці ХХ ст.

Українські вчені теж досліджують глобалізаційні процеси. Роботи українських дослідників В. Гевка, О. Яременка та багатьох-багатьох інших теж аналізують виклики та можливості, які глобалізація приносить в різні галузі українського життя. В книзі «Україна у глобалізованому світі: виклики та перспективи» авторства Н. Гончарук [17] досліджується вплив глобалізації на українську культуру, економіку та політику. А дослідження «Економічна глобалізація і Україна» авторства С. Дяченка [20] докладно розглядає економічні аспекти глобалізації та їхній вплив на українську економіку. Аналізуються як позитивні, так і негативні ефекти глобальних економічних процесів. Оскільки економічні реформи в Китаї суттєво вплинули за його зображальну сферу,

концепція аналізу українського дослідника видалась цікавою. Продовжує досліджувати глобалізаційні процеси в культурі В. Шейко. В своїх статтях останнього часу він не тільки порівнює ці процеси в різних регіонах, але й наголошує на діалозі культур у цивілізаційному глобалізаційному світі [39-40]. Безумовно, наведені наукові праці, які присвячені глобалізаційним процесам в культурі та мистецтві, не вичерпують цю важливу дослідницьку проблему. Звернімо увагу на те, що на сьогодні ці процеси продовжують досліджуватися.

Можна впевнено констатувати, що глобалізація вплинула на зміну принципів існування морфології мистецтва взагалі, і зображальної сфери, зокрема. Але, нажаль, мистецтвознавча наука звернула увагу на дослідження дії новітніх принципів на художні процеси лише наприкінці ХХ ст. В публікаціях насамперед західних дослідників-мистецтвознавців на матеріалі постмодерних творів почали з'являтися незначні відсилки до окремих принципів, що почали впливати на образотворче мистецтво на межі ХХ-ХХІ ст.

Наукові публікації Чжана Вея, Чжана Міна, Лю Вея, Вей Донга, Сунь Лі, Чао Лю, Лі Мей та інших присвячені різним аспектам появи нових (або оновлених) візуальних форм у ХХІ ст. Таке формотворення поки що лише описується китайськими мистецтвознавцями як незвична мистецька діяльність, але ці публікації не виявляють певного об'єктивно існуючого підґрунття для появи таких візуальних форм.

Україномовний мистецтвознавчий дискурс в останні роки опановує проблематику розвитку китайського образотворчого мистецтва, поступово деталізуючи предмет наукових досліджень. Переходячи від осмислення наукових тем щодо китайського традиційного образотворчого мистецтва, українські мистецтвознавці та китайські дослідники, які навчаються в Україні, обирають проблематику, присвячену різним аспектам існування образотворчого мистецтва сучасного Китаю. В сенсі нашого дослідження цікавими є: публікація А. Корнева «Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії» [24], спільна публікація М. Ковальнової та Цю Чжуанюя «Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини

XX століття» [23], спільне дослідження М. Ковальової та Лю Фань «Олійний пейзажний живопис у Китаї XX ст. (Традиційні та інноваційні особливості)» [21]. Проблему формування естетичних канонів в китайському тушевому живописі аналізує Цао Гуаньюй [30-31]. А різновидам репрезентації натюрморту як окремого жанру в китайському живописі присвячена спільна публікація відомої сходознавці С.Рибалко та Чжан Чже [27].

Дисертація Ван Мінъ «Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика» наводить типологізацію портретів печер Дуньхуану та виявляє основні принципи їхньої репрезентації. Це важливе дослідження, здійснене під керівництвом Є. Котляра надає можливість осмислити еволюцію та етапи розвитку цього канонічного циклу за тисячоліття існування комплексу [4]. Є. Котляр та Г.Чжижун звернулись до проблеми канонізації жіночого портрету в період, коли відбувся один з перших впливів західних місіонерів в Китаї [25].

Гу Сінченъ в своїй дисертації звертає увагу на перетини китайської традиційної системи образотворчого мистецтва та західної [18]. Цікавою є спільна англійська публікація Р. Шмагало та Х. Сянь «Мистецтво маски та гриму в традиціях Сходу та Заходу: художні особливості, стилістика, взаємозв'язок», оскільки дотично розкриває особливості різних художніх традицій [139]. С.Рибалко теж давно досліджує тему перетинів японської та китайських культур [26]. Зміні поглядів на традиційний живопис Китаю з боку західних дослідників розглядали у спільній статті В.Шуліка та Гу Сінченъ [19]. Такі крос-мистецькі аспекти сходознавчої україномовної літератури надають змогу побачити як витoki наближення східної та західної художніх традицій, так і їх наслідки.

Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису репрезентовано у спільній публікації Ю.Бабуніч Ю. та К. Сяовена [2]. В. Тарасов звертав увагу на китайські мистецькі наративи у межах радянської культури повсякдення, Ця публікація стає цікавою для осмислення межі між культурою повсякдення, ідеологією та мистецтвом [28].

Чисельні публікації цього дослідника теж стали в нагоді в осмисленні сучасних мистецьких процесів.

Чжу Ц., аналізуючи творчі пошуки китайських художників, визнає, що гохуа в Китаї зазнало суттєвих змін. Але, нажаль, автор також не звертає увагу на зміну принципових засад існування національного мистецтва сьогодні [38]. Чжижун Ген в своїй статті «Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету)» ставить проблему взаємодії традиційного китайського живопису та «заморського». Але, оскільки автор зосереджується саме на жіночому портреті, проблема у морфологічному сенсі теж не розглядається [36]. Зазначені публікації є цікавими, але вони розробляють локальні аспекти трансформацій зображальної сфери Китаю.

Хао Сяо Хуа в своїй статті «Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій» торкається проблеми появи нових естетичних концепцій, які допомагають усвідомити зміни в китайському мистецтві порубіжжя ХХ-ХХІ ст. [29]. Ця публікація, безумовно, збагачує україномовний сходознавчий дискурс. Нажаль, автор оминає проблему морфологічної трансформації в національному мистецтві на сучасному етапі розвитку.

Отже, аналіз фахової літератури, в якій осмислені різні аспекти, дотичні до зазначеної наукової проблеми, дозволяє вважати, що проблема морфологічних змін в зображальній сфері сучасного Китаю лише частково віддзеркалена в цій літературі. Морфологічний підхід не став провідним методологічним інструментом мистецтвознавчого дискурсу як в Китаї, так і за кордоном. Дослідження традиційно-канонічної та неканонічної складових зображальної сфери сучасного Китаю постає актуальною темою як в українському, так і у світовому контексті, оскільки й досі відсутнє систематизоване уявлення про морфологічні трансформації в цій сфері.



## 1.2. Понятійний апарат та концепція дослідження

Як відомо, у мистецтвознавстві різниця між стилістичним і морфологічним підходами в дослідженні певних наукових проблем пов'язана з фокусом їх аналізу та інтерпретації. Ці два підходи до осмислення розвитку мистецтва досліджують його форми та художні висловлення з різних точок зору. Це ж стосується і осмислення ролі контексту в художніх процесах.

Стилістичний підхід у мистецтвознавстві фокусується на певних художніх стилях, які характеризуються набором загальних ознак (техніка втілення художньої форми, використання кольору, побудування композиції та інших візуальних елементів), і соціокультурний контекст тут аналізується з позицій того, як художні стилі відображають культурні та історичні умови, в яких вони виникли.

Морфологічний підхід у мистецтвознавстві концентрується на дослідженні художніх форм, жанрових, субжанрових та видових морфологічних рівнів, і тут соціокультурний контекст аналізується з позицій того, що і чому сприяло виникненню цих морфологічних утворень. Одним з дослідницьких завдань цього наукового підходу є осмислення принципів, під дією яких створюються морфологічні елементи.

Коротко окреслюючи *понятійний апарат дослідження* морфології зображальної сфери Китаю, треба зазначити, що її морфогенез до другої половини ХХ ст. відбувався у руслі певної образотворчої традиції, стрижнем якої був середньовічний іконографічний канон. Певні принципи формування традиційно-канонічної складової образотворчого мистецтва Китаю були віддзеркалені у давніх текстах та теоретичних працях провідних китайських художників різних історичних періодів. Втім, після реформ 1980-х рр. оформлюється неканонічна складова, яка доповнює та змінює алгоритми існування образотворчого мистецтва Китаю таким чином, що дозволяє говорити про утворення на основі образотворчого мистецтва масштабнішого морфологічного утворення – *«зображальної сфери»*. Під *«зображальною сферою»* ми розуміємо морфологічну систему, яка охоплює усі види візуального

мистецтва, які використовують зображення та видовище для певного художнього висловлення.

Дослідження нашої наукової проблеми вимагає розглянути такі категорії як «морфема» та «морфологічний ланцюг». Під категорією «морфема» тут розуміється атомарна одиниця побудування художньої форми. Морфемми можуть бути простими (односкладовими) та складними (багатоскладовими). У традиційно-канонічному мистецтві морфемми можуть бути окремі елементи, такі як прості морфемми (лінії, крапки плями тощо; колір; фактура; текстура тощо). В цілому під морфемми в морфології розуміють ті чи інші складові архетиктоніки візуальної форми. В неканонічній – це, як правило, візуальні практики. Вважаємо, що саме візуальна практика ( або ширше – художня практика) може бути визнана основною морфеммою сучасної зображальної сфери. Візуальна практика – це набір дій та методів, пов'язаних із створенням та сприйняттям візуальних форм мистецтва. Візуальна практика може включати як творчий процес художника, так і процес сприйняття твору глядачем. Це поняття охоплює різні аспекти, такі як техніка, використання матеріалів, культурний контекст, а також критичне осмислення та взаємодія з художніми формами. Візуальна практика може бути як індивідуальною, так і колективною, включаючи взаємодію з аудиторією, виставками та освітніми програмами.

Складнішою морфологічною категорією в традиційному сенсі є категорія жанру мистецтва. В зазначеному дисертаційному дослідженні під категорією «жанр» розуміється *усталена* оповідальна форма ( враховуючі і візуальну художню форму, яка має оповідальний структурний компонент) з формалізованими сенсами, змістами та художніми виразними ознаками. Саме оповідність забезпечує жанру комунікацію між автором та глядачем.

Критерії виділення жанру можуть бути стилістичними, естетичними, риторичними, комунікативними чи функціональними. Таке визначення жанру виявляє його ознаки, тобто ця категорія поєднує художні форми на основі загальних тематичних, стилістичних чи формальних ознак. Функціональність цієї категорії визначається здатністю встановлювати комунікацію, передавати

сенси на змісти та сприяти інтелектуальному та емоційному сприйняттю художньої форми.

Втім, в неканонічній морфологічній системі ця категорія ускладнюється, і може втілюватись як жанроформа. Це специфічний вид художньої форми, характерний для певного жанру. Жанроформа включає певні прийоми, стилістичні особливості та структурні елементи, властиві конкретному жанру, а також містить морфеми, які притаманні конкретній формі. До прикладу, в західному образотворчому мистецтві жанроформою виступає плакат, мурал тощо. В неканонічних морфологічних утвореннях жанр є доволі мілнивою, ситуативною категорією, оскільки його оповідність стає вкрай залежною від швидкої зміни соціокультурних та інших контекстів в сучасному світі. Тобто основна традиційна характеристика жанру, усталена оповідність, у мінливому Середовищі руйнується, а це суттєво позначається на тому, чи зберігається «жанровість» взагалі.

В дослідженні також використовуються такі поняття як «художня форма» та «візуальна художня форма». В традиційному розумінні художня форма (витвір мистецтва) – це спосіб вираження художнього задуму, що включає композицію, колір, лінію, текстуру та інші елементи, які формують візуальний або звуковий вигляд твору. Художня форма визначає, як сприймається зміст та емоційне навантаження роботи, чи то живопис, скульптура, музика та інші види мистецтва. В неканонічному розумінні художня форма може онтологічно не мати сталих морфем і тому стає не «закритою» з назавжди визначеними компонентами, а «відкритою», чиї компоненти є складними і не композиційно і смислово непостійними.

«Візуальна художня форма» – це структура та організованість елементів у морфологічному утворенні, де спостерігається синтез різних видів мистецтва.

Важливим аспектом існування візуальної художньої форми є те, як глядач сприймає та її інтерпретує. Логічно, що таке сприйняття стає поліфонічним та значно розширює символічне поле для такої інтерпретації. В неканонічній зображальній системі художня візуальна форма є сукупністю не певних простих

морфем, а багатоскладових морфем – візуальних художніх практик– в яких часто бере участь і глядач, а не тільки автор.

Отже, наявність новітнього формо-жанро та видотворення актуалізує проблему саме морфологічного осмислення взаємодії усіх складових зображальної сфери Китаю на сучасному етапі. Не можна не погодитись з З.Алфьоровою, що «необхідність дослідження траєкторії змін у мистецьких процесах на різних онтологічних рівнях, виявлення зв'язків між цими змінами та місцем митця в зазначених процесах, пояснення причиново-наслідкових зв'язків між руйнуванням суворої жанрово-видової ієрархії в мистецтві та змінами у формотворенні стала причиною створення передумов теоретичної актуалізації морфологічного методологічного дискурсу з кінця ХХ ст.» [1, с.9].

Жанри, жанроформи, візуальні художні форми та візуальні практики можуть бути морфемами, які складають певні морфологічні ланцюги, а ті, в свою чергу, входять в певну *морфологічну систему*.

Під поняттям «*морфологічний ланцюг*» (ланка) розуміється певна послідовність взаємопов'язаних морфем, що утворюють складніші структури та значення мистецтва. Наприклад, у традиційно-канонічному живописі морфологічний ланцюжок може бути поєднанням різних форм, кольорів і композицій, які, взаємодіючи друг з одним, створюють цілісний твір і передають певний настрій чи концепцію. В неканонічній системі – сукупність певних візуальних практик, які використовують однотипні прийоми та методи створення зображення.

Поняття «*морфологічна система*» має ширший контекст, в якому діють морфеми та морфологічні ланцюжки. Це правила, принципи та елементів, які визначають дію сукупності морфологічних ланцюжків в певному історико-культурному та соціокультурному контексті. В дослідженні під морфологічною системою розуміється зображальна сфера сучасного Китаю. Якщо така система має довгу еволюцію, масштабується за рахунок додаткових морфологічних ланцюгів, то стає мета системою. В нашому дослідженні такою метасистемою є гохуа, традиційно-канонічна морфологія образотворчого мистецтва Китаю.

Таким чином, ці поняття допомагають глибше зрозуміти, як мистецтво морфологічно структурується та сприймається, а також як воно взаємодіє з культурним контекстом.

Аналіз традиційно-канонічної складової зображальної сфери сучасного Китаю вимагає звернення до поняття *«іконографічний канон»*. Під іконографічним каноном в дослідженні розуміється зведення правил, норм і стандартів, що визначають, як мають бути представлені візуальні образи у певній культурі чи художній традиції. Канон може включати як технічні аспекти, так і естетичні переваги. Відомо, що іконографічний канон формується на основі історичних традицій та художніх стилів. Канон також визначає, яке мистецтво вважається *«красивим»* чи *«правильним»*. Він може включати прийоми побудови композиції, використання кольору, стилізацію форм та інші елементи. В образотворчій традиції канон також слугує за орієнтир з метою оцінки художніх творів, як із боку критиків, і із боку широкої аудиторії, він впливає на формування смаків та переваг у мистецтві. Еволюція традиційного образотворчого мистецтва доводить, що канони не є статичними, і можуть змінюватися з часом, у відповідь на культурні зміни та нові художні напрямки. У ХХ столітті відбулися значні зміни у розумінні краси та художнього вираження, що призвело до появи нових форм та відмови від традиційних норм.

Отже, обидва поняття – *«зображальна сфера»* та *«іконографічний канон»* – відіграють ключову роль у розумінні та інтерпретації візуального мистецтва. Зображальна сфера є широким контекстом художнього вираження, тоді як іконографічний канон задає рамки і норми, які формують цей вираз. Разом вони допомагають осмислити динаміку взаємодії між художниками, їх творами та глядачами.

За основу *концепції дослідження* береться науковий доробок в морфології візуального мистецтва дослідниці З. Алфьорової. Вона довела, що саме морфологія мистецтва здатна надати відповідь на важливі питання стосовно змін у в сучасній зображальній сфері.

*Концепція дослідження* ґрунтується на усвідомленні того, що традиційно-

канонічна складова зображальної сфери Китаю не зникла з плином часу. Ця складова і досі впливає на розвиток китайської зображальної сфери. Безумовно, розвиток морфологічної системи мистецтва пов'язаний з історичними, соціальними та культурними контекстами. Ці величезні контекстні зміни призвели до формоутворення в неканонічній складовій зображальної сфери Китаю, і саме ці процеси утворили певний цікавий симбіоз цих двох складових. Введення нових матеріалів та технологій (наприклад, олії у живописі, цифрових медіа тощо) відкрило нові можливості для творчості та змінило морфологічну структуру візуальних художніх форм. Художники можуть свідомо (або інтуїтивно) порушувати традиційні правила та шукати нові засоби художньої виразності, що призводить до появи новітніх візуальних практик, актуалізуючи не тільки інновації у формотворчості, але й у змістах цих нових художніх форм.

Врахування не тільки контекстів, новітніх принципів, але й утворення сучасної морфологічної типології китайської зображальної сфери підкреслюють динамічність і багатогранність художнього процесу в країні. Це усвідомлення допомагає зрозуміти, як взаємодія традицій, інновацій та контекстів формує унікальні художні висловлення та сприяє розвитку візуального мистецтва сучасного Китаю в цілому.

### **1.3. Джерельна база та методика дослідження**

**Джерельна база дослідження** була визначена відмовідно до мети та мистецтвознавчої зумовленості змін в зображальній сфері Китаю. Наукове дослідження здійснювалося шляхом комплексного аналізу сукупності джерел, в яких містилась та чи інша інформація з зазначеної наукової проблематики. Водночас, ретельно вивчалися як теоретичні дослідження, так і творчі роботи китайських майстрів різних історичних епох, і особливо кінця ХХ- першої чверті ХХІ ст.

*Теоретичну базу дослідження становлять:*

- установчі теоретичні праці китайських провідних китайських художників (трактати Гу Кайчжи, Се Хе, Чжу Цзінсюаня та інших);
- праці узагальнюючого характеру з історії та теорії національного образотворчого мистецтва китайських дослідників ( публікації Гао Мінлу, Дао Цзи, Інь Ліцзе, Лю Вея та багатьох інших);
- праці, в яких досліджувались певні лакуни еволюції зображальної сфери Китаю ( книги Сюй Біна, Чжан Вея, Ву Хуна та інших);
- англomовні праці, дотичні до проблеми (дослідження М.Саллівана, Дж. Кехілла, Л.Сісікмана та А.Г. Венлі, К. Бреннан, В. Хансен, К. Крейга та інших);
- праці, в яких досліджуються проблеми морфологічних змін в різних системах мистецтва (наукові роботи Р. Арнхейма, Р. Д. Мур , У. К. Гоффарта, М. Кіммельмана та інших);
- праці мистецтвознавців, присвячені сучасній, неканонічній, системі мистецтва (книги за редакцією Ву Хуна та Тіанзі Цая, Філіпа Тінарі та Хоу Ханру, Лі Сянтіна, Чжена Шентяня, дослідження Гао Мінлу, Чжана Зіканга, Ву Хунга , Ю Дана, П. Гладстона, М. Саллівана та інших);
- узагальнюючі праці, в яких осмислюються процеси глобалізації (дослідження Н. Гончарук, В.Шейка та інших авторів)
- публікації, присвячені окремим принципам сучасності, які впливають на сучасну морфологію зображальної сфери ( праці Л. Ганн та М. Лейк, та інших);
- україномовні праці З.Алфьорової, М.Ковальнової, А.Корнева, Є.Котляра, В.Тарасова , спільні публікації М. Ковальнової та Цю Чжуанюя, М. Ковальнової та Лю Фань, Є.Котляра та Ген Чжижуна, Гу Сінченя та В. Шуліки, україномовні праці Ван Мінь, Ген Чжижуна, Гу Сінченя, Хао Сяо Хуа та інших.

*Іконографічні джерела наукового дослідження* (з колекцій музеїв Китаю, а також з приватних збірок та репродукцій в альбомах, на листівках, з Інтернету) складаються з:

- зображень, які збереглись з додинастичного періоду, а також зображень різних історичних епох династичної історії Китаю, які ілюструють

формування основ традиційно-канонічного образотворчого мистецтва нашої країни;

– творів образотворчого мистецтва («закритих» художніх форм) Китаю різних жанрів та субвидів, які ілюструють формування жанрової та субвидової структур традиційно-канонічної складової зображальної сфери Китаю;

– фотографії неканонічних мистецьких проєктів сучасних китайських художників теж входять в джерельну базу зазначеного дослідження.

Комплексна **методологія дослідження** включає застосування сукупності методів, необхідних для розгляду теми в *межах морфологічного підходу* за допомогою міждисциплінарного інструментарію дослідження складних систем. Така міждисциплінарність враховує і дослідження синергетики як новітньої аксіологічної парадигми та дозволяє врахувати кардинальні зміни в принциповій основі існування складних систем. Дисертація базується на загальнотеоретичних методах дослідження (теоретичних та емпіричних) та методах мистецтвознавчого аналізу. Загальнотеоретичні методи дослідження поєднуються в дисертації з:

– *методом історіографічного аналізу* фахової літератури, дотичної до зазначеної наукової проблеми;

– *методом історико-культурної реконструкції*, за допомогою якого відтворюється алгоритм структурування традиційно-канонічної складової зображальної сфери Китаю;

– *методом історико-порівняльного аналізу*, який дозволив виявити різницю між існуванням різних морфем та морфологічних ланок під час структурування традиційно-канонічної складової зображальної сфери Китаю та під час структурування неканонічної складової зображальної сфери сучасного Китаю; дослідити контекстні зміни в зображальній сфері сучасного Китаю;

– *методом типологічного аналізу*, за допомогою якого можна здійснити типологізацію морфологічних ланок обох складових морфології зображальної сфери Китаю, визначивши при цьому і критерії зазначеної типологізації;



– *методами формально-стилістичного та морфологічного аналізу як спеціальних методів мистецтвознавства*, які осмислюють трансформацію візуальних художніх форм та дозволяють визначити певні зміни на рівні формотворення в сучасній зображальній сфері сучасного Китаю;

– *методом художньо-композиційного аналізу*, який застосовано для визначення специфіки формотворення, пластичного моделювання та художньо-образних особливостей традиційно-канонічних та неканонічних візуальних художніх форм Китаю;

– *методом моделювання*, який дозволяє окреслити перспективи подальших досліджень зазначеної наукової проблеми.

В основі зазначеного наукового дослідження лежить *гіпотеза*, відповідно за якої, кожний тип пластичного мислення, що стає домінуючим у певний історичний період, формує відповідні візуальні художні форми, морфологічні ланцюги і, наприкінці, морфологічну систему, яка базується на конкретних принципах існування та враховує існуючі історико-культурні контексти, які впливають на її існування та трансформацію. В дослідженні виділяються два основних типи пластичного мислення – традиційно-канонічний та неканонічний – які стали основою зародження, розвитку та взаємодії двох морфологічних зображальних систем, а відтак – зумовили могутній потенціал для трансформації усієї зображальної сфери сучасного Китаю, стрижнем якої залишається сфера образотворчого мистецтва нашої країни.

### **Висновки до першого розділу**

Систематизація та аналіз фахової літератури з обраної проблематики довели, що як в китайському, так і в світовому мистецтвознавчому дискурсі, наукова проблема трансформації зображальної сфери Китаю розглядалась в межах описової історично-культурної традиції, а дослідження чисельного фактологічного матеріалу оминали морфологічний підхід як методологічну основу її осмислення. Визначення певних груп наукових праць, дотичних до

проблеми, дозволило виявити стан наукової дослідженості теми як, з одного боку, узагальнюючий, а іншого, – як той, що прагне до локалізації дослідницької «оптики». Розглянутий теоретичний матеріал дозволяє стверджувати, що традиційно-канонічна складова зображальної сфери Китаю доволі ґрунтовно презентована як у працях багатьох китайських дослідників, так і у певному масиві публікацій західних та українських мистецтвознавців (трактати Гу Кайчжи, Се Хе, Чжу Цзінсюаня та інших; праці узагальнюючого характеру з історії та теорії національного образотворчого мистецтва Гао Мінлу, Дао Цзи, Інъ Ліцзе, Лю Вея та багатьох інших; праці, в яких досліджувались певні лакуни еволюції зображальної сфери Китаю Сюй Біна, Чжан Вея, Ву Хуна та інших; англійські праці М.Саллівана, Дж. Кехілла, Л.Сісікмана та А.Г. Венлі, К. Бреннан, В. Хансен, К. Крейга та інших; праці, в яких досліджуються проблеми морфологічних змін в різних системах мистецтва Р. Арнхейма, Р. Д. Мур, У. К. Гоффарта, М. Кіммельмана та інших; праці мистецтвознавців, присвячених сучасній, неканонічній, системі мистецтва за редакцією Ву Хуна та Тіанзі Цая, Філіпа Тінарі та Хоу Ханру, Лі Сянтіна, Чжена Шентяня, дослідження Гао Мінлу, Чжана Зіканга, Ву Хунга, Ю Дана, П. Гладстона, М. Саллівана та інших; узагальнюючі праці, присвячені процесам глобалізації Н. Гончарук, В.Шейка та інших авторів; публікації, присвячені окремим принципам сучасності, які впливають на сучасну морфологію зображальної сфери Л. Ганн та М. Лейк, та інших; україномовні праці З.Алфьорової, Л.Горбатенко, М.Ковальнової, А.Корнева, С.Рибалко, Є.Котляра, В. Тарасова, Р.Шмагало, В.Шуліки, спільні публікації М. Ковальнової та Цю Чжуанюя, М. Ковальнової та Лю Фань, Є.Котляра та Ген Чжижуна, Гу Сінченя та Шуліки В. В., україномовні праці Ван Мінъ, Ген Чжижуна, Гу Сінченя, Хао Сяо Хуа та інших). Також можна зауважити, що у мистецтвознавчому дискурсі з'явилися наукові праці, в яких фрагментарно розглядаються аспекти формування сучасних художніх візуальних форм. Поява цих наукових праць свідчить про зростаючу цікавість до зазначеної наукової проблеми з боку професійної спільноти. Наведений історіографічний аналіз проблеми доводить, що актуалізація трансформацій

образотворчого мистецтва Китаю є об'єктивною, а доцільність її морфологічного дослідження зростає.

Вважаємо, що контексти та принципи, завдяки впливам яких в зображальній сфері сучасного Китаю відбуваються суттєві зміни, потребують додаткового уточнення та осмислення.

Визначення методології дослідження, коротка характеристика його понятійного апарату та концепції спирались на науковий доробок З. Алфьорової та інших вчених, які використовують морфологічний підхід для досліджень трансформацій в сучасній зображальній сфері. А вибір методики дослідження був обумовлений метою та його науковими завданнями та став поєднанням загальнонаукових методів дослідження зі спеціальними мистецтвознавчими методами наукового аналізу.

Джерельною базою дослідження є морфологічні структури (видові, жанрові та формотворчі) як традиційно-канонічної, так і неканонічної складових зображальної сфери сучасного Китаю: традиційні види, жанри, витвори китайського образотворчого мистецтва та неканонічні сучасні мистецькі проекти, інші художні візуальні форми, репрезентовані в альбомах, фотографіях, художніх колекціях тощо, а також трактати, есе та інтерв'ю художників, в яких розглядаються різні аспекти зазначеної проблематики.

Отже, встановлено, що, незважаючи на наявність великої кількості масивів різноаспектної фахової літератури, контексти, принципи та типологія трансформацій зображальної сфери сучасного Китаю потребують комплексного морфологічного дослідження.

## **РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ТА ТИПОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНО-КАНОНІЧНОЇ СИСТЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ**

### **2.1. Принципова основа традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю**

Соціокультурний контекст формування традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю та ті принципи, які діють у межах цього контексту, мають взаємозв'язок, їх вплив взаємодоповнюється. Контекст визначає умови та обставини, в яких відбуваються художні процеси, а також людські потреби та очікування відносно них. У свою чергу, принципи реалізації цих процесів допомагають встановлювати норми та правила дії у межах цього контексту. Тобто соціокультурний контекст задає рамки для процесів, а принципи допомагають ці процеси реалізовувати ефективно. В свою чергу, як соціокультурний контекст, так і принципи, які впливають на художні процеси, формують певний тип пластичного мислення як художників, так і суспільства.

Формування традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю відбувалось протягом багатьох століть. Структурування цієї багаторівневої та складної морфологічної метасистеми розпочалось ще з доісторичних часів. Ця морфологічна система (а з середньовіччя – метасистема) отримала в Китаї узагальнюючу назву «гохуа», і сформувала певну художню традицію, яка фундувала той тип пластичного мислення, який можна назвати канонічним.

За хронологічним виміром *доісторичний період* розвитку китайської цивілізації тривав майже 5 тисячоліть і став періодом формування елементів архаїчної *універсальної зображальної системи Китаю*, тієї основи для майбутньої *гохуа*, яка ще не мала чіткого субвидового та жанрового розподілу, а художні візуальні форми цього періоду створювались під впливом синкретичного мислення архаїчних племен, які жили на тодішній території (табл.1).

Палеолітичні стоянки первісної людини, знайдені на території Китаю (до прикладу, у печері острівної провінції Хайнань у провінції Ванся Чанцзян-Лійського автономного округу) вже мали зразки простих візерунків, і навіть орнаментів. Ці малюнки є важливими свідченнями ранньої людської творчості та способу життя.

Наскельні малюнки, знайдені в печерах Китаю, що відносяться до мезолітичної доби, в печерах таких провінцій, як Гуйчжоу, Хунань і Сичуань, часто зображують тварин: бізонів, оленів, тигрів та птахів. Деякі сцени відображають полювання, що вказує на важливість цього заняття для виживання первісних людей. Ці малюнки виконані з використанням натуральних фарб, таких як охра та вугілля. Стиль поступово змінювався від простих контурів до більш детальних зображень, в яких передано динаміку руху тварин. У деяких печерах також трапляються зображення людей, які часто зображені в контексті полювання чи ритуалів. Це свідчить про соціальні та духовні аспекти життя племен на території Китаю у період мезоліту [45]. Малюнки, як правило, мають ритуальне чи символічне значення, пов'язане з віруваннями та міфологією давніх людей. Так, в печері Лонг'ян у провінції Гуйчжоу знайдено малюнки тварин та стародавніх мисливців, які ілюструють взаємодію людини з навколишньою природою. Малюнки виконані без обмеження площинного простору печери з реалістичною точністю і свідчать про те, що анонімні художники мезоліту ще не мали абстрактного мислення, а той магічний реалізм, який репрезентували ці наскельні малюнки, був результатом спостереження за природою та прагненням захиститись від її викликів. Печера Чжуннань у Сичуані містить значну кількість малюнків, включаючи зображення людей та різних тварин, що відображають повсякденне життя та духовні практики мезолітичних суспільств на території Китаю. Ознаками мезолітичного пластичного мислення архаїчних племен на території Китаю стали:

- споглядання за дійсністю та створення на основі такого споглядання магічно-реалістичних первісних зображень;

- реалістичне віддзеркалення дійсності у наскельних малюнках, які мали ритуально-оберегове значення і використовували простіші графічні морфеми: крапку, лінію, коло тощо;

- формування найпростішої кольорової палітри первісних наскельних малюнків (натуральні фарби, такі як охра та вугілля та інші натуральні барвники);

- відсутність обмеження площинного простору печери, на якій містився наскельний малюнок, що свідчило про брак композиційного мислення у людини мезоліту.

Усі названі ознаки свідчать про *універсальність засобів художньої виразності*, притаманних зображенням, створеним людиною періоду мезоліту, які ми знаходимо не тільки в Китаї, але і в інших куточках планети.

Культурна революція доби неоліту простежується не тільки на європейському континенті, але і на території Китаю. Так, в басейні річки Тунтянь в районі витоку річки Янцзи в північно-західній провінції Цинхай Китаю виявлено давню ділянку наскального живопису. Наскельні малюнки цього періоду вже доволі багаті на зображення. Крім людських фігур, є зображення тварин, таких як яки, олені, вовки, тигри, коні та верблюди, а також зображення двоколісних транспортних засобів та інші.

Кераміка неоліту, особливо з культури Яншао та Луньшень, вже відрізняється різноманітністю форм та наявністю орнаментів. Часто зустрічаються червоно- та чорнофігурні вироби, з розписом та геометричними візерунками. Втілення цих елементів *архаїчної універсальної зображальної системи* відбувалось як через вже набуту у мезоліті *«архаїчну геометрію» простіших зображальних морфем* – крапку, лінію, зигзаги та хвилі, спіралі та кола, трикутник, прямокутник, піраміду, так і через синкретичні універсальні для усіх людських культур морфологічні ланцюжки – *стародавні орнаменти ритуально-оберегового характеру* (Іл.1).

Орнаменти неоліту в Китаї, які датуються приблизно 10 000–2000 рр. до н.

е., різноманітні та відбивають багатство культури того часу. Вони зустрічаються на різних артефактах, таких як кераміка, кам'яні знаряддя, а також на предметах зі слонової кістки та нефриту. Основні пам'ятки включають предмети з могильників Даодуньци, Маоцінгоу, Сігупань, Січагоу, Алучайден, Цзаомяо та інших. Ритуальне призначення цих зображень свідчать про те, що усі стадії переходу від тотемізму та анімізму прадавніх племен, які жили на території сучасного Китаю, супроводжувались формуванням зображальних морфем, за допомогою яких створювались різні типи орнаментики. Саме складання окремих зображень в орнаментальні ланцюги з обереговим функціональним призначенням стало основою створення *універсальної зображальної системи* Стародавнього Китаю.

Такі морфеми, як зигзаги та хвилі, часто перекриваються, створюючи ефект багатошаровості в орнаментах. Спіралі та кола символізували цикли життя та природні процеси, а точки їх перетину використовувалися для заповнення простору та створення ритмічного ефекту в орнаментальному ланцюгу. Рослинні та зооморфні візерунки, які доповнювали «тваринний» стиль в неолітичному орнаменті, фіксували не тільки синкретичне (тотемно-анімічне) мислення людини цієї доби, але й ускладнювали символізм такого первісного художнього висловлення. Отже, орнаментальні ланцюги в синкретичній універсальній зображальній системі неоліту в Китаї відображають складність мислення, естетичні уподобання та духовні вірування людей того часу. Вони символізували важливі аспекти життя та культури, пов'язані з природою, ритуалами та соціальною структурою.

Пізніші за часом виготовлення нефритові артефакти, такі як прикраси та ритуальні предмети, часто мали ретельно вирізані орнаменти з додаванням зображень міфологічних істот, до прикладу, зображення Цзіньшєня (міфічної істоти, яка є духом або божеством, пов'язана з успіхом і захистом), Гуань Іня (божественної істоти, що втілює співчуття та милосердя), Шень (духів предків); Куньлуня (міфічної змієподібної сутності, яка пов'язана з водою та природою) та інших істот. Жертовні судини та вівтарі у захороненнях доби неоліту, які

відображали вірування стародавніх народів на території Китаю, теж прикрашаються ритуальними орнаментальними розписами та обереговими текстами [117].

Таким чином, для пластичного мислення неолітичного анонімного художника на тодішній території нашої країни було характерно:

– створення на основі споглядання дійсності не тільки реалістичних, але й абстрактно-геометричних зображень, які склали складніші морфологічні утворення – стародавні орнаменти ритуально-оберегового характеру;

– надання орнаментам ритуально-оберегового характеру символічного значення, яке поєднує наявний символізм з ознаками закінченого художнього висловлювання;

– формування багаточислової кольорової палітри, яка поглиблювала символізм орнаментальних ланцюгів та ускладнювала їх сприйняття;

– втілення «обмежених», обрамлених візуальних форм, чиї кордони надавали можливість художникам формувати закінчені композиції зображення, а їх сукупність та структурування у формі орнаменту – містити сакральні-символічні оберегові формули.

Отже, завдяки формуванню такого пластичного мислення була створена архаїчна *універсальна зображальна система* Китаю доби неоліту, для якої були характерні:

- розширення символічного поля та ускладнення змістів синкретичного пластичного мислення первісної людини;
- ускладнення зображальних морфем за рахунок ефекту багаточисловості (графічної або колористичної);
- створення складних циклічних орнаментальних морфологічних ланцюгів в різних матеріалах та фактурах, які включали не тільки зооморфні, але й антропоморфні зображення;



- включення іконографічних елементів у системи цілісного первісного пластичного мислення, яке втілювалось у тріаді «видовище – зображення – текст».

Таким чином, у зазначений період були закладені *основи універсальної зображальної системи*, системи, чії елементи були характерні для практично усіх давніх цивілізацій та культур (табл.1). Формування універсальної зображальної системи відбулось за умов побутування синкретичного пластичного мислення анонімних первісних художників, чие творення не було відокремлене від повсякденного буття. Саме така синкретичність сприяла формуванню елементів майбутньої морфології образотворчого мистецтва та закладенню фундаменту зображальної сфери як такої.

Цей фундамент не тільки закладався в межах «внутрішніх» кордонів зображальної сфери (тобто в межах об'єднання протомистецьких її морфем), а й вибудовував засади традиційної культури Китаю як її «зовнішнього» кордону (прадавнього культурного явища, котре включало найстійкіші та найцінніші для більшості соціальних груп етносу матеріальні та духовні компоненти). У межах «внутрішніх» кордонів тодішньої доісторичної доволі простої зображальної сфери поступово структурувались елементи системи образотворчого та видовищного мистецтв як синкретичного середовища, в котрому визначальних видових і жанрових ознак ще не фіксувалось. Основою зображальної сфери Стародавнього Китаю на її *доісторичному етапі* формування стала певна «номенклатура» *первинних художніх форм*, котрі на даному етапі виявляли сакральні, предметно-побутові та художні характеристики *синкретично*. При цьому ці синкретичні форми наслідували природні рослинні, мінеральні та інші форми, що було об'єктивним процесом первісного художнього віддзеркалення.

Наприкінці цього етапу, у період правління династії Ся (约前2070–1600 pp. до н. е.), яка вважається першою династією у китайській традиційній історії, поступово встановлювалась межа образотворчого простору, народжувались елементи образотворчої практики через споглядання природних форм, з'являлись перші типи художньої діяльності. Магічний реалізм архаїчних

зображень був зумовлений політеїзмом давніх вірувань племен, що розселились на території Стародавнього Китаю. Це можна побачити у вченні про «п'ять першоелементів», в утілених у давньокитайських художніх формах та інших проявах архаїчного життя тих племен, які проживали на цих територіях.

Династія Ся відома тим, що, хоча її існування залишається предметом суперечок серед істориків, згідно з міфами та давніми хроніками, саме вона розпочала централізоване державне управління в Китаї. Її існування, хоч і традиційно визнане в китайській історіографії, досі не має достатнього археологічного підтвердження, і багато деталей життя та культури на той час залишаються в галузі міфів та легенд. Однак, незважаючи на це, дослідники спираються на існуючі археологічні дані, а також на пізніші історичні хроніки, щоб відтворити картини мистецтва цього періоду. Культура Ердос і культура Луншань залишили за собою безліч артефактів, таких як кераміка, бронзові вироби, а також елементи архітектури та поховань. Бронзове мистецтво цієї династії пізніше стало основою більш розвинених технологій виробництва в епоху династії Шан. Окрім бронзових функціонально-сакральних виробів і зброї цієї династії, одним із найцікавіших аспектів мистецтва періоду Ся стало різьблення та гравюри на камені та дереві, хоча наявність таких артефактів в археологічних розкопках вкрай обмежені. Це стосується і ритуальної пластики: керамічних або дерев'яних фігурок божеств та предків, а також різних амулетів, призначених для захисту та призову удачі. Мистецтво династії Ся — це, передусім, мистецтво, орієнтоване функціональність і релігію. Перші експерименти з писемністю та зображеннями стало основою мистецтва цієї ранньої стадії китайської цивілізації. Продовження цих тенденцій формотворення відбувається під час правління династії Шан (商朝, 1600-1046 рр. до н. е.). Шанський період часто називають «бронзовим часом Китаю», оскільки функціонально-художня діяльність того часу значною мірою була пов'язана з бронзовими виробами, а також із використанням нефриту ( до прикладу, відомі нефритові диски, які прикрашалися складними візерунками та символами, такими як хмари та дракони), кісток та дерева. Бронзовий посуд —

функціонально-художні форми доби династії Шан, який найбільш впізнаваний ( Іл.6). Посуд «цзун» (глибокі чаші), «сянь» (жертвні чаші), «дун» (квадратні посудини для вина) та інші, прикрашався складними орнаментами та міфологічними зображеннями, що свідчить про доволі високий рівень майстерності давньокитайських майстрів. Під час існування династій Західна Чжоу (西周, 1046–771 рр. до н. е.) та Східна Чжоу (东周, 770–256 рр. до н. е.) поступово встановлюється система розрібного феодального правління та два філософських вчення – даосизм та конфуціанство – починають впливати на подальший розвиток універсальної зображальної системи на територіях Стародавнього Китаю [124]. Мистецтво династій Чжоу віддзеркалювало конфуціанські ідеї про гармонію та ієрархію суспільства. Орнаменти та декоративні елементи відображали статус власника: більш складні та деталізовані візерунки призначені для аристократії, а прості орнаментальні форми – для пересічних осіб. В орнаментальних художніх формах природні мотиви заміщуються абстрактно-геометричними, що свідчить про ускладнення пластичного мислення анонімних майстрів тих часів. Втім, не зникає і оберегова функція орнаментальних зображень (Іл.1-5). Образи міфологічних та тварин, таких як дракони, тигри, фенікси та таоте (маска монстра), займали важливе місце. Ці образи асоціювалися з оберегом, владою та магічними явищами. Такі стилізовані орнаментальні зображення вирізнялись ритмічністю та симетрією, створюючи відчуття чіткої структури. В цей історичний період зберігається синкретичний зв'язок між орнаментальними ланцюгами та ієрогліфічними ланцюгами як базовими морфемами бронзового часу. Нанесення текстів побажань поряд орнаментальним зображенням стало обов'язковим нововведенням цього періоду. Концепція Ін-Ян та її елементи (у-син) знаходять відображення у виборі форм, матеріалів та символів.

Отже, принциповою основою формування пластичного мислення доби архаїчних давніх племен та династій «бронзової доби» стали *принципи функціональної доречності; міфологічно-релігійної обереговості та орнаментальної втіленості* різноманітних артефактів, які стали основою

формотворення майбутньої традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Стародавнього Китаю .

Перехід від архаїчної універсальної зображальної сфери до власне універсальної зображальної сфери імперського часу з видовими, жанровими та формотворчими утвореннями співпадає з процесом об'єднання територій Стародавнього Китаю під владою імператора.

Об'єднання Китаю, яке відбулося у 221 році до н. е., коли імператор Цінь Шихуан (Цинь Ші Хуанді) династії Цінь (价格) здобув перемогу над рештою шести великих держав, які залишалися після періоду Воюючих царств (475–221 рр. до н. е.), вплинуло на формування нової принципової основи універсальної зображальної системи нашої країни [178]. Завдання об'єднання території, її захисту та формування єдиної системи цінностей для усього населення імперії Цінь призвели до виникнення *принципу стандартизації та уніфікації* в універсальній зображальній системі. Мистецтво починає відображати процес централізації влади, який ініціював імператор Цінь Шихуанді. Безумовно, така уніфікація писемності та зображень сформувала доволі примітивний художній стиль, але зрозумілий для всього населення імперії. Орнаментальні ланцюги попередніх періодів історії Стародавнього Китаю, які втілювали чітку структуру, ставали певними зразками для реалізації цього принципу. Але в надрах самої імперії династії Цінь згідно іншому принципу – *принципу індивідуалізації, персоніфікації та деталізації зображення* – сформувалась протидія принципу стандартизації та уніфікації. Так, відома теракотова армія імператора Цінь Шихуанді яскраво демонструє дію принципу індивідуалізації, *персоніфікації* та деталізації зображення, адже кожна скульптура воїнів імператора у потойбічному світі фіксує індивідуальні риси своїх реальних моделей. Кожен теракотовий воїн мав унікальні риси обличчя, зброї та позу, що створювало ефект правдоподібності (Іл.7). *Принцип емоційного забавлення зображення* теж був необхідним підтриманням ефекту правдоподібності і став важливим для формування реалістичних тенденцій в універсальній зображальній сфері Китаю у подальші часи [ 4, с. 7].

*Принцип репрезентації соціального статусу* став активно втілюватись через масштабування зображень відповідно до ієрархічного положення моделі, яка зображувалась [ 4, с. 7]. Цей принцип підтримував формування суспільної ієрархії в об'єднаній імперії і був вкрай важливим для її існування. *Поєднання принципу функціональності з символізмом* в зображальній системі об'єднаної китайської імперії сприяло оновленню підходів для творення будь-яких художніх візуальних форм. У цей же історичний період починає реалізуватись *принцип морфологічної ієрархічності*, чия дія стає особливо помітною з III ст. - на початку IV ст., коли розпочинається формування жанрового рівня зображальної морфології. Звертаємо увагу на те, що «дія принципу морфологічної ієрархічності в давньому Китаї суттєво відрізнялась від європейської художньої практики. Формуючи власну морфологічну ієрархію, китайська зображальна сфера уникнула, на відміну від європейської, «вертикального» суворого підпорядкування художніх форм, жанрів і видів мистецтва» [11, с.118]. У період династії Хань (汉族)(206 р. до н. е. – 220 р. н. .), яка прийшла до влади після династії Цінь, китайська універсальна зображальна система спиралась на фундаментальні принципи набуті у попередні історичні періоди, з одного боку , а, з іншого, – сформовані саме у період правління цієї династії. Династія Хань, встановивши довгострокову стабільність та створивши умови для процвітання китайської цивілізації у наступні століття, значно оновила соціокультурний контекст для формування принципового підґрунття процесу канонізації в універсальній зображальній сфері середньовічного Китаю (табл.5).

*Принцип гармонії між людиною та природою*, сформований на основі об'єднання ідей конфуціанства та даосизму, фундував образотворче мистецтво за часів династії Хань. Це особливо проявилось у рельєфах, фресках та зображеннях пейзажів, де природні елементи символізували космічний порядок та взаємозв'язок усіх елементів Всесвіту. Дія *принципу реалізму*, який парадоксальним чином поєднувався з *принципом символічної оповідності*, сприяла відображенню в образотворчому мистецтві сцен повсякденного життя,

обрядів, історичні події та міфологічних сюжетів з високим ступенем реалізму. До прикладу, рельєфи в похованнях доби династії Хань та керамічні фігурки цієї епохи ілюструють дію цих принципів. Використовування символів у зображеннях, які віддзеркалювали філософські ідеї або передавали доброзичливі побажання, наприклад, довголіття (журавлі, сосни), багатство (риби), шляхетність (дракони та фенікси) відбувалось під дією *принципу символічної оповідності*, який фундував і повсякденність за часів династії Хань.

У період Троєцарства (220–280 рр. н.е.) у Китаї зображальна сфера розвивалась в умовах політичної нестабільності, викликаній падінням династії Хань і відділенням трьох держав: Вей, Шу і У. Тим не менш, зображальна сфера епохи Троєцарства продовжувала спиратися на конфуціанські цінності, враховуючи повагу до традицій, соціальну ієрархію та гармонію. Продовжував діяти *принцип репрезентації соціального статусу* – основна увага в образотворчому мистецтві приділялася зображенням славнозвісних правителів, воєначальників і чиновників, що було типовим і для епохи династії Хань. *Принцип символічної оповідності*, який фундував повсякденність за часів династії Хань, продовжує спиратись не лише на ідеї конфуціанства та даосизму, але і буддизму, який почав поширюватися в Китаї у пізній період правління династії Хань [166]. Його філософія, символіка та естетичні принципи певним чином трансформували китайську художню традицію. Ідея просвітлення та духовного шляху, вчення про порожнечу (шуньята), філософія циклічності часу та сансари (зображення колеса життя – Бхавачакри – як символічної циклічності став доволі розповсюдженими з доби Троєцарства). Була скорегована під впливом буддизму і дія *принципу символічної оповідності*: теми, мотиви зображень, і, навіть, жести рук (мудри) в зображеннях Будди та бодхисаттв символізували певні аспекти вчення, такі як захист, дарування благ, медитацію та просвітлення. В цілому образ Будди та бодхисаттв у образотворчому мистецтві Китаю став ідеалізацією духовної досконалості, а лотоси, колесо Дхарми, ваджра та інші символи стали важливими елементами універсальної зображальної сфери країни.

Друга «хвиля» об'єднання територій країни, яка розпочинається з VI-VII ст., закріпила в практиці існування універсальної зображальної сфери Китаю принципи імперського образотворчого мистецтва, без яких був би неможливий процес канонізації його жанрів та художніх форм. У період правління династії Суй (隋) (581-618 рр.) Китай пережив переломний етап у своїй історії, відзначений політичним об'єднанням країни після тривалого роздробленості, відомий як епохи шістнадцяти царств і наступні епохи Південних і Північних династій. Це об'єднання не тільки стабілізувало політичну ситуацію, а й сприяло культурному та соціальному відродженню, у тому числі у сфері образотворчого мистецтва. Базуючись на реалізмі у період правління династії Суй, мистецтво підтримувалося імператором в якості додаткового інструменту укріплення влади. Імперська естетика, яка створювалася насамперед у рамках канонів, задавала стандарти для художньої творчості. Розвиток теми єдності та віднаходження об'єднувальної ідентичності на засадах розповсюдження буддизму на усю імперію було підкріплено впливом принципів розвитку зображальної сфери феодального Китаю попереднього періоду. Окрім вже перерахованих принципів можна назвати також *принцип монументальності та принцип суспільної орієнтованості образотворчого мистецтва*. Дія двох останніх принципів була зумовлена саме контекстом стабілізації політичної ситуації та повернення до імперських засад державної політики на території феодального Китаю.

Правління династії Тан (唐) (618–907 рр.) у Китаї характеризується подальшими мистецькими досягненнями у закріпленні імперської художньої традиції, закладеної ще у часи династії Хань, та швидкою політичною і культурною трансформацією імперії [117]. Об'єднання країни, стабілізація її політичного та економічного становища, вдалі військові дії та розвиток торгівлі, які сприяли культурним контактам з іншими країнами та народами, плідний релігійно-філософський діалог конфуціанства, даосизму і буддизму, нарешті, тісний взаємозв'язок філософії, літератури та мистецтва у світогляді життя культурної людини середньовічного Китаю стали засадами подальшого розвитку

середньовічної художньої традиції нашої країни, яка закладалась у попередні періоди, та вплинула на пластичне мислення художників цієї доби. Мистецтво династії Тан було синтезом різних культурних впливів, серед яких можна виділити вплив буддизму, а також запозичення з Центральної Азії, Індії та інших країн [52]. Середньовічне пластичне мислення китайських художників мало наступні ознаки:

- диференціація пластичного мислення середньовічної людини (і художника зокрема) відповідно до подальшого розгалуження самої морфології образотворчого мистецтва на конкретні види, жанри та художні форми;

- гармонійність взаємозв'язків між людиною та природою, віддзеркалених в художній традиції;

- відтворення в зображеннях досконалості людини у стані внутрішньої цілісності;

- певна емоційна забарвленість зображень, яка дозволяла впливати на досягнення внутрішньої гармонії та єдності із собою;

- розцінювання художньої творчості як акту життєвого перетворення, який відкриває шлях до недосяжного та вказує на подієвість всього суцього;

- створення на основі споглядання дійсності глибоко реалістичних зображень, в яких досягається злиття природи, відтвореної художником, та природи первозданної;

- розширення символічного поля та ускладнення його змістів в пластичному мисленні середньовічної людини на основі релігійно-філософського діалогу конфуціанства, даосизму і буддизму;

- втілення з чіткою ієрархічністю в зображеннях ознак соціального статусу моделей, що зображуються;

- досягнення пропорційності та співмірності в зображеннях як частини китайського світогляду;

- прагнення монументальності в зображеннях статусних моделей або загальнокитайського пантеону божеств та культурних героїв, враховуючи Будду та бодхисаттв;



– надання зображенню цілісного композиційного, колористичного та стилістичного вигляду, який має глибоке символічне значення та забезпечує закінченість художнього висловлювання;

– індивідуалізація стилю пластичного мислення художника на основі певного видового або жанрового канону (табл.4).

На основі такого пластичного мислення формується не тільки художня традиція, але й традиційно-канонічна морфологія образотворчого мистецтва середньовічного Китаю. Ця морфологія буде вдосконалюватись та розширюватись протягом усього періоду середньовіччя в Китаї, але саме на засадах зазначеного типу мислення та принципах, які впливали на його існування. Для традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва середньовічного Китаю були характерні:

- подальше морфологічне розгалуження образотворчого мистецтва на конкретні види, жанри та художні форми та поступове масштабування в межах зображальної сфери;
- канонізація окремих видових та жанрових утворень відповідно як до існуючої художньої традиції, так і до індивідуального стилю ( манери зображення) в пластичному мисленні середньовічного художника;
- ускладнення формотворення за рахунок символічного поля, створеного релігійно-філософським діалогом конфуціанства, даосизму і буддизму;
- уніфікація та типізація зображальних морфем в процесі їх канонізації;
- існування зображальних морфем в різних матеріалах та фактурах як цілісного композиційного, колористичного та стилістично завершеного твору образотворчого мистецтва (табл.1).

Довгий період китайського середньовіччя остаточно сформував ту принципову основу морфологічного структурування гохуа та канонізації його видів, субвидів, жанрів та художніх візуальних форм, яка вплине на подальше існування усієї зображальної сфери нашої країни. *Принцип морфологічної синкретичності*, який був притаманний архаїчній зображальній системі Стародавнього Китаю, був замінений дією *принципу безперервності розвитку*

зображальної сфери ( еволюційного морфологізму). При цьому найважливішою ознакою ставало національно орієнтоване мистецтво.

Дія *принципу безперервності розвитку* традиційно-канонічної морфології забезпечить надзвичайну життєстійкість зображальній сфері Китаю. Завдяки цьому, навіть на початку XXI ст. морфологічні сегменти гохуа існують, зберігають свою стабільність та спираються на художню традицію. *Принцип стандартизації та уніфікації зображень*, завдяки якому процес канонізації в різних жанрах китайського образотворчого мистецтва проходив системно, частково був знівельований у добу китайського Відродження на користь дії *принципу індивідуалізації, персоніфікації та деталізації зображення*. Іконографічний канон в жанрах середньовічного китайського образотворчого мистецтва формувався і під дією *принципу репрезентації соціального статусу моделей*, оскільки парадний портрет або деякі інші жанри намагались в закріплених каноном композиційних схемах підкреслити цей статус. Розширення символічного поля та ускладнення його змістів в пластичному мисленні середньовічної людини на основі релігійно-філософського діалогу конфуціанства, даосизму і буддизму продовжило дію *принципу функціональності поєднанні з символізмом* в традиційно-канонічній морфології зображальної сфери Китаю [92]. Ідея того, що середньовічний китайський художник відчував себе лише певним провідником енергій Всесвіту під впливом дії *принципу емоційного забарвлення зображень* втілювалась і на засадах *принципу реалізму* та на основі *принципу гармонії між людиною та природою*. У мистецтві династії Тан художники прагнули точно передати зображення людей, людей та природи. В живописі доби династії Тан спостерігався перехід від пласких зображень до більш об'ємних, що стало підсумком опанування технік роботи китайських художників зі світлом та тінню, додавання тривимірності у зображенні та підкреслення його реалістичності. Різноманітні світло-тіньові схеми в живописі доповнювались також яскравими, але збалансованими кольоровими палітрами, які створювались завдяки змішанню натуральних пігментів. Художникам доби династії Тан вдалось досягти гармонія кольору та

світла. Техніка гуаші, яка використовувалась у цей період, надавала можливість підкреслити ідею порожнечі, характерну для буддизму. Релігійні мотиви, такі як буддійські зображення та сценки із життя Будди, стали основою гошуа цього періоду. Тому традиційно-канонічне мислення середньовічного китайського художника ставало не тільки суто мистецьким, але й філософським. Краєвиди з горами, річками, лісами та квітами, часто виступали не лише декоративними, а й філософськими елементами зображень. Пейзажний живопис того часу часто був медитативним і висловлював ідею єдності та гармонії людини з світом. Прагнення передати гармонію між людиною та природою, намагання інтерпретувати оточуючий світ та філософію буддизму в різноманітних зображеннях (не тільки пейзажних) стає завданням багатьох майстрів цієї доби. Це був період, коли все більша увага приділялася деталям, індивідуальності та виразності персонажів [74]. У портретах особливо важливо було підкреслити психологічну силу, що стало важливою рисою імперської влади. У мистецтві доби династії Тан часто використовувались символи, які мали глибоке філософське значення. До прикладу, зображення лотоса або фенікса символізували очищення, безсмертя чи владу. Мозаїки, фрески та рельєфи, особливо у буддійських храмах та печерах (як у знаменитій печері Могао в Дуньхуані) стали прикладом високоякісної роботи китайських художників [4]. Танський період в розвитку китайського середньовіччя вплинув на традиційно-канонічну морфологію образотворчого мистецтва, а багато його принципів зберегли свої впливи і добу у Відродження в Китаї. А.Корнєв звертав увагу на те, спираючись на думку Є.Завадської, «що у китайському середньовічному живописі, тобто у дуже важливий період становлення унормованих правил мистецтва, сформувалися основні погляди на мистецький процес» [20, с.139]. Становлення таких «унормованих правил мистецтва», тобто іконографічного канону в різних морфологічних утвореннях традиційної зображальної системи Китаю відбувалось не тільки під впливом суспільно-філософських норм, але й відповідно до настанов авторів трактатів – провідних художників кожного династичного періоду.

Отже, базовими принципами формування традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю як метасистеми були, зокрема:

- принцип змістово-ідеологічної цілісності;
- принцип державно-суспільної доцільності;
- принцип канонічності;
- принцип морфологічної ієрархічності еволюційності.

На кожному етапі формування традиційно-канонічної морфології додавались принципи, які уточнювали існування окремих морфологічних ланцюгів мета системи (табл.3).

Наявність зазначених принципів не тільки структувала морфологію китайського образотворчого мистецтва цього типу (гохуа), а й сформувала певну художню традицію. Її особливістю стала *наступність і безперервність лінії її розвитку*. Для китайської культурної традиції було характерним бачити у всіх сферах життя естетичне начало. Життя сприймалося через призму мистецтва – і значною мірою саме образотворчого.

В цілому, аналізуючи взаємозв'язки між традиційно-канонічним типом мислення стародавнього китайського суспільства та художників, принципами, під дією яких складалась ця морфологічна метасистема можна констатувати, що з доби середньовіччя склалась *ситуація морфологічного еволюціонізму*. Еволюційні процеси між архаїчною універсальною зображальною сферою Китаю та його традиційно-канонічною зображальною сферою були системними та безперевними ( за нечисельними виключеннями).

## **2.2. Жанрово-видова типологія традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю**

Доісторичний період формування жанрово-видової типології розпочинається в неоліті, коли складалась *архаїчна універсальна система* традиційної зображальної сфери Китаю. Цей довгий період формування жанрово-видової типології традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва базувався на двох взаємопов'язаних процесах: 1. жанрово-видового

розмежування орнаменту та ієрогліфу як складових синкретичного пластичного мислення доісторичної доби; 2. формування на основі такого розмежування різних візуальних, візуально-текстуальних та власне текстуальних диференційованих художніх форм.

Перший процес визначив можливості створення *видового рівня* традиційної зображальної сфери Китаю. Видове розмежування відбувалось повільно та поступово, а видові морфології Стародавнього Китаю базувались на різниці тих засобів художньої виразності, які використовувались при створенні ранніх візуальних форм. Лінія в майбутній каліграфії, колір в живописі, об'єм та фактура матеріалу в майбутній скульптурі – усі засоби художньої виразності, хоч і були сформовані синкретичним мисленням доісторичної людини, стали основою видової морфології в подальшій художній традиції.

Другий процес – формування на основі такого розмежування різних візуальних, візуально-текстуальних та власне текстуальних диференційованих художніх форм – в свою чергу став необхідним фундаментом для створення *жанрової морфології* Стародавнього Китаю.

Найстаріша морфема *архаїчної універсальної системи* Стародавнього Китаю – орнамент – завжди був присутній в зображальній сфері країни. Формування перших орнаментальних ланцюгів в Стародавньому Китаї відбувається ще неолітичний період, приблизно 5-3 тисячолітті до н. е., коли з'являються перші відомі зразки декоративного мистецтва. Ці орнаментальні ланцюги були тісно пов'язані з функціями мистецтва та суспільства, від ритуалів до повсякденних потреб і виявлялися як у кераміці, так і в бронзі. У наступні періоди, особливо в часи правління династій Шан (1600–1046 рр. до н. е.) та Чжоу (1046–256 рр. до н. е.), ці орнаменти стали частиною жанрових морфологічних утворень Стародавнього Китаю. Зрозуміло, що категорія жанру в східній культурі історично рухома, як і в західній культурі. Втім, мистецтвознавці слушно визнають, що розуміння цієї категорії та типологія жанру в Китаї (і на Сході взагалі) завжди відрізнялись від західного [20]. Поетичність сприйняття дійсності східними художниками завжди домінувала

над раціональністю. І китайські стародавні орнаменти, незважаючи на їх чіткий ритм, завжди були поетизованими [72]. А за часів правління династії Цінь орнаментальне мистецтво досягло розквіту, великої різноманітності форм (табл.2.).

Оповідність, яка притаманна орнаменту, стала основою формування рівня *жанрової морфології* Стародавнього Китаю, а сукупність певних жанрів поступово склала *видовий морфологічний рівень*. До об'єднання території в єдину імперію ( до 221 рр. до н. е.) виділяються: *ритуально-декоративне та ужиткове мистецтво (ритуальний посуд, предмети, декоровані ужиткові предмети); скульптура, каліграфія, живопис на сувоях та шовку*.

Скульптура в Китаї розвивалася в тісному зв'язку з релігійними та філософськими вченнями, а також з державними та культурними потребами суспільства. Як вид *архаїчної універсальної зображальної системи*, скульптура в своїх найбільш рінних формах з'являється в неоліті (приблизно 5000–2000 рр. до н. е.) та на ранніх етапах бронзового часу. Ці ранні скульптурні форми мали, як і орнамент, ритуально-оберегову функцію і переважно складалися зі статуеток тварин, людей, міфологічних істот. Магічне та символічне значення таких скульптурних форм домінувало над естетичним. З розвитком бронзового лиття в період династії Шан (1600–1046 рр. до н. е.) та Чжоу (1046–256 рр. до н. е.) з'являється новий тип скульптурних об'єктів – жертвний посуд та ритуальні фігури. Ці бронзові вироби теж мали символічне значення, оскільки часто використовувалися в релігійних обрядах, та зображали міфологічних істот або богів (Іл.6).

Каліграфія в Стародавньому Китаї, як і в інших галузях китайського мистецтва, відіграла важливу роль у культурному житті суспільства, оскільки являла собою не лише засіб письма, але стала згодом високоцінованим видом китайської традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю. Відомо, що каліграфія як мистецтво в Стародавньому Китаї почала розвиватися ще в період династій Шан (XVI-XI ст. до н. е.) та Чжоу (1046–256 рр. до н. е.). На цьому ранньому етапі китайська писемність використовувала кістяні написи (на

черепках та панцирах) та бронзові написи (на бронзовому ритуальному посуді). Сама писемність цих історичних періодів була радше символічною та функціональною, аніж естетичною.

На початку нашої ери почали поступово накопичуватись елементи майбутніх *жанрових морфологічних утворень*. Утіленість орнаменту, як морфема, полягала у властивостях предмета, на який наносили орнамент, і в символіці самого орнаменту. Під час правління династії Хань, коли власне і розпочалось жанрове розмежування, в орнаментах були присутні як міфологічні сюжети, так і сцени з переказів, сюжети про працю (виноробство, ткацтво, сівбу, збирання врожаю), про життя знаті, музику й танці, божества, природу.

Процес формування жанрів китайської скульптури теж розпочинається в період правління династії Хань (206 р. до н. е. - 220 р. н. е.), а сама скульптура стає важливим елементом релігійної та імперської державної культури. З'являється *жанр поховальної скульптури* (наприклад, статуї померлих та ритуальні статуї), який слугував для вшанування предків та був важливою частиною поховальних практик (Іл.12). В цей період виготовлялися статуї, що зображували людей, тварин, а також міфологічних істот, які мали супроводжувати померлого у потойбіччя. Ці скульптурні візуальні форми найчастіше прикрашалися вишуканими деталями та були виконані з кераміки та дерева. З поширенням буддизму в Китаї в період династії Хань з'явилась *буддійська скульптура*, яка мала певну оповідність (жанрова ознака) та стилістичну втіленість (ознака стилю). Така скульптура стала важливою частиною храмової буддистської архітектури. Статуї Будди, і навіть буддистські бодхисаттви, зображалися у різних позах і з різними атрибутами. У цей час також почали з'являтися печерні храми з *різьбленими зображеннями буддистських фігур*, як у знаменитих печерах Дуньхуан (Іл.8.-10).

Основні *жанри каліграфічного письма*, які стали основою подальшого розвитку *каліграфії* сформувались теж в період правління династії Хань (206 р. до н. е. - 220 р. н. е.). Кожному жанру відповідали певні стилі та техніки написання, які змінювалися залежно від історичної доби та філософської думки.

Серед них: цаошу (草书, «швидкописний стиль») — один із найдавніших стилів, що характеризувався швидким, вільним та дещо абстрактним написанням. Цей стиль використовувався для особистих нотаток та швидкого листа, у ньому часто з'являлися характерні штрихи, що позначали вільний рух пензля. Кайшу (楷书, «стандартний стиль») формувався теж у ці періоди і став основним стилем для офіційних документів. Йому були притаманні чіткість і ясність, кожен ієрогліф писався з дотриманням точних пропорцій та правил. Це був основний стиль для державного документообігу імперії Хань та її канцелярії.

З розвитком культури династій Шан, Чжоу та пізніше в період правління Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) почали формуватися *жанри стародавнього китайського живопису* (Іл.13). Поступово вирізняються *зображення тварин, історичних сцен, портрету*. З розвитком даосизму в Китаї з'являється жанр, який згодом набуде широкого поширення в традиційному живописі – *жанр пейзажу*.

Так, в традиційному живописі *жанр зображення тварин*, який називається «шоу хуая» (兽画, «живопис тварин»), ще в період Шан (XVI-IX ст. до н. е.) та Чжоу (1046–256 рр. до н. е.) включав елементи, пов'язані із зображенням тварин, особливо у вигляді ритуальних зображень, що символізували різні сили природи та різноманітних міфологічних істот. Однак як самостійний жанр «шоу хуая» почав розвиватися у пізніші історичні епохи.

Теж саме стосується і *зображення історичних подій – жанр «втілених історій» 体现的故事 (жанр сюжетного живопису)*. Цей жанр у Китаї з'являється ще в періодах династій Шан та Чжоу, коли виникли перші живописні художні форми. В цих періодах історичні сцени зображалися в якості живописної репрезентації ритуалів і похоронних практик, віддзеркалюючи міфи, легенди та перемоги древніх правителів.

У ранніх періодах китайського мистецтва (наприклад, у неолітичну епоху та в ранні роки династії Шан), зображення людей та їхніх осіб у живопису не існували у прямому вигляді, вони були жанру складовими зображення історичних подій (або жанру «втілення історій»). Однак, у той час створювалися



зображення людей у вигляді глиняних статуєток або зображень на бронзовому посуді, які могли бути стилізованими та символічними, але не були повноцінними портретами. Повноцінний *портретний жанр* – *жень-у-хуа* (*жанр «люди» або інколи «люди та речі»*) – почав розвиватися в період правління династії Хань, особливо у зв'язку з розвитком поховального живопису та фресок у похованнях [5; 6]. На цьому етапі портрети почали виконувати функцію фіксації образу покійної людини або високого чиновника для потойбіччя. Портрети виготовляли з метою зберегти образ померлого, а також допомогти йому у потойбічному світі. Один із найбільш ранніх прикладів китайського портрета був пов'язаний з поховальними фресками та глиняними фігурками, що зображували померлих в натуральних позах або в їхньому повсякденному одязі. Портрети в цей період часто виконували символічну та ритуальну функцію, і важливіше було відобразити не так зовнішній вигляд людини, скільки її статус, становище та роль у суспільстві.

*Пейзаж як самостійний жанр* у китайському живописі сформувався протягом кількох історичних етапів і був тісно пов'язаний з даосизмом, буддизмом, і навіть з ідеями конфуціанства. Перші зображення природи та ландшафтів у китайському мистецтві з'являються ще в давньокитайському живописі та в мавзолеях ранніх династій, таких як Шан та Чжоу. Однак на цих ранніх етапах природа теж зображалася як частина ритуальних, символічних чи міфологічних сцен, а не як самостійний жанр. Сцени природи і ландшафтів у цей період використовувалися як тло для зображення людей, міфологічних істот або героїчних подій. Природа сприймалася як щось величне, що символізує красу та космічний порядок [95].

У період правління династії Хань природу починають зображувати більш детально, але все ж таки в контексті зображення людей, їх діяльності та військових подій. Художники доби династії Хань, до прикладу, часто зображували ландшафти разом із зображеннями тварин чи людей, які брали участь у полюванні чи інших ритуальних діях. Однак зображення природи як самостійного об'єкта зображення в Стародавньому Китаї ще не стали

популярними.

Отже, в *універсальній зображальній системі* Стародавнього Китаю спостерігається накопичення елементів видового морфологічного розгалуження, а також повільне накопичення жанрових ознак в кожному з видових морфологічних утворень. Жанрова оповідність стає важливим компонентом формування народних ідентичностей в єдиному територіальному просторі імперського Китаю та сприяє подальшій канонізації кожної жанрової морфології, що і відбувається в подальших історичних періодах.

Оскільки у Стародавньому Китаї середньовіччя охоплювало період із III століття до н.е. до кінця XIV століття н.е., то саме з пізньої династії Хань починається *фіксація видової морфології*, що стає *переходом до середньовічної традиційно-канонічної зображальної сфери* взагалі ( куди і увійшло образотворче мистецтво країни). Цей процес поступово набирає обертів з цього періоду і досягає своєї кульмінації у період династії Тан (618–907 рр.н.е), «золотого» часу в розвитку традиційно-канонічної морфології китайського образотворчого мистецтва і зображальної системи в цілому. Фактично структурування *видової та жанрової морфології* традиційної зображальної сфери давнього Китаю, окрім *повільності та безперервності* накопичування видових та жанрових ознак, пережило періоди злетів: у часи династії Цінь, династії Тан, потім – династії Сун і, на завершення, в добу правління династії Цзінь, коли відбувалось прискорення розвитку конкретних видових та жанрових морфологічних утворень під впливом зміни політичних, економічних та соціокультурних факторів, а також *індивідуалізації пластичного мислення середньовічних китайських художників в межах тієї художньої традиції, яка існувала*.

Період розвитку *традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю* теж тривав дуже довго: від перших китайських династій до XIX ст. Цей період включав три основних етапи: *доканонічний, канонічний та постканонічний*.

*Доканонічний період* в становленні скульптури як виду образотворчого мистецтва закінчується у добу династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е. За

наступного періоду, після 220 р.н.е. розпочинається період «першої хвилі» канонізації скульптурних зображень в Китаї. Скульптури кінця правління династії Хань встановили певний канон, який вплинув на подальший розвиток китайського скульптурного мистецтва. Цей канон характеризується рядом специфічних рис, що відбивають як естетичні, і культурні аспекти на той час. Першою суттєвою рисою скульптурного канону часів династії Хань стала різноманітність тем, які втілювались скульптурно. Теми варіювалися від поховальних сцен та фігурок, що зображують повсякденне життя, до міфологічних та ритуальних елементів. Існувала традиція створювати фігурки слуг, тварин і навіть військових, які супроводжували покійного у потойбіччя.

Символізм продовжує бути сутнісним і для канонічної скульптури династії Хань, а символічні елементи, що відображають філософські та культурні ідеї того часу, такі як шанування предків та ідеали конфуціанства є частиною монофігурних та багатофігурних композицій. Багато скульптур продовжують використовуватись в ритуалах та похованнях, що надавало їм додаткового символічного значення.

Канон в скульптурному зображенні з часів династії Хань характеризується реалізмом та увагою до деталей. Скульптори прагнули передати природні пропорції людського тіла та його руху, що робило постаті більш життєвими та виразними. Емоції та характери зображуваних персонажів були ретельно опрацьовані, що додавало глибину скульптурним творам. Наступною рисою канонічного скульптурного зображення того періоду стала структурна простота, адже на відміну від складніших і перевантажених композиціями попередніх періодів, скульптури Хань часто мали лаконічні та гармонійні форми. Це сприяло ясності та виразності скульптурних зображень. Вплив місцевих та іноземних художніх традицій, включаючи елементи, запозичені із Центральної Азії, став помітним за часів династії Хань, що збагатило різноманітність скульптурних форм та стилів.

Отже, канон в скульптурі династії Хань ( перша хвиля канонізації) визначив основні риси подальшого розвитку цього більш-менш самостійного виду

образотворчого мистецтва стародавнього Китаю, і став основою для розвитку майбутніх мистецьких традицій в нашій країні.

Падіння династії Хань у 220 р. н.е. і наступний період роздробленості, (доба Троїцарства), призвели до значних змін у каноні скульптури. Ці зміни відображали соціальні, політичні та культурні трансформації того часу. Відбулось суттєве спрощення скульптурних форм, адже в умовах політичної нестабільності та роздробленості скульптура стала більш стилізованою і менш деталізованою. Спрощені форми дозволяли легше та швидше виготовляти твори.

Скульптури стали меншими за розміром, а також часто мали утилітарне або ритуальне значення. Це відображало потреби суспільства і традиції, що змінилися, пов'язані з похоронними практиками. Змінилась і тематика скульптурного втілення: у той час як у період династії Хань акцент робився на зображення людей та ритуальних сцен, у Троєцарстві з'явилися нові теми, такі як бойові сцени та міфологічні персонажі, що відображають військові конфлікти та зміну світогляду. Ситуація розроблення вплинула на розвиток регіональних стилів в скульптурі. В умовах фрагментації територій країни та відмінностей між царствами кожне царство розвивало свої унікальні мистецькі традиції. Також період Троєцарства став часом, коли буддизм почав активно поширюватися у Китаї, що відбилося на скульптурі. З'явилися нові форми, такі як зображення Будди та бодхісаттв, які надалі значно вплинули на китайську скульптуру. Це призвело до збільшення символізму в скульптурі. Скульптури відбивали філософські та релігійні ідеї, такі як ідея життя після смерті та вплив буддизму на духовне життя. Якщо узагальнити, то зміни у каноні скульптури у період Троєцарства відбивали як художні трансформації, а й широкі соціальні та культурні зміни, які відбувалися у тодішньому Китаї.

Період шести династій (III – VI ст.) став важливим етапом у розвитку китайської скульптури, привносячи нові елементи та характеристики у канон. Цей період був відзначений політичною нестабільністю, але й культурним розквітом, що позначилося на художній творчості. У цей час буддизм продовжував поширюватися по Китаю, що призвело до створення великої

кількості буддійських скульптур. Зображення Будди і бодхісатв стали центральними темами, і їх стилізація починала розвиватися. Буддійські храми та печери, такі як Дуньхуан та Луньмень, стали місцями, де створювалися масштабні та деталізовані скульптури. Скульптура цього періоду стала більш емоційно насиченою. Фігури зображалися з різноманітними виразами облич та динамічними позами, що створювало відчуття руху та життя. Збільшилося використання символізму, адже скульптури цього періоду часто містили глибокі філософські та релігійні смисли. Це стосувалося як буддійських, і даоських мотивів. Різні династії та регіони розвивали свої унікальні стилі, що призвело до різноманітності скульптурних форм та технік. Кожне царство впроваджувало свої елементи, що зробило мистецтво скульптури різноманітнішим. Це проявилось у нових формах, сюжетах та стильових особливостях, привнесених через торгівлю та міграцію. Отже, період шести династій значно збагатив канон китайської скульптури, додавши нові теми, емоційну глибину та різноманітність стилів. Ці зміни стали основою для подальшого розвитку мистецтва скульптури у наступні століття, особливо в епоху династії Тан [48].

Період династії Суй (581-618 рр.) став важливим етапом у розвитку китайської скульптури, незважаючи на його коротку тривалість. У цей час відбулися значні зміни у художніх традиціях, які вплинули на наступні епохи. По-перше, відродження та стандартизація попередніх скульптурних форм. Скульптура династії Суй показала прагнення відродження традиційних форм, успадкованих від періоду Хань, але з новим ступенем упорядкованості та стандартизації. По-друге, створення безліччі масштабних буддійських статуй і рельєфів. Буддійські храми, такі як печери Луньмень, стали важливими центрами створення подібних скульптур. Скульптори почали експериментувати з великими статуями Будди, що було провісником масштабних робіт династії Тан. По-третє, продовження *нарощування емоційності в скульптурних творах*. Художники прагнули передати як зовнішні риси, а й внутрішні переживання персонажів, що зробило їх життєвішими. В-четвертих, продовження зближення місцевих традицій з іноземними впливами, що призвело до подальшої

стилістичної різноманітності. Період династії Суй став важливим мостом між попередніми епохами в розвитку скульптури як самостійного виду мистецтва та періодом закріплення *скульптурного канону в період правління династії Тан (друга хвиля канонізації)*. Зміни в каноні скульптури, що відбувалися в цей час, підготували ґрунт для подальших інновацій та художнього вираження у китайському образотворчому мистецтві. Так, поступово *скульптура* в Стародавньому Китаї почала жанрово поділятися на монументальну скульптуру, скульптуру меморіально-палацового характеру та декоративну пластику. І в кожному зазначеному жанрі відбулась *первісна канонізація скульптурних зображень*.

*Живопис і каліграфія* дуже довго структурували свої жанри. У зазначений період жанровий морфологічний рівень формувался як майже єдиний для обох видів образотворчого мистецтва— це пояснювалось тим, що оповідність в ранньому живописі та каліграфії створювались майже однаковою номенклатурою засобів художньої виразності та зображальних прийомів.

У часи Шести династій почали викристалізовуватися найголовніші жанри живопису, що потім *канонізувались* в танську епоху: *жанр сюжетного живопису, пейзажний живопис і портрет*. У період династії Тан формування жанрів було загалом завершено і навіть було сформульовано основні засади оцінки та класифікації живописних творів, тобто пройшла *перша хвиля канонізації цих жанрів*.

Жанр сюжетного живопису з його субжанрами (історичний живопис, сакральний сюжетний живопис) накопичував морфологічні ознаки протягом багатьох століть. Спочатку жанр включав у себе все, що стосується зображення людини: портрет, історичні й міфологічно-релігійні сюжети, сцени палацового побуту тощо<sup>1</sup>. Але пізніше сюжетний живопис як морфологічне утворення почав додатково розгалужуватись, виокремлюючи жанр портрету як самостійне

---

<sup>1</sup> Якщо в китайській морфологічній системі образотворчого мистецтва *жень-у* – це жанр, то в європейському живописі морфологічно це визначається як субвид образотворчого мистецтва – *станковий живопис*.

морфологічне утворення, жанр «жень-у» (人物, «зображення фігур») як частину монументального розпису палацових або храмових комплексів. Наприклад, за часів доби династії Цін (221–206 рр. до н. е.), цей жанр втілювався у фресках меморіалу першого китайського імператора цієї династії, які свідчили про його цікавість до сцен палацового характеру, адже при ньому формувались китайська аристократія та чиновництво. Пізніше, в китайському середньовіччі, жанр «жень-у» поступово сформував іконографічний канон, який базувався на творчому доробку Хань Хуана та Чжан Сюаня. Хань Хуан<sup>2</sup> – художник, якому довелося пережити бурхливі події, пов'язані з повстанням Ань Лушаня (755 р.). Чжан Сюань (张萱) теж був відомим майстром живопису в жанрі «жень-у» доби Тан. Він також урізноманітнив теми (схеми оповідності) цього жанру, що стало основою субжанру «красуні» (*ши-ньюй*). Відомі дві роботи Чжан Сюаня, обидві в копіях XI–XII ст.: «Приготування шовку» (Музей витончених мистецтв, м. Бостон) і «Прогулянка навесні знатних дам з володіння Го» (Музей провінції Ляонін, м. Шеньян).

Гу Кайжі (344-406 рр.) – один із найзначніших китайських художників епохи Східної династії Цзінь (265-420 рр.), який справедливо вважається одним з фундаторів живопису як виду образотворчого мистецтва Стародавнього Китаю [146], заклав фундамент розвитку *жанру сюжетного живопису (жанру «виконаних історій»)* як самостійного морфологічного утворення. Втім, дехто з мистецтвознавців вважає його фундатором жанру портрету, хоч славетні його сувої «Мудрі та добropорядні жінки» та «Фея річки Ло» скоріш є сюжетними. Гу Кайжі був одним з перших, хто оцінив важливість зв'язів між живописом та літературою, оскільки такі зв'язки розширювали смислові значення тих символів, якими оперував певний жанр. Така думка була доволі глибокою, адже обидві морфологічні системи – живописна та літературна – спирались на схеми певної оповідності. Хоч Гу Кайжі спирався на ідею відтворення духу (ци) в живописі, його розуміння функціональності ранніх живописних жанрових

---

<sup>2</sup> Хань Хуан (кит. trad. 韓滉, 723–787) – китайський державний діяч і художник.

систем було пророчим (Іл.15-19).

Але тільки з V ст. та часів правління династії Тан цей жанр набув додаткового поштовху для розвитку своєї морфології. Накопичення типів зображень, зображальних прийомів і технік привели в зазначеному жанрі не тільки до урізноманітнення формотворення, а й до поступового розгалуження субжанрів сюжетного живопису: появи *релігійного сюжетного живопису* (переважно буддійського); *історичного* (який звертався до історичних подій минулого); *портретного* (який виділяв і парадний портрет). Саме в цьому жанрі виявляється ще одна *особливість формування іконографічного канону*. На сукупність художніх манер і технічних прийомів китайського живопису *справляли значний вплив світогляд і культура повсякденності*. Для китайської культури було характерним уявлення про тісний зв'язок тілесної та духовної складових людської істоти, про можливість досягнення безсмертя шляхом різних психофізичних практик – причому безсмертя тілесного. При цьому не відкидались ідеї мінімалізму та простоти зображення.

Жанр сюжетного живопису активно проявляє ще одну *особливість* – *присутність творчого начала автора твору, індивідуалізації його пластичного мислення* відповідно до традиційного китайського соціально-етичного ідеалу – ідеалу ерудита, емоційно чутливої людини, яка шукає шлях до власного безсмертя.

Велика когорта художників склала своєю творчістю доробок, завдяки якому був сформований *іконографічний канон*. Саме про цих художників писав Чжу Цзінсюань (朱敬轩)<sup>3</sup>, автор «Записів про уславлених художників династії Тан» («Танчао мінхуа лу»), у вже класичній пам'ятці особливого жанру біографічного давньокитайського раннього мистецтвознавства.

Фундатором *жанру портрету* вважається Лу Таньвей (卢谈伟), чий авторитет у мистецтві досі є безперечним. Стародавні китайські джерела зберегли безліч згадувань про його творчість, але його твори не зберіглись.

---

<sup>3</sup> Чжу Цзінсюань (перша половина IX ст.) – один з ранніх авторів описового біографічного китайського мистецтвознавства, теоретик мистецтва доби династії Тан.



Творчість Лу Таньвея, який творив «однією лінією» стала ще одним зв'язком живопису, але не з літературою, а каліграфією, в якій теж використовувався такий спосіб зображення. Серед його робіт : «Сім мудреців бамбукового гаю», портрет Жун Ціці з Конфуцієм та Янь Хуеєм. Вважають, що і зображення «Сім мудреців з бамбукового гаю та Жун Ціці» також є твором Лу Таньвея. Чжу Цзінсюань у трактаті «Записи про уславлених художників династії Тан» зараховує твори Лу Таньвея до найвищої категорії живопису – *іпін* – поряд з роботами Гу Кайчжи.

На межі традиційного китайського живопису та каліграфії (технік «водяного живопису») виникають жанр пейзажного живопису – шань-шуй (山, «гори й води») – VI ст.; та жанр натюрморту – IX ст.; жанр декоративних пейзажних картин – хуа-няо (花鳥, «квіти й птахи») – IX ст. (субжанр анімалістичного живопису – лінг-мао (翎毛, у буквальному перекладі – «пернаті й пухнасті» – X ст.); жанр зображення рослин зі стилістично-тематичним напрямом «бамбукового живопису», засновником якого став Вень Тун.

Як окремий жанр і найвища форма китайського мистецтва *пейзаж* (*шань-шуй*) виділився під час панування династії Тан. Цей жанр у зазначену епоху став основним виразником даосько-буддійської лінії в середньовічному образотворчому мистецтві Китаю. За словами М. Ковальнової та Лю Фань, «він втілював прагнення художників відійти від буденності повсякденних явищ із метою їх одухотворення» [21, с. 69–70]. А А. Корнєв звертає увагу на те, що «уже назва пейзажного жанру «шань-шуй» (Гори-Води) вказує на сприйняття цього жанру як вічну дихотомію головних космічних елементів, відомих також під назвою Ін-Ян» [24, с. 138]. Досліджуючи історіографію проблеми розвитку жанру «шань-шуй», дослідник робить наступний висновок: «Ознайомлення з цим доробком вказує, що не дивлячись на те, який період мистецтва розглядається китайськими дослідниками, давній чи сучасний, вони наслідують максими, висловленій сучасним критиком і теоретиком мистецтва Ло Ці, який не бачить принципової різниці між розвитком сучасного китайського і європейського мистецтва, при умові, що нові візуальні системи не будуть намагатися повністю

відкидати китайські мистецькі традиції попередніх епох (Чжоу Чен, 2016: 183)» [24, с. 141]. Цей процес завершився появою в X ст. сформованого жанру пейзажного живопису, майже повністю позбавленого елементів іконографії та навіть міфологічних алегорій.

Особливістю формування жанрового рівня традиційно-канонічної морфології зображальної сфери Китаю стала *гармонійність*. Саме в жанрі *пейзажного живопису* гармонійність реалізувалась найприродніше. Гармонія – рівноважність і найвищий ступінь будь-якої якості, оптимальність стану та розвитку художньої системи. У добу династії Сун (960–1279 рр.) у китайському пейзажному мистецтві склалися *кілька ключових принципів іконографічного канону*: 1. ідеалізація природи (на основі візуалізації філософських концепцій даосизму та конфуціанства), коли гори й води змальовувались у найбільш величному і поетичному вигляді; 2. встановлення канонічних композицій на основі симетрії та асиметрії, коли краєвиди будувалися навколо головного елемента – гори або водоймища, які створювали фокус і баланс у картині; 3. формування «символічного поля» картини, коли елементи пейзажу набувають глибокого символічного значення (до прикладу, гори асоціювалися зі стабільністю та вічністю, а води — з плинністю та життям); 4. використання порожнечі в межах картинної площини (порожній простір відігравав важливу роль у композиції, дозволяючи глядачеві відчуття нескінченності природи та створюючи відчуття глибини); 5. використання багатошарового накладання фарби, що створювало багату текстуру та відчуття глибини у пейзажі. Ці принципи заклали основу подальшого розвитку китайського пейзажного мистецтва і вплинули на творчість наступних поколінь китайських художників. Можна погодитись з думкою А.Корнева: «Після того, як в епохи Сун і Тан склалися канони пейзажного жанру і підходи до нього, цілі покоління китайських художників слідували їм, розвиваючи всередині певних усталених матриць» [24, с. 141].

Зародки жанру *натюрморту* відзначаються ще з доби Західної Хань (206 до н. е. – 24 н. е.). Але як оповідна морфологічна структура натюрморт

оформлюється в добу правління династії Сун. Оригінальні естетичні зразки давнього китайського натюрморту були розвинені згодом за монгольської династії Юань, коли і цей жанр став доволі зрілим, звизначеними формальними ознаками.

*Жанр «птахи і квіти»* (або 花鸟画) зародився в період правління династії Тан (618–907 рр.), але досяг свого найбільшого розквіту в період династії Сун (960–1279 рр.). Цей жанр теж формувався доволі повільно, мав довгу історію становлення та був міцно пов'язаний з китайським сприйняттям природи, де птахи, квіти та інші елементи флори та фауни часто символізували різні аспекти людського життя, такі як любов, багатство, довголіття та удачу. Цей жанр акцентував декоративну функцію пейзажу, що спочатку нівелювало його морфологічну самостійність. У часи правління династії Тан. На цьому етапі художники зображали квіти та птахів у контексті доволі складних композиційних схем, включаючи елементи пейзажу, а також у рамках більших творів, таких як розписи на стінах храмів та палаців. Лише у період панування династії Сун (960-1279) починається *канонізація жанру «птахів та квітів»* (перша хвиля). Художники цього часу почали приділяти більше уваги деталям та точності зображення природи. Вони прагнули передати як зовнішній вигляд об'єктів, а й їх душевний стан, що відбивалося у використанні вишуканих ліній і уваги до текстур. Саме у цей час з'явилася традиція створення самостійних картин із зображенням птахів та квітів, які служили не лише декоративною, а й філософською метою. Особливо важливим став акцент на *символізм*. Наприклад, певні квіти чи птахи часто уособлювали благополуччя, удачу чи довголіття. Лотос, наприклад, символізував чистоту та відродження, а павич – красу та багатство. Ця традиція вже спиралась на свій *іконографічний канон*, сформований творчим доробком Цюй Юаня (屈原), художником періоду правління династії Тан, який був одним з перших, хто почав приділяти увагу точному зображенню природи, Чжоу Ченом (周晨), який працював у часи правління династії Сун та отримав визнання за свою увагу до деталей та

символізм. *Друга хвиля канонізації* в цьому жанрі відбувається за правління династії Мін (1368-1644 рр.) і завершується у добу династії Цін (1644-1912 рр.), знаменуючи здобуття остаточної морфологічної самостійності в межах закріплення культурної традиції в зображальній сфері Китаю.

*Жанр зображення рослин (жанр «бамбукового живопису» 竹画), пов'язаний із зображенням бамбука, який у китайській культурі символізує стійкість, скромність, гнучкість та чистоту. Засновником цього жанру вважається художник Вень Тун (文屯), який жив у період династії Сун (960–1279 рр.). Його творчість відіграла ключову роль у становленні та розвитку стилю, який став популярним у наступні століття. По відношенню до історії формування інших жанрів, жанр «бамбукового живопису» став одним з наймолодших. Вень Тун був не лише талановитим живописцем, а й вченим та філософом, що відбилосся у його роботах. Жанр «бамбукового живопису» набув популярності завдяки прагненню художника висловити у мистецтві філософські ідеї та природну гармонію. Обравши бамбук як основний об'єкт своєї творчості, оскільки ця рослина має особливі якості: незважаючи на свою гнучкість, бамбук залишається міцним і стійким, що було метафорою для важливих філософських ідей даосизму та конфуціанства, таких як честь, чесність, стійкість перед обличчям труднощів і внутрішній спокій, Вень Тун встановив основи іконографічного канону «бамбукового живопису» (перша хвиля канонізації), який існував протягом наступних століть. Починаючи з часів династій Сун та Юань, бамбуковий живопис був особливо затребуваний серед інтелектуалів та вчених, які знаходили у зображенні бамбука вираз свого внутрішнього світу та філософських поглядів. Друга хвиля канонізації цього жанру відбулась в епоху правління династії Мін (1368–1644 рр.), під час неї «бамбуковий живопис» збагатився новими техніками, включаючи використання різних інструментів для створення текстур та ефектів.*

Таким чином, *друга хвиля канонізації* в традиційній зображальній сфері середньовічного Китаю відбувалась *нерівномірно*, захоплюючи часи правління династій Тан та Сун. Нерівномірність формування іконографічного канону в

різних жанрах (та субжанрах) середньовічного живопису та каліграфії в Китаї була цілком об'єктивною, адже частина жанрів накопичила свої морфологічні ознаки ще в доканонічну добу, а частина у цю добу перебувала у зародковому стані. Друга хвиля канонізації спиралась на *індивідуалізацію традиційного пластичного мислення*, яка була проявлена художниками, для яких жанро- та формотворення ставало способом не тільки дотримання норм канону, але і розвитку в його межах власної манери пластичного мислення.

Китайські художники-інтелектуали твердо вірили, що свобода творчості та стійка традиція зовсім не виключають одна одну, і що їх авторське пластичне мислення повинно спиратись як конфуціанські, так і даоські ідеї та чесноти. Конфуціанство акцентувало чесноти морального та інтелектуального вдосконалення, а даосизм та чань-буддизм утверджували творчу свободу духу. Отже, закріплені в традиції іконографічні канони в жанровій морфології несли в собі складну гармонію світу, передану художниками у вигляді діалогічного зображення людини та її оточення.

### **2.3. Формотворчий аспект традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю**

Формотворчість традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю є основою гохуа. Вона охоплює багато аспектів, пов'язаних із культурними традиціями, філософськими концепціями, які панували в нашій країні, та техніками творення різних художніх візуальних форм. В основі гохуа лежать принципи гармонії з природою, а також філософія даосизму та буддизму. Саме зміна контексту, принципової основи розвитку морфології зображальної сфери Китаю впливає на ті критерії, за якими можна типологізувати формотворення в ній. Для характеристики формотворчості в гохуа можна запропонувати кілька типологій, що ґрунтуються на різних *критеріях: філософсько-релігійному, стилістичному, тематичному та критерію технологічного втілення художньої візуальної форми.*

Архаїчна морфологія образотворчої сфери доісторичного *Китаю* складалась із наступних основних синкретичних *первинних художніх форм*: 1) наскельних малюнків і кам'яних рельєфів; 2) зображень на виробих із заліза, золота й срібла; 3) доісторичної кераміки; 4) розпису давніх храмових споруджень<sup>4</sup>.

Синкретичне пластичне мислення анонімних художників доби доісторичного Китаю орієнтувалось на безліч міфолого-релігійних ціннісних комплексів, які були притаманні різним племенам, які перебували на цих територіях. Оскільки система цінностей і вірувань первісних людей на території древнього Китаю була тісно пов'язана з їх способом життя, природою та навколишнім світом, а первісні люди ще не мали розвинених держав, але вже почали освоювати землеробство, виготовляти знаряддя праці та розвивати первинні форми релігії та соціальної організації, то синкретичні первинні художні форми ще не мали об'єднуючих вимог до формотворення. Зазначаючи те, що первісні наскельні малюнки та кам'яні рельєфи виконували сакрально-оберегові функції, яким стає і те, що засоби художньої виразності – прочерчена лінія, кольорів плями з природних пігментів тощо – які використовувались при створенні цих наскельних малюнків та різьблення бути типовими для архаїчної універсальної зображальної сфери для більшості регіонів планети.

На території Стародавнього Китаю первісні наскельні малюнки та різьблення, хоч вони і не так добре збереглися, як у деяких інших частинах світу, залишаються важливим свідченням ранніх форм художньої та культурної виразності. Існує кілька відомих місць, де можна побачити приклади стародавніх наскельних малюнків та гравіювання: наскельні малюнки в печері Хуянь (тут було виявлено наскельні малюнки, які датуються приблизно 10 000 років до н. е.), первісні наскельні гравюри в Лунмень, наскельні малюнки в печерах в районі

---

<sup>4</sup> Детальніше ці перші форми синкретичної діяльності аналізуються нами в колективній монографії в розділі: Гао Сяотянь. Морфологія зображально-канонічної сфери Китаю. Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик : колективна монографія / за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків : Видав. центр ХДАДМ, 2022. с. (Наукова серія кафедри МККП ХДАДМ) С.43-70.

Цінхуандао тощо. Як правило, це зооморфні зображення ( коні, олені та інші види фауни), що свідчить про важливість процесу полювання первісних людей. В печерах Шеннін (провінція Ганьсу) було знайдено наскельні зображення, теж датовані часом, близьким до 10 000 років до н. е. Малюнки зображують тварин, таких як олені та ведмеді, а також різні геометричні фігури та символи, які могли використовуватись у ритуальних цілях. А в Цінхуандао (провінція Хебей) було знайдено наскельні малюнки, датовані близько 5000 років до н. е. Ці зображення, як і інші в Китаї, показують тварин (коней та оленів), а також абстрактні символи, які могли мати магічне чи ритуальне значення. У печерах Сяоянь (провінція Ганьсу), знайшли малюнки, які, можливо, відносяться до епохи неоліту. На деяких малюнках зображені сцени полювання та приручення тварин та зображення символів, які могли використовуватись у релігійних чи магічних ритуалах. До прикладу, в Лунмені були виявлені зображення, датовані епохою, що передує буддійському мистецтву, які вважають стародавнім гравіюванням на камені. За загально визнаною думкою, ці зображення можуть бути пов'язані з первісними культами та релігійними практиками пізнього неоліту.

Архаїчному наскельному мистецтву доісторичного Китаю були притаманні прості візуальні форми, які не мали обмеження зображального простору. Прості контурні малюнки, характерні для палеоліту взагалі, інколи поєднувались з елементами реалістичного бачення об'єкта зображення. Ближче до неолітичної доби первісний «тваринний» стиль демонструє абстрактну манеру наскельного малювання, акцентуючи увагу на характерних рисах тіл тварин, як-от роги або форма тіла. Використання первісними людьми цих зображень в контексті магічних практик, спрямованих на благополуччя племені чи успішне полювання, було розповсюдженим процесом, що підтверджено археологами. Виразні лінії (як прямі, так і вигнуті), контури для зображення тварин та різних природних об'єктів часто створювалися з метою передати рух або силу об'єкта, що зображується. Часто тварини зображуються в динамічній позі, наприклад, у момент бігу чи нападу, що дозволяє підкреслити їхню активність та енергію. Можна припустити, що первісні китайські художники використовували

символіку, щоб висловити певну ідею чи духовне значення об'єкта. Так, у зображеннях тварин часто зустрічається символічне значення (наприклад, зображення ведмедя чи тигра може символізувати силу і хоробрість, а птах зв'язок із духовним світом). У деяких випадках зооморфні або антропоморфні могли бути розташовані групами, що вказувало на їхню взаємодію або ставлення один до одного. Для створення малюнків використовувалися природні пігменти (земляні барвники), що наносилися на стіни печер та скель. У ранніх малюнках можна побачити використання охри, вугілля та інших природних матеріалів для створення кольорів.

На кам'яних поверхнях у деяких місцях Китаю збереглися різьблені зображення, виконані у рельєфній техніці. Це могло включати зображення тварин, символів або навіть людей. Рельєфи виконували з використанням кам'яних інструментів, що вимагало від художників майстерності та терпіння.

Різьблення могло бути використане для створення декоративних візерунків на посуді, зброї, ритуальних предметах та кам'яних плитах. Елементи різьблення, як правило, мали символічне значення, відбиваючи важливість зв'язків із природою, духами та предками.

Отже, засоби художньої виразності первісних наскельних малюнків та різьблення в доісторичному Китаї включали використання ліній, абстракції, рельєфних форм та символізму для створення зображень тварин, природи та ритуальних мотивів. Ці синкретичні *первинні художні форми архаїчної універсальної зображальної сфери* доісторичного Китаю як передавали візуальні аспекти світу, а й були важливими інструментами підтримки духовних і соціально-культурних зв'язків із навколишнім світом.

Таким чином, за *філософсько-релігійним критерієм* типологізації первинні художні форми в доісторичному Китаї віддзеркалювали синкретичне пластичне мислення первісних людей, були тісно пов'язані з природою, духами та предками, що було втілено не тільки в символізмі цих форм, але й в їх стилістиці та мотивах. За *стилістичним критерієм* типологізації палеолітичні візуальні форми мали елементи магічного реалізму, тобто доволі реалістичних



зооморфних зображень, які виконували магічно-оберегові функції. Неолітичні візуальні форми стилістично наблизились до «тваринного» стилю, стилю, в якому використовувались прийоми абстракції та первинної геометрії, що в подальшому сприяло формування орнаментальних ланцюгів як базових морфем архаїчної універсальної зображальної сфери доісторичного Китаю. За *тематичним критерієм* формотворення доісторичної доби характеризується презентацією життєпідтримуючих процесів: збирання, полювання, пізніше – землеробства та тваринництва. Сцени полювання, землеробства зустрічаються в якості багатофігурних зображень, які ще композиційно не вибудовані, адже зображальних простір таких наскельних зображень обмежувався самою поверхнюю.

Скульптурна ритуально-декоративна пластика династії Шан (близько 1600-1046 рр. до н.е.) – це насамперед бронзові та нефритові скульптурні зображення оберегового характеру. Вже у цьому періоді спостерігається доволі складна техніка виконання скульптурних зображень давньокитайськими майстрами. Скульптурні зображення династії Чжоу (1046–256 рр. до н.е.) є значною частиною давньокитайської спадщини. Основні характеристики скульптури часів династії Чжоу є наступними:

- основними темами були зображення тварин, міфологічних істот та людських постатей, адже скульптури часто створювалися для прикрашання гробниць чи храмів; скульптурні зображення під впливом даосизму та конфуціанства слугували передачі моральних уроків чи концепцій;

- скульптури в основному виготовлялися з бронзи (часто мали ритуальне значення та використовувалися в жертвоприношеннях), дерева та каменю;

- основним стилем втілення скульптур став реалізм (художники прагнули передати як зовнішність, і внутрішню суть зображуваних об'єктів), але із включенням елементів стилізації часто прикрашалися складним різьбленням та інкрустацією.

За *критерієм технологічного втілення художньої візуальної форми* можна константувати, що основною технікою створення наскельного малюнку була

техніка процарапування та нанесення поверх кольорового природнього пігменту; створення кам'яних рельєфів потребувало використання міцних інструментів, які забезпечували різьблення каменю. На ранніх стадіях доісторичної епохи китайські майстри використовували прості кам'яні знаряддя, такі як вістря та обушок. Ці інструменти виготовлялися з твердих порід каменю (наприклад, з кременю або обсидіану) і використовувалися для вирізання форм та заглиблень у м'якому камені. З розвитком металообробки, починаючи з бронзового віку, з'явилися більш досконалі інструменти із бронзи та заліза, які значно покращили точність та ефективність роботи з каменем. Це включало різні види різців, долот та молотків, які дозволяли створювати більш детальні та складні зображення. Для обробки та полірування кам'яних поверхонь використовувалися абразивні матеріали, такі як пісок та інші мінерали, які дозволяли створити гладкі, рівні поверхні та точні лінії на камені. Шліфування також використовувалося для вирізування дрібних деталей на кам'яних рельєфах. Долота та різці використовувалися для тонкої роботи по каменю, особливо для вирізування складних візерунків, текстур та фігур. Долота та різці могли бути виготовлені як із каменю, так і з металу, залежно від конкретної доби доісторичного періоду. Молоти використовувалися для обробки каменю, адже ударяючи по різцю або долоту, можна було створити поглиблення та виїмки на кам'яних поверхнях. Молоти виготовлялися з різних матеріалів, включаючи дерево та метал. Існувала також техніка тиску кам'яну поверхню та сколювання, при якій камінь піддавався механічному впливу за допомогою кістки або інших твердих матеріалів, щоб створити потрібну форму. За допомогою цих інструментів китайські ремісники могли створювати як прості, так і складні рельєфи та різьблення, які використовувалися в релігійних, декоративних та практичних цілях.

В бронзову добу з'являються техніки нанесення зображень на виробах із заліза, золота й срібла. Лиття було однією із найпоширеніших технік виготовлення бронзових та золотих предметів у стародавньому Китаї, включаючи ритуальний посуд. Використовуючи техніку лиття, майстри могли створювати складні рельєфні та інкрустовані зображення. Для створення

складних фігур та рельєфів майстри часто використовували техніку «втраченого воску», який дозволяв лити деталі з високою точністю. Модель із воску покривалася глиняною оболонкою, яка потім нагрівалася, щоб віск розтанув. Після цього отриману форму лився розплавлений метал (бронза чи золото). Ця техніка використовувалась для створення зображень тварин, міфологічних істот та геометричних візерунків. Для більш простих об'єктів використовувалися форми, виготовлені з каменю чи металу. У ці форми лився розплавлений метал, який надалі охолоджувався, утворюючи вироби з деталізованими рельєфами. Гравіювання та різьблення – це ще одна техніка, яка використовувалась для нанесення зображень на поверхні металевих посуду. Гравіювання на бронзі та золоті здійснювалося за допомогою гострих металевих інструментів або кам'яних різців. Техніка різьблення по металу дозволяла створювати складніші зображення, такі як рельєфні сцени чи фігури. Різьблення могло бути виконане як вручну, так і з використанням шаблонів. Для прикраси золотих та бронзових виробів також використовувалась техніка інкрустації, яка полягала у вбудовуванні різних матеріалів (наприклад, дорогоцінного каміння, нефритів або інших металів) у металеві поверхні. Ці інкрустації були частиною складніших зображень чи орнаментів. У деяких випадках інкрустація проводилася шляхом врізування канавок в метал, які потім вставлялися інкрустовані елементи. У деяких випадках невеликі деталі із золота або срібла вбудовувалися в бронзовий посуд, створюючи контрастні зображення. Карбування також використовувалося для нанесення зображень на металеві поверхні. Це був процес, при якому за допомогою молотків та різців на металі вдавлювалися зображення. Майстри використовували штампи або молоти для створення орнаментів або зображень на посуді, що повторюються. Ця техніка дозволяла отримати чіткі та симетричні зображення, такі як міфологічні мотиви, символи та геометричні візерунки, які ставали частиною орнаментальних морфологічних ланцюгів. Для прикраси золотого та бронзового посуду використовувалися різні покриття, такі як золочення (покриття тонким шаром золота) або срібло. Ці техніки не лише покращували зовнішній вигляд виробу, а й створювали додатковий візуальний

контраст для зображень. За допомогою золочення, яке іноді поєднувалося з гравіюванням або інкрустацією, майстри могли створити складні та яскраві зображення на поверхні бронзового посуду.

Пізніше для деяких видів посуду використовувалася техніка емалювання, коли поверхні бронзових виробів наносилися кольорові емалі. Хоча ця техніка була не настільки поширена в доісторичному Китаї, вона застосовувалася, зокрема, для прикраси ритуальних судин. Різноманітність технік дозволило китайським майстрам доісторичного створювати витвори мистецтва, які прославили їхню технічну майстерність та склали культурну спадщину нашої країни.

Техніки доісторичної кераміки походять від найпростішої – техніки ліплення та ручної роботи. Доісторичні керамічні вироби зазвичай виготовлялися вручну, без використання гончарного кола. В добу неоліту (близько 5000-2000 рр. до н.е.) в Китаї вироблялися простий посуд ( миски та горщики), який використовувався для зберігання їжі та води. Одним із відомих прикладів є кераміка культури Яншао, яка характерна простими формами з червоним або чорним покриттям. Гончарне коло почало використовуватися в Китаї приблизно в 3-му тисячолітті до н. е. Ця техніка дозволила створювати більш витончені вироби, такі як ритуальний посуд, вази та чаші. Гончарне коло прискорило виробництво та підвищило якість виробів, даючи можливість створювати більш тонкі та акуратні форми. В культурі Луншань (близько 3000–1900 рр. до н.е.) можна побачити елементи розписів, виконаних на кераміці, з геометричними і тваринними мотивами.

Формотворення в *традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю* від доканонічного ( 220-ті рр. н.е. до пост канонічного ( початок XI ст.) етапів, звісно, було довготривалим і мало свої особливості в кожному виді образотворчого мистецтва.

Типологізація формотворення в середньовічній скульптурі за *філософсько-релігійним критерієм*, а саме під впливом буддизму та його концепції порожнечі,

даосизму та його ідеї гармонії з природою, конфуціанства та його ідеалу моральності. Середньовічна китайська скульптура розвивалася в рамках філософських та релігійних течій, які впливали на форми, зміст та стиль витворів мистецтва.

Вплив буддизму на китайські візуальні скульптурні форми став помітним початку епохи Північних і Південних династій (420–589 рр.). Буддизм запропонував концепцію порожнечі (шунята), за якою всі явища світу позбавлені власної незалежної сутності та взаємозалежні. Це філософське вчення знаходило вираз у скульптурних зображеннях Будди, які часто зображалися із заплющеними очима, у стані медитації, як символ недоступності миру та свідомості для матеріального сприйняття. Так, Будда Дамо, зображений тим, хто сидить з розслабленими рисами обличчя, представляє ідею спокою і порожнечі. Майстри на той час намагалися передати як зовнішній вигляд Будди, а й його внутрішню суть, що, на думку буддистів, було важливіше, ніж матеріальні деталі.

Вплив даосизму на китайську скульптуру також є значимим. Даосизм стверджує ідею гармонії між людиною та природою, прагнення до простоти та природності. Скульптурні форми в середньовіччі часто відображали даоські уявлення про небесну гармонію, створюючи образи, які гармоніювали з навколишньою природою. Скульптурні зображення небесних імператорів чи даоських безсмертних часто відбивають ідеї даоської філософії. Ці фігури виготовлялися з підкресленою увагою до символів рівноваги, у яких поєднувалися жести, пози та атрибути, пов'язані з природними стихіями – водою, вогнем, землею та металом.

В свою чергу конфуціанство дуже впливало на китайську скульптуру, особливо у відносинах між правителями та їх підданими. У конфуціанській філософії наголошується на важливості моральних якостей, таких як обов'язок і порядок, а також повага до предків і традицій. Ці ідеї знайшли своє відображення у скульптурних зображеннях предків, які використовувалися в культових ритуалах, а також у статуях, присвячених імператорам та великим правителям.

Статуї імператорів і предків у гробницях на той час зазвичай зображалися з величними, суворими висловлюваннями осіб, які символізують їх моральну авторитетність і вплив. Такі зображення часто використовувалися в церемоніях та ритуалах для зміцнення зв'язку між живими та мертвими.

В той же час у середньовічному Китаї часто спостерігається синкретизм різних філософських навчань, де ідеї буддизму, даосизму та конфуціанства перепліталися в одному творі мистецтва, *враховуючі скульптурні форми в традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю*. Так, змішення буддистської та даоської символіки можна спостерігати у зображеннях Лао Цзи, Будди та Безсмертних. Статуї у храмах іноді зображували персонажів, які одночасно уособлювали основні риси всіх трьох філософій, як у символічному плані, і у використанні конкретних атрибутів. Під час правління династії Тан (618-907 рр.) формотворення в китайська скульптура досягло великої майстерності, і філософські ідеї, пов'язані з буддизмом, даосизмом та конфуціанством, розвивалися у складних формах. У цей час було створено велику кількість скульптур, присвячених як Будді, так і небесним духам, а також визначним особам.

Епоха Тан (618–907 рр.) у Китаї була часом розквіту мистецтва та культури, включаючи скульптуру. Цей період відрізнявся високою майстерністю, складністю форм та глибоким філософським змістом. У цей час створювалися як твори релігійного мистецтва, і скульптури, пов'язані з аристократичними і культурними ідеалами на той час. Скульптура Лі Чже «Будда з Ушніма» (відома також як Будда з вухами дракону), в якому зображений Будда з характерними для того часу подовженими вухами, що символізує його духовну мудрість і просвітлення. Цей твір відрізняє високу майстерність та увагу до деталей, а також глибоку символіку, що відображає ідею просвітлення та зв'язку з вищими силами. Період правління династії Тан є часом створення безлічі скульптур у печерах Дуньхуан, відомих своїми буддистськими фресками та статуями. (Іл.9). Статуя Будди в печері 275 в Дуньхуані – одна з найяскравіших робіт того часу. Будда зображений в медитативній позі, з виразом, що відображає умиротворення та

внутрішню гармонію. Скульптурні роботи Пана Чжена (郑先生) часто зображували безсмертних (даоських мудреців) та інші міфологічні істоти. Зокрема його «Танок безсмертних», в якому зображені даоські безсмертні, що танцюють у ритуальному русі. Робота ілюструє даоську філософію вічного життя та гармонії з природою, а також відображає витончену красу людської форми та руху. В епоху династії Тан тривала традиція шанування великих особистостей, і однією з відомих скульптур цього періоду є статуя Конфуція, виконана Лі Бао (李宝). Скульптура зображує великого філософа з його типовим мудрим та задумливим виразом обличчя, що відображає повагу до традицій та моральних принципів конфуціанства. У печерах Могао, розташованих у провінції Ганьсу, було створено скульптури, що відбивають буддистську тему та культуру епохи Тан. Наприклад, статуя Будди з печери 96 у Могао. Ці скульптури були частиною більших розписів та зображень, що розповідають про життя Будди та його вчення.

Буддистські, даоські, конфуціанські та синкретичні *стилі в формотворенні в скульптурі*, віддзеркалювали ті ідеї, які містили ці релігійні системи ((Іл.10). Статуї Будди в печерах Дуньхуан (відомих також як Могао), де фігури Будди зображені в різних позах, часто з вишуканими деталями, що символізує досягнення стану просвітління. стиль з величним зображення Будди в позі вчителя. Скульптури даоських постатей часто зображували старих з довгими бородами, що у позах, символізують зв'язок з природою. Скульптури конфуціанського напрямку часто зображали правителів, представників аристократії чи великих учених, з виразом гідності, внутрішньої сили та мудрості. Синкретичний стиль в скульптурному формотворенні втілював змішання даоської, буддистської та конфуціанської філософій. В той же час в часи правління династії Тан зустрічався і реалістичний стиль в скульптурі. Такі скульптурні форми набували рис, ближчих до реалістичного зображення людської постаті. Це, насамперед, стосувалось скульптурних портретів воєначальників та імператорів у храмових комплексах, таких як статуї у гробницях імператорів династії Тан, де зображувалися реальні особи з точністю

та увагою до деталей. В пейзажній скульптурі виник природний стиль, який виник під впливом даоської філософії, яка акцентувала увагу на єдності людини з природою. Використання природних матеріалів, таких як камінь, та спроби відтворити природні форми, символізуючи гармонію між світом людей та природою, відбувалось при творенні скульптур в садах і печерах, наприклад, зображення природного каміння в храмах або ритуальних комплексах, що символізувало шанування природи та її духовних сил.

Зазначені релігійні системи *тематично* структурували скульптурні форми: від теми лідера певної системи (Лаоцзи, Будди або Конфуція) до одноосібних та групових портретів середньовічної китайської еліти, садових скульптурних форм. За *критерієм технологічного втілення художньої візуальної форми* в середньовічній китайській скульптурі, особливо в період з VI по X ст., використовувались різноманітні техніки для створення як монументальних творів, так і дрібніших статуєток. Лиття (бронза або мідь) було однією з найважливіших технік у китайській скульптурі того часу. Воно використовувалося створення як культових, і декоративних скульптур, особливо зображень богів, імператорів, безсмертних і тварин. Майстри використовували техніку втраченого воску, коли він модель з воску обмазували глиною і обпалювали, та був розплавляли віск, заповнюючи форму рідким металом. Так, відомі бронзові статуї Будди та даоських безсмертних, створені з використанням цієї техніки. Одним із яскравих прикладів використання лиття є бронзові статуї, знайдені в печерах Дуньхуан та інших місцях, присвячених буддизму. Різьблення каменю було важливою технікою для створення великих релігійних скульптур і статуй, а також для прикраси храмових комплексів. У цій техніці використовувався м'який камінь (наприклад, піщаник та вапняк), який легше було обробляти. Твердіші породи, такі як граніт, також використовувалися для великих і довговічних робіт. Камінь використовувався для створення як статуй, так і рельєфів із зображеннями Будди, бодхісаттв та міфологічних істот. Гіпс та глина використовувалися для створення дрібніших статуєток та рельєфів, а також для декоративних елементів у храмових комплексах. Ця техніка дозволяла



передавати безліч деталей, була популярна для створення культових зображень Будди, святих і даоських фігур. Статуї Будди, зроблені з гіпсу або глини, часто покривалися золотими та срібними шарами для посилення їхнього шляхетного вигляду та символічного значення. Різьблення по дереву було поширене, і його використовували до створення як релігійних, і світських скульптур. Техніка різьблення дозволяла майстрам створювати деталізовані та виразні зображення. Скульптори середньовічного Китаю часто використовували позолоту та лакування для створення красивих декоративних шарів на своїх творах. Це надавало статуям і рельєфам як естетичну цінність, а й символічне значення. Відомі позолочені статуї Будди та інших святих, які використовувалися у ритуальних цілях. Покриття золота надавало образу святості та височини. У деяких скульптурах та архітектурних прикрасах використовувалася техніка інкрустації, коли у поверхні додавалися шматочки різних матеріалів (наприклад, каменю, скла, перламутру) до створення складних декоративних ефектів. У поєднанні з технікою скульптури також активно використовувалися фрески та рельєфи, які прикрашали стіни храмів та печер. Скульптура та живопис часто взаємодоповнювали одна одну, створюючи цілісні композиції. Рельєфи та фрески в печерах Могао та печерах Дуньхуан, де зображення Будди, бодхісаттв та міфологічних істот були зображені як у скульптурі, так і в розписах на стінах. Тобто, на підйомі розвитку *традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю* при творенні *скульптурних форм* використовувались різноманітні техніки, які дозволяли створювати як культові, і декоративні витвори мистецтва. Кожна техніка відбивала як майстерність художників, а й філософські, релігійні і культурні концепції на той час.

Процес *формотворення в живописі традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю* теж перебував під впливом буддизму, даосизму та конфуціанства. Принципова основа гохуа та формування жанрової морфології в гохуа протягом середньовіччя фундавали появу тих чи інших живописних візуальних форм протягом багатьох століть. Вплив буддизму, даосизму та конфуціанства на середньовічний китайський живопис є багатограним та багаторівневим,

охоплюючи філософські, релігійні та естетичні аспекти культури. Ці три філософсько-релігійні традиції залишили глибокий слід у китайському живописі, особливо в періодах правління династії Тан (618–907 рр.), династії Сун (960–1279 рр.) та династії Юань (1271–1368 рр.). Згідно *філософському критерію* типологізації живописного формотворення в традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю під впливом концепції порожнечі (невидимому просторі, в якому народжуються всі форми) в даосизмі основними ідеями є ідея гармонії з природою, ідея поваги до збереження процесів та пошук балансу між суперечливостями. Вибір сюжетів в конкретних жанрах живопису, в яких присутні ці ідеї, формування специфічної композиції живописних творів впливає на те, щоб типологізувати ці твори як даосизькі. Даосизм вчить, що все у світі складається з протилежних, але взаємодоповнюючих сил — Інь і Ян. Ці сили проникають одна в одну і існують лише в рівновазі. Ван Сюань (Ван Січжі, 303–361 рр.) хоч жив у дуже ранньому середньовіччі, демонстрував в своєму живописі наявність елементів даосизму. Це відчувається в його картині «Літній щоденник» та інших. В картинах Лі Чженя (Лі Ченя, 919–967 рр.) спостерігається суттєвий вплив даосизму, адже зображуючи природу як віддзеркалення духовного світу, художник приділяв увагу спостереженням за природними об'єктами — деревами, скелями, хмарами — і намагався передати їхню внутрішню гармонію та красу ( до прикладу, його картина «Гірський пейзаж у дощову погоду»). Художниця Сунь Гуань (孙冠 Сун Гуань, X ст.) часто зображувала сцени даоських монастирів, де люди та природа перебувають у гармонії. В своїх роботах Сунь Гуань відображала те, як даоські ченці сприймають взаємодію людини та природи.

Один з лідерів цього живопису у зрілому китайському середньовіччі – Шень Чжоу (沈周) захопився живописом інтелектуалів (веньженьхуа), особливо творчістю чотирьох великих майстрів епохи Юань (Хуан Гунвана 黄公望, Ні Цзяня 倪瓚, Ван Мена 王孟 і У Чженя 吴镇). Передаючи ідеї даосизму в живописі,

Шень Чжоу досяг легкості та невимушеності в передачі краси природи у власному художньому баченні.

Буддизм дуже вплинув на китайський живопис, особливо в епоху династій Тан і Сун, коли китайське мистецтво стало активно інтегрувати буддійські мотиви і символіку. Художники, які працювали в буддистському живописі, створювали зображення Будди, бодхісаттв, сцен із життя Будди та різних буддійських символів. Ці картини служили не лише релігійним цілям, а й відігравали важливу роль у поширенні буддизму, надихаючи віруючих на медитацію та молитву. Цзен Цзяо (曾 娇) був одним із перших китайських художників, який активно працював у жанрі буддистського живопису в період династії Тан. Він, можливо, був пов'язаний з буддійськими монастирями, що сприяло його глибокій залученості до релігійного мистецтва. На жаль, точні назви картин Цзен Цзяо не збереглися, але вони відрізнялися високим рівнем символізму та прагненням передати святість зображуваних персонажів. Будда на його картинах часто зображувався з м'яким виразом обличчя та в спокійній позі, що символізувало його внутрішню гармонію та просвітлення. У деяких випадках постаті Будди оточувалися ореолами світла, наголошуючи на їх божественності. Чжан Сін (张 欣), який часто працював у жанрі буддистського живопису, зображував буддійських святих та сцени з життя Будди, а також зображення монастирів та храмів. В сценах з картин «Народження Будди», «Будда, що проповідує в саду» та інших, художник акцентував увагу на спокійній позі Будди, підкреслюючи його внутрішню гармонію. Гао Ши (高 适) був художником періоду династії Тан, який прославився своїми творами буддійського живопису. Це були як релігійні картини, так і живопис, що відображає ідеї про карму, реінкарнацію та пошуки просвітління: знамениті зображення буддійських храмів та пейзажів, де природа сприймається як вияв божественного. Лі Шень, який працював на стику епох Тан та Сун, був майстром зображення буддійських ченців та богів, особливо у контексті монастирських сцен. Відомим є його «Зображення ченця,

який медитує у храмі» (ймовірно, він також створював серії картин, присвячених знаменитим ченцям того часу).

Конфуціанство, яке привнесло в китайську культуру ідеї моральності та суспільної ієрархічності, теж суттєво вплинуло на живопис та його формотворення. Конфуціанський живопис в середньовіччі втілюється в живописних формах різних жанрів: від портрету до пейзажу. Ці живописні форми часто підкреслюють ідею гармонії, порядку та внутрішньої досконалості. Художники прагнули через свої живописні твори передати філософські цінності, такі як чеснота, моральність та повага до традицій. Важлива увага приділялася зображенню ідеалізованих пейзажів, а також людей, які перебувають у гармонії з природою. Гори, наприклад, уособлювали стійкість та довголіття, річки – нескінченність часу, а дерева – стійкість. Основний акцент робився на усамітнення та споглядання, що пов'язано з конфуціанським ідеалом «гідної людини» (цзюньцзи). Передача власне образу Конфуція, його послідовників як зразка морального лідера китайського народу або ілюстрування його моральних постулатів стало змістовною частиною конфуціанського живописного формотворення. Конфуціанство завжди приділяло велику увагу історії, сімейним відносинам та повазі предків, що відбилося на поширенні історичних та сімейних сюжетів у живописі. Прикладом конфуціанського живопису часів правління династії Тан став доробок Янь Лібєня (阎立本), майстра імператорських портретів та жанрових сцен з життя еліти. Нажаль, до наших днів зберігся лише один сувій з зображенням тринадцяти імператорів. В ньому Янь Лібєнь використовує гнучку лінію, що окреслює складки одягу, контури фігур, зачіски, що свідчить про доволі розвинену номенклатуру формотворчих морфем, які вже існували в конфуціанському живописі зазначеного періоду.

За часів правління династій Тан та Сун конфуціанський живопис увійшов у моду. Ван Вей (王維) (701-761 pp.) став символом поєднання філософії конфуціанства, даосизму та буддизму в мистецтві. Його живопис відрізнявся прагненням до гармонії з природою, що відповідало конфуціанській ідеї

морального та духовного вдосконалення. був відомий своїми пейзажами, у яких головну роль грали гори, річки та дерева. У його картинах часто присутні елементи туманності і порожнечі, що символізувало ідею про те, що справжня гармонія полягає не в видимому, а в невидимому. Це відповідало конфуціанській філософії, за якою найважливішими є внутрішні якості людини. У відомому живописному творі Ван Вею «Гори та річки» (або «Пейзаж у стилі Ван Вея») художник зображував спокійні та обособлені краєвиди, підкреслюючи витончену красу природи та внутрішню гармонію. Його роботи підкреслювали ідею усамітнення та споглядання, що відповідало конфуціанським ідеалам правильної поведінки та морального саморозвитку. В X ст. відбувається розквіт саме конфуціанського живопису у творчості Жана Чжидао (让志道), Лі Ченя (李晨), Сюй Дауна (徐当) та інших. Так, в творчості Жана Чжидао (990-1030 рр.), який працював при династії Сун, приділялась велика увага ідеям конфуціанства та висловлювалась духовна єдність із природою. У пейзажах Жан Чжидао часто зображуються гори, які символізують стійкість та довговічність. Лі Чень (925-975 рр.) теж був майстром китайського живопису епохи династії Сун, його роботи відображали конфуціанські принципи поваги до традицій та моральної цілеспрямованості. Він відомий своїми пейзажами, а також зображеннями рослинності та тварин. Сюй Даун, художник періоду правління династії Сун, теж відомий своїми роботами у жанрі пейзажу. Він приділяв особливу увагу зображенню природи як відображення внутрішнього стану людини. Кан Цзян (康江)(X ст.) поєднував в своїх живописних роботах елементи даосизму та конфуціанства, що робило його роботи глибоко філософськими та моральними. Отже, середньовічні китайські художники, які працювали у парадигмі конфуціанства, використовували живописні візуальні форми як спосіб вираження моральних та філософських цінностей. Вони створювали твори, які підкреслювали гармонію з природою, внутрішню стійкість та досконалість. Природа та пейзаж у їхніх картинах ставали не просто тлом, а активними символами конфуціанських навчань, закликаючи глядачів до роздумів про своє внутрішнє життя.

В цілому, в середньовічній традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю за філософським критерієм формотворення в живописі активно відбувалось у межах усіх зазначених релігійно-філософських систем, часто поєднуючи елементи як даосизму, так і буддизму та конфуціанства.

*За стилістичним критерієм* формотворення в живописі традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю були об'єднані ознаки, притаманні як даосизму, так і буддизму та конфуціанству.

Стилістичними ознаками формотворення в даосизькому живописі є: відсутність деталей та насичені кольори, які створюють відчуття глибини та нескінченності, начебто митець створює ефект порожнечі, викликаючи у глядача бажання знайти власну гармонію із зображенням. Китайські митці визнавали, що людина відрізняється від природного світу та менш досконалих істот, а неживі речі позбавлені свідомості, – однак вважали, що інші форми існування теж мають свою природу. Традиційні китайські пейзажні композиції із зображенням гір і води, сакральних елементів, які символізували чоловіче та жіноче начала (Інь та Ян), популяризувались потім багато століть. А.Корнев зазначає, що «митець повинен був показувати не суб'єктивне бачення, а відому усім істину єдності і вічності у формах, що мають своє завершення. Традиція вказувала митцям, що вони також мають виробляти ці форми для прийдешніх поколінь і самі наслідувати попередників» [24, с.141].

Період правління династії Сун став золотою добою розвитку живописних форм, зокрема пейзажних. Таке формотворення вже виявляло ознаки субжанрового розгалуження ( до прикладу, в цей період виникли композиції за авторства У Даосюаня (Даоцзи, які стилістично наближались до субжанру «живопису бамбуку).

Починаючи з VIII ст. в Китаї склались і без зміни існують донині два кольористичні стильові школи в пейзажному формотворенні. Перша пов'язана

з іменами знаменитих художників Ван Вей<sup>5</sup> та Го Сі<sup>6</sup>, які створили школу класичного монохромного тушевого краєвиду. Індивідуальною манерою в цій школі вирізнявся китайський поет Ван Вей доби династії Тан, чия творчість одночасно була пов'язана як з каліграфією, так і з живописом. Ван Вей створював пейзажі, використовуючи розмиття туші, розписував шовк, стіни. Роботи Ван Вей, що дійшли до нас у копіях: «Річка під снігом» (Музей Гугун, м. Пекін), «Гори під снігом» (Музей Гугун, м. Пекін), «Пекін», «Портрет Фу Шена з Цзінаня», «Після снігопаду». Друга школа, яка існувала в межах субжанру «бамбукового пейзажу», була створена Лі Сисунем<sup>7</sup>, ще одним художником доби Тан, який мав конфуціанську освіту. Вона спиралась на різнобарв'я, реалістичніше віддзеркалення пейзажу, який зображувався. Як художник-монументаліст, Лі Сисюнь розписав стіни палацу Датун, палац князя Іде. Як пейзажист був автором сувоїв-картин, які не збереглися, окрім двох: «Човни, що пливають, і палац на березі річки» та «Пейзаж» (інший переклад – «Осілля прогулянка»). Крім пейзажу, Лі Сисюнь також малював і тварин, але ці картини не збереглися.

Згідно з класифікацією, введеною відомим художнім теоретиком і критиком епохи Мін Дун Цічаном, батько й син Лі є засновниками *північної школи пейзажу* – одного з двох основних стилістичних напрямів цього жанру, для якого характерним є ретельне опрацювання деталей і чітке окреслення тушшю. Справжні твори Лі Чжаодао не збереглися. Його ім'я зазвичай пов'язують з картиною «Подорож Мінхуана в Шу» (Національний палац-музей, м. Тайбей). Цей видатний зразок синьо-зеленого («бамбукового») пейзажу, можливо, є найкращим з того, що збереглося з танського пейзажного живопису. Китайська традиція приписує «Подорож Мінхуана в Шу» пензлю Лі Чжаодао, однак серйозних підстав так вважати у фахівців практично немає.

---

<sup>5</sup> Ван Вей (кит. 王維, друге ім'я – Мо Цзе 摩詰, 699–759) – китайський поет, живописець, каліграф, музикант.

<sup>6</sup> Го Сі (кит. 郭熙, пін'їнь Guō Xī, бл. 1020 – бл. 1090) – китайський художник доби Сун, фундатор стилістичного напрямку в пейзажному живописі.

<sup>7</sup> Лі Сисюнь (李思, 651–716) – китайський художник.

Декоративністю зображень у зазначеному жанрі уславився Чжан Сеньяо (张森耀). Найвідоміша з легенд про нього розповідає: Чжан Сеньяо надзвичайно правдоподібно зображував драконів і одного разу навіть намалював їх без очей, бо боявся, що вони полетять, – і справді, щойно він прималював двом драконам очі, зображення зникли, а два інші, які були без очей, залишилися на місці. Утім, подібні історії розповідалися й про зображених мистцем птахів [137].

Саме колір став домінуючою морфемою для стилістичного формотворення в обох зазначених школах. Ідея протиборства ( або рівновага) Інь та Ян в таких живописних формах часто втілювався через композиційне співвідношення світло-кольорових плям. Один із законів давньокитайського живопису гоуту – композиція художньої форми в іконографічному каноні традиційної системи – визначально мала бути гармонійною. Композиція будувалась, як правило, під час споглядання природи або соціального життя, адже в середньовічному Китаї споглядання справжньої досконалості наводило людину на стан внутрішньої цілісності, єдності з собою.

Го Сі<sup>8</sup> – найзначніший китайський художник часів династії Північна Сун, котрий увійшов в історію мистецтва як *завершувач традиції монументального монохромного пейзажу*, що йде від його попередників: Гуань Туна (关仝), Лі Чена (李成), Фань Куаня (范宽), Цзюйжання (九展). Йому ж належить заслуга теоретичного обґрунтування традиційного живописного формотворення. З уривчастих записів батька син Го Сі склав трактат під назвою «Нотатки про високу сутність лісів і потоків» (Ліньцюань гаочжі цзи), який підніс імператору. Трактат складається з двох частин: «Повчання про гори й води» та «Таємниці живопису». До цих двох розділів Го Сі додав власну невелику післямову «Про

---

<sup>8</sup> Го Сі (кит. 郭熙, пін'їнь Guō Xī, бл. 1020 – бл. 1090) – найзначніший китайський художник часів династії Північна Сун. Він широко використовував діагональну композицію, стилізував образи «кострубатих» дерев, але більш усвідомлено, ніж його попередники, вводив поєднання високої, середньої та близької перспективи, передавав погляди з різних точок зору (ракурсів). Керівник департаменту живопису Ханьлінської імператорської академії.



живопис». Відповідно до трактату, художник вважав картину своєрідним психологічним портретом автора, наголошуючи на високому сенсі особистості та шляхетності художника. Тобто художник особливо виділяв *необхідність досконалості особистості майстра*. Іншим важливим аспектом живописної форми Го Сі вважав *поетичність*, наводячи фразу, що належить невідомому автору: «Поезія – це позбавлений форми живопис; живопис – це поезія, що набула форми».

Сутність створення канонічного пейзажу розкрита Го Сі в тому ж плані, що й у трактаті його попередника Лі Чена. Обидва теоретики дотримуються теоретичних засад пейзажного мистецтва, які сформулював ще Ван Вей. Мова йде про композиційні схеми формотворення. У трактаті Го Сі розкриває таємницю просторової побудови сувоя, формулюючи *теорію «трьох далей» – саньюань*: коли в одному краєвиді поєднуються три частини, по-різному віддалені від глядача)<sup>9</sup>.

Сувої, виконані відповідно до цієї композиційної схеми такими майстрами, як Ши Тао<sup>10</sup>, Чжу Да<sup>11</sup>, Цуй Бо<sup>12</sup> та іншими стали канонічними для сучасних художників-пейзажистів Китаю. Теоретичні засади іконографічного канону в формотворенні викладені в кількох відомих працях: так, художник Хань Чжо<sup>13</sup>, крім теорії трьох далей Го Сі, сформулював ще три способи передачі простору в пейзажному живописі. Майстер доповнив поняття «далі» (горизонти)<sup>14</sup>: 1. «далі», коли у зображенні відкривається широка панорама берега, водної гладі річок та силуетів гір на задньому плані; 2. «далі, в яких усе губиться», коли природа на задньому плані ховається туманом, а водні гладі та рівнини не зображуються; 3. «далі», в яких форми зовнішнього світу узагальнено, виконано

<sup>9</sup> Фактично це аналогічна європейській теорії планів зображення (переднього, середнього, дальнього).

<sup>10</sup> Ши Тао (кит. 石涛, справжнє ім'я – Чжу Жоцзі (кит. 朱若极), чернече ім'я – Даоцзі (кит. 道济), 1642–1707) – китайський художник часів династії Цін, каліграф. Його псевдонім буквально означає «Скам'яніла хвиля».

<sup>11</sup> Чжу Да (1626–1705) – китайський художник, поет і каліграф часів династії Цін, відомий під псевдонімом Бада Шаньжень.

<sup>12</sup> Цуй Бо (кит. 崔波, 1050–1074) – один з провідних китайських художників часів династії Сун.

<sup>13</sup> Хань Чжо (кит. 韓卓) – маловідомий військовий чиновник, який займався живописом та є автором досить важливого трактату про пейзаж.

<sup>14</sup> Аналогічно європейським поняттям «дальній план» або «горизонт».

без деталей, тут значимість мальовничих порожнин підвищується, за ними «ховаються» гори, потоки.

Прикладом досконалої пропорційності, або рівноваги була й каліграфія. Усвідомлення символічної глибини каліграфічних знаків-ієрогліфів визначило весь шлях розвитку культури та зумовило естетичну природу традиційного китайського світогляду. В картинах Шеня Чжоу (沈周) рівновага сил Інь та Ян передавалась у композиційних схемах: наприклад, скелі, що обрамляли річки, або небо, яке поступово накривало гори, віддзеркалюючи ідею нескінченного кола життя в даосизмі. Стилiстичною ознакою даосизького живопису є зображення природи та предметів як живих істот, що змінюються: часто зустрічаються зображення старих вигнутих дерев, ущелин та водойм. Рух води, хмар, листя на деревах балансуються статикою дерев, скель тощо. У даосизмі дуже часто використовувались символи та знаки, які надавали зображенню прихованого (сакрального) змісту. В таких живописних візуальних формах часто можна зустріти ієрогліфи чи стилізовані елементи, що нагадують даоські символічні знаки.

Буддиські живописні форми, в свою чергу, мали свої стилістичні ознаки. Це – наявність канонічно закріплених поз Будди та бодхісаттв, високий рівень символізму, наявність ореолів світла, які підкреслювали божественність цих зображень. В картинах Цзен Цзя (曾佳), Чжан Сіня (张馨雅) та інших використовувались м'які, приглушені кольори, які акцентували увагу глядача на «внутрішньому» світлі та духовній гармонії Будди та бодхісаттв. Пізніше в таких живописних формах з'явилися більш реалістичні пропорції, а індивідуалізація людських рис у зображеннях буддиських ченців стало частиною прагнення китайських художників до глибокого психологічного та емоційного впливу на глядача.

В картинах Лі Шеня (李) з'явилось поєднання елементів натуралізму та символізму. Його зображення ченців, що медитують на тлі пейзажу, відображали внутрішню порожнечу та гармонію, а сам процес медитації був

візуалізований через контраст між спокійною фігурою та бурхливою природою навколо. У деяких випадках постаті у його картинах мали подовжені пропорції, що створювало відчуття духовної трансценденції.

Стилістично конфуціанські живописні форми завжди орієнтувались на певну аскетичність у кольорі, адже завданням китайських художників було підкреслити витонченість і духовність, а не яскравість і пишність персонажів, що зображувались. Скромність як одна з чеснот конфуціанства, проявлялась не тільки в кольорових гамах конфуціанських зображень, але в симетрії композиційних побудов, які були закріплені живописним каноном. Вплив конфуціанських цінностей поширювалося на створенні не тільки пейзажного живопису, а й портретів, жанрових сцен, а також каліграфії та поезії, які часто йшли пліч-о-пліч з живописом.

Синтез стилістичних ознак трьох зазначених систем спостерігається з часів правління династії Тан та Сун. В творчому доробку Чжан Цзедуань<sup>15</sup> зберігся його сувій з колофоном<sup>16</sup>, написаним 1186 р. Він також працював у жанрі *цзехуа* (зображення архітектури). У каталогах палацових колекцій династій Мін (1368–1644 рр.) і Цін (1644–1911 рр.) згадуються деякі втрачені на той час твори Цзедуаня: «Весна в горах», «Гора Уї», «Тайчжен у весняному купанні». Американський дослідник Р. Барнхарт вважає, що оскільки Чжан Цзедуань названий «ханьлінським ученим», тобто членом Академії Ханьлінь, він повинен асоціюватися не з членами Академії живопису імператора Хуейцзуна, а з початком XI ст. – часом тривалого правління імператора Женьцзуна (1023–1063 рр.), коли творили придворні живописці Гао Кемін<sup>17</sup> і Янь Веньгуй<sup>18</sup> [51].

У старовинних китайських джерелах є повідомлення, що Янь Веньгуй брав участь у розписі храму Сянгуо та монастиря Юйцинчжаоїн.. Янь Веньгуй належав до найбільших майстрів краєвиду. Спочатку його творчість перебувала

---

<sup>15</sup> Чжан Цзедуань (кит. трад. 張擇端, пін'їнь Zhāng Zéduān, 1085–1145) – китайський придворний художник часів імперії Сун.

<sup>16</sup> Автор колофону – Чжан Чжу, який жив у Пекіні під час правління чжурчженьської династії Цзінь, тобто через 60 років після розгрому Бяньляна, імовірно, зображеного на сувої.

<sup>17</sup> Гао Кемін (кит. спр. 高克明, працював у 1008–1053 рр.) – один з провідних китайських художників.

<sup>18</sup> Янь Веньгуй (кит. 燕文貴, 967–1044) – китайський художник часів династії Сун.

під сильним впливом одного із засновників сунської пейзажної школи – Лі Чена. Про це свідчить сувій «Будівлі серед гір і річок» (Муніципальний музей, м. Осака), який вважають одним з найраніших творів художника. Картина написана трьома різновидами мазка пензля, які використовував свого часу й Лі Чен (李成). Його пейзажі так відрізнялися від інших робіт, що в колах Академії став вживатися вираз «пейзаж у стилі майстра Яня» або просто «пейзаж Яня». «Пейзаж Яня» та «пейзаж Фаня» (тобто стиль Фань Куаня (范寬) були двома основними напрямками *північносунської пейзажної школи*.

Дослідники китайського живопису відзначають також досягнення Янь Веньгуя в субжанрі *архітектурного пейзажу (цзехуа)*. Вважається, що цей майстер утвердив панорамний варіант «архітектурного пейзажу» та був безпосереднім попередником Чжан Цзедуаня. Свого часу Янь Веньгуй написав один із шедеврів архітектурного жанру – сувій «Міський ринок у ніч свята Сьомого дня», проте цей твір відомий лише з історичних джерел.

Субжанр «лінг-мао» виокремився поступово і був породженням здатності деяких художників особливо ретельно та реалістично вимальовувати тварин – як реально існуючих, так і фантастичних, наприклад драконів. У субжанрі «лінг-мао» працював Хань Гань<sup>19</sup>, учень Ван Вея ( доба династії Тан).

Характерним для китайського живопису середньовічного періоду було використання плоских зображень, в яких зображальний простір поділявся на кілька рівнозначних рівнів і кожний рівень мав однаково важливі смисли.

Наприкінці XI ст. та протягом наступних століть відбувається становлення творчого методу й художньо-естетичних засад нової стилістичної школи в зазначеному жанрі – «веньженьхуа» (живопис літераторів),. Вона виникає на противагу офіційному академічному живопису та стає домінуючою у добу династії Сун. Естетичний ідеал художників цієї школи висловили Су Ши та Мі Фей<sup>20</sup>: свобода аматорства і навіть дилетантизм у формотворенні на противагу

---

<sup>19</sup> Хань Гань (кит. 韓寒, бл. 706–783, лат. Han Gan) – китайський художник VIII ст.

<sup>20</sup> Мі Фей (кит. 米芾, також відомий як Мі Фу, 1051–1107) – китайський художник, поет і каліграф сунського походження.

професіоналізму та ремісництву академічних художників. Якщо академічних теоретиків формотворення у X-XI ст. хвилювали питання сенсів, техніки та композиції, то і художників-інтелектуалів хвилювала проблема співвідношення ідеї та її художнього втілення, отже, певною мірою, вони за іконографічним каноном у середньовічному живописному формотворенні вбачали не елементи художньої образності, а концепцію, яка втілювалась засобами художньої виразності.

Отже, за *стилістичним критерієм* живописні форми в традиційній зображальній сфері середньовічного Китаю орієнтувались на зазначені три релігійно-філософські системи, на їх ідеї та цінності, а також на синтез цих систем навіть в одній живописній формі. Втім, з іншого боку, важливим у живописному формотворенні стає виявлення стилістичних ознак, які свідчать про особливості жанру або субжанру, а не тільки релігійно-філософські системи. Наприкінці китайського середньовіччя в живописному формотворенні також з'являються зразки авторських стилів найвідоміших майстрів, стилів, за основами яких фундується перші авторські школи в живописі.

За *тематичним критерієм* живописне формотворення в традиційній зображальній сфері середньовічного Китаю *охоплює неймовірну безліч тем, які структуруються ієрархічно*: від релігійно та філософсько важливих (зображення жіночого та чоловічого начал, як стихійно-природних в різних жанрах живопису; зображення Будди та бодхісаттв тощо); державно значимих тем ( портрети імператорів та їх родин, зображення історичних сцен тощо); до жанрово-побутових ( сцен з повсякденного життя аристократії, розписи в будинках аристократії тощо). Таке тематичне урізноманітнення живописних форм стає підсумком розвитку середньовічних суспільних відносин, активністю імперського Китаю в політичній арені, розвиток економічних, соціокультурних зв'язків нашої країни з сусідськими країнами.

Типологізація живопису середньовічного Китаю за *критерієм технологічного втілення живописних форм* дозволяє виділити як матеріали, так і техніку виконання живописного твору. За цим критерієм живописні форми

можна типологізувати їх наступним чином: живопис по шовку; живопис по папіру; стінний розпис; живопис тушшю; робота аквареллю та розтертими пігментами; робота в техніці багатошарового нанесення фарби. Безумовно, одним із найпопулярніших матеріалів для живопису в середньовічному Китаї був шовк, який використовувався як основа для картин, створюючи унікальний блиск та текстуру. Шовк забезпечував високу міцність та довговічність зображень. Починаючи з VI-VII ст., папір став широко використовуватися для живопису. Він доступнішим порівняно з шовком і дозволяв створювати більш легкі та гнучкі картини. У деяких випадках живопис переносився на керамічні поверхні (наприклад, на вази) або використовувався у розписах стін храмів. Головною технікою для живопису в Китаї в цей період був живопис тушшю, який дозволяв створювати як плавні, так і різкіші лінії. Застосування туші пов'язане з унікальною китайською традицією каліграфії. У деяких стилях живопису, особливо в пізніших періодах, використовувалася техніка акварельних фарб, але саме туш залишалася найбільш характерною для живопису. Інколи живописці використовували багатошарову техніку нанесення фарби, що дозволяло створити об'ємні ефекти та грати з передачею світла та тіні. Техніка «монохромного зображення», характерна для живописного формотворення раннього середньовіччя (або для конфуціанського живопису), передбачала використання мінімалістичних колірних гам (наприклад, туш на білому тлі), що підкреслювало чистоту ліній та духові аспекти зображення. Втім, популярними були градієнтні та розтушовані ефекти. Особливо використання такої техніки було важливо у пейзажному живописі для того, щоб створити м'які переходи між елементами зображення, що виражало ідею неподільності природи та філософський погляд на світ. Жанрові особливості теж мали значення для обрання майстрами певної техніки: у пейзажі важливим був як технологічний аспект передачі природних форм. У такому живописі використовувалася техніка, що дозволяла створити враження просторовості та безмежності. А у жанрі портрету в цей період в основному створювалися зображення з використанням туші та відтінків сірого для надання зображенню вираженої текстури та форми. В жанровому живописі

(часто присвяченому повсякденному життю, а також зображенню міфологічних істот), використовувалися характерні живописні прийоми, такі як точкові лінії та деталізовані елементи.

Таким чином, *типологізація живописного формотворення за критерієм технологічного втілення* свідчить про те, що живописні форми традиційно-канонічної зображальної сфери середньовічного Китаю створювались за допомогою доволі великої кількості живописних технік та матеріалів. Саме це дозволило китайським художниками цього довгого періоду вірно визначати технологічні умови, які б, з одного боку, сприяли створенню різноманітних живописних форм, а, з іншого,— дозволяли фундувати власні авторські живописні школи на основі доволі чіткого дотримання жанрових канонів в межах існуючих найважливіших філософсько-релігійних впливів.

В *формотворенні каліграфіграфічних форм* в традиційно-канонічній зображальній сфері середньовічного Китаю теж відчувався *сильний вплив даосизму, буддизму і конфуціанства*. Ці три релігійно-філософські системи як формували культурні і духовні практики, так і знаходили свій віддзеркалення у мистецтві каліграфії, надаючи текстам особливу символіку і філософську значимість. Даосизм, з його вченням про гармонію з природою, пошук дао (шлях) і прагненням до простоти та природності, сильно вплинув на китайську каліграфію. Оскільки в даосизмі завжди цінувались спонтанність та невимушеність у всьому, то це виражалося в каліграфії через вільний, плавний стиль шрифту та тексту, де кожна лінія здавалася «живою» і ставала підсумком внутрішнього потоку натхнення, а не жорстких правил. Каліграфія, як і даосизм, прагнула висловлювання внутрішньої природи, уникаючи штучності та зайвої ретельності. У даосизмі приділяли велику увагу гармонії людини з природою, і це відображалося в каліграфії через вибір символів і філософських тем. Наприклад, тексти, присвячені даоським вченням, часто мали простий і природний стиль, де кожна риса була сповнена особливим змістом. Відсутність надмірних прикрас у каліграфічних творах також відповідає даоському прагненню до мінімалізму та внутрішньої досконалості.

Буддизм також вплинув на каліграфію, особливо починаючи з періоду Тан, коли він став більш поширеним у Китаї [106]. Оскільки буддизм наголошував на важливості внутрішньої чистоти та зосередженості на моменті, то ці ідеї знайшли свій відбиток у практиці каліграфії. Каліграфічні тексти у буддизмі часто використовувалися як форма медитації. У цьому контексті сам процес написання тексту ставав духовною практикою, спрямованою на очищення думки та душі. Буддистські ченці використовували каліграфію як метод самовираження через зосередженість, що могло бути особливо виражено у виконанні сутр та молитов. Каліграфічні тексти буддистського змісту часто мали кілька рівнів значень, Буддистські символи та зображення часто супроводжувалися каліграфією, створюючи синергію між текстом та зображенням. Такі категорії буддизму як «порожнеча», «просвітлення» та «свобода від страждань», баланс між зовнішнім та внутрішнім втілювались в каліграфічних формах традиційно-канонічної зображальної сфери середньовічного Китаю. Це, своєю чергою, впливало на естетичне сприйняття каліграфії, де сам процес письма та створення гарних символів були важливими для духовного та естетичного зростання.

Конфуціанство, орієнтоване на моральні цінності, порядок та ритуали, залишило помітний слід у каліграфічному формотворенні, особливо у контексті державної та освітньої практики. У конфуціанській традиції каліграфія часто була пов'язана з вихованням характеру та моральними принципами. Вміння писати красиво вважалося виявом культурної витонченості та духовної зрілості. Конфуціанці вважали, що каліграфія допомагає розвивати особисту дисципліну, самоконтроль та повагу до традицій. Оскільки конфуціанство високо цінувало дотримання традицій та ритуалів, це також впливало на стандарти каліграфічного формотворення. Особливо важливим був правильний стиль, чіткість та акуратність, що відображало ідеали порядку та гармонії, властиві конфуціанству. Для конфуціанців каліграфія була як мистецтвом, а й способом демонстрації дотримання і зобов'язань. Конфуціанський акцент на освіті та ролі каліграфії у державній службі також значний. Важливою була не тільки майстерність письма, а й здатність правильно інтерпретувати класичні тексти та



застосовувати їх у повсякденному житті. Тексти, пов'язані з конфуціанською етикою, такі як «Чотири книги» та «П'ять канонів», часто писалися великими каліграфами, і їхнє вивчення служило основою для підготовки майбутніх чиновників [106]. Отже, даосизм, буддизм і конфуціанство істотно впливали на каліграфічні тексти середньовічного Китаю, не лише через їхні філософські ідеї, а й через практики виконання та естетичні ідеали. Даосизм підкреслював природність і спонтанність письма, буддизм пов'язував каліграфію з медитацією та духовним очищенням, а конфуціанство надавало письму статусу культурного і морального ідеалу. Ці релігійно-філософські системи допомагали сформувати різноманітні каліграфічні форми у межах небагатьох стилів китайської каліграфії.

За *стилістичним критерієм* в каліграфічних формах традиційно-канонічної зображальної сфери середньовічного Китаю виділяли стилі: чжуаньшу (篆书), лишу (隶书), синшу (行书), цаошу (草书) і кайшу (楷书). Кожен із них мав своє історичне та культурне значення, а також застосовувався у різних контекстах — від офіційних документів до авторських каліграфічних текстів.

Чжуаньшу (篆书), або стиль друкованих знаків, є одним із найдавніших видів китайської каліграфії і виник ще в епоху династії Цінь (221–206 рр. до н. е.). Чжуаньшу відомий своїми округлими та замкнутими лініями. Кожен ієрогліф виконувався у формі замкнутої округлої структури, що дає символам візуальну цілісність. Знаки у цьому стилі мають безліч кутів та кривих. Чжуаньшу вимагав точності в промальовуванні ліній, і його форма замкнутіша порівняно з пізнішими стилями. Цей стиль широко використовувався для різьблення на кам'яних та бронзових виробах, а також для створення офіційних печаток. Це забезпечило стилю буття як символу влади та офіційності. Лишу (隶书) – стиль службових листів – був популярний у період династії Хань та став основним стилем для офіційних листів та документів. Лишу відрізнявся тим, що символи стали прямишими, а лінії набули характерних «переломів» (або «плеч»), створюючи враження, що лінії розриваються і з'єднуються в новому, більш

прямому русі. Знаки-символи стали легшими в порівнянні з чжуаньшу, а їх форми менш складними, що зробило цей стиль зручнішим для створення текстів повсякденного користування. Сіншу (行书) – стиль короткого тексту – теж виник у період династії Хань і розвивався у наступні століття. Це стиль, який знаходився між офіційними та більш вільними стилями каліграфії. Сіншу вимагав більшої гнучкості у русі кисті. Писець-художник міг дозволити собі писати з меншою точністю та виявляти більше інтуїції, ніж у суворих стилях. Ван Січжі (王羲之) — один із найзнаменитіших каліграфів династії Східна Цзін (IV ст.), чиї роботи залишили глибокий слід у китайській каліграфії. Він був майстром стилю сіншу (行书), який поєднував елементи каїші (楷书) і більш вільного, динамічного написання. Його знаменитий твір «Лист до друга» (兰亭集序) вважається одним із шедеврів китайської каліграфії, де він використовує стиль сіншу. Його робота «Літній павільйон» (兰亭序) вважається шедевром китайської каліграфії та яскравим прикладом сіншу. Цей твір став канонічним прикладом елегантною та плавною каліграфії, що відображає витонченість та витонченість письма.

Цаошу (草书), або стиль скоропису, є найвільнішим і найекспресивнішим із усіх китайських каліграфічних стилів. Цей стиль виник у епоху Східної Хань і продовжував розвиватися наступні століття. Цаошу – це стиль, який значною мірою відмовляється від жорстких правил та формальних обмежень. Лінії в ньому часто зливаються, а ієрогліфи можуть бути скорочені до базових форм. Основна увага в цьому стилі приділяється експресії, швидкості та свободі письма. Це надає тексту енергійну, динамічну атмосферу. У цаошу часто використовувались абстрактні та декоративні форми, в яких структура ієрогліфу втрачала свою жорсткість, що дозволяло створювати каліграфічну форму як самостійний художній твір. Цао Чжі (曹植) та Цао Цао (曹操), відомі майстри каліграфічного формотворення, стали першими, хто прославив цей стиль, а пізніше Ши Сі (石璜) став майстром у стилі цаошу, створюючи динамічні та виразні твори. Творчість Цао Цао характеризується швидким та енергійним

написанням, часом складним для сприйняття, але емоційним та виразним. Внесок Цао Цао у каліграфічне формотворення в цьому стилі досі цінується як культурна спадщина нашої країни.

Кайшу (楷书) – стиль стандартного тексту – став у добу середньовіччя основним стилем китайської каліграфії та використовується досі як основний спосіб написання ієрогліфів. Цей стиль став похідним з сіншу та цаошу. У кайшу кожен ієрогліф виконується з максимальною точністю та симетрією, лінії акуратно та чітко промальовані. Будучи стилем офіційних текстів, кайшу вимагає дотримання суворих правил. Ван Сі Чжі (王羲之), чиї твори в стилі кайшу були взірцем точності та краси. Також видатними каліграфами у цьому стилі були Чжан Чжан (张张) та Сюй Шен (徐升). Сун Цзі (宋濂), каліграф з династії Мін (XIV ст.), який прославився своєю майстерністю в стилі кайшу. Його роботи відрізнялися високою чіткістю та правильністю форм, що робило його каліграфію особливо популярною в академічних колах.

В каліграфічному формотворенні *типологізацію за тематичним критерієм доцільно замінити критерієм функціонального використання*. Адже функціональне призначення каліграфічного тексту обумовлювало його художні особливості та вибір стилю виконання. Конфуціанський вплив на каліграфічне формотворення з його націленістю на уніфікацію та стандартизацію, чітко поділив тексти згідно з їх функціональним призначенням (текст друкованих знаків, службовий текст, текст офіційних документів), так і масштабом (короткі тексти, невеликі скорописні тексти тощо). Лише наприкінці канонізації стилів та каліграфічного формотворення у періоди правління династій Тан та Сун, тяжіння уніфікації та стандартизації дещо слабне, що надає можливість китайським майстрам каліграфії створювати авторські варіанти каліграфічних художніх форм, особливо у середовищі вчених та саміх художників для повсякденних записів, нотаток та приватних листів.

*Типологізація каліграфічного формотворення за критерієм технологічного втілення* свідчить про те, що можна виділити наступні типи таких форм: 1. грубі

та чіткі рухи пензлем для того, щоб підкреслити фізичну тяжкість та солідність знаків в стилі чжуаньшу; 2. більш плавні рухи пензлем в порівнянні з чжуаньшу в стилі лишу, в якому переломи та плавні вигини стають характерними елементами, але дотримання чіткості та суворої геометричності знаків, але з деякими елементами свободи в лініях; 3. сіншу відрізняється від лишу більш плавними переходами та меншою строгістю, тут використовуються елементи тексту, в яких частини ієрогліфа можуть бути написані без зупинки кисті, створюючи плавність і природність. На відміну від кайшу, де кожен штрих чітко промальований, в сіншу лінії можуть бути більш невимушеними, але залишаються досить розбірливими, часто використовується безперервний рух пензля, що створює більш плавні переходи та природне оформлення символів; 4. в цаошу важливо використовувати швидкі та широкі рухи пензлем, що надає письму стрімкість та динамічність. Часто у цьому стилі допускається злиття окремих частин ієрогліфа, що робить написання швидким та менш точним. 5. кайшу вимагає дотримання строгих правил і норм, символи повинні бути легко читаються та ясними, в цьому стилі ієрогліфи прописуються з максимальною точністю та симетрією, лінії акуратно та чітко промальовані.

Середньовічні китайські каліграфи використовували різноманітні інструменти та техніки для створення своїх творів. Вони не лише писали текст, а й висловлювали через лист свої думки та почуття, що робить китайську каліграфію важливою частиною культурної спадщини Китаю. Пензель - головний інструмент китайського каліграфа. Кисті для письма зазвичай робляться з натурального волосся (собачого, козячого або мишачого) і мають різноманітні розміри в залежності від стилю каліграфії. Для точнішого тексту використовувалися тонкі пензлі, для ширших ліній – більші пензлі. Китайська туш – каліграфи використовували спеціальну туш, яка створювалася на основі сажі. Для виготовлення тексту потрібно було розтерти туш на чорнильному камені з додаванням води до отримання консистенції. Чорнильний камінь (砚, ян) – це камінь, на якому розтирали туш. Він міг бути різних форм і розмірів, зазвичай використовували каміння з певних районів Китаю, наприклад, з Янчжоу

або Сучжоу. Для письма використовувалися різні поверхні. Спочатку це був шовк, але з розвитком паперового виробництва папір став основним матеріалом для каліграфії. Папір міг бути гладким чи текстурованим, залежно від уподобань художника. Каліграфи часто використовували печатки з особистими іменами або ініціалами для підкреслення авторства твору. Такі підписи-печатки ставилися у кутку твору (для них використовували спеціальний червоний порошок, щоб залишати відбиток на папері і ця традиція жива і досі в Китаї). Для того, щоб правильно поставити підпис-печатку або друкований ієрогліф, каліграфи використовували спеціальні підставки, де можна було розмістити друк та закріпити його для нанесення.

Розвиток цих п'яти стилів китайської каліграфії – чжуаньшу, лішу, сіншу, цаошу та кайшу — є різними етапами у розвитку каліграфічної традиції середньовічного Китаю. Кожен стиль мав свої унікальні особливості, які відображали не тільки естетичні переваги свого часу, але й різні підходи до використання каліграфічного формотворення в офіційних, культурних та особистих контекстах та в традиційно-канонічній зображальній сфері нашої країни в цілому.

В період від монголів та правління династії Юань (1271—1368 рр.) до Імперії Мін (1368-1644 рр.) формотворення в середньовічній традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю набуло ще більшої морфологічної розгалуженості. До прикладу, під впливом тибетського буддизму з'являються *тибетські іконічні скульптурні зображення та літургійна тибетська скульптура*.

В скульптурному формотворенні цього періоду під впливом буддизму, який укріплюється, остаточно сформувався канон, але скульптури часто, окрім Будди та святих, зображують людей, тварин та міфологічних істот. У період правління династії Юань відбулося поєднання традицій китайської та монгольської культур в індійському та тибетському варіантах, що також стало особливістю скульптурного формотворення цього періоду. Особлива увага в період Юань приділялася буддизму Тибету, зокрема зображенням тибетських божеств та

тантричних мотивів. Окрім цього, з'являється велика кількість скульптурних зображень тибетських лам і вчителів буддизму, таких як Падмасамбхава (Гуру Рінпоче).

Так, в монументальній скульптурі продовжуються закріплюватись тенденції, які були характерні для першої хвилі канонізації скульптурних зображень. Буддистські статуї з монастирського комплексу Лунмень (Лунменьшань), які почали створюватись у період з V по XI ст., під час правління династії Юань продовжували виконувати свою релігійно-філософську функцію, втілюючи ідеї про порятунок, споглядання і просвітлення. Статуї Будди, бодхісаттв і ченців, продовжували відображати буддистську віру у допомозі людям у їхній духовній традиції. Даосизм, з його акцентом на гармонію з природою, безсмертя, духовну трансформацію та містицизм, також вплинув на скульптурне формотворення того часу. Даоські безсмертні (сян-шу) – це міфологічні і філософські постаті, що уособлювали ідеали даосизму. Це – «просвітлені», які досягли безсмертя через досконалу гармонію з природним і духовним. Ці фігури часто зображувались у вигляді старців або мудреців з магичними атрибутами ( посудом з еліксиром безсмертя або містичними грибами, які символізували вічне життя). Такою, до прикладу, була скульптура безсмертного Цяо Го (郭巧), старця з довгою бородою, в медитативній позі та з грибом безсмертя, який символізував його зв'язок з даоським пошуком досконалості, життєвої сили та подолання фізичної смерті.

На відміну від буддистської та даоської уваги до божеств та святих, конфуціанство також продовжувало впливати на формотворення в скульптурі.

В період правління династії Юань вплив конфуціанства на скульптурне формотворення виявлялися у створенні скульптурних зображень або великих представників історії Китаю, або моральних авторитетів попередніх епох: імператорів, представників аристократичної еліти, вчителів чи представників громадськості ( до прикладу, статуя Пань Го (戈先生), легендарного філософа).

Конфуціанська релігійно-філософська система підкреслювала в

скульптурному формотворенні збереження традицій, шанування старших та підтримки поваги до історичних пам'яток. Продовжували створюватись скульптури Конфуція, які вже деталізувались, на відміну від попередніх скульптур морального лідера китайського народу. Оскільки у цей період монголи правили китайцями, то й акцент робився власне на скульптурних портретах представників монгольської еліти. У період Юань, коли монголи правили Китаєм, велика увага приділялася оспівуванню міжнародних досягнень. Монгольська армія та її командуючі відігравали вирішальну роль у політичному житті того часу, і скульптури, присвячені військовим лідерам, також стали популярними. Одним із відомих прикладів є скульптура Джебе, одного з головних полководців армії Чингісхана. Культ монгольської династії підтримувався створенням культу її засновника Хубілая-Хана. Так, чисельні монументальні скульптури Хубілая-Хана були створені анонімними майстрами в імператорських скульптурних майстернях у столиці династії Юань – Даду (сучасний Пекін). Можна припустити, що серед майстрів міг бути відомий у ті часи скульптор Лі Юн (李云). Одна зі статуй Хубілая-Хана в храмі Будди (Пекін) є зображенням імператора у сидячій позі з атрибутами влади. Вона була виготовлена у 1270-1280 рр., як складова офіційного культу імператора.

Окрім монументального скульптурного формотворення у період правління династії Юань, а потім і Мін, розвиваються інші жанри скульптури, а саме: *рельєфи та барельєфи, скульптурна пластика* тощо. Рельєфи та барельєфи, присвячені історичним постатям (монгольським імператорам, філософам чи буддійським ченцям), були частиною архітектурних комплексів.

Отже, за *релігійно-філософським критерієм* типологізації скульптурних форм цього періоду можна підтвердити вплив усіх трьох основних релігійно-філософських систем на зазначений процес.

За *стилістичним критерієм скульптурного формотворення* у період правління династії Юань, а потім і Мін майже всюди *панує реалізм* та фіксуються дві тенденції: *перша—індивідуалізація та деталізація* скульптурних зображень у всіх субжанрах середньовічної скульптури від монументального та

дрібної пластики. Індивідуалізовані зображення Конфуція, Хубілая-Хана та представників монгольської правлячої еліти зустрічаються значно частіше, ніж у попередні історичні періоди. Доволі детально відтворюється одяг моделей, а їх *соціальний статус*, відповідно до канону, підкреслений відповідними атрибутами. Окрім цього, в скульптурі доби Юань вагомо присутні індійські та тибетські елементи та мотиви, що вказує на суттєву *стилістичну інтерналізацію* скульптурного формотворення того часу. Традиційний для китайських скульпторів реалізм поєднується у цю добу з елементами центральноазіатського та навіть тибетського стилю. Так, у зображенні Авалокітешвари, божества співчуття, часто можна побачити характерні для індійського буддизму жести та пози, зокрема відому «мудру вчення» (характерний для Індії жест пальцями). Зображення тибетських божеств, зокрема скульптури Ваджрапані, божества, яке символізує силу та захист, були доволі розповсюджені у добу династії Юань, як і скульптурні зображення тантричних мотивів. На відміну від попередніх історичних епох, скульптурні зображення цієї доби є декоративнішими та насичені складними скульптурними орнаментами за індійськими мотивами. Отже, стилістично скульптурне формотворення періоду династії Юань є цікавим синтезом китайських, індійських і тибетських художніх традицій. Китаєм, Тибетом та Індією.

Друга стилістична тенденція, яка проявляється пізніше, у добу династії Мін, – це повернення до традицій «золотого століття» династії Тан, до відродження традиційних китайських скульптурних форм. Ще більша деталізація та індивідуалізація, характерна для перших китайських династій, спостерігається як в даоському, так і буддистському й конфуціанському скульптурних канонах. Втім, у добу правління династії Мін, скульптори спираються не тільки на зображення формальних деталей та атрибутів, а на зображення характерів своїх моделей. Зображення реальної людяності, на відміну від попередньої абстрактної та іконографічної – головна стилістична особливість скульптурного формотворення доби династії Мін. Отже, бронзові скульптури доби Юань часто демонструють суворіші та реалістичніші риси, з елементами монгольської та



індійської та тибетської культур. Скульптури доби правління династії Мін були більш витонченими, з акцентом на вишуканість, гармонію та симетрію. Розвивалося деталізоване опрацювання фігур, облич та одягу моделей, що надавало роботам більшу виразність та індивідуальність. Крім того, в цей період знову стали популярними елементи китайського канону в скульптурі, включаючи зображення буддійських та даоських божеств, а також традиційні китайські мотиви.

За *тематичним критерієм* в скульптурі культури періоду династії Юань спостерігається об'єктивне розширення тематичної оповідності. Суттєве урізноманітнення персонажів для зображення, збільшення мотивів, які втілюються в скульптурних формах – усі ці фактори сприяють тематичній розгалуженості. В добу династії Юань основний акцент у скульптурному формотворенні часто робився на релігійних образах, пов'язаних з буддизмом і даосизмом та на символіку влади й величі. У цю добу тема імператорського культу була теж дуже важливою. У Мінській добу теми скульптурного формотворення урізноманітнювались: окрім буддійських та даоських мотивів, з'явилися зображення китайських святих, міфологічних істот та історичних особистостей. Також стала більш помітною увага до побутових сцен та зображень повсякденного життя, що надавало скульптурам епохи Мін більше гуманістичних рис.

Скульптурні форми доби правління династій Юань та Мін використовувалт широкий спектр матеріалів; від каменю, дерева та бронзи до порцеляни. Використання таких матеріалів як дерево, камінь, мідь та бронза, глина, кераміка та кістка доповнювались вже традиційними техніками: різьбленням по дереву та каменю, литтям, технікою інкрустацій та покриттів, технікою моделювання глини. *За критерієм технологічного втілення* скульптурне формотворення цих періодів треба зазначити певну різницю між техніками виконання в добу династії Юань та династії Мін. Кам'яні скульптури епохи Юань та Мін мають значні відмінності у техніці виконання. Кам'яні скульптури періоду Юань в основному зображували буддійські і даоські божества, символізуючи підтримку

монгольської династії в релігійній сфері (кам'яна статуя Будди в печерах Дуньхуан є прикладом монументальної та величної скульптури, де відчувається суворість та урочистість, а Будда з Печери 17 Тунхуан є кам'яною статуєю з досить стриманими виразами і грубими деталями, типовими для монгольського періоду). Кам'яні скульптурні форми цього періоду часто були досить статичними, з обмеженою увагою до анатомічних деталей. В епоху Мін кам'яні скульптури стають різноманітнішими. Повернення до китайських традицій призвело до створення більш гуманістичних образів з поліпшенням деталізації осіб та одягу. Прикладом може бути кам'яна статуя Будди у храмі Лонтань у провінції Хебей, яка демонструє більш витончений стиль із великими деталями та реалізмом. Техніка виконання значно покращала. Майстри Мінського періоду використовували більш точну техніку обробки каменю, щоб створити виразні та гармонійні образи. Статуї Лаоцзи та Конфуція у храмі Конфуція у Цюйфу – це приклади високо деталізованих кам'яних скульптур з акцентом на м'які риси обличчя та складки одягу.

Бронзові скульптури епох Юань та Мін у Китаї теж відрізняються в техніці виконання, відображаючи особливості культурних та історичних змін у ці два періоди. У техніці виконання бронзових скульптур періоду правління династії Юань використовуються грубіші форми і менш детальної роботи, на противагу періоду Мін. «Лікуючий Будда» – одна з відомих бронзових статуй, що зображують Будду в позі «лікує» (або «цілющого»), створена в цей період. Подібні скульптури часто використовувалися в монастирях для ритуалів зцілення та благословення. В епоху Юань також активно використовувалися бронзові ритуальні судини, такі як цзун. В епоху Мін скульптури стали набагато технічнішими і деталізованішими. Роботи цього часу часто характеризувались вишуканістю форм, тонкими проробкою деталей, вишуканішими текстурами, які втілювали одяг або риси обличчя. Техніка лиття та обробки бронзи також досягала вищого рівня, що дозволяло створювати скульптури, що виглядають набагато більш реалістично та граціозно. В епоху Мін бронзові статуї Будди часто покривалися золотом чи позолотою, що символізувало духовну чистоту та

благодать. Однією з найвідоміших бронзових статуй є Будда, що сидить у позі медитації, виконаний «Кінська скульптура». У цей період також п'явала потреба увічнення імператорської влади. Бронзові статуї імператорів, такі як зображення імператора Чжу Ді ( імператор династії Мін, який правив у XV ст.). У Мінському періоді також стали популярні скульптури коней із бронзи. Вони символізувала силу та шляхетність. У мінський період також триває традиція виготовлення ритуальних судин та дзвонів із бронзи. Ці предмети використовувалися для офіційних церемоній та ритуалів, особливо у буддійських монастирях.

Дерев'яні скульптури Юань часто виконані у традиційній китайській техніці – з використанням різьблення по дереву. Однак у цьому періоді майстри частіше використовували прості та грубі форми, з менш деталізованими особами та одягом. Різьблення було досить жорстким і часом монументальним. Так, дерев'яна статуя Будди з печер Дуньхуан відрізняється суворими рисами, з великими, масивними формами та жорсткими лініями. Обличчя Будди зображено досить стримано та статично, що відбиває вплив монгольської естетики. Аналогічно виконаний Будда з храму Тяньші в Пекіні - ще один приклад скульптури, виконаної в техніці різьблення по дереву з вираженим впливом монгольської традиції та монументальності. В епоху правління династії Мін техніку різьблення по дереву вдосконалили, застосовуючи складніші методи деталізації, такі як глибоке різьблення та поєднання різних текстур. Це дозволило майстрам створювати складніші та різноманітніші композиції. У Мінську епоху також використовувалися різні породи дерева, включаючи сандалове дерево та інші дорогі матеріали, що покращувала якість робіт. Дерев'яна скульптура Будди з храму Вейшан у провінції Цзянсу доби правління династії Мін є більш тонко проробленим образом Будди. Обличчя Будди виразне, з м'якими рисами, а складки одягу передані з великою увагою до деталей. Дерев'яна статуя Лаоцзи у храмі Лаоцзи (Пекін) має характерні риси Мінського стилю: гармонія, увага до деталей обличчя та одягу. Обличчя Лао-цзи висловлює мудрість і спокій, а різьблення по дереву зроблено з високим рівнем

деталізації, що для цього часу. Дерев'яні фігури з храму Юнхе в Пекіні демонструють високий рівень деталізації та м'якість форм, притаманних мистецтву династії Мін.

Порцеляна стала відносно новим матеріалом в дрібній пластиці періоду правління династій Юань та Мін. У цей час відома також велика кількість фарфорових статуєток, ченців буддистів, даоських безсмертних або конфуціанських філософів. Порцелянові статуєтки періоду Мін у Китаї є одними з найвідоміших і найоціненіших творів китайського мистецтва. Цей період став часом розквіту китайської порцеляни, а вироби з порцеляни, включаючи статуєтки. У період Мін китайські майстри досягли майстерності у виробництві високоякісної порцеляни, яка стала знаменита на весь світ. Для виготовлення статуєток використовувався тонкий білий фарфор, що дозволяло створювати вироби з високим ступенем деталізації та вишуканістю. Особлива увага приділялася використанню різних типів глазурі, у тому числі білої, блакитної, зеленої та червоної глазурі, а також глазурі з ефектами (наприклад, «тріщиніста» глазур). Ці глазурі надавали статуєткам не лише естетичну цінність, а й функціональність — наприклад, глазур захищала порцеляну від пошкоджень та допомагала зберігати вироби. Основна техніка виготовлення статуєток – це формування з порцелянової глини, а також використання лиття для створення більших фігур. Майстри також використовували техніку «пластичного» ліплення для створення складних деталей. Статуєтки «Восьми безсмертних» (Ба Сянь) зображують даоських святих у різних позах та з характерними атрибутами. Ці фігури часто зображалися у яскравих кольорах, з високою деталізацією. А порцелянова статуєтка «Будда в медитації» – приклад скульптурної форми з вираженою м'якістю та спокоєм, що було віддзеркаленням ідеї просвітлення. Однією з особливостей фарфорових статуєток епохи Мін є високий рівень деталізації. Художники приділяли увагу дрібним деталям, таким як вирази обличчя, складки одягу, текстури шкіри та волосся, що надавало статуєткам виразність та життєвість. Деякі статуєтки були розписані вручну яскравими фарбами, що надавало їм більшої виразності. Колірні рішення варіювалися від

яскравих фарб до м'яких відтінків пастельних. Це також дозволило створити об'ємний та яскравий ефект на поверхні порцеляни. Більшість порцелянових статуеток епохи Мін були невеликими або середнього розміру, що дозволяло їх розміщувати у будинках, храмах та садах як декоративні елементи. Найбільші скульптури з порцеляни зустрічалися рідше, і такі роботи вимагали особливих умов виробництва та транспортування.

У період Мін майстри працювали з порцеляною, яка вимагав високої температури для випалу, тому статуетки часто робилися з обережністю щодо їх розміру та форми, щоб уникнути деформації або тріщин. Статуетки часто покривалися глазурями, які могли бути прозорими або з додаванням барвників, створюючи різні відтінки та текстури. Наприклад, Мін використовували глазурі, такі як блакитна, зелена і червона, для підкреслення пластичності форм і кольору. До прикладу порцелянова статуетка «Дівчина з лотосом» є суто декоративною, і в ній активно використовувалась кольорове глазурування. Статуетки, особливо ті, що зображали людей або божеств, часто вручну розписувалися майстрами, що додавало деталізовані елементи, такі як обличчя, одяг, аксесуари та прикраси. Ці зображення могли бути виконані у яскравих та контрастних тонах, створюючи динамічний та привабливий образ.

*Живописне формотворення за філософським критерієм* у добу правління династії Юань та Мін у Китаї продемонструвало значні зміни, які відображають політичні, культурні та філософські трансформації того часу. Як в скульптурі, так і в живописі традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю цих періодів проявилася потяг до індивідуалізму та особистої виразності художників. Це був час, коли з'явилася популярність серед ченців, пустельників та інтелектуалів, і вони використали живопис як спосіб вираження свого внутрішнього життя. Вплив даосизму, буддизму та конфуціанства на живописні форми був таким же засадничим, як і в образотворчому мистецтві взагалі. Незважаючи на культ імператорської влади при династії Юань, багато художників цієї доби займалися не лише особистою творчістю, а й навчали своїх учнів, тим самим створюючи школи, які одночасно були справжніми осередками

підготовки учнів, а з іншого, – вирізнялись певним стилем живописного формотворення.

*За стилістичним критерієм саме в живописному формотворенні стає важливим стиль певної школи, яка в свою чергу, спиралась на канонізацію живопису другої хвилі. У епохи Юань та Мін у Китаї сформувалися кілька важливих шкіл живопису, кожна з яких залишила свій слід у розвитку китайського мистецтва. Кожна школа відображала особливості філософії, техніки та стилю того часу. Серед цих шкіл можна назвати наприклад, Школу Ван Шу (王舒). Школа Ваньшу (або Вань Шо) характеризувалась стилем, пов'язаним з ім'ям знаменитого китайського художника Вань Шу (Вань Шу), який жив за часів Тан (618–907 рр.) і вважається одним із витончених майстрів цього періоду. Стиль цієї школи відомий поєднанням традиційних китайських технологій із новітніми для доби Юань техніками живопису. Відмова від канонічної композиційної побудови живописного зображення, увага до дрібних деталей об'єктів природи, таких як листя, квіти, каміння та вода, використання м'якіших та плавніших ліній – художні особливості стилю цієї школи. Можна також назвати школу «Живопису на самоті» (孤山画派), яка була пов'язана з філософією даосизму та буддизму. Художники, прихильники цієї школи, прагнули усамітнення та самовираження через живопис, зображуючи природу як відображення внутрішнього світу. Основними представниками школи були художники, такі як Лін Шу (林舒) та Чжан Сі (林舒). Вони використовували експресивну техніку пензля, роблячи акцент на емоційну глибину та філософський зміст картин. Школа Сунцзяо (松江画派) виникла в області Сунцзяо (сучасна провінція Цзянсу), і її представники відрізнялися майстерністю зображення пейзажів та прагненням більшого реалістичного зображення природи. Вони намагалися комбінувати традиційні методи із новими підходами. Важливими художниками цієї школи були Юань Лін (袁林) та Чжан Шіцзе (张世杰). Школа Чжуанцзі (庄子画派) натхнена філософією даосизму приділяла увагу мінімалізму та гармонії з природою. Школа акцентувала увагу*

на зображенні порожнечі та простоти, що відповідало даоським поглядам на буття. Цей напрямок розвивали художники, такі як Чжан Цзідун (张继都) та Лі Кан (李康). Хучжоуська школа бамбука та її лідер Вень Тун (文屯) зробили свій внесок в розвиток пейзажного живопису цієї доби. Манера зображення Вень Туном бамбуку мала довге відлуння в пейзажному живописі й продовжилася в епоху Юань у творчості таких художників, як Чжао Менфу<sup>21</sup>, Лі Кань<sup>22</sup>, Гао Кегун<sup>23</sup> та Ке Цзюси<sup>24</sup>. Пізніше, у добу Мін, була створена школа Гуанчжоу (广派), яка розвинулася в південному Китаї і відрізнялася суворим дотриманням канонам та технікам, заснованим в першу та другу хвилю канонізації. Художники цієї школи акцентували увагу на точності та деталях. В її традиції працювали такі майстри, як Ші Туан (石团) та Дун Цічан (董其禅). Також у добу Мін запрацювала школа Шеньцзян (沈阳画派). Ця школа відома своїм особливим підходом до зображення природи. Вона прославилася поєднанням реалістичних та стилізованих елементів у картинах. Один із провідних художників школи – Шень Чжоу (沈周). Його роботи були спрямовані на повернення до давньокитайських традицій. Школа Чжанцзякоу (张家口画派) відрізнялась елементами експресії та динаміки у зображенні пейзажів [11]. Роботи художників цієї школи були сміливішими в композиції, а пензель використовувався з великою майстерністю для передачі світла і тіні. Одним із найвідоміших представників школи був Чжан Яоцзін (张耀敬). «Школа північних пейзажів» (北派) фокусувалася на зображенні величних північних пейзажів та природних об'єктів у їхній природній, суворій красі. Стиль цієї школи активно розвивалося у північних регіонах Китаю і був стриманішим у порівнянні з південною школою. Серед відомих представників цього напряму

---

<sup>21</sup> Чжао Менфу (кит. 趙孟俯, 1254–1322) – китайський каліграф, [поет](#), державний діяч, один з визначних художників часів династії Юань.

<sup>22</sup> Лі Кань (кит. 李侃, 1245–1320) – китайський живописець часів династії Юань. Його стиль називався «Чжун Бінь».

<sup>23</sup> Гао Кегун (кит. 高克工, 1248–1310) – китайський художник часів династії Юань.

<sup>24</sup> Ке Цзюси (кит. 柯巨喜, 1290–1343) – китайський художник та поет часів династії Юань.

можна назвати Дун Цічана (邓慈灿) та Чень Шу (陈数). Стиль «Школи витончених картин» (文人画派) став популярним, адже в ньому художники-літератори, вчені та філософи починали поєднувати живопис з поезією та каліграфією. Тут поєднувались елементи витонченого мистецтва та філософського самовираження. Такі художники, як Ван Ян (王艳) і Чень Го (陈果), поєднували елементи даосизму, буддизму та конфуціанства у своїх живописних роботах. Школа Юаньцзяо (元家画派) наслідувала канони давньокитайського живопису, з акцентом на техніку пензля, суворі композиції та увагу до традицій. Художники школи наголошували на точності та деталізації зображуваних об'єктів, а також на передачі символічних значень усіх трьох пануючих в країні релігійно-філософських систем.

Отже, у той час, як у правління династії Юань живописне формотворення акцентувало увагу на індивідуалізмі та філософії самотності, у добу династії Мін, яка стала часом розквіту художніх шкіл, було привнесене більше гармонії та деталізованих зображень, що, в свою чергу, вплинуло на подальший розвиток усієї морфологічної системи живопису Китаю.

*За тематичним критерієм* можна виділити три тематичних масива, які репрезентувались в живописному формотворенні цих двох епох. Перший тематичний масив об'єднував теми, пов'язані з впливом буддизму з його тибетським та індійськими мотивами, даосизму та конфуціанства на китайське суспільство. Другий тематичний масив був присвячений культурі імператорської влади, ролі держави, її військової, політичній та інтелектуальним елітам. Третій – це теми, присвячені власне художній творчості (тема самопоглиблення або самотності художника на тлі пейзажу, тема пошуку гармонії та краси в художній творчості, до прикладу теми творчості Лі Ке (喜), Чжана Сяо (张晓).

*За критерієм технологічного втілення* живописне формотворення кожної стилістичної школи також забезпечувалось не тільки колом тем, які ставали основними, але технікою зображення. Так, *техніка «вільної кисті»* була характерною для школи Ваншу і саме ця техніка визначила прагнення багатьох



шкіл періоду Юань нею оволодіти, адже така техніка забезпечувала експресію живописного зображення. Колись Вань Шу (万树) розробив стиль живопису, заснований на «вільній кисті» (синь-шу), яка передбачала використання впевнених мазків для створення відчуття природності зображення. Однією з характерних рис його живописних робіт було майстерне зображення тривимірного простору на двомірній площині картини, створення відчуття легкості та незакінченості композиції. Простір часто зображувався за допомогою розмитих, але добре структурованих деталей, які створювали ілюзію перспективи. Також така техніка спиралась на використання чорно - сірих тонів (майже монохром), що надавало картинам цієї школи особливої виразності. Школа Ваншу поєднувала традиційні живописні методи з новаторськими в побудованні композиції та використанні кольору. Технологічними особливостями школи «живопису на самоті» є використання експресивних та вільних мазків, адже нечіткі, сміливі мазки створювали відчуття динамічності та емоційної свободи художника. Майстри використовували великі пензлі для створення плавних та хвилеподібних ліній, часто вдаючись до техніки вільний стилю для передачі своїх емоцій через форму та композицію. Монохромність (або обмежена палітра кольорів) теж частиною цієї техніки зображення. Застосування акварелі та поєднання її з каліграфічними прийомами теж є характерним для школи «живопису на самоті». Художники складали вірші, які писалися каліграфічним шрифтом безпосередньо на картині чи поруч із зображенням. Ці вірші посилювали атмосферу самотності та медитації, часто відбиваючи філософські роздуми самого художника. На відміну від епохи Юань, де домінував більш емоційний та вільний підхід, живопис доби правління династії Мін був більш стриманим, але деталізованим. Художники епохи Мін надавали великого значення не тільки техніці пензля, але й тонкощам передачі деталей. Саме у цю добу школи розпочинають систематичне навчання своїх учнів, готуючи наступні покоління китайських художників до підтримання традицій канонічного пластичного мислення. У період Мін широко розвивався живопис «школи канонів», особливо у жанрі пейзажу і портрета. Це також був

час, коли з'явилися унікальні видання та альбоми, в яких митці демонстрували свої роботи. Особливо треба підкреслити діяльність Дж. Кастельйоне, який також відомий у Китаї під ім'ям Лі Дачжань (李大钊). Італійський місіонер, художник та мистецтвознавець, який вплинув на розвиток китайського мистецтва в XVII- XVIII ст. Його творчість поєднувала елементи західного мистецтва з традиційними китайськими техніками та підходами, що стало важливим моментом в подальших змінах в традиційно-канонічній морфології китайського образотворчого мистецтва. Кастельйоне, будучи місіонером ордена єзуїтів, прибув до Китаю на початку XVII ст. і працював при дворах імператора Кансі (康熙) та Юнчжена (雍正). Його мистецтво поєднувало елементи західного живопису, включаючи перспективу, світлотінь та реалістичні пропорції з традиційними китайськими методами, такими як використання туші та акварелі. Він застосовував західні художні принципи, такі як перспектива, світлотінь, реалістичне зображення людського тіла та натуралістична техніка для створення портретів і пейзажів. Він створив єзуїтську школу живопису в Китаї, стиль та прийоми якої активно поширювалася серед китайських інтелігентів та правителів. У рамках цієї школи митці навчалися західним методам, проте зберігали китайські традиції. Вплив Кастельйоне виявився в тому, що він навчав китайських художників новим технікам, таким як використання олії та олії на полотні, а також надав їм нові підходи до композиції та пропорцій. Втім, незважаючи на те, що італійський місіонер активно впроваджував західні методи в китайський живопис, він ніколи не забував про китайські традиції. Він завжди використовував традиційні композиційні принципи, каліграфію та символіку. Оскільки західний художник став відомий своїми портретами китайських високопосадовців, виконаними в західному стилі, це було дуже незвичайним для художньої практики того часу. Він також створював пейзажі, які поєднували китайську манеру зображення природи з європейськими методами передачі простору та світла. Цей, тоді локальний досвід та вплив італійця, в подальші роки, завдяки існуванню художніх шкіл в нашій країні з доби правління династії Мін, став динамічно розповсюджуватись Китаєм, що, підсумку, призвело до

появи так званого «заморського живопису» наприкінці XIX ст. та відкрило дорогу для подальших експериментів із західними та східними стилями.

Отже, якщо у добу Юань акцент робився на індивідуалізмі, самотності, медитації в живописному формотворенні, то у добу Мін – на традиціоналізмі, ідеалізації та канонічності. Систематична діяльність задля передачі основних технологічних прийомів живописного формотворення в традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю забезпечила гохуа морфологічну стійкість, незважаючи на певне стилістичне розмаїття.

*Каліграфічне формотворення* теж зазнало змін у періодах правління династій Юань та Мін. В епоху правління династії Юань з'являється сильний вплив відомих майстрів, таких як Ван Сі Чжі (羲之) (якого вивчали та копіювали) та знаменитий художник та каліграф Чжао Менфу (羲之, 1254–1322 рр.). Його роботи відрізнялися елегантністю та продуманістю. На відміну від традиційних суворих стилів, його тексти часто демонстрували більше свободи та виразності, що стало важливою рисою каліграфії епохи Юань. В епоху Юань багато каліграфів прагнули індивідуалізму і свободи самовираження, створюючи більш експериментальні та виразні каліграфічні форми. В епоху Мін, навпаки, основна увага приділялася традиційним канонам, збереженню та передачі культурної спадщини.

*За стилістичним критерієм* під час правління цієї династії продовжувалось розповсюдження стилів, таких як каїшу та сіншу, але також розвивалися більш вільні та особисті форми письма, такі як *ляньшу та цзіші*. В епоху правління династії Мін китайська культура переживала відродження та прагнення до відновлення традицій, а також посилення національної самосвідомості, отже каліграфія знову стала символом національної та культурної значимості. Каліграфічне формотворення в цей період стала більш орієнтованою на канони та традиції, на розвиток канонічних каліграфічних форм, характерних для другої хвилі канонізації. Майстри-каліграфи епохи Мін, такі як Цуй Чжиху (崔志虎), прагнули дотримання класичних норм і канонів.

Однак серед них також зустрічалися і новатори, такі як Гуан (关), які привнесли свої індивідуальні особливості в стилістику текстів, але в межах традиції. В епоху Мін продовжує розвиватися популярний стиль каїшу, але також починає більш активно поширюватися стиль сіншу, в якому акцентувались елегантність та вишуканість. У період Мін також отримав розвиток давній стиль, який був започаткований ще у період правління першої імператорської династії стиль *фанганшу* (стиль друкованих шрифтів).

Ляньшу та цзіші — це два особливі стилі китайської каліграфії, які відрізнялися за своїми особливостями, техніками та цілями. Ляньшу (连书) («зв'язне письмо») був стилем, у якому каліграф використовував пов'язане, плавне письмо, в якому символи та його елементи були об'єднані в єдине ціле. Він часто використовувався для написання віршів та особистих нотаток. У ляньшу майстри надавали великого значення індивідуальності письма. На відміну від строгих та формалізованих стилів, таких як каїшу, у ляньшу цінувався творчість та оригінальність. Цей стиль дозволяв каліграфам розкрити свою особисту манеру написання тексту. Цзіші (迹书) «письмо, сліди» – стиль каліграфії, орієнтований створення чітких, виразних слідів від пера, з увагою до правильності і виразності кожного штриха. У ньому акцент ставиться на ідеальній формі та гармонії між окремими знаками. Стиль цзіші передбачав велику увагу до геометричної правильності та чіткості кожного ієрогліфу. Знаки писались акуратно, чіткими та рівними штрихами. Каліграфу було необхідно дотримуватися ідеальних пропорцій і балансу кожного символу в тексті. Цзіші був тісно пов'язаний із традиціями китайської каліграфії, особливо з офіційними стилями, такими як каїшу. Він є канонічнішим і формалізованішим, що робило його ідеальним для створення офіційних документів, написів або використання в державних установах. Незважаючи на свою сувору форму, цзіші все ж таки дозволяв каліграфу продемонструвати свою манеру письма і втілити особисту індивідуальність у межах існуючого канону. Ляньшу був більш гнучким і вільним стилем, з акцентом на плавність виконання та творчість каліграфа, у той час як

цзіші вимагав суворого дотримання форми та чіткості кожного символу. Фанганшу – один із стилів китайської каліграфії, який відрізнявся специфічною формою та структурою знаків. Цей стиль отримав свою популярність у період династії Тан та наступних епохах. Його особливості включають такі аспекти: прямі лінії і незграбність; жорсткість та строга симетрія; точні пропорції; вплив друкованого письма. Стиль фанганшу характеризувався чіткими, прямими лініями з незграбними переходами. Це надавало каліграфічним знакам геометричну строгість і особливу виразність, на відміну більш плавних і округлих форм інших стилів. Кожен ієрогліф в цьому стилі складався з чітко виражених елементів, які з'єднані в певному порядку. У цьому стилі особлива увага приділялась пропорціям між компонентами ієрогліфа. Усі елементи мали бути збалансовані та добре узгоджені між собою. Дійсно, незважаючи на те, що фанганшу був каліграфічним стилем, його елементи нагадували форми, які використовувались у друкованих текстах. Це надавало йому більш формального та впорядкованого вигляду і робило його зручним для використання в офіційних документах та монументальній каліграфії. До прикладу, стиль фанганшу часто використовувався у гравіюванні на камені та інших великих проєктах, де була важлива чіткість та видимість навіть на великих відстанях. Ще однією стилістичною рисою фанганшу став його мінімалізм. Кожен штрих виконувався з максимальною економією рухів, що робило письмо швидким та ефективним.

*За тематичним критерієм*, як і в попередні історичні періоди, теми письма в каліграфічному формотворенні були зумовлені функціональністю тих текстів, які писались: від нотатків, особистих листів до офіційних державних документів.

*За критерієм технологічного втілення* каліграфічне формотворення кожної стилістичної школи відповідало тим функціональним завданням, які ставились перед каліграфом. В стилі ляньшу знаки написані нерозривно, з'єднуються один з одним і лінії утворюють плавні переходи. Ляньшу дозволяє каліграфу працювати швидко та вільно, що робить цей стиль придатним для особистого вираження та більш невимушеної каліграфії. Ляньшу міг включати елементи різних стилів, таких як цаошу (швидкісний стиль). На відміну від ляньшу, де

знаки з'єднуються і утворюють плавний потік, цзіші передбачав чіткі та виразні переходи від одного символу до іншого. Тут використовувались суворіші контури та лінії, які нагадували «сліди» від пера. Оскільки фанганшу був каліграфічним стилем, чії його елементи нагадували форми, які використовувались у друкованих текстах, то і техніка його втілення спиралась на певні засвоєні каліграфічні кліше та канон. В цілому каліграфічні форми епохи правління Юань були різноманітнішими і менш обмеженими, у той час як в епоху правління Мін каліграфічні форми характеризувались поверненням до суворіших і канонічніших форм листа, акцентуючи увагу на «правильності» та «красі» форм.

Таким чином, в період від монголів та держави Юань (1271—1368 рр.) до імперії Мін (1368-1644 рр.) відбулось *завершення канонізації морфології традиційного типу зображальної сфери Китаю*. З'явилися нові стилістичні школи в різних видах образотворчого мистецтва, діяльність яких, з одного боку, – уточнювала та закріплювала іконографічний канон в різних морфологічних ланцюгах традиційно-канонічної системи зображальної сфери середньовічного Китаю, а, іншого,– внесла перші елементи розбалансування гохуа під впливом образотворчих технік Центральної Азії та інших сусідських країн (мінімалістичні форми та чистота ліній, ) та західного зразку (техніка олійного живопису).

Період китайського Відродження ( від імперії Мін, 1368-1644 рр.) до імперії Цін (1645-1911 рр.) характеризується подальшими трансформаціями в традиційно-канонічній системі китайського образотворчого мистецтва. Це час благополуччя, економічного зростання, культурного розквіту та політичної стабільності, що вплинуло на розвиток різних мистецьких стилістичних шкіл та сприяло масштабуванню самої зображальної сфери Китаю як метасистеми. Правління маньчжурської династії Цін внесло більше елементів культури цього етносу в китайську культуру та образотворче мистецтво. Вплив буддизму Тибету було особливо помітно в релігійних зображеннях з попередніх часів, але за династії Цін він ще збільшився. Зображення божеств, мандал, буддійських

ченців та символів буддизму займали важливе місце у маньчжурському живописі. Особлива увага приділялася священним образам, що символізують божественну силу та захист.

Оскільки у період правління династії Мін спостерігається відродження інтересу до класичних традицій китайського живопису, особливо часів династій Тан (618–907 рр.) та Сун (960–1279 рр.), то ці заходи сприяли укріпленню метасистеми гохуа. Однак, незважаючи на повернення до давніх традицій, художники прагнули індивідуального вираження та створення власних стилів.

У правління династії Цін морфологія образотворчого мистецтва Китаю продовжує розвиватися як в межах традиції, так і під впливом нових елементів з маньчжурської культури. Морфологія продовжує масштабуватись.

Формотворення у період китайського Відродження продовжує у смислового та змістовного контекстах розвиватись під впливом базових релігійно-філософських систем ( даосизму, буддизму та конфуціанства). Втім, під впливом маньчжурської культури з її добуддійським шаманізмом, деякі з цих практик зберігалися при династії Цін. Наприклад, поклоніння духам природи, обряди, пов'язані з тваринами та предками, а також використання амулетів та талісманів продовжували існувати при дворі. Але маньчжури активно підтримували і буддизм, особливо буддизм Тибету, і пов'язані з ним монастирі і релігійні практики. У цей період спогстерігається навіть підсилення цікавості як суспільства, так і художників, до ідей цих систем, що також знаходить свій відбиток у образотворчому мистецтві.

Незважаючи на стійкий авторитет існуючих стилістичних шкіл, у цей період з'являється значна кількість художників, які організують школу «дев'яти майстрів» ( “九大師”). Ще у часи правління династії Мін вони починають виступати проти традиційних академічних канонів та шукати нові способи самовираження. Їх стиль часто відрізняється грубими, але виразними штрихами та створенням динамічних, сміливих образів. Одним із найвідоміших представників цієї школи є Чжан Дун (张东).

Розвиток *скульптурного формотворення* в період китайського Відродження продовжує традиції та естетичні принципи, закладені в попередні епохи, але також зазнає впливу певних змін. Продовжує розвиватися традиція буддійської скульптури, особливо у контексті існування храмів та монастирів. Буддійські статуї, що зображували Будду та різних бодхісатв, стають основними об'єктами релігійного поклоніння. Ці статуї продовжують виготовлятися з дерева, каменю, бронзи та навіть порцеляни. У цей час розпочинаються експерименти із зображенням міфологічних та історичних сцен у малих пластичних формах, які наближають скульптурне формотворення до народної культури. У часи правління династії Цін скульптура розвивається під впливом нових течій, включаючи елементи, привнесені контактами з сусідніми країнами. Західні елементи, такі як техніки моделювання та використання перспективи, починають проникати в китайську скульптуру, хоч традиційні канони досі залишалися домінуючими. Також важливим був і вплив елементів маньчжурської культури в скульптурних зображеннях (храмових та палацових).

На півночі Китаю за часів династії Мін перевага надавалася кам'яним та бронзовим скульптурним зображенням. На півдні здебільшого розвиваються скульптурні роботи з дерева. За часів династії Цін скульптурне формотворення в буддійських храмах продовжує розвиватися, але також з'являються відносно нові типи скульптурних зображень, такі як зображення духів та історичних персонажів, ближчі до народної культури. У цей же період скульптурні зображення (особливо різьбленні дерев'яні, а також кам'яні фігури, барельєфи) стають елементами фасадів будівель та інтер'єрів. Ці скульптурні елементи часто зображували міфологічних істот, святих та захисників. Оберегова та декоративна функції цих скульптурних зображень особливо проявились саме у добу династії Цін.

*За стилістичним критерієм* скульптурним зображенням була притаманна інкорпорація західних та маньчжурських впливів в традиційне формотворення. Але скульптура доби імперії Цін, як і в попередні часи, насамперед залишалася орієнтованою на традиційні китайські ідеї та символіку. Це включало зображення божеств, міфологічних істот, і навіть сцени з буддійської і даоської



міфології. Втім, саме тоді починає відчуватися вплив західної культури, привнесений через торгівлю та місіонерську діяльність. Особливо це стало помітно у пізній період правління династії Цін. Західні методи скульптурного формотворення та матеріали поступово почали проникати у китайську скульптуру, особливо у роботах, створених під впливом католицьких місіонерів та європейських художників. Ранні скульптурні роботи під час династії Цін зберігали свою традиційну стилізацію. Маньчжурський стиль скульптур доби правління династії Цін розвивався з урахуванням як традицій китайського скульптурного формотворення, так і під впливом маньчжурської культурної спадщини ( зображення міфологічних тварин та духів, жанрові сцени з життя кочового етносу).

Статуї божеств та міфологічних істот часто зображувалися у спрощеному та ідеалізованому вигляді, акцентуючи увагу на духовній чи символічній значущості, а не на фізичних деталях. Однак у пізніші роки, особливо наприкінці періоду Цін, з'являється тенденція до більшого реалізму. Вплив європейських художників, які освоїли техніку природного зображення людини, проявляється у скульптурах, які створювалися для палацових комплексів та приватних колекцій. У той же час, народна скульптура, що відображала традиції та повсякденне життя китайців, мала більш спрощену та стилізовану форму. Статуї та фігурки, які використовувались у народних святах, часто зображували тварин, фольклорних героїв та простих людей, відбиваючи життєві реалії та вірування.

*За тематичним критерієм* скульптурне формотворення в цей період спиралось як традиційні для китайської традиції теми: зображення божеств та святих з базових релігійно-філософських систем; статуї та скульптурні портрети членів правлячої династії та еліти; сценки з повсякденного життя.

*За критерієм технологічного втілення* скульптурне формотворення у добу династії Цін поєднувало традиційні методи обробки матеріалів із новими підходами. Окрім лиття, робіт з глини, різьблення по дереву та каменю (враховуючи нефрит), полірування, інкрустації та мозаїчних технік, наприкінці періоду Цін з'являлось дедалі більше скульптурних форм, виготовлених із

мармуру та інших європейських матеріалів, що свідчить про вплив західного мистецтва. Окрім цього, у пізню епоху Мін і Цін особливо розвиваються маленькі декоративні скульптури та гравіювання на камені, слонової кістці, нефритових та бронзових виробів. В епоху Цін порцеляна стає важливим матеріалом для створення мініатюрних скульптур (враховуючи мініатюрні фігурки, виконані у фарфорі з вишуканим розписом). Особлива увага приділялася техніці, особливо у фарфоровій скульптурі, де майстерність різьблення, моделювання та розпису досягла високого рівня.

В живописному *формотворенні* в період китайського Відродження вплив маньчжурської культури відчувся лише на рівні сюжетів та кольорової гами, але вплив західних традицій в образотворчому мистецтві був помітний на рівні зміни певних елементів професійного канонічного мислення китайських митців. Як і в попередні історичні періоди, живописні форми віддзеркалювали спадщину даосизму, буддизму (з акцентом на тибетський буддизм) та конфуціанства [178].

За стилістичним критерієм існуючі художні школи продовжували удосконалювати ті стилістичні прийоми та техніки, які були сформовані у попередні періоди. Втім, художники школи «Дев'яти майстрів» намагались відступити від канону, зосереджуючись на відображенні власної стилістичної індивідуальності. Так, Чжан Сяньчжі (张献忠) був відомий своєю майстерністю у жанрі квіткових та пейзажних композицій. Художник часто використовував стримані, приглушені кольори та прагнув передати тонкі нюанси природи. Чжоу Цзічжень (周之振) був майстром, який поєднував елементи традиційного стилю з новаторськими. Художник привніс у пейзажний живопис елементи яскравішої та насиченішої кольорової палітри, що відрізняло його роботи від попередників. Чжоу Цзічжень також був відомий майстерністю зображення квітів, особливо лотосів та орхідей. Стилістичною ознакою його картин було також майстерне використання світла та тіні. Окрім зображення квітів та інших рослин, у роботах Чжоу Цзічжєня також можна зустріти зображення птахів та риб. Ці картини часто насичені символічними елементами, які втілювали

гармонію між людиною та природою. В живописі Ван Юньцзе (王云杰) традиційна китайська живописна традиція (малювання з використанням туші та води) поєднувалась з еволюцією та переробкою традиційних тем та сюжетів з підвищеною експресією та виразністю. Він працював у традиції, відомій як школа Юншань (永山派), яка отримала свою назву від його псевдоніма «Юншань». Ця школа була орієнтована на розвиток індивідуального стилю художника, який більше покладався на інтуїцію та внутрішні переживання, а не лише на дотримання суворих канонів. Ван Юньцзе активно використовував нові підходи у зображенні пейзажів, впроваджуючи вільніше та емоційне сприйняття природи, що відрізняло його роботи від традиційних пейзажів, що часто малюються з чітким дотриманням правил перспективи та композиції. Однією з ключових ідей, яку просував Ван Юньцзе, була концепція «природності». Це означало прагнення до зображення природи та людських емоцій у їхній щирій та невимушеній формі. Він був провісником пізніших течій у китайському мистецтві, таких як школа Шаньчжоу, яка акцентувала увагу на індивідуальній виразності художника. Сунь Сунцзяо (孙松筠), Лі Шіцзе (李时捷), Лю Шичун (刘世春), Чень Шеньсін (陈深心), Дін Чжень (丁真) та Хе Чженцзе (何正泽) – усі представники школи «Дев'яти майстрів» притримуючись традицій, вносили інновації, орієнтуючись на розробку авторського стилю в живописному формотворенні.

*За тематичним критерієм* в живописному формотворенні доби правління династії Цін важливою темою стала «стара-нова» тема гармонії з природою (Іл.20-22). Кочовий образ життя маньчжурів, які правили країною, став основою для появи сюжетів, в яких змальовувалось життя не тільки еліти, але й народу. Жанрові сцени, які з'явилися в картинах цього періоду, були цікавими, адже художники намагались наблизитись до народу. Тема міфологічних істот та духів теж стала популярною у ці часи. Портретний жанр та жанровий живопис починають спиратись власне на зображення моделей та сцен повсякденності, а не ідеалізацію дійсності.

*За критерієм технологічного втілення живописне формотворення збагатилось знанням певних прийомів західного живопису ( уявленням про перспективу, роботу зі світлотінню тощо). У живописі доби пізньої Мін використовували насичені, яскраві кольори, особливо в картинах на шовку. У деяких випадках, особливо у пейзажах, кольори були більш приглушеними, що відбивало прагнення внутрішньої гармонії. У період Цін техніка живопису стає різноманітнішою, включаючи використання водяних фарб та туші. Техніка «гладкого пензля» (мяо бі) та «обробки пензлем» (гуан цзи) часто поєднуються в роботах майстрів цього часу (Лл.24-26). У період правління династії Цін китайське мистецтво починає відчувати вплив західної культури, особливо з появою європейських художників та місіонерів. Проте цей вплив не був домінуючим, і китайські майстри прагнули зберегти свою унікальну художню традицію.*

*Каліграфічне формотворення в період китайського Відродження, окрім маньчжурського та західного впливів теж відчуло вплив школи «Дев'яти майстрів». Релігійно-філософські системи, основні для Китаю, продовжували впливати і на каліграфію. Але тибетський варіант буддизму зробив значний внесок в каліграфію епохи Цін через поєднання філософських ідей, практичних елементів тибетського письма і духовних навчань. Написання релігійних текстів для монастирських шкіл та монастирів як частини тибетської каліграфічної практики, використання мандал та інших візуальні форм, які символізували космос, духовний шлях і взаємодію з божественними силами, філософські ідеї, такі як порожнеча (шуньята) та взаємозалежність усіх речей, вплинули на китайських майстрів каліграфії, які прагнули висловити ці ідеї через мистецтво письма.*

*За стилістичним критерієм каліграфічне формотворення цього періоду сформувало так званий «тибетський стиль», в якому використовувався тибетський шрифт, з його особливою суворою геометричною формою. Вплив мандал та інших тибетських елементів проявилось в китайській каліграфії через створення складніших композиційних структур, які іноді використовувалися для*

представлення буддійських концепцій та філософії. Деякі каліграфи, наприклад, такі як майстри школи «Цянь» шукали глибокі символічні сенси в кожній лінії, що могло бути натхненним традиціями Тибету. Маньчжурський стиль також виявлявся в мініатюрних ілюстраціях і книгах, які часто використовувалися як навчальні посібники або пропагандистські матеріали. Окрім маньчжурського стилю відбувся розквіт різних каліграфічних стилів, від суворіших і формальніших до вільніших і експресивніших, особливо серед учених і художників, які прагнула віднайти індивідуальний стиль в каліграфії. Цаошу (草书, скоропис), ліши (楷书, канонічна писемність), циншу (行书, перехідна писемність), чжуаншу (篆书, друк) – основні стилі цього періоду. В епоху Цин було багато видатних майстрів каліграфії, таких як Чжан Чжичжен (张志祜), Ван Шіжень (王世祜) та інші, які не лише дотримувалися традиційних технік, а й привнесли до мистецтва нові елементи. Наприклад, Чжан Чжичжен був відомий своєю комбінацією стилів, зокрема, поєднанням канонічної та перехідної писемності, що надавало його роботам як формальний, так й індивідуальний характер. Ван Юньцзе (王云杰) теж виявив новаторський підхід у каліграфії, прагнучи гармонії та виразності. Його стиль відрізнявся від традиційних канонів, і він намагався інтегрувати різні елементи та стилі, щоб створити унікальні каліграфічні роботи.

*За критерієм технологічного втілення каліграфічне формотворення було різноманітним та багатогранним, від суворості канонічної писемності до гнучкості та експресії у більш вільних стилях. У техніці письма було важливо використовувати як жорсткі, так і м'які пензлі, щоб створювати різні текстури та динамічні лінії. Майстри грали з тональністю ліній, варіюючи тиск кисті, що дозволяло їм досягти потрібного візуального ефекту, створюючи гармонію між жорсткістю та м'якістю. Змішування скоропису зі суворим «канонічним» стилем, інтеграція елементів традиційного письма з особистою, майже художньою інтерпретацією. Це дозволило розвивати індивідуальні підходи та новаторські техніки, такі як «розмазаність» або «розрив» лінії, створюючи більш*

вільне та живе письмо. У деяких школах каліграфії Цін особливо акцентували увагу на «прогинах» ліній, коли кисть під час руху створювала безліч шарів та варіацій в одному штриху. Така техніка була застосована для створення особливих візуальних ефектів та акцентів у структурі тексту. Накопичення різних каліграфічних прийомів та варіантів технік стало рушієм морфологічного масштабування каліграфічного формотворення.

### **Висновки до другого розділу**

Аналіз генези та розвитку традиційно-канонічної системи образотворчого мистецтва Китаю довів, що в період від династії Цінь до панування «П'яти династій і десяти царств» (907-960 рр.) відбулось формування морфології традиційного типу зображальної сфери Китаю як метасистеми (гохуа), яка вже мала субвидовий та жанровий розподіл. В цей період також відбулась поява перших ознак створення канону в жанрах гохуа та виокремлення певних зображальних технік при формотворенні.

В період від панування «П'яти династій і десяти царств» (907-960 рр.) до встановлення в Китаї монгольського панування (1279 р.) метасистема (гохуа) отримала чіткий субвидовий та жанровий розподіл, а художні візуальні форми цього періоду створювались під впливом канонізації та традиційного пластичного мислення середньовічної людини в Китаї імперського типу. Ієрархічне структурування метасистеми контролювалось державою та її іконографічними канонами. Процес канонізації гохуа відбувся нерівномірно в кожному виді образотворчого мистецтва середньовічного Китаю і можна виділити дві основні його хвилі: перша – у добу правління династії Хань, друга – у добу правління династії Тан (з часовими варіаціями).

Правління монгольської династії держави Юань (1271—1368 рр.) та династії Мін (1368-1644 рр.) стало тим контекстом, за яким відбулось завершення канонізації морфології традиційного типу зображальної сфери Китаю та виявились перші ознаки розбалансування гохуа під впливом образотворчих технік держав Центральної Азії та західного місіонерського впливу. Втім це не призвело до кардинальних змін в традиційно-канонічній

сфери середньовічного Китаю, яка продовжувала існувати у межах еволюційного морфологізму. Саме у цей період розпочинається масштабування зображальної сфери Китаю за рахунок нових морфологічних утворень (стилістичних шкіл, художніх технік у формотворенні тощо). Полістилізм в формотворенні в морфологічних утвореннях традиційного типу зображальної сфери Китаю лише наприкінці правління династії Цін почав змінювати ієрархічність метасистеми гохуа.

Типологізація формотворення в традиційно-канонічному образотворчому мистецтві Китаю за релігійно-філософським, стилістичним, тематичним та технологічним критеріями довела, що даосизм, буддизм (з його варіаціями) та конфуціанство фундували смислові та змістовні сенси візуальних форм, їх стилістику та тематику. Якщо в архаїчному періоді орнаментальні ланцюги складали основу формотворення, то в канонічному періоді візуальні форми розвинули композиційні, світлотіньові та колористичні морфологічні структури, на які вплинули власне на образотворчі принципи побудування візуальних форм: баланс, пропорції, ритм і контраст; відтінки, насиченість і яскравість кольорової гами. Морфологічна розгалуженість матеріалів та технік втілення візуальних форм в гохуа – реальні або візуальні текстури, фактура поверхні зображення тощо. Малювання пензлем, робота різними інструментами в скульптурі тощо – різноманіття технік створення візуальних форм – стало джерелом складної морфологічної архітекtonіки традиційно-канонічної зображальної сфери середньовічного Китаю. Деякі ознаки сіянхуа («заморського живопису»), які продовжували з'являтися з XVII ст., ускладнювали традиційно-канонічну морфологію, але не руйнували її.

Намагання, з одного боку, стабілізувати цю розгалужену морфологію, а, іншого, – надати нову поштовку в її розвитку за рахунок стильової та технологічної індивідуалізації, призвело у період китайського Відродження (пізня доба династії Мін та правління династії Цін) до повернення до художньої традиції та зафіксованих канонів зображення з урахуванням індивідуального стилю та авторського погляду художника на дійсність. Толерантність до

авторських технік та особистісних тем в образотворчому мистецтві середньовічного Китаю дозволило художникам з традиційно- канонічним мисленням творити в межах гоуа ще багато років поспіль.



### **РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ НЕКАНОНІЧНОЇ МОРФОЛОГІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ НАПРИКІНЦІ ХХ- ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

#### **3.1. Соціокультурний контекст змін в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі**

Після падіння імперії Цін у 1911 р. Китай опинився в ситуації глибоких політичних, соціальних та культурних трансформацій [145]. Зображальна сфера країни зазнала значних змін, що було пов'язано із суспільною ситуацією, що змінилась, внутрішніми реформами, а також зовнішнім впливом. Політична та економічна нестабільність, руйнація колишніх цінностей, які підтримували традиційні художні практики, стали джерелом зміни соціокультурного контексту буремного ХХ ст. Культурна еліта країни шукала способи висловити нові ідеї, і це призвело до прагнення переосмислити засади національної ідентичності. Цей час став часом інтенсивних змін в канонічному пластичному мисленні китайських художників та нових пошуків в традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю.

Важливим фактором у трансформації в канонічному пластичному мисленні китайських художників в першій половині ХХ ст. став вплив західної культури та мистецтва [141]. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття Китай переживав процеси модернізації, що супроводжувалося посиленням контактів із Заходом, а також Японією, яка була однією з перших країн Азії, які успішно пройшли модернізацію. Безліч католицьких церков і шкіл, наприклад, у Шанхаї ( в 1906 р. у місті була відкрита Школа Шанхайського мистецтвознавства) та інших великих китайських містах, відкривали свої мистецькі класи. Там викладалися основи західного живопису, включаючи техніку живопису олією. Китайські художники почали знайомитися з європейським живописом, а також з новими художніми течіями, такими як імпресіонізм, реалізм та постімпресіонізм. У той самий час Японія, як сусідська країна, сильно вплинула на китайське мистецтво,

оскільки багато китайських художників навчалися в цій країні і переймали японський досвід модернізації мистецтва [44].

Оскільки традиційно-канонічна зображальна сфера нашої країни орієнтувалась на академічні канони, в яких важливу роль відігравали каліграфія та формотворення в манері класичного китайського живопису, то китайські художники вже на початку ХХ ст. почали усвідомлювати необхідність звільнення від обмежень традиційного пластичного мислення. Художники, такі як Лю Ці (刘奇), Чжан Дачжан (张大章) та інші, прагнули синтезу західних і східних методів візуального формотворення. Одним з факторів такого синтезу став розвиток олійного живопису в Китаї [25; 55]. Це сталося внаслідок контактів із Європою, особливо через торгівлю та місіонерську діяльність, а також через запровадження нових мистецьких течій у період модернізації Китаю. Введення олії в китайський живопис було пов'язане з культурними, політичними та соціальними перетвореннями, що відбувалися у Китаї в цей період [112].

Одним із найважливіших етапів у культурних перетвореннях Китаю стала культурна революція 1919 р., що отримала назву «Рух 4 травня» [83]. Цей рух виступав за реформу китайської культури, за відмову від архаїчних традицій та прагнення до наукового та технічного прогресу. У рамках цього руху китайські художники та інтелектуали звернулися до нових ідей та стилів, таких як реалізм та експресіонізм, які більш точно виражали динамічні соціальні зміни того часу [83]. Незважаючи на традиційне домінування китайського живопису в акварелі та туші, кілька художників почали експериментувати з олійними фарбами, що символізувало відкритість до новаторських європейських методів та бажання інтегрувати західні стилі до китайської художньої практики.

Лі Хун (李红) був одним із перших китайських художників, які почали навчатися олійного живопису. Його роботи вирізнялися реалістичністю і були тісно пов'язані з ідеями європейського академізму. Втім, творчість Лі Хуна також містила елементи традиційного китайського живопису, що відображало його спроби синтезувати дві художні традиції. Творчість Цзян Цзіня (江津), який теж

навчався в Європі, теж була прикладом такого синтезу, адже художник поєднував західну техніку для зображення китайських реалій та культурних мотивів, що відбилося у його яскравих портретах та пейзажах. Цао Янь (曹岩) був художником, який також відіграв важливу роль в адаптації олійного живопису у китайському контексті. Цао Янь поєднував елементи традиційного китайського живопису та європейського реалізму, що стало основою його унікального стилю. Чжан Вей (张伟), який навчався в Японії і продовжив навчання в Європі, досліджував взаємодію світла та тіні, що є однією з ключових характеристик олійного живопису. Такі художники, як Ши Тянь (石田), Ван Шічжень (王士珍) та інші теж зберігали елементи китайської культурної ідентичності, часто зображуючи традиційні китайські теми з використанням нових технік. Формотворення в техніці олійного живопису в першій половині ХХ ст. було вкрай складним та інноваційним для китайських художників, проте така творчість відкрила нові горизонти для трансформацій в їх канонічному пластичному мисленні, оскільки поєднувало китайські теми із західними техніками.

Прагнення переосмислити засади національної ідентичності в умовах соціокультурних змін призвело до пошуку шляху створення нового національного стилю. Одним із рішень було звернення до народного мистецтва та народної культури. Художники почали використовувати елементи традиційного китайського мистецтва, такі як декоративні елементи та стиль «інтелектуального пейзажу» ( або взагалі «інтелектуального» формотворення), але в новому контексті, з елементами експресії та модернізму. Одним із яскравих прикладів стала творчість Чжан Дачжана (张大章), який синтезував традиційні китайські техніки із західними методами створення живописних форм.

Отже, наприкінці ХІХ - початку ХХ ст. з падінням імператорської влади та переходом Китаю до модернізації традиційно-канонічна зображальна сфера нашої країни, яка вже відчула іноземні впливи, почала формувати ще один морфологічний ланцюг— сіянхуа (西洋画), тобто — західний ( «заморський»)

живопис ( інколи використовується також назва шуймохуа (水墨画), тобто «живопис тушшю», на противагу юхуа (油画), тобто «олійного живопису»). Поступове формування сіянхуа не зруйнувало гохуа, навпаки, на деякий час поява західних принципів та технік формотворення в китайському образотворчому мистецтві, стабілізувало традиційно-канонічну зображальну сферу Китаю за рахунок її морфологічного масштабування. Морфологічна бінарність, яка виникла на порубіжні XIX-XX ст. дозволила китайським художникам опанувати іноземний художній досвід.

Після 1949 р., коли в Китаї встановився комуністичний режим, культура та мистецтво знову зазнало значних змін [118]. Китайська революція, а потім прихід до влади Мао Цзедуна, змінили напрям художньої творчості, і стало домінувати мистецтво соціалістичного реалізму [120]. Однак, у контексті зазначених соціальних трансформацій, митці продовжували шукати нові форми самовираження, що створило основу для подальшого розвитку китайського мистецтва у другій половині XX ст. Культурна революція (1966–1976 рр.), ініційована владою Мао Цзедуна, встановила значний контроль держави над мистецтвом. Художники були змушені створювати роботи, відповідні ідеям та ідеалам комуністичної партії. Головною темою була пропаганда соціалістичного реалізму, де головні герої – робітники, селяни та солдати [122; 125]. Основою жанро- та формотворення стала доктрина соціалістичного реалізму, яка намагалася деконструювати традиційно-канонічну зображальну сферу нашої країни та перетворити її на сутто ідеологічну сферу (Іл.34-35). «Інструментом» такої деконструкції стала профанна формотворча стратегія, за якою формальна наявність «зовнішньої» візуальної художньої форми доповнювалася ідеологічним змістом, що у підсумку призводило до створення візуальної форми-симулякру. Масштабування таких форм-симулякрів за підтримки держави, створювало умови до морфологічного розбалансування традиційно-канонічної зображальної сферу нашої країни до реформ 1980-х рр.

Початок реформ та політики відкритості під керівництвом Ден Сяопіна призвело до послаблення контролю над культурною сферою. Китай почав

активніше взаємодіяти зі світом, художники почали знайомитися з модерними та постмодерними західними мистецькими течіями, такими як абстракціонізм, сюрреалізм та поп-арт [103]. Художники отримали більше свободи у самовираженні, і в мистецтві почали з'являтися нові теми та стилі. Втім, симулятивність ідеологічного формотворення в зображальній сфері Китаю під час правління Мао Дзедуна, викликала певний протест у китайських художників. Після початку реформ у 1978 році, особливо у 1980-ті роки, вони почали активно повертатися до вивчення традиційного китайського живопису та культури, одночасно освоюючи сучасні форми мистецтва та ідеї [60; 79; 85]. Дослідження китайських класичних технік, таких як тушевий живопис та шен-гу (філософські картини) було віддзеркалене в «новій традиції» образотворчого мистецтва Китаю. Поява мистецьких угруповань «Нові художники» (New Wave), «Пекінська школа» була зумовлена появою нових можливостей для свободи вираження, що дозволило художникам торкнутися соціальних та політичних тем. Візуальні художні форми з 1980-х рр. почали часто відображати критику соціальної несправедливості, корупції та змін у суспільстві. Теми свободи, репресій та протесту стали важливою частиною тогочасної арт-рефлексії. Подолання економічної кризи та економічні реформи другої половини ХХ ст., зростання ринкової економіки призвели до значної зміни у сфері мистецтва. Мистецтво стало важливим товаром міжнародному ринку [165; 174]. З'явилася нова хвиля колекціонерів, а також галерей та аукціонів, що сприяло комерціалізації мистецтва, що зробило Китай в 1990-ті рр. важливим гравцем на світовому ринку мистецтва. Це дало змогу художникам заробляти на своїх творах та привернуло увагу до китайського мистецтва на міжнародній арені.

Період реформ та стратегія відкритості у Китаї став часом глибоких змін у образотворчому мистецтві та в китайській культурі взагалі. Художники перестали обмежуватися лише соціалістичною естетикою та почали активно запозичувати західні художні концепції та техніки, водночас відновлюючи інтерес до традиційного китайського мистецтва. Процеси світової глобалізації, які почали впливати на соціокультурну та художню ситуацію в нашій країні,

суттєво трансформували і принципову основу морфології зображальної сфери Китаю [104; 105].

### **3.2. Трансформація принципової основи неканонічної морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю**

Наявність зазначеної міждисциплінарності на різних рівнях сучасної неканонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю ( міжвидовому, жанровому та формотворчому) спонукає розглянути трансформацію принципової основи, яка призвела до поступового переходу від канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю до більш гнучкої морфологічної системи, чії межі є менш регламентованими. Треба зазначити, що така трансформація екстрапольована нами на морфологію мистецтва з системи більш масштабної та складної – з морфологічної системи культури [38-40]. Така екстраполяція, на наш погляд, стала можливою тому, що ми виходимо з тези, що принципи існування масштабнішої системи проявляються в існуванні кожної її складової – менш масштабної та простішої. Перший з принципів, який на сьогодні визначає стан глобалізованої культури є *принцип гібридизації*. Принцип гібридації у мистецтві полягає у поєднанні різних стилів, технік, жанрів та культурних елементів для створення нових, унікальних художніх форм.

*Міждисциплінарність та принцип гібридизації* — два важливі підходи у сучасному мистецтві, які іноді перетинаються, але мають свої унікальні характеристики та акценти. Міждисциплінарність у мистецтві має на увазі використання та об'єднання різних дисциплін та областей знання для створення творів мистецтва. Це може містити поєднання образотворчого мистецтва з наукою, літературою, музикою, танцем та іншими сферами. Міждисциплінарність часто включає співпрацю між художниками та професіоналами з інших областей, об'єднання навичок різних представників професійної гуманітарної спільноти. Міждисциплінарні візуальні проєкти часто спрямовані на дослідження тем, які потребують міждисциплінарного підходу,

таких як екологія, медицина чи соціальні проблеми [47]. Принцип гібридизації в мистецтві передбачає поєднання різних культурних, історичних та художніх елементів для створення нових, унікальних візуальних художніх форм зі складною внутрішньою структурою – візуальних або мультимедійних проєктів. Це може включати змішання стилів, технік та матеріалів з різних традицій та культур. Дія принципу гібридизації, окрім культурного змішування може передбачати комбінації різних художніх стилів та технік, часто з різних історичних періодів. Щодо *морфологічної гібридизації*, то мова може йти про змішування в одній складній художній формі елементів інших (простих) художніх форм або елементів інших жанроформ. Власне сама жанроформа (портрет, до прикладу або інсталяція) – це продукт дії принципу гібридизації. Якщо відомий китайський сучасний митець Ай Вейвей (艾未未) використовує традиційні китайські методи та матеріали у поєднанні із сучасними концептуальними підходами (Іл.40-42), то його колега – Цай Гоцян (蔡国强) об'єднує китайські традиції феєрверків із сучасними інсталяціями.

Між *міждисциплінарністю та принципом гібридизації* є певна подібність, а саме: 1. обидва підходи включають комбінування різних елементів для створення чогось нового та унікального; 2. обидва прагнуть інновацій, створюючи твори, що виходять за рамки традиційного мистецтва; 3. художні форми, створені з використанням обох підходів, часто мають багатошарову природу і складну структуру.

Втім, існують і певні відмінності: 1. міждисциплінарність фокусується на поєднанні різних дисциплін та областей знання, а гібридизація фокусується на культурному та стилістичному змішуванні; 2. міждисциплінарність часто використовується для дослідження та вирішення складних проблем, що вимагають вкладу з різних галузей, а гібридизація більше спрямована на створення нових форм вираження шляхом комбінування культурних та мистецьких елементів; 3. міждисциплінарні візуальні проєкти можуть включати співпрацю між фахівцями з різних галузей, а гібридні проєкти неконанічної морфології зображальної сфери найчастіше реалізуються індивідуальними

художниками, які використовують різноманітні культурні та мистецькі джерела.

Отже, хоча міждисциплінарність та принцип гібридизації мають багато спільного у своєму прагненні до інновацій та комбінування різних елементів, вони відрізняються своїми основними акцентами та методами. Міждисциплінарність більше фокусується на поєднанні різних дисциплін та наукових галузей, тоді як гібридизація акцентує увагу на культурному та стилістичному змішуванні. Обидва підходи відіграють важливу роль у сучасному мистецтві, сприяючи створенню багат шарових та інноваційних творів.

*Під дією принципу гібридизації* сучасні китайські художники активно використовують гібридні проекти для висловлювання своїх ідей та дослідження різних тем. Ці проекти часто поєднують різні види мистецтва, такі як відео, звук, інсталяції та цифрові технології, створюючи багат шарові та інтерактивні художні форми (або жанроформи) [162]. Такі сучасні художники Китаю як Цао Фей (曹斐), Янг Фудун (杨福东), Ай Вейвей (艾未未), Сюй Бін (徐冰), Чень Цзехуань (陈杰焕) та інші створюють саме гібридні художні форми, які відповідають загальносвітовим тенденціям розвитку сучасного мистецтва (Іл.36-39) [216]. Саме такі художні форми (або жанроформи) складають стрижень неканонічної морфології сучасної зображальної сфери нашої країни на сьогодні [9].

*Гібридизовані візуальні проекти* сучасних китайських художників є синтезом різних видів мистецтва та технологій, що дозволяє створювати складні та багат шарові візуальні форми [87] або крос-культурні проекти, які виходять за межі власне морфології образотворчого мистецтва [59]. Ці проекти часто досліджують важливі соціальні, культурні та політичні питання, залучаючи глядачів до активної участі та глибокого роздуму. Використання мультимедіа дозволяє художникам висловлювати свої ідеї більш гнучко і багатогранно, створюючи унікальні твори, що запам'ятовуються [59].

*Принцип дисипативності*, який на сьогодні прослідковується в культурі та мистецтві, та є визнаний культурологією та мистецтвознавством, описує



процеси нерівноваги та самоупорядкування у відкритих системах. Принцип дисипативності, заснований на концепціях з теорії складних систем та нелінійної динаміки, може виявлятися у сучасній образотворчій сфері Китаю через кілька ключових аспектів. Цей принцип передбачає, що системи (включаючи культурні та художні) можуть зберігати свою структуру та організованість через процеси обміну енергією та інформацією з навколишнім середовищем, незважаючи на флуктуації та зміни.

Дія принципу дисипативності в гуманітарній сфері (враховуючі і зображальну) передбачає відкритість системи. Сучасна культура та мистецтво постійно взаємодіють з іншими культурними та соціальними системами, обмінюючись ідеями, технологіями та символами. Стосовно морфологічних змін в зображальній сфері сучасного Китаю, то ці зміни свідчать про те, що неканонічна морфологія зображальної сфери нашої країни існує як напіввідкрита (відкритіша) у порівнянні з традиційно канонічною морфологією, яка існувала протягом багатьох століть. На сьогодні китайські художники використовують цифрові технології, інтернет та соціальні медіа, щоб взаємодіяти з глобальною аудиторією та отримувати миттєвий зворотний зв'язок [134;171]. В зображальній сфері Китаю поступово формується морфологічна ланка інтерактивного та цифрового мистецтва, інтегруючи традиційні та цифрові образотворчі техніки між собою (Іл.42; 50-53) [148]. Окрім цього, художники працюють з природними матеріалами та процесами, включаючи взаємодію з екосистемами та кліматичними умовами [119]. Відкритість такої морфологічної системи також передбачає залучення соціально-активної спільноти до процесу створення складних художніх форм, працюючи у тісній взаємодії з громадськими групами та активістами. Оскільки відкритість системи є умовою крос-культурної колаборації, то художники інтегрують елементи різних культур, працюючи у міжнародних візуальних проєктах та беруть участь у глобальних виставках.

Друга особливість дії принципу дисипативності неканонічної морфології передбачає її *динамічну нерівновагу*. Художні в неканонічній морфології процеси перебувають у постійному русі та зміні, не досягаючи статичної рівноваги. Твори

часто змінюються в реальному часі в залежності від участі глядачів або зовнішніх даних (наприклад, інсталяції, що реагують на рухи глядачів або зміни навколишнього середовища) (Іл.56-57). Якщо художники використовують природні матеріали у своїх візуальних проєктах, то зазначені складні художні форми часто змінюються під впливом природних процесів (наприклад, інсталяції, що руйнуються чи трансформуються під впливом води, вітру, рослин). Художні форми неканонічної морфології часто змінюються у процесі їх створення, відображаючи зміни у суспільстві та активність учасників. Ця особливість дії дисипативності також сприяє створенню візуальних проєктів, які відображають багатопланові культурні ідентичності та трансформації, що відбуваються внаслідок глобалізації [104].

Третя особливість дії принципу дисипативності неканонічної морфології – її здатність до самоорганізації. З хаосу та взаємодії різних елементів виникають нові художні форми та морфологічні структури, які відображають адаптацію та інновації. Художники створюють інтерактивні художні проєкти, в яких результат його впливу на глядача залежить від взаємодії елементів, таких як програмне забезпечення, глядачі та фізичний простір. Художники також створюють візуальні проєкти, які інтегруються в природні цикли та процеси, сприяючи їх підтримці та розвитку. Здатність до самоорганізації неканонічної морфології зображальної сфери Китаю призводить до того, що культурні впливи взаємодіють та зливаються, створюючи нові гібридні форми мистецтва, які складно віднести до однієї конкретної традиції. Творчість сучасного китайського художника Ай Вейвєя, до прикладу, поєднує західні та китайські культурні елементи у своїх творах, що відображають глобальні політичні та соціальні питання (Іл.40-41). Художні проєкти таких художників еволюціонують під впливом соціальних взаємодій та зворотного зв'язку, створюючи нові форми колективної творчості та соціальної критики.

Естетичні прояви дії принципу дисипативності – *це динамічність та зміна художніх форм*, які з часом або під впливом зовнішніх факторів активно трансформуються ( до таких художніх форм, наприклад, можна віднести

інсталяції, які реагують на рух глядачів чи зміни у висвітленні); складні візуальні проекти (роботи сучасних китайських митців, які включають багатошарові та складні візуальні елементи, що відбивають хаос і порядок одночасно). До змістовних проявів дії принципу дисипативності можна віднести відображення соціальної динаміки: китайські художники використовують свої роботи для відображення швидких змін у суспільстві та культурі Китаю, відбиваючи процеси урбанізації, глобалізації та соціально-економічні трансформації. Також сенсово значимим є залучення глядача до участі в проекті для завершення чи зміни твору. Тобто змістовно важливими є інтерактивні інсталяції або перформанси, де глядачі стають частиною мистецького процесу. Інсталяції та проекти Ай Вейвєя (艾未未) часто включають елементи взаємодії та зміни, що відображають динамічні процеси в суспільстві та політиці. Наприклад, його робота з інсталяціями з рятувальних жилетів відображає гуманітарну кризу, яка постійно змінюється та еволюціонує. Інсталяція зі 100 мільйонів ручного розписаного фарфорового соняшникового насіння, яке покривало підлогу Турбінного залу в Tate Modern у Лондоні – «Sunflower Seeds» (2010) є яскравим прикладом прояву дії принципу дисипативності в неканонічній морфології зображальної сфери Китаю (Лл.40-41). Насіння являло собою масу індивідуальних одиниць, які разом утворили нову структуру. Глядачі могли взаємодіяти з інсталяцією, що змінювало її зовнішній вигляд та інтерпретацію, наголошуючи на динамічній взаємодії між об'єктом і публікою. Візуальний проект Сюй Біна (徐冰) «Phoenix Project» (2010-2015) – пара гігантських скульптур птахів, створених з будівельного сміття та відходів, зібраних на будівельних майданчиках у Китаї – ілюструє використання відходів та перероблених матеріалів. Проект символізує процеси руйнування та відродження, перетворюючи уламки на витвір мистецтва. Ці скульптури відображають динамічну природу урбанізації та економічних змін у Китаї, що є проявом дії принципу дисипативності. Дія зазначеного принципу також ілюструється візуальним проектом «Hiding in the City» (2005- сьогодення) Лю Боліна (刘柏林), відома серія фотографій, на яких Лю Болін камуфлюється під

різні фони в міському середовищі, роблячи себе практично «невидимою людиною»). Художник стає частиною динамічного міського середовища, що символізує процеси адаптації та зміни, що відбуваються у суспільстві. Цей проєкт демонструє, як особистість може розчинитися і адаптуватися до змін у навколишньому середовищі.

Художні прояви дії принципу дисипативності, такі як: поєднання різних художніх традицій, стильових ознак та художніх технік та прийомів в одній художній формі; включення цифрових технологій, таких як віртуальна реальність (VR) та доповнена реальність (AR), що дозволяє створювати твори, які змінюються та еволюціонують у реальному часі, відображаючи динаміку та мінливість. Ця суміш відображає процеси обміну та трансформації, характерні для дисипативних систем. До прикладу, Цай Гоцян (蔡国强) широко відомий своїми інсталяціями та перформансами, що використовують порох та феєрверки, створює тимчасові та ефемерні витвори мистецтва. Його роботи яскраво відображають дію принципу дисипативності. У відомому візуальному проєкті «Sky Ladder» (2015) процес вибуху та горіння пороху створює мерехтіння, змінні світлові ефекти, які руйнуються відразу після їх створення, демонструючи динамічну природу мистецтва. Цей проєкт символізує поєднання землі та неба та підкреслює як миттєву, так і стійку красу. Візуальний проєкт Чжан Хуаня (张欢) «Family Tree» (2000) – перформанс, в якому Чжан Хуань дозволяє каліграфам писати на його обличчі китайські ієрогліфи, поки воно повністю не заповнюється, перетворюючись на чорну пляму теж є певною ілюстрацією дії принципу дисипативності у межах конкретної художньої форми. Процес поступового заповнення обличчя китайськими ієрогліфами символізує накопичення та перетворення інформації та ідентичності, показуючи, як особистість змінюється під впливом культурних та соціальних факторів.

Отже, принцип дисипативності відображує те, як мистецтво стає середовищем для постійного обміну, взаємодії та перетворення. Це дозволяє неканонічній морфології зображальної сфери Китаю зберігати свою динамічність і актуальність, сприяє появі нових, несподіваних художніх форм і

напрямів. Художники, які працюють у цій парадигмі, відіграють ключову роль в осмисленні та відображенні складних процесів, що відбуваються в сучасному світі.

Наступний принцип, *принцип ситуативності* в сучасній образотворчій сфері Китаю проявляється через акцент на контекстуальні фактори, які впливають створення, сприйняття й інтерпретацію художніх форм неканонічної морфології. Цей принцип включає реакцію на соціальні, політичні, культурні та економічні умови, які формують і трансформують художні практики. Важливими аспектами ситуативності є тимчасова та просторова зумовленість мистецтва, а також його взаємодія з конкретною аудиторією та довкіллям. Естетичні прояви дії принципу ситуативності концентруються на тимчасовості буття художньої форми, яка створюється в межах неканонічної морфології. Сучасні китайські художники створюють роботи, які існують лише у певний час та у певному місці, наголошуючи на їх ефемерності та унікальності. Ці роботи можуть змінюватись в залежності від часу доби, сезону чи інших тимчасових факторів. Так, Ай Вейвей (艾未未) в візуальному проєкті «Remembering» (2009) – інсталяції, що складалась з 9000 шкільних рюкзаків, розміщених на фасаді музею Haus der Kunst в Мюнхені – нагадував про дітей, які загинули під час землетрусу в Сичуані в 2008 році.

Дія принципу ситуативності в межах неканонічної морфології зображальної сфери Китаю передбачає використання художниками місцевих матеріалів та контексту. Художники часто вибирають матеріали та техніки, характерні для певного місця чи культурної традиції, що надає їх роботам специфічного контекстуального відтінку. Ми вже згадували про проєкт Сюй Біна (徐冰) «Phoenix Project» (2010-2015 рр.), в якому художник використав будівельне сміття та відходи, зібраних на будівельних майданчиках у Китаї.

Змістовні прояви дії принципу ситуативності – це активна реакція соціальні та політичні події, які відбуваються на очах китайського суспільства. Це роботи, присвячені протестам, соціальним проблемам чи політичним, екологічним змінам. Проєкт Цай Гоцяна (蔡国强) «Falling Back to Earth» (2013 р.) – інсталяція

в Queensland Art Gallery, що включає дві гігантські скульптури «Head On», де 99 вовків влітають у скляну стіну та «Heritage», що представляє 99 тварин, що п'ють воду з одного джерела – зверталась до глобальних екологічних та гуманітарних проблем, використовуючи символіку, зрозумілу у різних культурних контекстах. Змістовно важливі також візуальні проекти, в яких дослідження локальної ідентичності: Твори, які звертаються до специфічних питань локальної культури та ідентичності, підкреслюючи унікальність та різноманітність культурних практик у різних регіонах Китаю.

Художні прояви дії принципу ситуативності виявляються в інтерактивності та партисипаторності візуальних проектів [101]. Художники створюють художні форми, які включають глядачів у процес створення чи зміни мистецтва. Це можуть бути інтерактивні інсталяції, де глядачі можуть впливати на кінцевий результат або громадські проекти, що залучають місцеву спільноту. Також принцип ситуативності проявляється в міждисциплінарності (гібридності) проектів, чії елементи (живопис, скульптура, відеоарт, перформанс) можуть бути ситуативно поєднані, відповідаючи на певний суспільний запит, а потім використовуються окремо.

Отже, *принцип ситуативності* у сучасній образотворчій сфері Китаю проявляється через акцент на контекстуальні фактори, що впливають на створення та сприйняття мистецтва. Художники активно реагують на соціальні, політичні та культурні зміни, створюючи роботи, які відображають *унікальні умови* та взаємодіють із *конкретною аудиторією та середовищем*. Це робить їх твори більш актуальними, живими та значущими для глядачів.

Ще один принцип, дія якого впливає на формування неканонічної зображальної сфери сучасного Китаю – *принцип конвергенції*. Принцип конвергенції у мистецтві передбачає смислове, змістовне, морфологічне, технологічне тощо зближення. Неканонічна морфологія формується як на міжвидовому рівні, так і на міжжанровому. *Міжвидова конвергенція* стає поширеною в Китаї з початку XXI ст. і може стосуватись створення програмних візуальних конвергентних проектів, таких, як відомий проект Цай Гоцяна (蔡国

强) «Inopportune: Stage One» (2004 р.) – це інсталяція, що складається з дев'яти автомобілів, підвішених у повітрі і оточених трубами, що світяться. Цей проєкт поєднував елементи скульптури, інсталяції та світлового мистецтва, створюючи динамічну та видовищну композицію. Візуальний проєкт Ай Вейвєя (艾未未) «Straight» (2008-2012 рр.) теж об'єднав скульптуру та інсталяції. Ай Вейвєй зібрав і випрямив сталеву арматуру, витягнуту з обвалених будівель після землетрусу в Сичуані. Ця робота поєднує елементи скульптури та інсталяції, символізуючи як руйнування, так і відновлення. *Міжжанрова конвергенція (або конвергенція конкретних візуальних практик)* може проявлятися у поєднанні перформансу та візуального мистецтва: на сьогодні китайські художники часто включають елементи перформансу у свої візуальні проєкти, що робить їх динамічнішими та виразнішими ( до речі, такі поєднання не є зовсім новими і повертають нас до середньовічних видовищних китайських практик). Так, у візуальному проєкті Чжан Хуаня (张欢) «12 Square Meters» (1994) Чжан Хуань сидів у туалеті, покритий медом і риб'ячими нутрощами, привалюючи комах. Цей перформанс поєднував елементи візуального мистецтва та тілесного досвіду, створюючи потужний коментар на тему людської стійкості та забруднення. А Лю Болін (刘柏林), як правило, поєднує елементи фотографії, перформансу та концептуального мистецтва. Так, в проєкті «Hiding in the City» (2005-теперішній час) він, на основі такої конвергенції коментує теми соціальної невидимості та адаптації.

Таким чином, *принцип конвергенції* у сучасній зображальній сфері сучасного Китаю проявляється через активне поєднання різних видів і жанрів та форм зображальної сфери країни. Такі роботи не лише демонструють технічну майстерність та креативність художників, а й пропонують глядачам новий досвід сприйняття та взаємодії з неканонічним мистецтвом.

Ще один принцип, *принцип концептуалізації* (на рівні художньої форми) у сучасній образотворчій сфері Китаю проявляється через акцент на ідеях, концепціях та контексті, що стоять за певною художньою формою. На

зазначеному морфологічному рівні це проявляється через використання інноваційних підходів, експериментування з матеріалами та медіа, а також створення багатошарових та багатозначних творів. Концептуальний візуальний проєкт Цай Гоцяна (蔡国强), про який ми вже згадували, «Black Fireworks» (2015) використовує чорний порох. Ця робота демонструє, як процес створення (вибух) стає невід'ємною частиною концепції твору, символізуючи руйнування. На сьогодні в процес концептуалізації конкретної художньої форми залучені і глядачі. Так, у проєкті Ай Вейвєя (艾未未) «Sunflower Seeds» (2010 р.) глядачі могли ходити насінням, що символізувало масовість та індивідуальність у китайському суспільстві. А концепція візуального проєкту Сюй Біна (徐冰) «Book from the Ground» (2003- сьогодення) залучала глядача до розуміння універсальної візуальної мови, що складається з піктограм та символів, зрозумілих людям різних культур. Цей проєкт включає книги, інсталяції та цифрові роботи, які наближені до аудиторії, що їх сприймає. Дослідження культурної ідентичності та спадщини стало основою концепції візуального проєкту Чжан Хуаня (张欢) «Ash Buddha» (2011 р.), а інший візуальний проєкт – проєкт Чжао Яна (赵岩) «I Am Your Night» (2011 р.) досліджує теми сприйняття та інтерпретації реальності.

На сьогодні *принцип концептуалізації* активно проявляється через використання інноваційних художніх форм, експериментування з як візуальними техніками та прийомами, і, насамперед, просування нових ідей та концепцій в неканонічній морфології зображальної сфери сучасного Китаю.

*Принцип атрактивності* в сучасній образотворчій сфері Китаю проявляється через використання естетично привабливих елементів як на рівні художньої форми, так і на жанровому рівні. Цей принцип має на увазі створення таких художніх візуальних форм, які можуть привернути увагу глядача своєю красою, емоційною силою чи унікальними мистецькими прийомами. На формотворчому рівні принцип атрактивності використовує прийоми візуальної привабливості для глядача. Художники акцентують увагу на естетичних



аспектах своїх робіт, таких як кольорова гама, композиція, текстура та світлотінь. Так, в серії портретів та сцен життя Зан Хонг (詹红) створює хвилюючі та барвисті сцени, використовуючи масляні фарби та глибоку символіку, щоб залучити глядачів до вивчення культурної ідентичності та соціальних тем. Цікаві візуальні ефекти в своїх роботах створює Лю Да Вей (刘大伟) в своїх інсталяціях та колажах. Використовуючи різні матеріали, від металу до пластику, Лю Да Вей досліджує сучасні соціокультурні теми та викликає зростаючий інтерес до сучасного мистецтва. На жанровому рівні дія принципу атрактивності проявляється в експериментах з новими жанрами та форматами. Деякі художники обирають незвичайні жанри або комбінують різні жанри, щоб створити унікальні твори та залучити нових глядачів. Так, Цзя Цзяфу (贾家福) створює інтерактивні інсталяції та візуальні проєкції, використовуючи цифрові технології та VR, щоб розширити можливості сприйняття та залучення глядача.

Отже, *принцип атрактивності* в сучасній зображальній сфері Китаю виражається через естетичну привабливість робіт на рівні їхньої форми та жанру. Це допомагає сучасним китайським художникам залучати широку аудиторію та викликати інтерес до неканонічної морфології національної зображальної сфери як усередині країни, так і за її межами.

Неканонічна морфологія зображальної сфери сучасного Китаю також відчуває на собі дію *принципу випадковості (позаісторичності)*. Принцип випадковості та позаісторичності у сучасній образотворчій сфері Китаю проявляється через експерименти з формами, матеріалами та ідеями, що відходять від традиційних норм та історичних стилів. Цей підхід дозволяє художникам досліджувати нові межі та висловлювати сучасні ідеї, не обмежуючись конвенціями та історичними очікуваннями. На рівні художньої форми через експерименти з матеріалами та техніками китайські художники активно використовують незвичайні матеріали та техніки, які можуть створювати випадкові чи несподівані ефекти. Так, Цзя Ян (贾阳) створює роботи, використовуючи матеріали, такі як відходи промисловості або природи, щоб

підкреслити випадкові природні форми та текстури. Деякі художники, такі, як до прикладу, Лі Цзіцзінь (李继金), дотримуються методів творчості, які включають випадкові чи несподівані елементи створення творів. Абстрактний живопис та колажі Лі Цзіцзінь, створені випадковими рухами пензля (в манері Поллока), спонтанними розливами фарби виражають емоційні та філософські стани свого автора. На жанровому рівні дія принципу випадковості передбачає експерименти з новими жанрами. Художники обирають незвичайні жанри або комбінують різні стилі та форми, щоб створити унікальні твори. Так, Лі Шан (李山) досліджує теми та ідеї через фотографію, використовуючи нестандартні ракурси, світлові ефекти або специфічні образи, щоб наголосити на несподіваних аспектах своїх творів. Художники також можуть переосмислювати історичні сюжети та мотиви, вносячи до них випадкові чи несподівані елементи. В своїй роботі Пан Шікан (石勘先生) інтегрує в класичні китайські теми сучасні елементи та символіку, щоб створити несподівані асоціації та смисли.

Таким чином, *дія принципу випадковості та позаісторичності* в сучасній зображальній сфері Китаю дозволяє художникам досліджувати нові форми вираження та експериментувати з різними художніми методами. Цей підхід допомагає створювати роботи, які не лише є унікальними у своєму виконанні, а й відкривають нові перспективи для сприйняття та інтерпретації сучасного китайського мистецтва. Такі твори можуть викликати інтерес не тільки у широкої аудиторії, а й серед критиків та колекціонерів, стимулюючи діалог про сучасні тенденції та ідеї у світовому мистецтві.

Ще один принцип, *принцип трансгресивності* («вихід за межу»), впливає на формування неканонічної морфології зображальної сфери сучасного Китаю. Дія цього принципу проявляється через акцент на подолання кордонів, порушення традиційних норм та виклик встановленим уявленням про мистецтво як таке. Цей підхід дозволяє художникам висловити сміливі та провокаційні ідеї, викликаючи дискусії та перегляд сприйняття соціокультурних аспектів. На рівні художньої форми художники прагнуть розширити її традиційні кордони. Це

може включати використання тіла як художнього засобу, активне використання текстильних та архітектурних елементів в інсталяціях, наприклад в роботах художника Чен Куанг-хуя (陈光辉). Межі художньої форми можуть змінюватись «внутрішньо», за рахунок розширення смислових її кордонів і використання провокаційних тем та символіки. На сьогодні китайські художники все частіше обирають теми, які викликають дискусії та контрверсії у суспільстві, такі як політика, соціальні нерівності, сексуальність та релігійні питання. Прикладом може бути творчість Чень Децюня (陈德军), який у своїх проєктах використовує політичну та соціальну символіку. На жанровому рівні, дія принципу трансгресивності проявляється через дослідження нових жанрів або переосмислення традиційних для того, щоб створити роботи з несподіваними асоціаціями та смислами. Художники часто інтегрують у свої роботи алюзії та символіку, які можуть мати множинні та неоднозначні трактування [182]. Це допомагає створити візуальні форми, які здатні викликати роздуми та дискусії, оскільки змішання традиційних та сучасних елементів може бути незвичним для глядача.

Оскільки *дія принципу трансгресивності* в західному образотворчому мистецтві проявилась раніше, наприкінці XIX – початку XX ст., можна констатувати, що зображальна сфера сучасного Китаю лише зараз, на порубіжжі XX та XXI ст. зазнала значного впливу цього принципу на творчість сучасних художників. Можна припустити, що це сталось лише тоді, коли Китай став частиною глобалізованого світу.

*Принцип симулятивності чи профанності* у сучасній образотворчій сфері Китаю проявляється через використання штучного, іноді іронічного підходу до традиційних чи сучасних тем. Цей підхід часто включає використання елементів пародії, гіперболи та ігри з очікуваннями глядачів, що дозволяє художникам висловити критику, гумор або абсурдність сучасної реальності. На рівні мистецької форми художники використовують елементи пародії, наслідуючи чи спотворюючи традиційні стилі чи іконографію, щоб викликати в глядачів несподівані реакції чи критичний погляд на сучасні явища. Наприклад, роботи,

які насмішуються над сучасною політичною ситуацією чи комерціалізацією культури, можуть використовувати елементи наративу та візуального стилю для посилення іронії. Сучасні китайські художники часто використовують прийоми пародії та іронії у своїх працях для критичного осмислення соціальних, політичних та культурних реалій. Ці прийоми допомагають їм висловлювати свої погляди на сучасне суспільство, його проблеми та протиріччя. Цао Фей (曹斐) часто використовує іронію та пародію для дослідження соціальних та культурних трансформацій у сучасному Китаї. Її роботи включають фільми, фотографії та цифрові інсталяції, які часто зображують вигадані чи гіперболізовані версії реального життя. Так, в її відеоінсталяції «Whose Utopia» (2006) вона використовує фабричну обстановку, щоб дослідити мрії та бажання робітників. Поєднання документального підходу з вигаданими елементами створює іронічний контраст між реальністю та утопічними уявленнями про життя. Ай Вейвей (艾未未) теж відомий своїми провокаційними роботами, які часто використовують іронію та пародію для критики політичної системи та соціальної нерівності. У своїй роботі «Dropping a Han Dynasty Urn» (1995 р.) Ай Вейвей руйнує стародавній артефакт, що символізує руйнування традиційних цінностей та культурної спадщини. Цей акт, виконаний з іронічним наміром, порушує питання цінності та значення культурних артефактів у суспільстві. Чжан Хуань (张欢) використовує іронію та пародію для дослідження тем ідентичності, пам'яті та історії. Його перформанси та інсталяції часто включають елементи, що викликають у глядачів глибоке емоційне та інтелектуальне осмислення. У перформансі «My New York» (2002) він носив костюм з м'яса і кісток, пародуючи супергероя, щоб підкреслити вразливість і людяність перед глобалізацією і культурними відмінностями. Сюй Бін (徐冰) відомий своїми роботами, які використовують пародію та іронію для критики мови та комунікації. У своїй інсталяції «Book from the Sky» (1987-1991 pp.) він створив тисячі сторінок тексту, написаних вигаданими китайськими ієрогліфами. Ця робота є пародією на академічний та культурний авторитет, створюючи

одночасно враження глибокої значущості та повного безглуздя. У своїй творчості Лю Болін (刘柏林) використовує іронію та пародію у своїх фотографіях, де він зливається з навколишнім середовищем, щоб досліджувати теми індивідуальності та соціального контролю. У вже згадуваній серії «Hiding in the City» він камуфлює себе, щоб стати невидимим на тлі різних міських пейзажів та символічних об'єктів, іронічно вказуючи на проблему невидимості людини в сучасному суспільстві та вплив урбанізації. Чжан Сяоган (张晓刚) використовує пародійні елементи у своїх портретах, щоб критично осмислити китайську історію та колективну пам'ять. Його стиль часто скидається на офіційні фотографії часів Культурної революції. Так, у серії «Bloodline: The Big Family», він зображує сімейні портрети, які нагадують фотографії із сімейних альбомів, але з іронічними та сюрреалістичними елементами, такими як дивні мітки на обличчях, що підкреслює соціальний та політичний тиск на індивідуальність. Отже, сучасні китайські художники активно використовують прийоми пародії та іронії для критичного осмислення та вираження своїх поглядів на сучасне суспільство. Ці прийоми дозволяють їм створювати потужні та провокаційні твори, які звертають увагу на важливі соціальні, політичні та культурні питання, стимулюючи глядачів до глибокого роздуму та дискусії. Окрім цього, дія принципу симулятивності чи профанності в сучасній неканонічній зображальній сфері використовують гіперболи та абсурд. Художники можуть посилювати свої висловлювання через гіперболу та абсурдні сюжети чи зображення, щоб підкреслити протиріччя чи ексцентричні аспекти сучасного суспільства. Сучасні китайські художники часто використовують гіперболу та абсурдні сюжети чи зображення, щоб посилити свої висловлювання та привернути увагу до соціальних, політичних та культурних питань. Ці прийоми дозволяють їм створювати візуально потужні та концептуально насичені твори, які викликають у глядачів сильні емоційні реакції та змушують задуматися. Ай Вейвей (艾未未) часто використовує гіперболу та абсурд для критики китайського уряду та привернення уваги до прав людини. В інсталяції «Sunflower Seeds» (2010 р.), Ай Вейвей заповнив величезний зал лондонської

галереї Tate Modern 100 мільйонами фарфорових соняшникових насіння, кожне з яких було виготовлено вручну китайськими ремісниками. Ця гіперболізована робота підкреслює як колективну працю, так і індивідуальність, а також викликає питання про масове виробництво та культурну ідентичність. Чжан Сяоган (张 晓 刚) відомий своїми спотвореними та гіперболізованими портретами, які досліджують теми пам'яті, історії та колективної ідентичності. У серії «Bloodline: The Big Family», художник зображує сімейні портрети з надмірно великими головами та дивними мітками на обличчях. Ці гіперболічні елементи посилюють почуття ностальгії та тривоги, пов'язане з колективною пам'яттю та тиском соціальної системи. Цао Фей (曹 斐) часто використовує абсурдні та гіперболізовані сюжети, щоб досліджувати вплив урбанізації та масової культури на сучасне суспільство. В проєкті «RMB City» вона створює віртуальне місто в онлайн-грі Second Life, де абсурдні та фантастичні елементи поєднуються з реальними китайськими ландшафтами. Цей проєкт досліджує відносини між віртуальною та реальною ідентичністю, а також вплив глобалізації та урбанізації на культуру. Сюй Бін (徐 冰) теж використовує гіперболу та абсурд для дослідження тем комунікації та мови. В інсталяції «Book from the Ground» він створює книгу, написану повністю з використанням піктограм і емодзи, зрозумілих людям усіх культур. Ця робота гіперболізує ідею універсальної мови та підкреслює абсурдність спроб знайти ідеальну форму комунікації. Брати Гао (高) використовують гіперболу та абсурд для критики політичних та соціальних структур у Китаї. У серії фотографій «The Utopia of 20 Minutes» вони зображують себе в абсурдних та провокаційних позах, таких як сцена з поцілунком між Мао Цзедунем та Ісусом Христом. Ця гіперболічна робота спрямована на критику ідолопоклонства та політичного авторитаризму. Використання гіперболи та абсурду дозволяє сучасним китайським художникам створювати твори, які не лише привертають увагу своєю візуальною силою, а й викликають глибокі роздуми про сучасні соціальні, політичні та культурні проблеми. Ці прийоми допомагають їм висловити свої погляди та емоції,

посилюючи вплив їхнього мистецтва на глядачів та викликаючи широкий суспільний сенс.

*На жанровому рівні дія принципу симулятивності* чи профанності пов'язана з експериментами з новими формами та техніками зображення. Художники вибирають нестандартні жанри або комбінують різні стилі, щоб створити твори, які викликають подив або сміх. Це може включати використання коміксів, інсталяцій або мультимедійних проєктів з метою сатири або критики. *Принцип симулятивності* в образотворчому мистецтві Китаю часто служить не тільки для розваги та провокацій, але й для створення критичного погляду на реальність, викликаючи глядачів замислитись над існуючими соціальними та культурними конвенціями.

Ще один принцип формування неканонічної зображальної сфери сучасного Китаю, *принцип інтерактивності* проявляється через створення робіт, що взаємодіють із глядачем чи довкіллям, а також через використання технологій для посилення цієї взаємодії. Цей підхід спрямований на активне залучення глядача у процес сприйняття мистецтва, що розширює межі традиційного сприйняття та посилює емоційний та когнітивний вплив творів. На рівні художньої форми художники створюють інтерактивні інсталяції та скульптури, які можуть змінювати свою форму або аспекти у відповідь на дії глядачів чи навколишнього середовища. Наприклад, роботи, які використовують сенсорні технології або механічні пристрої, щоб реагувати на присутність людей. Сучасні китайські художники активно використовують прийоми інтерактивності у своїх роботах, щоб створити глибшу та особисту взаємодію з аудиторією. Ці прийоми дозволяють глядачам стати частиною мистецького процесу, що посилює емоційне та інтелектуальне сприйняття творів. Та ж Цао Фей (曹斐) відома своїми інтерактивними інсталяціями та відеоартом, які досліджують вплив глобалізації та масової культури на індивідуальну та колективну ідентичність. У вже згадуваному проєкті «RMB City», створеному у віртуальному просторі Second Life, глядачі можуть створити аватарки та дослідити віртуальне місто, взаємодіючи з довкіллям та іншими користувачами. Цей проєкт досліджує межі

між реальною та віртуальною реальністю та підкреслює вплив цифрових технологій на сучасне суспільство. Візуальний проєкт Чжен Гоцяна (郑国强) «The Age of Empire» є гігантською інтерактивною скульптурою, де глядачі можуть вільно переміщатися і взаємодіяти з різними елементами. Цей твір спрямовано дослідження тем влади та контролю у суспільстві. Художник часто поєднує інтерактивні елементи з архітектурою та інсталяціями, створюючи простір для активної участі глядачів. Дуань Цзянь (段健) використовує інтерактивні інсталяції та перформанси, щоб залучити глядачів до активної участі та дослідження культурних та соціальних питань. У роботі «To Touch the Sound» Дуань Цзяня глядачі можуть взаємодіяти з різними звуковими об'єктами, створюючи власні музичні композиції. Цей проєкт наголошує на важливості участі та колективної творчості в мистецтві. Лю Чжянхуа (刘建华) в творчості використовує інтерактивні елементи у своїх інсталяціях, щоб створити фізичну та емоційну взаємодію з глядачами. В інсталяції «Trace» глядачі можуть переміщатися по інсталяції, що складається з тисяч дрібних порцелянових фігурок, залишаючи сліди та змінюючи композицію твору. Це підкреслює крихкість та мінливість людської діяльності та історії. Сюй Чжень (徐震) відомий своїми інтерактивними та провокаційними інсталяціями, які досліджують культурні та політичні теми. У візуальному проєкті Сюй Чжєня «Physique of Consciousness» глядачі запрошуються виконувати серію вправ і рухів, заснованих на різних релігійних та культурних практиках. Ця робота досліджує взаємозв'язок між тілом, свідомістю та культурною ідентичністю. Можна також привести приклад творчості Тан Чжуанчжі (唐庄志), який теж ілюструє дію принципу інтерактивності. Тан Чжуанчжі використовує інтерактивні елементи, щоб створити простір для активної взаємодії глядачів та досліджувати соціальні та політичні питання. В інсталяції «Children in Meeting» глядачі можуть сидіти за столами і брати участь у дискусіях, що нагадують політичні збори. Ця робота іронічно осмислює процеси прийняття рішень та влади у суспільстві. Янг Фудун (杨福东) теж створював інтерактивні



відеоінсталяції, які створюють атмосферу для глибокого занурення та активної участі глядачів. В інсталяції «Seven Intellectuals in Bamboo Forest», глядачі можуть переміщатися простором і взаємодіяти з різними проєкціями та звуковими елементами, створюючи свої власні інтерпретації та наративи. Дійсно, використання інтерактивних прийомів дозволяє сучасним китайським художникам створювати глибшу та персоналізовану взаємодію з аудиторією. Ці роботи не лише посилюють емоційне та інтелектуальне сприйняття, а й наголошують на важливості участі та взаємодії в сучасному мистецтві. Художники, які використовують інтерактивні елементи, створюють простір для глядачів, щоб вони могли брати активну участь у художньому процесі та досліджувати актуальні соціальні, культурні та політичні теми. *Принцип інтерактивності* в сучасній китайській образотворчій сфері сприяє не тільки поглибленню сприйняття мистецтва глядачем, а й створенню нових форм спілкування та взаємодії як усередині, так і за межами мистецької спільноти. Такі роботи можуть стимулювати діалог про сучасні тенденції та викликати у глядачів емоційні та інтелектуальні реакції, роблячи мистецтво більш доступним та актуальним для широкої публіки.

Дія *принципу мультимедійності* теж впливає на формування неканонічної морфології зображальної сфери сучасного Китаю. Використання мультимедійних технологій, таких як віртуальна реальність (VR), розширена реальність (AR) або інтерактивні відеоінсталяції, дозволяє художникам створювати твори, де глядач може активно взаємодіяти зі змістом та формою мистецтва. Сучасні китайські художники активно використовують мультимедійні проєкти для виявлення своїх ідей і різних тем. Серед цих художників: Цао Фей (曹斐), Янг Фудун (杨福东), Ай Вейвей (艾未未), Сюй Бін (徐冰), Тан Жі (唐志), Чень Цзехуань (陈泽焕), Гао Шицян (高士强) та інші. Мультимедійний проєкт Цао Фея (曹斐) «RMB City» – віртуальний місто, створений в онлайн-грі Second Life. Янг Фудун (杨福东) створив мультимедійний проєкт «Семеро інтелектуалів у бамбуковому лісі» на основі

класичного китайського літературного сюжету. Мультимедійний проєкт Ай Вейвєя (艾未未) «Remembering» – інсталяція, створена з фотографіями та відео для створення потужного соціального коментаря щодо забелі дітей під час землетрусу. Сюю Бін (徐冰) використовує мультимедійні проєкти для дослідження тем комунікації та мови. «Purification Room» Чень Цзехуаня (陈泽焕) – інсталяція, в якій за допомогою відео, звуку та фізичних об'єктів створюється певне відчуття часу та трансформації дійсності. В творчості Тан Жіє (唐杰), чії інтерактивні мультимедійні проєкти досліджують соціальні та екологічні проблеми, цікавим є мультимедійний проєкт «Інтерактивна інсталяція: Вода». Проєкт зосереджений на темі води як важливого природного ресурсу та символу життя. Вода розглядається як фізичний елемент, а й як культурний і духовний символ. Інсталяція торкається питань охорони навколишнього середовища та важливості раціонального використання водних ресурсів, підкреслюючи глобальні екологічні виклики. Проєкт дозволяє глядачам активно взаємодіяти з твором мистецтва. Відвідувачі можуть впливати на цифрові елементи за допомогою рухів, звуків або інших сенсорів, що створює унікальні та персоналізовані візуальні ефекти. Кожен візит глядача на демонстрацію проєкту стає унікальним досвідом завдяки інтерактивним компонентам. Тан Жіє використовує проєкційні системи, які дозволяють створити ефект водяної поверхні, яка реагує на рухи глядачів. Проєкції включають хвилі, краплі та інші водні ефекти. Інсталяція супроводжується звуковими ефектами, що імітують звуки води, що посилює відчуття занурення та взаємодії із природним елементом. У візуальному оформленні інсталяції використовуються традиційні китайські мотиви, такі як зображення річок, озер, водоспадів та водних пейзажів, виконані у стилі класичного китайського живопису. Отже, проєкт поєднує традиційні елементи із сучасними візуальними ефектами, створюючи гармонійне поєднання старого та нового. Він привертає увагу до питань охорони водних ресурсів та важливості сталого розвитку. «Інтерактивна інсталяція: Вода» Тан Жіє – це яскравий приклад того, як сучасні

художники можуть використовувати цифрові технології для створення глибоких та значущих творів мистецтва. Проєкт поєднує екологічну обізнаність, культурну спадщину та інноваційні технології, створюючи унікальне художнє переживання, яке стимулює глядачів до осмислення важливості води та їхньої ролі у захисті навколишнього середовища.

«The Utopian Theatre» – мультимедійний проєкт Гао Шицянця (高士强), в якому досліджується колективна пам'ять і культурна ідентичність. Отже, на жанровому рівні завдяки принципу мультимедійності в неканонічній зображальній сфері сучасного Китаю відбуваються експерименти з новими жанрами та форматами. Художники вибирають нестандартні жанри або комбінують різні стилі, щоб створити твори, які стимулюють активну участь глядача. Це може включати створення мультимедійних проєктів, де глядачі можуть впливати на розвиток художнього процесу.

Мультимедійні проєкти сучасних китайських художників представляють собою синтез різних видів мистецтва та технологій, що дозволяє створювати складні та багатошарові твори, які часто досліджують важливі соціальні, культурні та політичні питання, привабливі для глядачів. Об'єктивно дія принципу мультимедійності в сучасній неканонічній морфології зображальної сфери нашої країни сприяє її становленню.

Ще один принцип, який впливає на формування неканонічної морфології сучасного Китаю – *принцип холізму* (від англ. Whole – цілісний, загальний). Принцип холізму в сучасній образотворчій сфері Китаю проявляється через інтеграцію різних елементів та переплетення різних аспектів мистецтва та життя в єдине ціле. Цей підхід спрямовано створення творів, які не тільки візуально привабливі, але і глибоко пов'язані з культурними, філософськими і соціальними аспектами сучасного Китаю. На рівні художньої форми під дією принципу холізму відбувається інтеграція традиційних та сучасних технік та матеріалів. Художники використовують комбінації традиційних китайських технік, таких як каліграфія або кераміка, із сучасними матеріалами та технологіями, такими як цифрова обробка або мультимедійні інсталяції (Іл.54-55). Така синергія створює

роботи, які поєднують у собі автентичність та технологічний прогрес. Також сучасні художники активно використовують символіку та алюзії з доробку традиційної культури. Художники у своїх роботах включають символіку та алюзії, які відсилають до китайської історії, філософії чи міфології, але у контексті сучасних викликів та реалій. Це дозволяє створювати роботи з глибоким культурним змістом та водночас актуальними для сучасної аудиторії. На жанровому рівні художники інтегрують різні жанри, щоб створити твори, які перегукуються з різними аспектами життя та культури Китаю. Це включає сучасні інтерпретації традиційних жанрів, таких, як шаньшуй (гірські і водні пейзажі) або портретний живопис. Дія принципу холізму передбачає також соціальну та культурну інтеграцію тем та мотивів в зображальній сфері нашої країни. Деякі художники використовують мистецтво як засіб для соціального та культурного об'єднання, створюючи роботи, що відображають різноманітність та складність сучасного китайського суспільства. Це може містити проекти, спрямовані на розвиток діалогу та розуміння між різними соціокультурними групами. Отже, *принцип холізму* в китайському сучасному мистецтві сприяє створенню творів, які не лише є технічно та естетично високоякісними, але й збагачують культурну спадщину та сприйняття сучасності через інтеграцію різноманітних елементів та ідей.

Аналіз принципів, дія якими в сучасному глобалізованому мистецтві відбувається формування неканонічної зображальної сфери Китаю доводить, що ці принципи можуть впливати на ці процеси як сукупно, так і в певних комбінаціях. Наявність такого впливу є безперечним, втім в нашій країні, згідно з конкретними соціокультурними контекстами, цей вплив не є таким значним, як в західних країнах.

### **3.3. Неканонічна типологія жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю**

Сучасну зображальну сферу Китаю можна вважати неканонічною з кількох причин: по-перше, виходячи з того, що вона має іншу принципову основу свого

формування, аніж канонічна (традиційна) зображальна сфера; по-друге, неканонічна морфологія зображальної сфери, як правило, не є ієрархічною на відміну від суворо ієрархічної канонічної (традиційної) зображальної сфери; по-третє, неканонічна морфологія має іншу типологію жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю [12].

Окрім кардинально оновленої принципової основи існування зображальної сфери Китаю протягом ХХ- початку ХХІ ст., в художньому процесі нашої країни поступово змінюються алгоритми художнього процесу, місце художника в суспільстві. Сучасні китайські художники активно досліджують нові техніки, матеріали та теми, часто відходячи від традиційних канонів та стандартів, що створює різноманітність та неоднорідність у творчому процесі та результаті. Також вони часто використовують новітні технології та медіа для створення своїх творів, таких як цифрове мистецтво, інтерактивні інсталяції, мультимедійні проекти тощо.

У сучасній зображальній сфері Китаю з 2000 по 2024 рр. спостерігаються різноманітні напрямки та експерименти, які можна охарактеризувати як неканонічні, тобто такі, що не відповідають традиційним канонам або стандартам канонічній (традиційній) морфології зображальної сфери.

Активна урбанізація Китаю на порубіжжі ХХ-ХХІ ст. призвела до виникнення нової морфологічної ланки в образотворчому мистецтві нашої країни. *Стріт-арт (вуличне мистецтво)* – це сучасний напрямок в образотворчому мистецтві, який включає створення художніх форм в публічних і міських просторах (Іл.45-49). Ця морфологічна ланка сучасної неканонічної морфології зображальної сфери Китаю відрізняється своєю доступністю для широкої аудиторії та часто взаємодіє з навколишнім середовищем, використовуючи її як частину композиції. Певною ознакою формування нової морфологічної ланки – *стріт-арту* – є і те, що ланка вже має власне типологію художніх форм, яке включає *графіті, мурали, трафарети, постери, вуличні інсталяції* та інші. Основними рисами стріт-арту є використання міських просторів як полотна, взаємодія з громадськістю, а також часто критичний чи

провокаційний зміст, спрямований на привернення уваги до соціальних, політичних та культурних питань. Характеризуючи стріт-арт взагалі, та стріт-арт в Китаї, можна назвати: 1. наявність публічного простору для художнього самовираження; 2. доступність для широкої аудиторії, художні форми стріт-арту не обмежені простором музеїв та галерей; 3. Інтерактивність, активну взаємодію з міським середовищем та глядачами, стаючи частиною їхнього повсякденного життя; 4. соціальний та політичний зміст, актуальний для суспільства, адже художні форми стріт-арту часто висловлюють критичну думку щодо соціальних та політичних проблем, привертаючи увагу до важливих питань; 5. відносна ефемерність, оскільки художні форми стріт-арту часто мають тимчасовий характер, вони можуть бути зафарбовані, стерті або зруйновані з часом; 6. використання художниками різноманітних технік зображення, таких як графіті, трафарети, наклейки, постери та багато інших; 7. Відносна авторська анонімність, адже багато художників стріт-арту вважають за краще залишатися анонімними, щоб уникнути юридичних проблем або щоб фокус залишався на їхніх роботах, а не на їхніх особистостях [7].

Безумовно, на творчість вуличних художників сучасного Китаю вплинула творчість таких відомих митців Заходу, як Бенксі (Banksy), британського художника, відомого своїми дотепними та провокаційними трафаретними роботами, які часто містять соціальні та політичні послання; Шепарда Фейрі (Shepard Fairey), американського художника, творця відомого постера "HOPE" із зображенням Барака Обами, а також інших робіт, спрямованих на критику влади та корпорацій; JR, французького фотографа та вуличного художника, відомого своїми великомасштабними фотографічними інсталяціями, які він розміщує на будинках та інших міських об'єктах та інших.

Сучасні китайські художники активно використовують *стріт-арт* як висловлювання своїх ідей і звернення до суспільних і політичних тем. Цей жанр дозволяє художникам взаємодіяти з міським середовищем та привертати увагу широкої аудиторії.

Сучасні китайські вуличні художники, що працюють у жанрі графіті,

активно використовують цю жанроформу стріт-арту для самовираження та привернення уваги до різних соціальних, політичних та культурних питань. Графіті в Китаї є динамічною та зростаючою жанроформою, яка приваблює як місцевих, так і міжнародних художників. Robbbb (罗布), один із найвідоміших китайських графіті-художників, створює роботи, які досліджують теми урбанізації та індивідуальності. Його стиль поєднує у собі реалістичні зображення людей з абстрактними елементами. Серія портретів з різних жителів Пекіна, виконана на стінах старих будівель Robbbбом (罗布). Ці роботи підкреслюють людські історії та емоції в контексті міста, що швидко змінюється. Ще один китайський графіті-художник – Coozie (楚齐) – відомий своїми яскравими та сміливими графіті, в яких поєднуються традиційні китайські елементи та сучасні поп-культурні мотиви. Його роботи часто містять зображення міфологічних істот, тварин та символів. Великий мурал, що зображує китайського дракона у стилі коміксів, виконаний на стіні школи в Шанхаї. Цей візуальний проєкт поєднує традиційні символи із сучасним стилем, роблячи мистецтво доступним та привабливим для молоді. Ще один китайський графіті-художник – Tan Xi (唐熙) – використовує графіті для дослідження питань соціальної справедливості та прав людини. Його роботи часто містять сильні політичні послання та критикують соціальні та політичні структури. Серія графіті, що зображують сцени протестів та громадських рухів, розміщена на парканах та стінах у Пекіні. Ці роботи наголошують на важливості суспільної активності та свободи слова.

Роботи ELEPHANTa (大象), також відомого як Elephant A2 – це графіті з яскравими кольорами та складними візерунками, часто натхненними природою та традиційними китайськими мистецтвами. Його стиль поєднує у собі елементи абстракції та реалізму. Відомий його мурал, що зображує лісову сцену з екзотичними тваринами, виконаний на стіні в Гуанчжоу. Цей візуальний проєкт наголошує на важливості збереження природи та поваги до навколишнього середовища. Nini Sum (现在苏梅) використовує графіті для дослідження теми

гендерної ідентичності та фемінізму. Її роботи часто включають сильні жіночі образи та символіку, закликаючи до рівності та справедливості. Графіті Nini Sum із зображенням жінок-войовниць, виконане на стінах будівель у Шанхаї. Ці роботи привертають увагу до питань гендерної рівності та ролі жінок у суспільстві. Фактично сучасні китайські вуличні художники, що працюють у жанрі графіті, використовують цю жанроформу для самовираження та привернення уваги до важливих соціальних, політичних та культурних питань. Їх роботи прикрашають вулиці китайських міст, створюючи яскраві образи, що запам'ятовуються, які взаємодіють з широкою аудиторією і спонукають до роздумів.

Сучасні китайські вуличні художники, що працюють у жанрі *постера*, теж використовують цю жанроформу стріт-арту для вираження своїх ідей та взаємодії з широкою аудиторією. Постери як частина стріт-арту дозволяють художникам передавати свої повідомлення швидко та ефективно, використовуючи суспільні простори. У Женью (吴振宇) використовує постери для створення соціально-політичних коментарів. Його роботи часто містять сатиричні зображення та дотепні написи, що критикують сучасні соціальні та політичні проблеми в Китаї. Так, відома серія постерів, яка є карикатурами на політиків та бізнесменів, звертає увагу на корупцію та соціальну нерівність в нашій країні. Ці постери розміщуються у жвавих районах Пекіна та інших великих міст, привертаючи увагу перехожих. Творчість Ricky Lee Gordon (відомого під псевдонімом Freddy Sam) присвячена створенню великомасштабні постерів, що поєднують традиційні китайські елементи із сучасними художніми стилями. В його серії постерів, присвячених традиційним китайським фестивалям, таким як Місячний Новий рік, використовуються яскраві кольори та символічні зображення драконів та ліхтарів. Ці постери прикрашають вулиці Шанхаю та Гонконгу, пов'язуючи традиції із сучасним міським мистецтвом. Чжу Ілун (朱一龙) використовує постери як засіб дослідження теми масової культури та її впливу сучасне суспільство. Його роботи часто містять елементи поп-арту та включають зображення знаменитостей, рекламні слогани та іронічні



коментарі. Серія постерів Чжу Ілун (朱一龙), які критично оцінюють споживчу культуру, розміщені на рекламних щитах та автобусних зупинках у Гуанчжоу. Ці постери є дуже яскравими, мають велику атрактивність і привертають увагу до проблем споживання та медіа-впливу. Лінь Чжипен (林志鹏), також відомий як No.223, використовує свої фотографії для створення постерів, які досліджують теми гендерної ідентичності, сексуальності та молодіжної культури. Ці постери із зображеннями молодих людей у різних сценах їхнього повсякденного життя, розміщені в місцях скупчення молоді, таких як університетські кампуси та молодіжні центри. Стріт-арт роботи Лінь Чжипен привертають увагу до питань ідентичності та свободи самовираження. Чень Ханфен (陈航峰) використовує постери для дослідження екологічних проблем та взаємодії людини з природою. Його роботи часто містять образи тварин, рослин та природних ландшафтів, що супроводжуються текстовими коментарями, серія його постерів розміщена у парках та громадських місцях Пекіна. В творчості Ай Вейвей (艾未未) часто використовуються елементи стріт-арту для привернення уваги до соціальних та політичних проблем. У 2012 році Ай Вейвей створив стріт-арт-проект, намалювавши QR-коди на стінах будівель у Пекіні. Ці QR-коди приводили до інформації про його боротьбу за свободу слова та права людини у Китаї. Цей візуальний проєкт поєднував традиційні графіті із сучасними технологіями для того, щоб передати сильне політичне повідомлення. Лю Болін (刘柏林) використовує свою техніку камуфляжу для створення унікального стріт-арту, де він буквально зливається з навколишнім середовищем. У серії фотографій «Hiding in the City» Лю Болін пофарбував себе і навколишні об'єкти так, щоб повністю злитися з фоном. Ці роботи були створені в різних громадських місцях Пекіна та привертали увагу до соціальних та політичних питань, таких як зникнення традиційних культур та вплив урбанізації. Художники з художнього об'єднання «Kasey Wong» створюють стріт-арт у різних локаціях Гонконгу, присвячений китайським зодіакальним тваринам, використовуючи яскраві кольори та великі форми, щоб привернути увагу до

традиційної культури та її місця у сучасному місті. Санк Вей (桑伟) теж відомий своїми стріт-арт проектами, які включають складні графіті та мурали, часто поєднуючи традиційні китайські елементи із сучасними темами. Один із його візуальних проєктів включав створення великого муралу із зображенням китайських міфологічних істот в техніці графіті. Цей проєкт був створений на стіні однієї зі старих будівель у Шанхаї, поєднуючи історію та сучасність. У Женю (吴振宇) використовує стріт-арт як спосіб сатири та критики соціальних та політичних систем. Він створив серію графіті, що зображують карикатурні сцени з китайської міфології та історії, із сучасними елементами, щоб висміяти поточні соціальні та політичні події.

Треба зазначити, що в Китаї відчувається вплив Бенксі (Banksy), адже місцеві художники надихаються його стилем та методами для створення політично зарядженого стріт-арту. Часто анонімні китайські художники створюють роботи на вулицях великих міст, таких як Пекін та Шанхай, натхненні стилем Бенксі, використовуючи трафарети та дотепні написи для критики уряду та соціальної нерівності. У Китаї існують декілька художніх об'єднань, таких як «BASURAMA» та «IdleBeats», які створюють масштабні візуальні проєкти стріт-арту, які часто включають взаємодію з місцевими спільнотами. Об'єднання «IdleBeats» створює великі мурали та інсталяції у громадських місцях, часто співпрацюючи з місцевими жителями та молодими художниками для створення колективних творів, що відображають місцеву культуру та сучасні проблеми.

Отже, сучасні китайські вуличні художники, які працюють у жанрі (жанроформі) постера, використовують його для вираження своїх ідей та звернення до суспільних та політичних питань. Постери дозволяють їм швидко та ефективно донести свої художні повідомлення до широкої аудиторії, взаємодіючи з міським середовищем та привертаючи увагу до важливих соціальних, культурних та екологічних тем.

В цілому стріт-арт в сучасному Китаї продовжує розвиватися і набувати все більшої популярності, незважаючи на певні культурні та політичні обмеження. Він є важливим засобом самовираження для молодих художників і стає

важливим елементом міської культури. Відбувається зростання визнання та легітимності стріт-арту і в деяких містах Китаю місцева влада починає визнавати його цінність як способу залучення туристів та пожвавлення міських просторів. В результаті з'являються офіційні фестивалі стріт-арту та виділяються легальні майданчики для розпису. Китайські стріт-арт художники все частіше інтегруються в національні та регіональні культурні проєкти. Саме глобалізація підсилила розвиток стріт-арту в Китаю як неканонічної морфології зображальної сфери. Китайські стріт-арт художники все частіше беруть участь у міжнародних проєктах та колабораціях, обмінюються досвідом із закордонними колегами та привносять нові ідеї до своєї творчості. Відомі інтернет-платформи, такі як Instagram та WeChat, сприяють поширенню робіт китайських стріт-арт художників за межами країни та привертають увагу міжнародної аудиторії. Так, Хуа Тунан (华图男) відомий своїм унікальним стилем, який поєднує традиційні китайські техніки живопису із сучасним стріт-артом, демонструє свої стріт-арт роботи не тільки на стінах не лише у Китаї, але й за кордоном. А DALeast, китайський художник, який створює вражаючі тривимірні зображення тварин та абстрактних форм, працює на локаціях у різних частинах світу.

Китайський стріт-арт активно використовує проєкційні технології для створення тимчасових та масштабних інсталяцій стає все популярнішим, пропонуючи нові способи взаємодії з міським середовищем. Стріт-арт художники в Китаї використовують вуличне мистецтво для привернення уваги до важливих проблем, таких як екологія, права людини та урбанізація. Стріт-арт стає важливою частиною культурного туризму у великих китайських містах, залучаючи туристів та стимулюючи місцеву економіку.

Зростаючий інтерес до стріт-арту стимулює створення спеціалізованих шкіл та проведення майстер-класів, де молоді художники можуть вивчати техніку та історію вуличного мистецтва. Включення стріт-арту до освітніх програм та культурних заходів сприяє його популяризації та визнанню серед широкої аудиторії.

Отже, стріт-арт у Китаї має значні перспективи для подальшого розвитку

завдяки зростанню визнання, технологічним інноваціям, міжнародним зв'язкам та соціальній значущості. Незважаючи на певні виклики, китайські стріт-арт художники продовжують знаходити нові способи вираження та взаємодії з навколишнім світом, вносячи значний внесок у глобальну культурну спадщину.

Ще однією новою морфологічною ланкою неканонічної зображальної сфери сучасного Китаю є *цифрове мистецтво*. Цифрове мистецтво є напрямом сучасного мистецтва, в якому художники використовують цифрові технології як ключовий інструмент для створення, представлення та поширення своїх робіт. Цей напрям включає широкий спектр художніх форм і візуальних практик, таких як *3D-анімація, цифровий живопис, інтерактивні інсталяції, віртуальна та доповнена реальність, цифрове відео та аудіо, а також різні види комп'ютерного графічного мистецтва* [ 84;94;].

Основними рисами цифрового мистецтва є: 1. використання комп'ютерів, програмного забезпечення для графічного дизайну, 3D-моделювання, анімації та інші технологічні інструменти створення творів. 2. мультимедійність та інтерактивність, адже багато творів цифрового мистецтва включають мультимедійні елементи та інтерактивні компоненти, що дозволяє глядачам активно взаємодіяти з мистецтвом. 3. використання віртуальної та доповненої реальностей (VR/AR). Сучасні художники часто використовують VR та AR для створення унікальних візуальних та сенсорних переживань. 4. трансформація традиційних форм мистецтва цифровими інструментами (цифрове мистецтво трансформує традиційні художні форми, такі як живопис, скульптура та фотографія, використовуючи цифрові методи та засоби). Наприклад, цифровий живопис може імітувати техніки класичного живопису, але з використанням графічного планшета та програмного забезпечення. 5. переміщення цифрових художніх форм в Інтернет (художники використовують онлайн-платформи для поширення своїх робіт, створення мережових проєктів та взаємодії з аудиторією) (Іл.56-57).

Безумовно, цифрове мистецтво як ще одна нова морфологічна ланка неканонічної зображальної сфери Китаю на сьогодні є доволі демократичним

напрямом візуального мистецтва. Диджиталізація Китаю дозволяють цифровим технології робити мистецтво доступнішим для широкої аудиторії і більшій кількості людей брати участь у творчому процесі [84]. Це також розширює можливості для художників, надаючи нові інструменти та платформи для самовираження. Цифрове мистецтво також стимулює інновації та експерименти, дозволяючи художникам досліджувати нові методи та підходи до творчості. Воно часто перетинається з іншими дисциплінами, такими як наука, технології та медіа, створюючи міждисциплінарні візуальні проєкти, які збагачують та розширюють культурне поле. Цифрове мистецтво також змушує переглянути традиційні уявлення про мистецтво, його форми та межі. Воно досліджує нові способи взаємодії глядача з творами та створює нові форми художнього досвіду. Отже, цифрове мистецтво в Китаї є важливою частиною сучасного художнього ландшафту, відбиваючи і впливаючи на технологічний і культурний світ, що швидко змінюється. Сучасні китайські художники, які працюють в напрямі та жанрі цифрового мистецтва, використовують новітні технології для створення унікальних та інноваційних творів. Так, Цао Фей (曹斐) відома своїми цифровими відеоінсталяціями та анімацією, які досліджують теми урбанізації, глобалізації та соціальної ідентичності. Її роботи часто включають елементи віртуальної реальності та комп'ютерної графіки. Її відомий проєкт «RMB City» презентує віртуальне місто, створене в онлайн-грі Second Life.

Лу Янг (陆阳) теж створює мультимедійні візуальні проєкти, які включають анімацію, 3D-графіку і віртуальну реальність. Мультимедійний проєкт «Delusional Mandala» – цифрова анімація, яка досліджує межі між реальним та віртуальним світом, а також взаємодію людини та технології. Робота включає складні візуальні ефекти та символічні образи. Творчість Лу Янг поєднує в собі елементи науки, релігії, поп-культури та аніме, створюючи унікальні та провокаційні твори. Лу Янг досліджує концепцію кібернетичної ідентичності, розглядаючи, як технології змінюють на сьогодні розуміння особистості та самовираження. Інший візуальний проєкт Лу Янга «Uterus Man» (2013) – анімаційний проєкт, який презентує супергероя-кіборга. Проєкт поєднує

елементи наукової фантастики та поп-культури, досліджуючи гендерні питання та біологію через призму супергеройського наративу. Ще один проєкт Лу Янга «Electromagnetic Brainology» (2017 р.) включає 3D-анімацію та відеогру, представляючи богів різних релігій у вигляді кібернетичних істот. Проєкт досліджує взаємодію між релігією, наукою та технологіями. Візуальний проєкт «Krafttremor» (2011 р.) досліджує тему нейрології та тремору. Лу Янг створює візуалізацію тремору та його впливу на людське тіло, використовуючи 3D-анімацію та наукові дані. Робота привертає увагу до медичних питань та досліджує, як наука та мистецтво можуть взаємодіяти для створення нових форм вираження. Творчість Лу Янга є яскравим прикладом синтезу мистецтва та технологій. Його роботи досліджують складні питання біології, медицини, ідентичності та релігії, використовуючи новітні цифрові технології для створення унікальних та провокаційних творів. Лу Янг продовжує розширювати межі сучасного мистецтва, пропонуючи глядачам новий погляд на взаємодію людини та технологій.

Творчість ще одного цифрового митця Ян Юнляня (杨运良) основана на використуванні цифрової фотографії та маніпуляцій з нею для створення цифрових творів, які поєднують традиційне китайське мистецтво та сучасні міські пейзажі. Його роботи часто нагадують класичні китайські пейзажні картини, але з використанням цифрових технологій. Його серія «Phantom Landscape» – цифрові колажі, що зображують урбанізовані пейзажі, які виглядають як традиційні китайські мальовничі сувої. У цих роботах традиційні елементи поєднуються із сучасними міськими сценами.

Чжан Сяотао (张小涛) – сучасний китайський художник, який створює цифровий живопис та анімацію, досліджуючи теми пам'яті, часу та історії. Його роботи часто включають елементи сюрреалізму та абстракції. Візуальний проєкт Чжан Сяотао «The Spring of Huangjuering» – анімаційний фільм, який поєднує реальні та фантастичні елементи, досліджуючи культурні та історичні аспекти китайського суспільства. Робота виконана з використанням складної цифрової анімації та візуальних ефектів. Інший митець, Мяо Сяочунь (苗晓春),

використовує 3D-моделювання та комп'ютерну графіку для створення складних та багатошарових творів, які досліджують теми філософії, науки та культури. Його роботи часто надихнуті класичним мистецтвом та літературою. Ми вже згадували його проєкт «Microcosm» – цифрова реконструкція та інтерпретація відомих творів мистецтва, таких як «Сад земних насолод» Ієроніма Босха, з використанням 3D-моделювання та анімації.

Ван Чжіюань ( 王志远 ) – відомий китайський цифровий художник-живописець, автор серії «China, China» – цифрових зображень, які поєднують традиційні китайські мотиви із сучасними соціальними та культурними символами. Ці роботи пропонують критичний погляд на китайське суспільство, що швидко змінюється. Основними рисами цього митця стала інтеграція традиційних та сучасних зображальних елементів ( він успішно поєднує традиційні культурні мотиви із сучасними цифровими технологіями, створюючи роботи, які досліджують перетини між культурною спадщиною та цифровою епохою); використання 3D-анімації та цифрових технологій (його роботи відрізняються високоякісними цифровими текстурами та деталізованими візуальними елементами); презентація теми ідентичності та цифрового середовища (Ван Чжіюань часто розглядає проблему того, як нові технології формують сприйняття та самоідентифікацію); інтерактивність та мультимедійність проєктів Ван Чжіюаня (деякі з його робіт включають інтерактивні елементи, що дозволяють глядачам активно взаємодіяти з витворами мистецтва). Цифровий проєкт Ван Чжіюаня «Virtual Museum» (2016 р.) – це модель віртуального музею, мандруючи яким глядачі можуть досліджувати цифрові реконструкції культурних та історичних артефактів. Проєкт використовує 3D-анімацію для створення деталізованих та інтерактивних віртуальних виставок. Інший цифровий проєкт Ван Чжіюаня «Cybernetic Identity» (2017 р.) є серією відеопроєктів та анімацій, що досліджують тему цифрової ідентичності. Ван Чжіюань створює візуальні метафори, що відображають вплив цифрових технологій на особистість та самоідентифікацію. Цифровий проєкт «Echoes of the Past» (2018 р.) презентує

цифрові реконструкції історичних подій та культурних традицій, використовуючи 3D-анімацію та відеографіку. Робота досліджує, як технології можуть допомогти зберегти та переосмислити культурну спадщину. А його «Digital Dreams» (2019 р.) – це інтерактивний проєкт, який включає віртуальні світи і анімаційні сцени, що досліджують концепції снів і свідомості. Глядачі можуть взаємодіяти з віртуальними елементами, створюючи власні унікальні візуальні переживання. На сьогодні творчість Ван Чжіюаня займає важливе місце в сучасному цифровому мистецтві завдяки своєму інноваційному підходу до використання технологій та культурних тем. Його роботи відкривають нові горизонти для розуміння та інтерпретації культурної спадщини та сучасного досвіду, створюючи унікальні та багатошарові візуальні переживання. Ван Чжіюань продовжує досліджувати межі цифрового мистецтва, поєднуючи традицію та сучасність у своїх творах.

Підсумовуючи, можна константувати, що сучасні китайські цифрові художники активно досліджують межі між мистецтвом та технологією, створюючи інноваційні та багатошарові візуальні форми. Їхні роботи відображають сучасні соціальні, культурні та філософські питання, використовуючи передові технології для передачі складних та глибоких ідей. Ці художники продовжують розвивати та збагачувати сучасне мистецтво Китаю, поєднуючи традиційні елементи з інноваційними підходами. Новітні цифрові жанроформи, такі як цифровий живопис, мультимедійні цифрові проєкти, цифрові інсталяції доповнили типологію неканонічної зображальної сфери сучасного Китаю на сьогодні. Сучасні цифрові художники Китаю активно використовують комп'ютерну графіку, цифрову обробку зображень та візуальні ефекти для створення своїх робіт. Це дозволяє їм експериментувати з формами, кольорами, текстурами та рухом у способи, недоступні з використанням традиційних технік. Деякі художники експериментують з 3D-друком для створення інноваційних скульптур та елементів інсталяцій. Це дозволяє створювати складні форми та структури, які важко чи неможливо втілити за допомогою традиційних методів. Деякі художники поєднують традиційні



китайські техніки, такі як каліграфія чи шовкографія, із сучасними технологіями [38]. Це створює синтез традиційних та сучасних елементів в одній візуальній формі [29]. Цифровий живопис дозволяє художникам сучасного Китаю висловити складні емоційні стани та ідеї через використання кольору, композиції та динамічних ефектів. Це створює роботи, які можуть бути як абстрактними, так і фігуративними, але завжди з сильним акцентом візуального впливу. Приклади творчості сучасних китайських цифрових художників, таких як Джі Вей (季伟) та Ванг Вей (王伟), демонструють різноманітність та потенціал цього напрямку. Їхні роботи часто комбінують традиційні елементи із сучасними технологіями, створюючи унікальні та вражаючі твори мистецтва. Так, Джі Вей (季伟) — сучасний китайський цифровий художник, відомий своїми інноваційними роботами, що досліджують перетин між технологіями, культурою та сучасним мистецтвом. Його творчість охоплює широкий спектр медіа та технік, включаючи цифровий живопис, 3D-анімацію, інтерактивні інсталяції та мультимедійні проекти. Джі Вей часто включає у свої роботи елементи традиційної китайської культури, такі як класичний живопис, каліграфія та народні мотиви. Він поєднує їх із передовими цифровими технологіями, створюючи унікальні твори, які поєднують минуле та майбутнє. Його проекти «Digital Landscape», «Virtual Calligraphy», «Human-Machine Interface», «Urban Symbiosis» поєднують традиційні культурні елементи із сучасними технологіями, вони зберігають та переосмислюють культурну спадщину в контексті цифрової епохи. Джі Вей є піонером у використанні нових технологій у мистецтві, демонструючи потенціал цифрових інструментів для створення нових форм художнього вираження та взаємодії.

Ванг Вей (王伟) – сучасний китайський цифровий художник, роботи якого теж охоплюють широкий спектр медіа, включаючи цифровий живопис, 3D-анімацію, інтерактивні інсталяції та мультимедійні проекти. Ванг Вей теж часто використовує традиційні китайські мотиви, такі як пейзажі, каліграфія та символіка, інтегруючи їх у сучасний цифровий контекст. В його проектах

«Digital Heritage», «Virtual Ink» художник використовував цифрові інструменти для створення віртуальних каліграфічних творів, в проєкті «Cyber Nature» – датчики руху та інші технології, в проєкті «Urban Symphony» Ванг Вей використовує 3D-анімацію та цифровий живопис. Практично у всіх своїх роботах художник порушує важливі соціальні та екологічні питання, стимулюючи глядачів до осмислення їхньої ролі та відповідальності в сучасному світі.

Також в умовах глобальної цифровізації багато художників досліджують можливості віртуальних виставок та онлайн-платформ для публікації своїх робіт. Це дозволяє їм досягати міжнародної аудиторії, долати географічні та культурні бар'єри.

Отже, *цифрове мистецтво* на сьогодні є тією морфологічною ланкою неканонічної зображальної сфери Китаю, яка динамічно розвивається і становить вагомую частку цієї новітньої жанрово-видової типології.

Ще одним напрямом новітньої жанрово-видової типології неканонічної зображальної сфери сучасного Китаю є *кінетична скульптура*. Цей напрям сучасної скульптури активно розвивається завдяки сучасним технологіям та натхненню художниками на створення інтерактивних та динамічних творів. Основними характеристиками сучасної кінетичної скульптури у Китаї є: 1. наявність рухомих частин або механізмів, які надають твору живий або стан, що змінюється. Це можуть бути частини, що обертаються, механічні пристрої, що змінюють форму елементи або елементи, що реагують на вплив навколишнього середовища або глядачів; 2. наявність інтерактивних аспектів (багато кінетичних скульптур створюються з урахуванням інтерактивності, що дозволяє глядачам взаємодіяти з твором, це може бути зміна швидкості або напрямку руху, зміна звукового супроводу або зміна форми скульптури залежно від дій глядача); 3. використання сучасних технологій, таких як сенсори, мотори, світлодіоди та інші електронні компоненти; 4. експерименти з формою та матеріалами (це може бути використання незвичайних матеріалів, комбінація різних текстур або створення нестандартних форм, що підкреслюють рух та зміну); 5. соціальна та екологічна

тематика (деякі кінетичні скульптури в Китаї торкаються соціальних або екологічних тем, таких як зміна клімату, взаємодія людини з природою або роль технологій у сучасному суспільстві) (Іл.64-67).

На сьогодні в неканонічній морфології зображальної сфери Китаю напрям кінетичних скульптур включає роботи художників, таких як Лі Цзян (李江) та Чжан Лю (张六), твори яких демонструють широкий спектр технічних та естетичних підходів. Ці роботи не тільки цікаві з погляду візуального мистецтва, але й сприяють розвитку сучасного художнього діалогу в Китаї та за його межами. Лі Цзян (李江) – сучасний китайський кінетичний скульптор, відомий своїми вражаючими та інноваційними роботами, які поєднують мистецтво, науку та технології. Його скульптури часто взаємодіють із навколишнім середовищем та глядачами, створюючи унікальні візуальні та тактильні переживання. Скульптури Лі Цзяна активно рухаються та реагують на зовнішні стимули, такі як вітер, світло чи рухи глядачів. Це робить їх живими та динамічними, залучаючи глядачів до процесу взаємодії з витвором мистецтва. У своїх роботах Лі Цзян використовує передові технології, включаючи сенсори, мікроконтролери та механічні системи. Це дозволяє йому створювати складні та високотехнологічні скульптури, які можуть виконувати різні рухи та зміни форми. Багато робіт Лі Цзяна порушують питання охорони навколишнього середовища, сталого розвитку та взаємодії людини з природою. Його скульптури часто імітують природні процеси або наголошують на важливості екологічної обізнаності. Його кінетична скульптура «Wind Symphony» є системою металевих елементів, які рухаються під впливом вітру, створюючи звукові ефекти. Скульптура імітує звуки природи, такі як шелест листя або дзюрчання води. Скульптурний проєкт наголошує на важливості природи та її звуків у міському середовищі, створюючи гармонійне поєднання мистецтва та природних процесів. Ще один кінетичний скульптурний проєкт Лі Цзяна «Solar Bloom» реагує на сонячне світло, розкриваючи свої металеві пелюстки протягом дня і закриваючи їх уночі. Скульптура символізує життя та цикл природи. Проєкт наголошує на важливості сонячної енергії та її потенціалу для сталого розвитку,

а також на красі природних циклів. Кінетичний проєкт «Echo of the Earth» використовує безліч сенсорів та мікроконтролерів, які реагують на звуки навколишнього середовища, створюючи світлові та звукові ефекти. Вона імітує ехолокацію та взаємодію звукових хвиль. Проєкт досліджує зв'язок між звуком і простором, наголошуючи на важливості сприйняття навколишнього середовища та його звукових характеристик. Серія кінетичних скульптур під назвою «Mechanical Flora» імітує форми рослин та квітів, які рухаються та змінюють форму залежно від зовнішніх умов, таких як температура та вологість. Кінетичні роботи з цієї серії наголошують на важливості природи та її адаптивних механізмів, стимулюючи глядачів до осмислення своєї ролі в екосистемі.

Лі Цзян приділяє велику увагу візуальній естетиці своїх робіт, створюючи гармонійні та вражаючі форми. Його скульптури часто виконані з металу, скла та інших сучасних матеріалів, що надає їм сучасного та футуристичного вигляду. Він активно залучає глядачів до взаємодії зі своїми скульптурами, створюючи унікальні та персоналізовані художні переживання. Це робить його роботи більш доступними та значущими для широкої аудиторії. Творчість Лі Цзяна є унікальним поєднанням мистецтва, науки і технологій. Лі Цзян продовжує бути значною фігурою в сучасному мистецтві, вносячи внесок у його розвиток та інновації.

Чжан Лю (张六) – сучасний китайський кінетичний скульптор, чиї роботи вражають поєднанням технічної витонченості та художньої глибини. Його твори досліджують взаємодію між мистецтвом, наукою та навколишнім середовищем, створюючи динамічні та інтерактивні скульптури. Кінетичні скульптури Чжан Лю завжди перебувають у русі, що надає їм жвавості та динаміки. Ці рухи можуть бути спричинені зовнішніми факторами, такими як вітер чи світло, або інтегрованими механізмами, які реагують на присутність глядачів. Чжан Лю активно застосовує новітні технології, включаючи робототехніку, сенсори та програмне забезпечення для створення своїх творів. Ці технології дозволяють йому створювати складні механізми та інтерактивні інсталяції. Багато робіт Чжан Лю присвячені питанням навколишнього середовища та сталого розвитку.

Він часто використовує перероблені матеріали та природні елементи, щоб наголосити на важливості екологічної відповідальності. Кінетичні скульптури Чжан Лю теж відрізняються високим рівнем художньої майстерності та креативним дизайном. Він використовує різні матеріали, такі як метал, дерево та скло, щоб створювати унікальні та візуально привабливі твори. Кінетичний скульптурний проєкт «Wind Guardians» – серія металевих конструкцій, які рухаються під впливом вітру. Вони створюють вражаючі візуальні ефекти та звуки, що імітують природні явища. Проєкт наголошує на важливості природних сил та взаємодії людини з навколишнім середовищем, нагадуючи про необхідність збереження природи. Проєкт Чжан Лю «Light Symphony» – це інтерактивна інсталяція, в якій світлові елементи реагують на рухи глядачів. Кінетична скульптура використовує датчики руху та програмовані світлодіоди для створення динамічних світлових патернів. Тут скульптор досліджує взаємодію між світлом та простором, а також наголошує на ролі глядача у створенні художнього досвіду. У кінетичному проєкті Чжан Лю «Eco-Mechanics», серії скульптур з механізмами, які рухаються і змінюють форму залежно від екологічних умов, таких як температура і вологість, наголошується на важливості переробки та сталого використання ресурсів, а також на здатності природи адаптуватися до змін. Інший кінетичний скульптурний проєкт Чжан Лю «Harmony of Elements» – скульптура, що поєднує рух води, вогню та повітря в одному творі. Вона використовує механічні та цифрові технології для створення вражаючих візуальних та звукових ефектів. Проєкт символізує гармонію та баланс між різними елементами природи, наголошуючи на важливості їх взаємозв'язку. Роботи Чжан Лю відрізняються високим ступенем технічної майстерності та креативним використанням матеріалів та форм, що робить їх візуально привабливими та вражаючими.

### **Висновки до третього розділу**

Встановлено, що після соціокультурних та економічних реформ 1980-х рр. в Китаї створилась ситуація, коли країна доєдналась до глобалізованого світу.

Ця обставина суттєво вплинула на зміну принципової основи існування як національної культури, так і зображальної сфери країни. Швидкість та міждисциплінарність соціокультурних та художніх процесів стала основою для формування з останньої чверті ХХ ст. неканонічного пластичного мислення в професійному середовищі художників. Дія таких принципів як: гібридизація, концептуалізація, ситуативність, атрактивність, конвергенція, дисипативність, ситуативність, атрактивність, випадковість, трансгресивність, інтерактивність та холізм не тільки не була локальною, але й сприяла динамічній зміні загальної архітектоніки морфології зображальної сфери сучасного Китаю: від ієрархічної до мережової. Перехід Китаю в стадії інформаційного капіталізму став рушієм цифровізації мистецьких процесів та сприяв утворенню нових морфологічних ланцюгів, в яких жанротворення та формотворення було онтологічно гібридизованим.

З'ясовано, що зазначені процеси вплинули не тільки на формування неканонічної морфології зображальної сфери Китаю, але й сприяли динамічній трансформації традиційно-канонічної сфери, в якій принципи гохуа та сіянхуа не могли не відчувати суттєвих змін. Ці зміни на сьогодні свідчать не тільки про певне розбалансування традиційно-канонічної зображальної сфери, але і про її інкорпорацію в трансгресуючи цифрове мультимедійне середовище. В ньому кардинально трансформуються не тільки художні процеси, в яких руйнується межа між мистецтвом та повсякденністю, але змінюється соціальний статус художника.

Доведено, що нині відбувається органічне поєднання традиційно-сакральних просторів з новітніми урбанізованими просторами, яке надає змогу сучасним неканонічним морфологіям репрезентуватись за межами традиційних експозицій. Така відкритість суспільству змінює процес сприйняття складних та багатошарових у смисловому, змістовному, емоційному та інших сенсах візуальній форм: не художник, а глядач стає тим, хто «зчитує» ці сенси, самостійно їх оформлюючи та вдосконалюючи. Активізм стає новою формою авторства в такій неканонічній мистецькій діяльності. Саме контексти, які

швидко змінюються в глобалізованому світі, зумовлюють цю смислову, змістовну та емоційну мінливість. Таке формотворення не може бути «закритим» від суспільства і це робить новітні морфологічні утворення ситуативними.

Здійснений аналіз неканонічної системи сучасної зображальної сфери Китаю вказує на суттєве її збагачення за рахунок нових морфологій, в яких художня практика (арт-практика), колективна або індивідуальна, стає основною морфемою. Це, в свою чергу, надає змогу дійти висновки, що попередні критерії типологізації візуальних форм діють сьогодні або частково або зовсім не діють. Мережеве структурування неканонічної системи сучасної зображальної сфери Китаю вимагає віднайти нові критерії такої типологізації або оновити існуючі. Власне, перспективна моделювання таких трансформацій у майбутньому, осмислення процесів формоутворення на сьогодні, стає важливим завданням наукових мистецтвознавчих досліджень в зазначеній царині.

## ВИСНОВКИ

1. В ході дослідження була підтверджена гіпотеза, за якої кожний тип пластичного мислення, що стає домінуючим у певний історичний період, формує відповідні візуальні художні форми, морфологічні ланцюги і, наприкінці, морфологічну систему, яка базується на конкретних принципах існування та враховує існуючі історико-культурні контексти.

2. В дослідженні виділяються два основних типи пластичного мислення – традиційно-канонічний та неканонічний – які стали основою зародження, розвитку та взаємодії двох морфологічних зображальних систем, а відтак – зумовили могутній потенціал для трансформації усієї зображальної сфери сучасного Китаю, стрижнем якої залишається сфера образотворчого мистецтва країни.

3. Систематизація та аналіз фахової літератури з обраної проблематики довів, що як в китайському, так і в світовому мистецтвознавчому дискурсі, наукова проблема трансформації зображальної сфери Китаю розглядалась в межах описової історично-культурної традиції, а дослідження та опис чисельного фактологічного матеріалу оминали морфологічний підхід як методологічну основу її осмислення.

4. Аналіз морфології традиційно-канонічної системи образотворчого мистецтва Китаю доводить, що в архаїчному періоді історії Китаю поступово склались базові елементи універсальної зображальної сфери: власне зображення як первинна візуальна форма та засоби художньої виразності, а основними морфемами стали орнамент та орнаментальний ланцюг. На основі орнаментальних ланцюгів універсальної архаїчної системи в історичний період почала складатись традиційна морфологія метасистеми образотворчого мистецтва (гохуа) імператорського Китаю з видовим, жанровим та формотворчим морфологічними розгалуженнями.

5. Зміна соціокультурного та інших контекстів історії імператорського Китаю, враховуючі часи середньовіччя та китайського Відродження, вплинули на трансформацію принципової основи її традиційної зображальної морфології.



Втім, іконографічні канони, закріплені в основних жанрах цієї системи, сприяли безперервності та стабільності її існування. Незважаючи на утворення нових морфологічних ланцюгів метасистеми – сіяньхуа – вона сама залишалась збалансованою до кінця правління імперії Цін (1645-1911 рр.).

6. Встановлено, що в контексті соціокультурної та економічної кризи в Китаї першої половини ХХІ ст. та впливу західного світу, відбулось формування перших ознак неканонічного пластичного мислення та початок розбалансування зображальної сфери Китаю за рахунок нових морфологічних утворень.

7. З'ясовано, що після намагання в часи Культурної революції в Китаї перетворити образотворче мистецтво на суто ідеологічне, в 1980-х рр. в ході реформ та переходу до стратегії відкритості глобальному світові в нашій країні, метасистема традиційно-канонічної морфології доповнилась новими морфологічними утвореннями, а основною морфемою цих утворень стала авторська арт-практика.

8. На межі ХХ-ХХІ ст. в Китаї актуальності набула і проблема зміни принципової основи існування неканонічного пластичного мислення, завдяки якому неканонічні арт-практики почали набувати мережевого структурування.

9. Доведено, що неканонічна зображальна морфологія стрімко масштабується, а типологія її утворень лише складається. Втім, динамічний розвиток цифрової культури в Китаї і в світі свідчить про те, ця морфологія в майбутньому здатна зайняти домінуюче місце в існуючій зображальній сфері нашої країни.

10. Отже, на межі ХХ-ХХІ ст. в Китаї відбувається чергова трансформація зображальної сфери, швидко змінюється її контекст, основні принципи існування та типологія візуальних художніх форм. Руйнуються межі мистецтва та культури повсякденності, прийняті жанрові канони та змінюється місце художника в сучасному суспільстві.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Література українською мовою:

1. Алфьорова З.І. Морфологія як методологічний дискурс в мистецтвознавстві. Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик: колективна монографія /за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків: Видав. центр ХДАДМ, 2024. 175 с., С. 8-27. (Наукова серія кафедри МККП ХДАДМ). ISBN 978-966-8106-95-8 <https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1.pdf>
2. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. Вісник Львівської національної академії мистецтв 2022. Вип. № 49. С. 89-96. DOI: 10.37131/2524-0943-2022-49-10.
3. Ван, В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. Культура України. 2022. №77. С. 73-81.
4. Ван Мінь. Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика : дис. ... д-а філософії: 023. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021. 339 с.
5. Ван Мінь. Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства. Сьомі Платонівські читання. Тези доповідей міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвяченої 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА (Київ, 23 листопада 2019 р.). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020. С. 184–185.
6. Ван Мінь. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану). Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір. Тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 15 листопада 2019 р.).

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2019. С. 14–16.

7. Гао Сяотянь. Настінний розпис в неканонічній типології жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю початок XXI ст. *ХУДПРОМ. Український журнал з мистецтва та дизайну*. 2023, 25 (1). С.87-95. DOI 10.33625/hudprom2023.02.087; <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/22>.

8. Гао Сяотянь. Перформативні практики в сучасному образотворчому мистецтві Китаю: морфологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 3, 2023. С.84-91. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-12>.

9. Гао Сяотянь. Гібридні візуальні практики в неканонічній сфері сучасного китайського образотворчого мистецтва. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. Вип. 74, том 1, 2024. С.69-74. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-9>.

10. Гао Сяотянь. Зміни принципової основи морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю // *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»* // Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. – Харків, 2022. – 136 с. (укр., англ. мов.), С.29-30. <https://ksada.org/pdf1/konf-14.04.22.pdf>.

11. Гао Сяотянь. Принцип морфологічної ієрархічності в традиційній зображальній сфері Китаю. *Features of the development of modern science in the pandemic's era: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference (Vol. 2), July 15, 2022*. Berlin, Germany: European Scientific Platform Vol.2.Pp.118-119. DOI 10.36074/scientia-15.07.2022.

12. Гао Сяотянь. Неканонічна типологія жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку* // Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (07-08 вересня 2022 р.), ХНТУ / за ред. Білик А.А. – Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. – 234 с. С.82-84 <https://kntu.net.ua/ukr/content.pdf>.

13. Гао Сяотянь. Соціокультурний контекст трансформацій в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі. Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the III International Scientific and Theoretical Conference, September 30, 2022. Pisa, Italian Republic: European Scientific Platform. 130 p. Pp. 127-128. ISBN 979-8-88796-803-2, DOI 10.36074/scientia-30.09.2022.

14. Гао Сяотянь. Відеопроекції як складова неканонічної типології жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. 136 с. С.111-112. <https://ksada.org/pdf1/Taranush-chitanna-2023.pdf>.*

15. Сяотянь Гао. Перформативні практики в сучасному образотворчому мистецтві Китаю: морфологічний аспект. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку (22–23 листопада 2023 року). Х.: ХДАК, 2023, С.252. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/konfer/konfer/KSK-2023/Tezy-2023-1.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/KSK-2023/Tezy-2023-1.pdf).*

16. Гао Сяотянь. Морфологія традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю. *Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик: колективна монографія / за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків : Видав. центр ХДАДМ, 2024. 175 с., С. 43-70. (Наукова серія кафедри МККП ХДАДМ). ISBN 978-966-8106-95-8 <https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1.pdf>.*

17. Гончарук, Наталія. Україна у глобалізованому світі: Виклики та перспективи. Київ: Наукова Думка.2015. 352 с.

18. Гу Сінчень Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська

державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021.

19. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. № 36. С. 60–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-8>

20. Дяченко, С. Економічна глобалізація і Україна: Київ: Видавництво "Академія". 2019. 290 с.

21. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис в Китаї XX століття (традиційні та інноваційні особливості). Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Випуск 33. Дрогобич. 2020. С. 68-75.

22. Ковальова М.М., Федюн Є.О. Натюрморти 1960–1970-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Випуск 35. Дрогобич, 2020. С. 87–97. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-13>

23. Ковальова М., Цю Чжуанюй. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини XX століття. Art and design. Випуск 3. Київ, 2020. С. 55-65.

24. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. № 57. Т.1. С. 137 – 143

25. Котляр Є., Чжизун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису XVIII ст. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2018. № 4. С. 284–294.

26. Рибалко С. Б. Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури: дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харківська державна академія

культури. Харків, 2013. 360 с.

27. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини XX ст.: Шанхайська школа. HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal. 2023. № 1. С.66-77.

28. Тарасов В. Китайські мистецькі наративи у межах радянської культури повсякдення. У кн.: Образ радянського: конструкція, міфологія, візуальні рамки [Текст]: моногр. дослідж. / [А. Киридон, О. Стяжкіна та ін.]; / за заг. наук. ред. проф. Ольги Коляструк. [Інститут історії України НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України та ін.]. Вінниця : Нілан-ЛТД., 2021. 280 с. С. 67-74.

29. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. Народознавчі зошити. № 5. 2013. С. 920-926.

30. Цао Гуанюй. До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису. Сходознавство. 2008. № 41/42. С. 168- 181.

31. Цао Гуан Юй (Цао Гуанюй). Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. Сходознавство. 2007. № 39-40. С.164-185. URL: <http://surl.li/hrspce>

32. Чжан Біюнь. Живопис «хуа-няо» в художній культурі Китаю XX – поч. XXI ст. Народознавчі зошити. 2011. № 1. С. 125-128.

33. Чжан Біюнь. Традиції та інновації у китайському живописі «хуа-няо» кінця XX – початку XXI століть у творчості Хе Шуйфа Культура і мистецтво у сучасному світі 2018; 0 (19) : 71-78; DOI:10.31866/2410- 1915.19.2018.141357;

34. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. Art and design. 2022. №4 (20). С. 121–132. DOI:10.30857/2617-0272.2022.4.11.

35. Чжан Чже. Натюрморт у сучасному китайському мистецтві: основні тенденції розвитку. Сходознавство. Актуальність та перспективи. Тези доповідей I Міжнародної науково-методичної конференції, 20 березня 2020р. – Х.: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. С. 170-17.

36. Чжижун Ген. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX – XXI ст. (на прикладі жіночого портрету). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94-104.

37. Чжоу Чен. Китайська каліграфія: від традиції до практики застосування в сучасному дизайні: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.07; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. 20 с.

38. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини XX століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. Art and Design. 2023. № 2 (22). С. 237-248.

39. Шейко В. Генеза та еволюція діалогу культур у цивілізаційному глобалізаційному світі. Культура України: зб. наук. пр. Х., 2011. Вип. 33. С. 19–31. Бібліогр.: 25 назв.

40. Шейко В. Культурологічно-глобалізаційні процеси в сучасному інформаційному полі України. Вісн. Кн. палати. 2009. № 7. С. 44–47. Бібліогр.: 15 назв.

#### **Література англійською мовою:**

41. Acker W. R. Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting/ translated and annotated by William Reynolds Beal Acker. Leiden: E. J. Brill, 1954. 413 p.

42. An-yi Pan. Nature Observed and Imagined: Five Hundred Years of Chinese Painting. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, 2010. 128 p.

43. Andrews, Julia F. Traditional painting in New China: Guohua and the anti-rightist campaign. The Journal of Asian Studies. 1990. № 49(3). P. 555-586.

44. Andrews, J. F., & Shen, K. The Japanese impact on the Republican art world: the construction of Chinese art history as a modern field. Twentieth-Century China, 2006. 32(1), P. 4-35.

45. Anzhi Zhang. A History of Chinese Painting. Beijing: China Books & Periodicals, 1992. 244 p.

46. Arnheim,, R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye.

Berkeley, CA, University of California Press. 1950. 464 p.

47. Art and Globalization. /Ed. By James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim. University Park, PA, USA Pennsylvania State University Press. 2010. 320 p.

48. Bachhofer L. A Short History of Chinese Art. New York: Pantheon, 1946, 139 p.

49. Barnhart R.M., Cahill J., Hung, Wu. Three Thousand Years of Chinese Painting. Hong Kong: C&C Offset Printing Co, Ltd, 2002. 416 p.

50. Barnhart, Richard M. The Art of the Song Dynasty: An Overview of Chinese Painting and Calligraphy. Yale University Press. 2007. 368 p.

51. Barnhart R., Yang Xin, Nie Chongzheng, Cahill J., Lang Shaojun, Wu Hung. Three Thousand Years of Chinese Painting. London: Yale University Press, 2002. 416 p.

52. Barnhart, Richard. The Art of the Tang Dynasty: Masterpieces of Early Chinese Painting. Yale University Press. 2009. 336 p.

53. Bao Hong, Liang Ye, Liu Hong-zhe, Xu De. A Dataset for Research of Traditional Chinese Painting and Calligraphy Images. Proceedings of 2<sup>nd</sup> International Conference on Information and Multimedia Technology (ICIMT 2010) & International Proceedings of Computer Science and Information Technology (IPCSIT 2012, vol. 42). Singapore: IACSIT Press, 2012. P. 136–143. DOI: 10.7763/IPCSIT.2012.V42.20

54. Basso S., Salviati F. Chinese Art: Masterpieces in Painting, Sculpture and Architecture. New York: Barnes & Noble, 2007. 359 p.

55. Beurdeley C.; Beurdeley M. Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors. Rutland (VT): Tuttle, 1971. 204 p.

56. Beyond Chinoiserie: Artistic Exchange between China and the West During the Late Qing Dynasty (1796–1911)/ edited by Petra Chu and Jennifer Milam. Leiden; Boston: Brill, 2019. 323 p.

57. Biebl F. The Magnificence of the Qing – European Art on the Jesuit Mission in China. MaRBLE Research Papers. 2014. Vol. 6. P. 223–240.

58. Bryden, Norman. Visual Culture: The Reader.: Sage Publications, 2002, 384 p.



59. Bolewski C. Cross Cultural Art: A Contemporary Approach to Traditional Chinese Landscape Painting. *US-China Foreign Language Journal*. 2011. Vol. 9, no. 1. P. 36–44.
60. Bush S., Murk C. *Theories of the Arts in China*. New Jersey: Princeton University Press, 1983. 478 p.
61. Bushell S. W. *Chinese Art*. London: His Majesty's Stationery Office, by Wyman and Sons, Limited, Fetter Lane, E.C., 1904. Vol. 1. 153 p.
62. Bushell S. W. *Chinese Art*. London: His Majesty's Stationery Office, by Wyman and Sons, Limited, Fetter Lane, E.C., 1906. Vol. 2. 147 p.
63. Bushell S. W. *Chinese Art*. New York: Parkstone Press, 2009. 256 p.
64. Bussagli M. *Chinese Painting*. London; New York; Sydney; Toronto: The Hamlyn Publishing Group, 1969. 170 p.
65. Cahill J. *An Index of Early Chinese Painters and Painting: T'ang, Sung, and Yuan*. Berkeley: University of California Press, 1980. 400 p.
66. Cahill J. *Chinese Painting: A Pictorial History*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2013. 254 p.
67. Cahill J. *Chinese Painting*. London: Pan Macmillan, 1977. 220 p.
68. Cahill J. *Chinese Painting*. *Treasures of Asia*. Geneva: Editions d'Art Albert Skira SA, 1960. 211 p.
69. Cahill J. *Chinese Paintings, XI–XIV Centuries*. New York: Crown Publishers, 1960. 102 p.
70. Capon E., Pang M. *Chinese Paintings of the Ming and Qing Dynasties, 14th–20th Century*. Melbourne: International Cultural Corp. of Australia, 1981. 208 p.
71. Cai S. The development of Chinese oil painting in the middle of the twentieth century. *Actual Problems of Humanitarian and Natural Sciences*. 2014;1:1-6.
72. Chaves J. *The Chinese Painter As Poet*. Chicago: Art Media Resources, 2000. 159 p.
73. Chavez D. *On the Six Principles of Painting*. *Voluptvaria: The Damian Chavez Art blog*. 2014. URL: <https://voluptuaria.wordpress.com/papers/on-the-sixprinciples- of-painting> (дата звернення 19.01.2024).

74. Chen Chih-Mai. Chinese Landscape Painting – The Golden Age. East Asian History. 1996. № 12. P. 35–50.
75. Cheng F. Empty and Full: The Language of Chinese Painting. Boston: Shambhala Publications Inc., 1994. 192 p.
76. Cheng Pei-kai. Chinese Art in the Republican Era: The Evolution of Modernity. Yale University Press. 2010. 336 p.
77. Chen Si. A Line in Motion. M. Arch Thesis. University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada: Lambert Academic Publishing, 2009. 182 p.
78. Chen Ruilin. Research on the History of Chinese Art Education in the 20th Century. Tsinghua University Press. 2013. 200 p.
79. Chen Yu. Fascinating mural stories from Dunhuang Grotos. Vol. 1. New World Press. 2008. 230 p.
80. Chen Xian. Chinese Painting of the Song Dynasty: Masterpieces and Techniques. Cambridge University Press. 2010. 320 p.
81. Chen Xiaodong. Chinese Art in Warring States Period: Materials, Techniques, and Symbolism. Yale University Press. 2015. 320 p.
82. Chen Xiaodong. Chinese Art of the Dynasty: Historical and Artistic Perspectives. Cambridge University Press. 2012. 288 p.
83. Chen Xuezhong. The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China. Harvard University Press. 2005. 320 p.
84. Chen, Yong. Digital Art in Contemporary China: Evolution and Innovation. Shanghai University Press, 2020.
85. Chen Zhu. Art of Reform: Chinese Visual Culture in the Era of Deng Xiaoping. Yale University Press. 2012. 320 p.
86. China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries/ Edited by Thomas H. C. Lee. Hong Kong: The Chinese University Press, 1991. 356 p.
87. Chinese Contemporary Art: Primary Documents./ ed. By Wu Hung, Tianzi Cai. Museum of Modern Art. 2010.
88. Chiu, Melissa. The Art of Contemporary China. Thames & Hudson 2011. 224

p.

89. Clunas, Craig. Chinese Art: A Very Short Introduction. L. Oxford University Press 2011. 144 p.

90. Cook, Sarah, Heemskerck Joan. Art and Interaction: Theoretical Perspectives and Practical Approaches. L. Routledge. 2019. 320 p.

91. DiMaggio, P. Classification in art. American Sociological Review. 1987. №52 (4). 440-455.

92. Deng Ming. Chinese Painting / translator Yawtsong Lee. Shanghai: Shanghai Press, 2010. 120 p.

93. Duan L. Modern Chinese Art: Narrativizing Western Influence and Chinese Response in the Modern Era. The Waterfall and the Fountains; 2019. [https://www.academia.edu/41026019/Modern\\_Chinese\\_Art\\_Narrativizing\\_We\\_ste...](https://www.academia.edu/41026019/Modern_Chinese_Art_Narrativizing_We_ste...)

94. Interdisciplinary Art: Contemporary Perspectives»/ Ed.by Jonathan Harris. London, UK; New York, NY, USA. Routledge.2006. 320 p.

95. Feng Li. Landscape and Power in Early China: The Crisis and Fall of the Western Zhou 1045–771 BC. New York: Cambridge University Press, 2006. 425 p.

96. Fengwen Liu. Landscape Painting of Ancient China. Beijing: China Intercontinental Press, 2000. 176 p.

97. Gladston, Paul. Contemporary Chinese Art: A Critical History. L. Oxford University Press 2004. 232 p.

98. Green, Charles. The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism. Minneapolis, MN, USA. University of Minnesota Press. 2001. 340 p.

99. Grunberg Ch. The Real Thing: Contemporary Art from China. Liverpool: Tate Liverpool publication, 2007. 57 p.

100. Goffart, Walter K. Morphology of the Image: An Art Historical Approach. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 312 p.

101. Kimmelman, Michael. The Shape of Art: Visualizing Forms and Structures. N.-Y. W.W. Norton & Company. 2010. 320 p.

102. Kress, Gunther and Theo van Leeuwen, Theo van. Visual Grammar: The

Semiotics of Art and Design. Routledge. 2012. 160 p.

103. Elliot, David. *China's New Art, Post-1989*. Hong Kong. Hong Kong University Press, 1993. 284 p.

104. Harris, Jonathan. *Globalization and Contemporary Art*. Oxford, UK; Malden, MA, USA. Wiley-Blackwell. 2011. 552 p.

105. Harris, Jonathan. *Globalization and Art in the Twentieth Century*. London, UK; New York, NY, USA. Routledge. 2003. 288 p.

106. Han Yang. *Chinese Painting and Calligraphy: 5th century BC – 20-th century AD*. Beijing: Zhaohua Publishing House, 1984. 167 p.

107. Hann, Lisa and Lake, Melanie MK. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, 2009. 368 p.

108. Hearn, Maxwell K. *How to Read Chinese Paintings (The Metropolitan Museum of Art - How to Read)*. 2008. 173 p.

109. Huang Ying-Ling M. *The Reception of Chinese Art Across Cultures*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 307 p.

110. Jianxin Luo. *Chinese Painting and Traditional Chinese Culture*. *International Journal for Innovation Education and Research*. 2015. Vol. 3, no. 5. P. 176–181. DOI: <https://doi.org/10.31686/ijier.vol3.iss5.373>

111. Jingsheng Huang. *Traditional Chinese painting*. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 233–240. DOI: 10.5281/zenodo.51667.

112. Li Chao. *History of Modern Chinese Oil Painting*. Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House. 2007.

113. Li Dongxu. *Chinese Landscape Painting for Beginners*. Beijing: Foreign Languages Press, 2007. 199 p.

114. Li, Mei. *Social and Political Commentary in Chinese Contemporary Art*. Beijing Arts Press, 2021.

115. Li Ming. *Warring States Art: The Development of Chinese Artistic Traditions*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2014. 288 p.

116. Li Feng. *Han Dynasty Art: The Evolution of Chinese Artistic Traditions*.

China International Press. 2013. 328 p.

117. Li Puyuan. *An Introduction to the History of Chinese Art*. Wuhan: Chongwen Publishing House, 2015. 167 p.

118. Li Xueqin. *The Republican Period in Chinese Art: A Historical Perspective*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2015. 320 p.

119. Li Yuping. *Landscape Painting as a Critical Cross-Cultural Art Practice: be Fused into Contemporary Landscape Art Practice to Expand Existing Artistic Exploring How the Theories and Methodologies in Ancient Chinese Painting can Formats*. Lancaster: Lancaster University, 2016. 206 p.

120. Li Xueqin. *Art i Revolution: The Impact of Deng Xiaoping's Policies on Contemporary Chinese Art.L*. Cambridge University Press.2015. 290 p.

121. Li Xueqin.*Breaking with Tradition: The New Wave in Chinese Art*. Hong Kong. Hong Kong Arts Centre Press. 2007. 290 p.

122. Lin Su. *Red Art: The Role of Propaganda in Cultural Revolution Art*. L. Oxford University Press. 2014 p. 296 p.

123. Lu Peng. *The History of Chinese Art in the 20th Century"* Peking University Press, 2007.

124. Liu Chun. *The History of Chinese Oil Painting*. China Youth Publishing House, 2005.

125. Liu Xin. *Propaganda and Art: The Cultural Revolution and Its Legacy*. Beijing Arts and Crafts Press. 2018. 320 p.

126. Liu Xin. *A Hundred Years of Chinese Oil Painting History*. Guangxi Fine Arts Publishing House, 1996.

127. Liu Xin. *Art i Culture of the Ming Dynasty: An Archaeological Perspective*. Hong Kong. Hong Kong University Press. 2012. 304 p.

128. Maxwell K. H., Smith J. *Arts of the Sung and Yuan*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996. 375 p.

129. McCausland S. *The Art of the Chinese Picture-scroll: Text/ Image/ Medium*. London : Reaktion Books, 2017. 144 p.

130. McCausland Sh. *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions*

Scroll. British Museum Press, 2003. 144 p. Pp. 40–81.

131. Miller, J. Hillis. *The Morphology of the Modernist Novel*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986. 318 p.

132. Moore, Robin D. *The Language of Art: A Functional Approach to Art Theory*. Chicago, IL, University of Chicago Press. 1985. 256 p.

133. Mote, Frederick. *The Intellectual Climate in Eighteenth-Century China: Glimpses of Beijing, Suzhou, and Yangzhou in the Qianlong Period*. *Phoebus* 6, Number 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor. p. 17-55.

134. Paul, Christiane. *Digital Art*. London, UK. Thames & Hudson. 2003.

135. Sicieman L. and Wenley A.G. *An Early Chinese Landscape Painting*, — Album, New York, 1956.

136. Silbergeld J. *Chinese Painting Style : Media, Methods and Principles of Form*. Washington: University Press, 1982. 132 p.

137. Siren O. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Part 2: The Later Centuries, Vol. 7. London: Lund Humphries, 1956. 466 p.

138. Shen Kuo. *Chinese Painting of the Ming Dynasty: Styles and Techniques*. L. Cambridge University Press. 2013. 320 p.

139. Shmagalo, R., & Xian, H. *The Art of the Mask And Make-Up in the Traditions of the East and West: Artistic Features, Stylistics, Interrelationship*. *Herança*, 2023. 7(1), 100–112. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.789>  
<https://revistaheranca.com/index.php/heranca/article/view/789>

140. Smith J. G., Fong W. C., Barnhart R., Cahill J. *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013. 317 p.

141. Sullivan M. *Chinese Art in the Twentieth Century*. University of California Press; 2020.

142. Sullivan, Michael. *The Art of the Ming Dynasty: A Study of Chinese Painting and Calligraphy*. University of California Press. 2008. 288 p.

143. Sullivan Michael. *Modern Chinese Art: The Republican Era*. University of California Press. 1999. 296 p.

144. Sullivan M. *Chinese Landscape Painting, the Sui and T'ang Dynasties*.

Berkeley: University of California Press, 1980. 321 p.

145. Sullivan M. *The Arts of China*. Berkeley: University of California Press, 1973. 264 p.

146. Swartz, Wendy. *Ming Dynasty Art: Masterpieces and Innovations*. Yale University Press. 2011. 336 p.

147. Tinari, Philip , Hanru Hou. *Art and China after 1989: Theater of the World*. Museum of Modern Art. 2019. 480 p.

148. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds/* Ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel. Cambridge, MA; London. MIT Press. 2013. 576 p.

149. *Theory of Culture Change. The Methodology of Multilinear Evolution*. University of Illinois Press, Urbana. 1955.

150. Tseng Yu-ho. *Some Contemporary Elements in Classical Chinese Art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1963. 90 p.

151. Wang, Chun. *Globalization and the Transformation of Chinese Contemporary Art*. Beijing University Press, 2019.

152. Wang Hui. *Art and the May Fourth Movement: Chinese Visual Culture in the Early 20th Century*. University of California Press. 2011. 288 p.

153. Wang Y. *Modern Art for a Modern China: The Chinese Intellectual Debate, 1900–1930*. Routledge; 2020. DOI:10.4324/9780429316005.

154. Wang Lihong. *The Golden Age of Ming Painting: Art and Culture in the Ming Dynasty*. Beijing Arts and Crafts Press. 2015. 350 p.

155. Wang Lihong. *Art Under Mao: The Socialist Realism of the Cultural Revolution*. University of Chicago Press. 2011. 296 p.

156. Wang Lihong. *From Socialism to Capitalism: Art and the Market in Post-Deng China*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2018. 350 p.

157. Wang Shuhua. *The Art of the Han Dynasty: From the Founding to the End*. Yale University Press. 2015. 360 p.

158. Watson W. *Art of Dynastic China*. New York: Harry N. Abrams, 1974. 634 p.

159. Watson W. *The Arts of China, 900–1620*. New Haven: Yale University Press, 2003. 300 p.
160. Watson W., Chuimei Ho. *The Arts of China After 1620*. New Haven: Yale University Press, 2007. 320 p.
161. Wei Zhang. *Art and Revolution: Chinese Painting in the Cultural Revolution*. University of California Press. 2012. 320 p.
162. Wilson, Brett, Hawkins, Barbara, Stuart Sim, Stuart. *Art, Science, and Cultural Understanding*. London, UK; New York, NY, USA. Routledge. 2014. 266 p.
163. Wilson, Stephen. *Art and Technology: The Practice and Influence of Art and Technology in the Twentieth Century*. London, UK. Thames & Hudson. 2000. 320 p.
164. Wu Hung. *Chinese Art in 1980s: The Impact of the New Wave*.L. Cambridge University Press. 2000. 320 p.
165. Yang Xue. *Art and Culture of the Warring States Period*. Cambridge University Press. 2009. 284 p.
166. Yang Xue. *Han Dynasty Art and Cultural Integration*. Beijing Arts and Crafts Press. 2014. 340 p.
167. Yang Xue. *Song Dynasty Art: Cultural and Historical Perspectives*. Hong Kong. Hong Kong University Press.2015. 340 p.
168. Xu Bing. *Visual Politics of Socialist Realism in China*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2017. 350 p.
169. Xu Bing. *Art and Revolution: Chinese Painting in the Republican Era*.L.: Cambridge University Press. 2012. 312 p.
170. Xu Bing. *Modern Chinese Art: The Impact of the May Fourth Movement*. Yale University Press. 2008. 320 p.
171. Xu Bing. *Chinese Contemporary Art: The Influence of Economic Reforms*.: University of Chicago Press. 2017.310 p.
172. Zhang Wei. *Han Art and Archaeology: A Study of Han Dynasty Sculpture and Painting*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2010. 300 p.
173. Zhang Wei. *Song Dynasty Sculpture and Artistic Development*. China International Press. 2014. 308 p.



174. Zhang Wei. Deng Xiaoping and Transformation of Chinese Art: The Reform Era and Its Impact. University of California Press. 2011. 320 p.

175. Zhang Wei. Aesthetics of Revolution: Art and Ideology in the May Fourth Movement. Cambridge University Press. 2014 p.

176. Zhang Wei. Socialist Realism in China: Art and Politics з 1949 до 1976. Yale University Press. 2010. 288 p.

177. Zhang Weidong. Art of the Warring States Period: A Study of Chinese Art. China International Press. 2011. 340 p.

### Література китайською мовою:

178. 王朝闻,薛永年,蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000 年, 588 页。 [Ван Чаовень, Сюе Юннйнь, Цай Сінйї. Історія китайського образотворчого мистецтва. Династія Цін. Шаньдун: Цїлу, 2000. 588 с.] URL: <https://m.fx361.cc/news/2019/0617/18337620.html>

179. 高明祿。中國現代美術史, 1985–1986。上海: 上海人民出版社, 1991. 731 頁。 [Гао Мінлу. Історія китайського сучасного образотворчого мистецтва, 1985–1986. Шанхай, 1991. 731 с.]

180. 高明祿。中國前衛藝術。南京 : 江蘇美術出版社, 1997. 296 頁 [Гао Мінлу. Китайське авангардне мистецтво. Нанкін: Видавництво Цзянсуського образотворчого мистецтва, 1997. 296 с.]

181. 高明祿。分離的方法, 分離的現代性.上海, 2005. 644 頁 [Гао Мінлу. Відокремлені методи, відокремлена сучасність. Шанхай, 2005. 644 с.]

182. 高明祿。牆是中國當代藝術的歷史和邊界。北京 : 中国人民大学出版社, 2006. 344 頁 [Гао Мінлу. Стїна: історія та межї китайського сучасного мистецтва. Пекїн : Видавництво Китайського університету Женьмінй. 344 с.]

183. 道子。後現代主義的藝術體系。重慶, 2001. 644 頁 [Дао Цзи. Системи мистецтва постмодернізму. Чунцін, 2001. 644 с.]

184. 王绍波, 元文平. 中国早期水彩画民族化探究——以静物画题材为例

[Ван Шаобо, Ці Веньпін. Дослідження націоналізації раннього китайського акварельного живопису на прикладі натюрморту

185. 郭伟华. 学郎世宁古画技法揭秘. 天津 : 天津人民美术出版社. 2005. 18 页 [Го Вейхуа. Упізнайте таємні давніх технік живопису Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2005.18с. ]

186. 《画万年花甲》清. 汪承霈. 清乾隆时期绘卷. 台北故宫博物院藏 [Живопис шістдесятих років Ваньнянь. Династія Цін. Ван Ченпей. Сувій. Картини періоду Цін Цяньлун. Колекція музею-палацу Тайбея] URL: <http://surl.li/oesjld> .

187. 谢赫简介 — 最早的绘画理论家 [Знайомство з Сэ Хе – першим теоретиком живопису ] URL: <http://www.zhshw.com/lidai/nanbei/xiehe/>

188. Інь Ліцзе (2011) Форма вираження та естетичні характеристики традиційного китайського живопису. Цюньвень Тяньді: Друга половина місяця/ Qunwen Tiandi: The Second Half Moon, (11), 105-105. 尹立杰. (2011). 国画的表现形式与审美特点. 群文天地: 下半月, (11), 105-105 /

189. 郎世宁绘. 宫廷画师郎世宁. 天津 : 天津人民美术出版社. 2008. 133 页 [Кастільйоне Джузеппе. Придворний художник -- Джузеппе Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2008. 133 с.] .

190. 《古畫品錄》 [Класифікація давніх художників. Енциклопедія китайської історії та літератури]

191. 李宽. 中西绘画中线条的运用和比较. 东方艺术, (2009). (S2), 92-94 [Лі Куан. Використання та порівняння ліній у китайському та західному живописі. Східне мистецтво, (S2), 2009. 92-94]

192. 林木.. 中国油画的有益探索. 中国西部, (1995) (4), 16-18. [Лінь Му. Корисне дослідження китайського олійного живопису. (1995). Західний Китай, (4), 16-18.]

193. 李菲. (2012). 20 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. 安阳工学院学报, 11(1), 84-86 [Лі Фей. Сюй Бейхун, Лінь Фенмян, Лю Хайсу та інші досліджували націоналізацію олійного живопису на початку 20 ст.]
194. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 出版社, 2016. 544 页. [Лю Вей. Історія китайської олійної картини. Пекін : Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с.]
195. 刘曦林. 中国画的传统与现代. 文艺评论, (2008). (1), 81-86 [Лю Сілінь Традиційний і сучасний китайський живопис. Огляд літератури та мистецтва, (2008). (1), 81-86.]
196. 劉淳. 中國油畫史 . 北京青年 出版社, 2016. 544 页 [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с.]
197. 孟立丛. 浅谈绘画中的线条. 开封大学学报, (2003). 17(4), 65-67 [Мен Ліконг Розмова про лінії в живописі. Журнал університету Кайфен, (2003).17 (4), 65-67.]
198. 聂崇正. 郎世宁全集 1688-1766 上卷. 天津 : 天津人民美术出版社. 2015. 240, [Не Чунчжен. Повне зібрання творів Кастільйоне (1688-1766). Том 1. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2015. 240 с.]
199. 聂崇正. 中国巨匠美术丛书——郎世宁. 北京 : 文物出版社. 1998. 33 页 [Не Чунчжен. Серія китайських майстрів мистецтва -- Джузеппе Кастільйоне. Пекін: Видавництво культурних реліквій. 1998. 33с.]
200. 聂崇正. 中国名画家全集——郎世宁. 石家庄 : 河北教育出版社, 2006. 185 页 [Не Чунчжен. Повне зібрання творів видатних китайських художників. Кастільйоне. Шицзячжуан: Хебей Освітня Преса. 2006. 185с.]
201. 潘天寿 《中国绘画史》 苏州市 : 古吴轩出版社 2022 年, 496 页 [Пань Тяньшоу. Історія китайського живопису. Сучжоу: Гувусюань, 2022. 496 с.]

202. 论绘画中的语言状态. 美术研究, 丁一林. (1988). (4), 40-43 [Дін Ілїнь Про статус художньої мови в живописі. Дослідження мистецтва, (1988) (4), 40-43 с.]
203. 中国花鸟画的简单构图法 [Простий метод композиції китайського живопису квітів та птахів] URL: <http://surl.li/skqqad>
204. 郎世宁最经典的百幅作品 [Сто класичних творів Кастільоне] URL: <http://surl.li/tktrym>
205. 徐健[《中国绘画史》年份：年。浙江。浙江人民美术出版社。(2018) 页数不详. [Сюй, Цзянь. Історія китайського живопису. Народне образотворче мистецтво, 2018]
206. 【国画技法】重彩 古画临摹技法 [Техніки китайського традиційного живопису Техніки копіювання давніх картин із квітами] URL: <http://surl.li/jmzaxh>
207. -吴树敬单位: 略谈传统插花对意境美的阐释 [У Шуцзїн. Коротка доповідь про інтерпретацію традиційної квіткової композиції та про красу художньої концепції] URL: <http://surl.li/qpzlkd>
208. 海娟程, & 石英吴. (2022). 中国画中红色资源的运用与价值. 教育科学发展, 4(4), 10-12 [Хай Цзюаньчен, Шїші Ву. Використання та значення «червоного символізму» у китайському живописі. Educational Science Development, 2022. 4 (4), 10-12].
209. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. 北京, 2014. 404 [Цзоу Юецзїнь, Цзоу Цзяньлїнь. Сто років китайської історії мистецтва. Пекїн, 2015. 404 с.]
210. 王宗英 . 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社, 2009. 225 页 [Ван. Цзуньїн Історія китайського живопису. Видавництво Південно-Східного університету, 2009. 225 с.]

211. 蔣勳. 齊白石: 中國文人畫最後的奇葩. [Цзян Сюнь. Ці Байши: останній розквіт літературного живопису. Тайбей: Lion Books, 1982. 118 с.]
212. 戚明. 清供图与静物画有相似之处, 文化内涵却有明显差异 Ци Мин. Між картинами династії Цин та натюрмортами є схожість, але є очевидні відмінності у культурних конотаціях URL: <http://surl.li/fmrcrw>
213. [李超 中国现代油画史 上海: 上海书画出版社, 2007. 392 页 [Лі Чао. Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису і каліграфії, 2007. 392 с.]
214. 翁鑫. 新疆佛教藝術: 繪畫研究. 新疆: 新疆藝術繪畫攝影出版社, 1979 年. [Синь, Вен. (1979). Буддійське мистецтво Сінцзяна: Вивчення живопису. Видаництво художнього живопису та фотографії СУАР].
215. 朱其. (2014). 对 20 世纪中国画转型的重新认识. 画刊, (1), 42-45 [Чжу Ці. Нове розуміння трансформації китайського живопису в ХХ столітті. Малюнок / Pictorial Magazine, (2014) (1), 42-45] URL: <http://surl.li/rfkpfe>
216. 朱其: 对 20 世纪中国画转型的重新认识 [Чжу Ці: Нове розуміння трансформації китайського живопису ХХ століття. Китайський живопис]
217. 薛永年, 蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000 年, 290 页. [Юньнян Сюе, Сіньї Цай. Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цін. Пекін: [б.в.], 2000. 290 с.]
218. 我看吴昌硕 [Я бачу У Чаншо] URL: [http://www.360doc.com/content/18/0610/23/54904761\\_761301094.shtml](http://www.360doc.com/content/18/0610/23/54904761_761301094.shtml)
219. 何延品, 中国绘画史, 石家庄: 2005 年, 480 页.[Яньпін Хей. Історія китайського живопису. Шіцзяцзуань: [б.в.], 2005. 480 с.]
220. 程波涛《岁朝图》的民俗文化意蕴探微 [Чен Ботао. Дослідження народно-культурного значення «Портрету Суй Чао»] URL;

[<https://chinafolklore.org/web/index.php?Page=2&NewsID=155>]

# ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



**Іл. 1.** Автор невідомий. Орнамент на глиняному посуді, ймовірно доба пізнього неоліту



**Іл. 2.** Ваза зі скляними інкрустаціями, IV-III ст. до н.е. доба Чжоу



**Іл. 3.** Автор невідомий. Амулет Бі з двома місяцями (з елементами тваринного стилю). Нефрит. Доба династії Східної Чжоу.





**Іл. 4.** Автор невідомий. Модифікація тваринного стилю в орнаменті. Фрагмент, доба династії Тан.



**Іл. 5.** Автор невідомий. Квітковий орнамент. Нефрит, доба династії Цзінь (1115–1234 рр. н. е.)



**Іл. 6.** Бронзовий посуд Дін для ритуальної їжі, V століття до н. е.



**Іл. 7.** Автор невідомий. Воїн теракотової армії. Фрагмент, 240-210 до н. е.



**Іл. 8.** Храмовий комплекс Дуньхуану



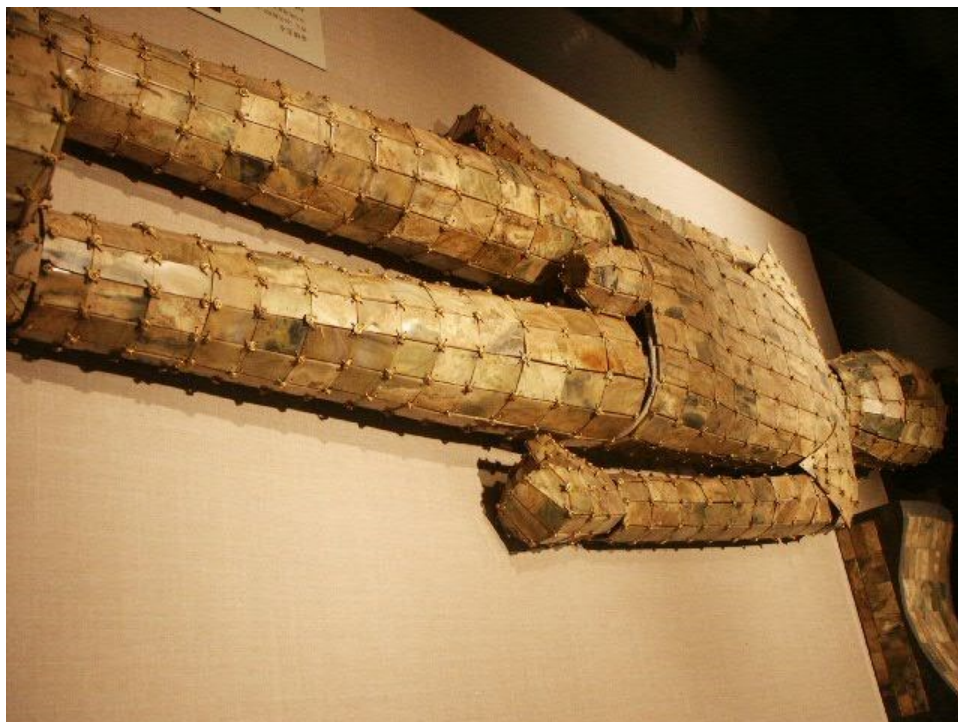
**Іл. 9.** Печера із великою статуєю Будди. Період Ранньої Тан. Храмовий комплекс Дуньхуану



**Іл. 10.** Автор невідомий. Статуя Бодхісаттви. Доба династії Сун (960—1279)



**Іл. 11.** Модель керамічної гробниці Хань



**Іл. 12.** Похоронний костюм з нефриту династії Хань



Іл. 13. 1 фрагмент Сяочжао-ді, Чжао-ді (94-74 до н.е.), династія Хань



Іл. 14. Автор невідомий. Дама з драконом і феніксом. Картина на шовку, Період Воюючих царств (476–221 рр. до н. е.).



**Іл. 15.** Автор невідомий. Гу Кайчжи (344-406 рр.) — визначний китайський художник, теоретик та реформатор живопису, поет, каліграф.



**Іл. 16.** Гу Кайчжи. Настанови старшої придворної дами. Деталь. Шовк, туш і фарби 380 р.н. е. Копія.



**Іл. 17-19.** Гу Кайчжи. Оформлення трактатів-сувоїв: «Мудрі та добропорядні жінки», трактату Чжан Хуа «Настанови палацевим дамам» (9 сцен), поеми Цао Чжи «Богиня ріки Ло». 380-ті рр.н. е.



**Іл. 20.** Хуан Гунван. Кам'яний стрімчак біля небесного ставка. 1341 р.



**Іл. 21.** Хуан Гунван. Дев'ять вершин після снігопаду. 1340-1350-ті рр.



Іл. 22. Хуан Гунван. Чистота після раптового снігу. бл. 1340.



Іл. 23. Автор невідомий. Портрет мінського художника Цзен Цзіна. XVI ст.





**Іл. 24.** Чень Хуншоу. Живопис на шовку. Квіти. 1640-ті рр.



**Іл. 25.** Автор невідомий. Дванадцять красунь принца Йонга. Сувій. Живопис на шовку. Династія Цін, XVIII ст.



**Іл. 26.** Автор невідомий. Дванадцять красунь принца Йонга. Сувій. Живопис на шовку. Династія Цін, XVIII ст.



**Іл. 27.** Жень Бонянь. Віяло з квітами. Розпис на шовку. Доба династії Цін.



Іл. 28. Ці Байши. Краби. Папір, туш, 1925 р.



Іл. 29. Ці Байши. Хризантема і мушмула. Папір, туш, 1948 р.



Іл. 30. Сюй Бейхун. Кінь, що скаче галопом Серія «Коні». Акварель.



Іл. 31. Чжан Чжан Дацянь Картина за барвами пустелі Шитао, Акварель,  
1930р.



Іл. 32. Чжан Дацянь, Лотос і мандаринки., Акварель, 1947 р.



Іл. 33. Чжан Дацянь. Лотос. Акварель, 1948 р.



Іл. 34-35. Твори образотворчого мистецтва Китаю доби Культурної революції (1966-1976 рр.)



**Іл. 36.** Портрет Чжан Хуаня. Портрет. Фотографія



**Іл. 37.** Чжан Хуань. Додати один метр в анонімну гору. Перформанс.  
Фотографія. 1995 р.



**Іл. 38.** Лі Біньюань. Рай. Перформанс. Фотографія. 1999 р.



**Іл. 39.** Брати Гао. Меса опівночі. перформанс-інсталяція. Фотографія. 1989 р.



**Іл. 40-41.** Ай Вейвей. Насіння соняшника. Перформанс, мобільна інсталяція, Фотографії.

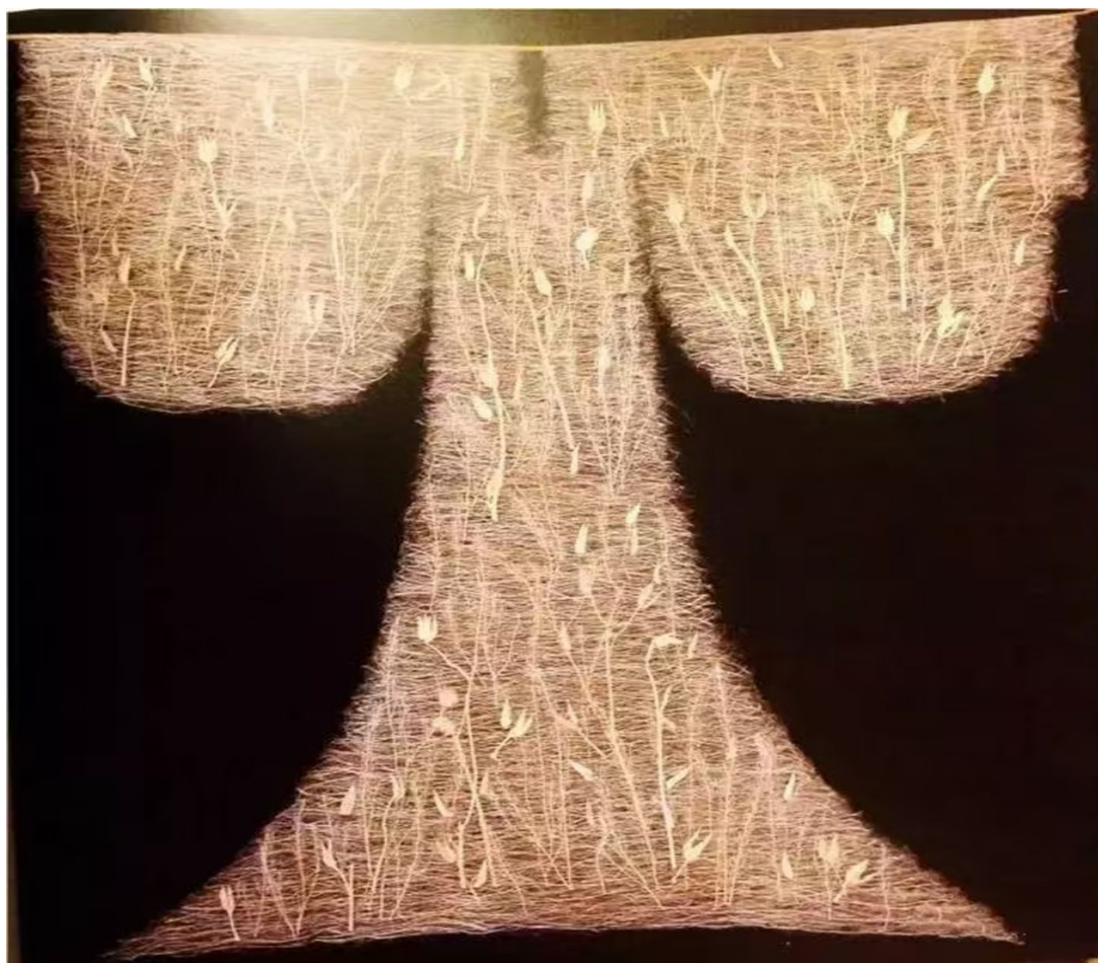




**Іл. 42.** Ай Вейвей. ART вузол. Мобільна інсталяція. Фотографія.



**Іл. 43.** Чень Чжень.Круглий стіл. Істаляція. Фотографія, 1995 р.



**Іл. 44.** Чен Цинцін. Хань - копії розкопаних культурних реліквій. Перформанс-світлова інсталяція. Фотографія., 2003 р.



**Іл. 45.** Студія дизайну фресок «Tangshan 80». Це море соняшників. Мурал. Фотографія. 2022. Таншань



**Іл. 46.** Автор невідомий. Давній міст у китайському стилі. Мурал.  
Фотографія 2021. Заоянг



**Іл. 47.** Автор невідомий. Чудова країна. Мурал. Фотографія. 2021.  
Розміщення невідоме



Іл. 48. Автор невідомий. Ready Player One. Мурал. Фотографія. 2020. Мянъян.



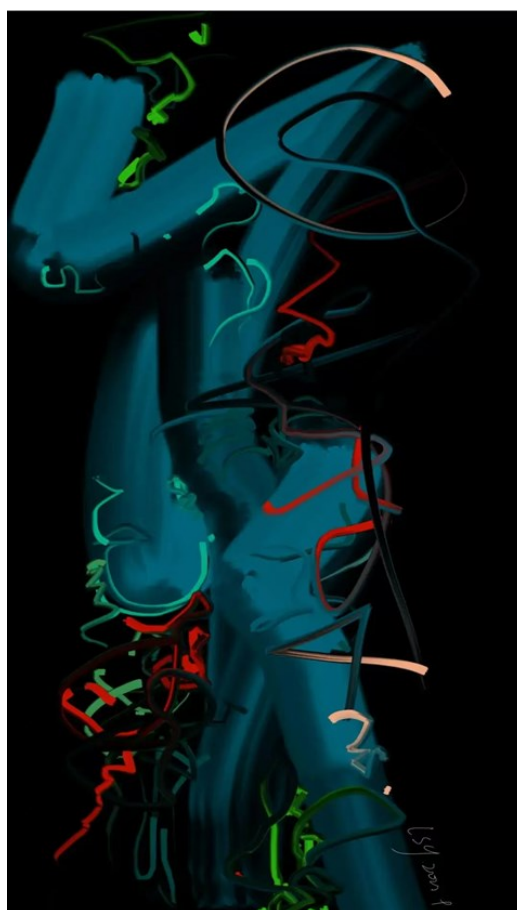
Іл. 49. Автор невідомий. Парк Юрського періоду. Мурал. Фотографія. 2020. Шанхай



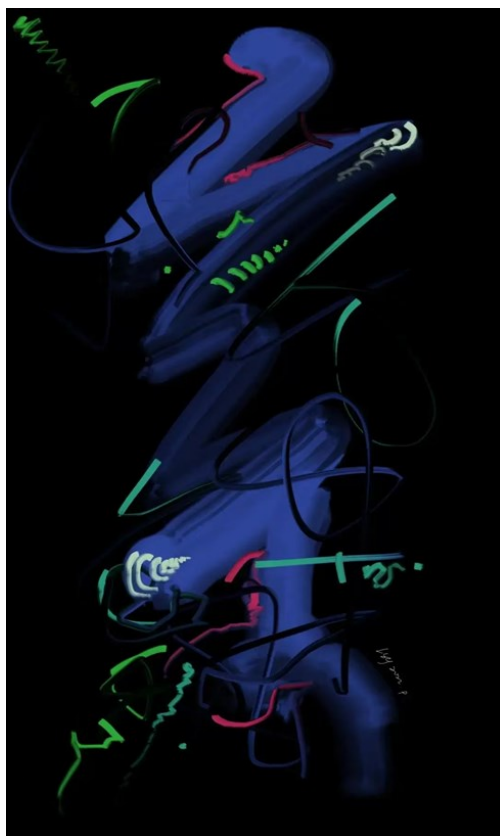
Іл. 50. Ву Джунда. Вокальне просвітлення. Цифрова картина, розмір змінний. 2020-ті рр.



Іл. 51. Лю Юань. Тяньцзе. Цифрова картина, розмір змінний. 2020-ті рр.



Іл. 52. Лі Сіюань. Youjing NO1. Цифрова картина. 90×160 см, 2022 р.



**Іл. 53.** Лі Сіюань. Youjing NO1. Цифрова картина. 90×160 см, 2022 р.



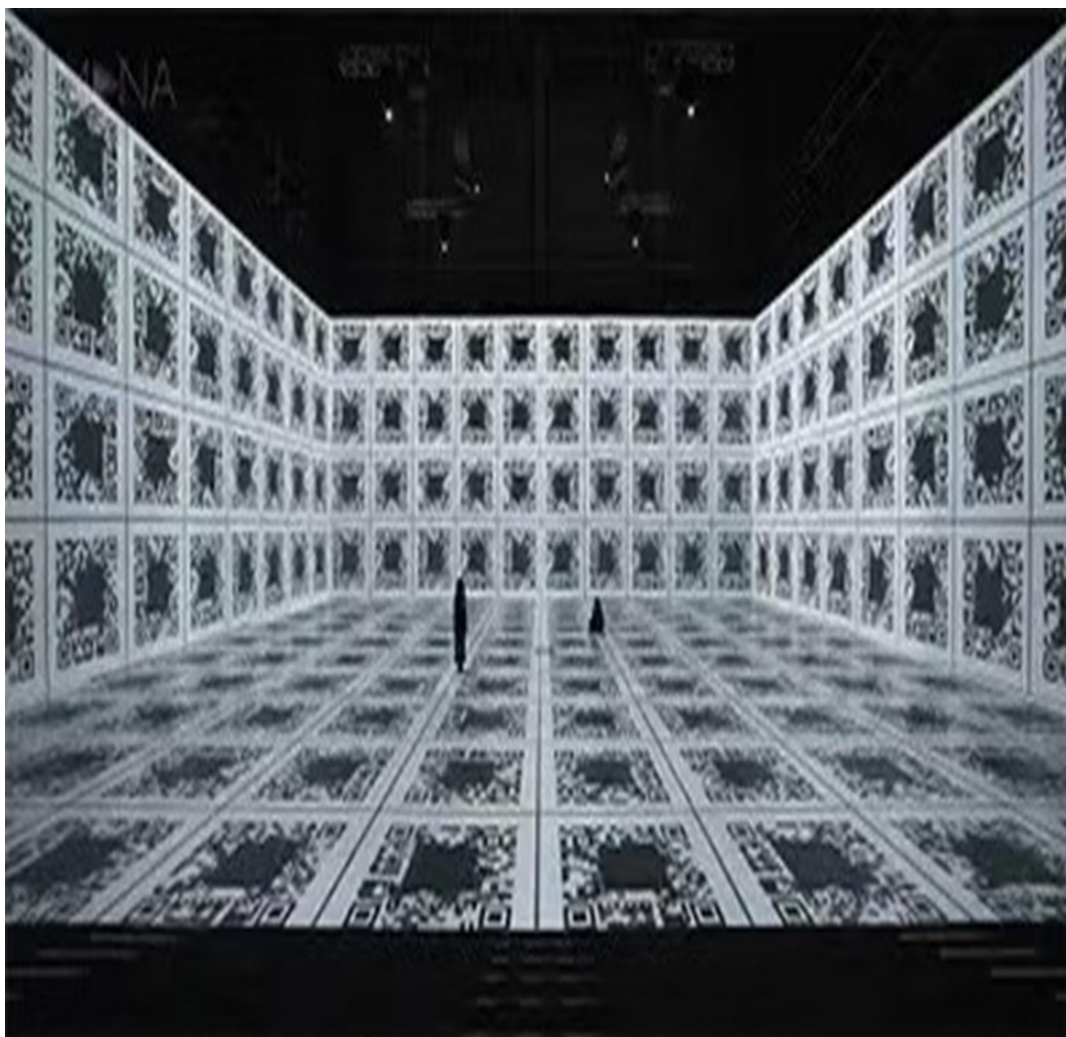
**Іл. 54.** SKGMEDIA & Shenzhen Light and Shadow Centenary. Мультимедійна проєкція. Фотографія. 2024 р.



Іл. 55. SKGMEDIA & Shenzhen Light and Shadow Centenary. Мультимедійний проєкт до 80-річчя провінції Сичуань та американського «Освітнього лісу». Фотографія. 2020-ті рр.



Іл. 56. МОЦЕ Мозі. Сад спокою, Мультимедійний проєкт. Фотографія. 2020р.

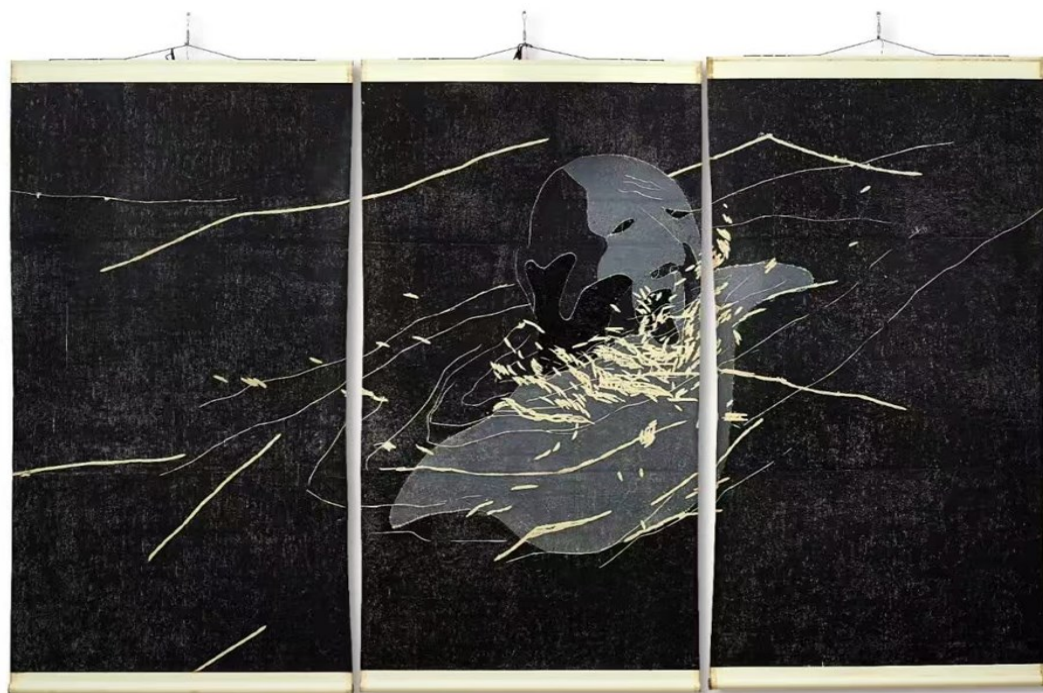


**Іл. 57.** Цао Юйсі та Лю Сяоцзян. Багатовимірна інсталяція. Мультимедійний проєкт. Фотографія. 2020 р.



**Іл. 58.** Ден Цзяньцзін. Відвідувач. Олія, полотно, 1994 р.





**Іл. 59.** Фан Ліцзюнь.1996 № 16. Ксилографія на вертикальному сувої, повне зображення: 243 x 366 см, 1996 р.



**Іл. 60.** Ван Ілун.Пауза. Олія, полотно. 2023 р.



**Іл. 61.** Чжан Сяоган. Чорна трилогія. Олія, полотно, стиль «цинічний реалізм», олія, полотно. Фрагмент. поч.2000-х рр.



Іл. 62. Чжан Сяоган Амнезія і пам'ять: № 1, 2008, Полотно, олія. 2006-2008 рр.



Іл. 63. Ся Чуфан. Дисципліна. Олія, полотно. 2023 р.



**Іл. 64.** Чень Хайін. Кут 37° 150смX100смX250см скульптура, 2022 р.



**Іл. 65.** Чень Хайін. Нахил. 120смX140смX150см скульптура, 2022 р.



**Іл. 66.** Цюй Юань. Скульптура з металевого дроту 70×50×100 см, 2012 р.



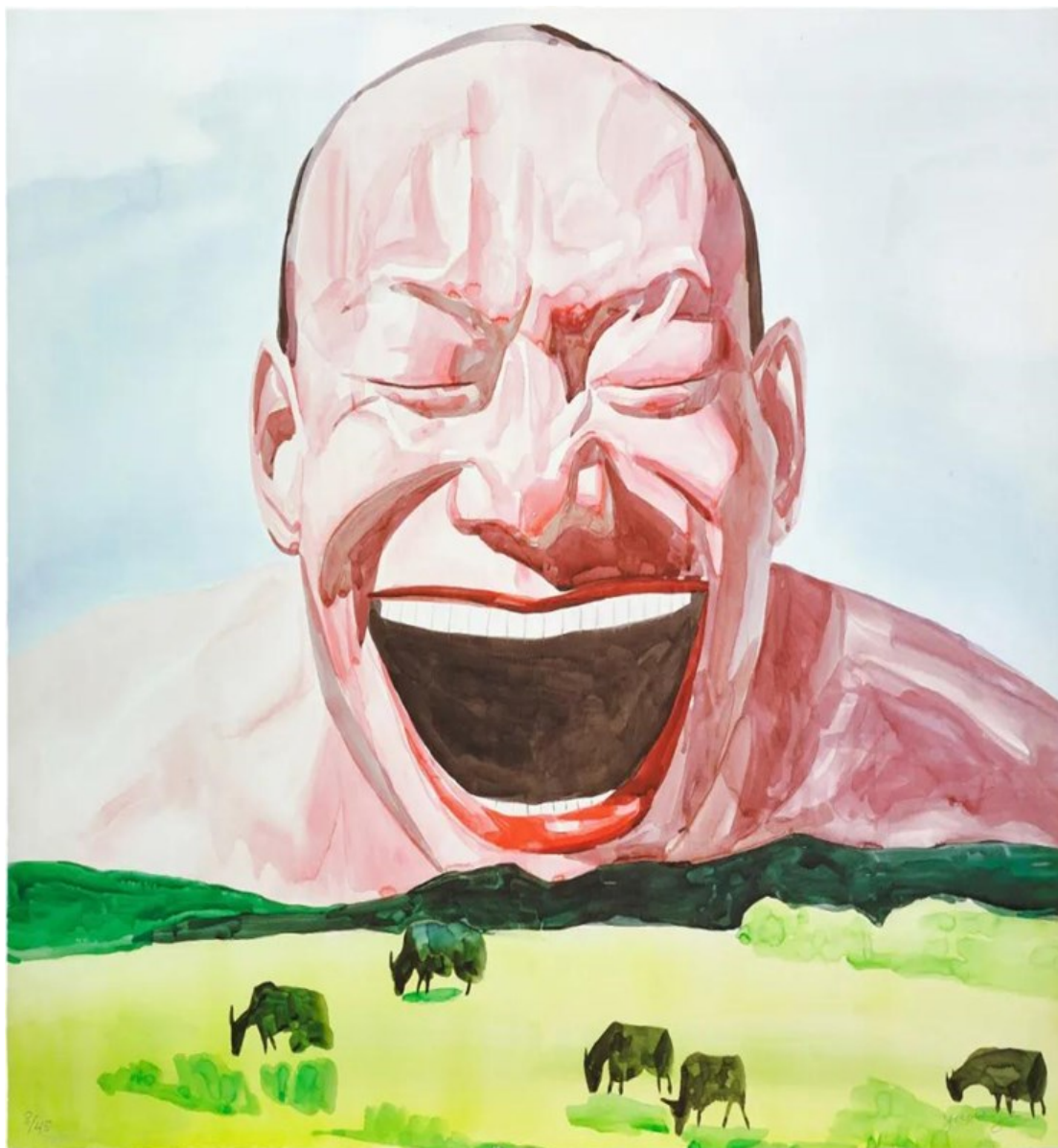
**Іл. 67.** Юе Міньцзюнь Фігури. Скульптури. Пластик. 2023-2024 рр.



Іл. 68. Лі Яньжун. Жасмин мисовидний. Висота 68 см, фарбуване скловолокно.  
2013 р.



Іл. 69. Юе Мінцзюнь. Різанина на Хіосі. Олія, полотно. 2008 р.



**Іл. 70.** Юе Міньцзюнь. Без назви (смайлизм № 8). Літографія, 90 x 110 см,  
2006 р.

## ДОДАТОК Б

### СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

**Іл. 1.** Автор невідомий. Орнамент на глиняному посуді, ймовірно доба пізнього неоліту.

**Іл. 2.** Ваза зі скляними інкрустаціями, IV-III ст. до н.е. доба Чжоу

**Іл. 3.** Автор невідомий. Амулет Бі з двома місяцями (з елементами тваринного стилю). Нефрит. Доба династії Східної Чжоу.

**Іл. 4.** Автор невідомий. Модифікація тваринного стилю в орнаменті. Фрагмент, доба династії Тан.

**Іл. 5.** Автор невідомий. Квітковий орнамент. Нефрит, доба династії Цзінь (1115–1234 рр. н. е.)

**Іл. 6.** Автор невідомий. Бронзовий посуд Дін для ритуальної їжі, V ст. до н. е.

**Іл. 7.** Автор невідомий. Воїн теракотової армії. Фрагмент, 240-210 до н. е.

**Іл. 8.** Храмовий комплекс Дуньхуану.

**Іл. 9.** Печера із великою статуєю Будди. Період Ранньої Тан. Храмовий комплекс Дуньхуану.

**Іл. 10.** Автор невідомий. Статуя Бодхісатви. Доба династії Сун (960—1279 рр. н. е.)

**Іл. 11.** Модель керамічної гробниці Хань.

**Іл. 12.** Похоронний костюм з нефриту династії Хань.

**Іл. 13.** 1 фрагмент Сяочжао-ді, Чжао-ді (94-74 до н.е.), династія Хань.

**Іл. 14.** Автор невідомий. Дама з драконом і феніксом. Картина на шовку, Період Воюючих царств (476–221 рр. до н. е.).

**Іл. 15.** Автор невідомий. Гу Кайчжи (344 - †406 рр.) – визначний китайський художник, теоретик та реформатор живопису, поет, каліграф.

**Іл. 16.** Гу Кайчжи. Настанови старшої придворної дами. Деталь. Шовк, туш і фарби 380 р.н. е. Копія.



**Іл. 17-19.** Гу Кайчжи. Оформлення трактатів-сувоїв: «Мудрі та добропорядні жінки», трактату Чжан Хуа «Настанови палацевим дамам» (9 сцен), поеми Цао Чжи «Богиня ріки Ло». 380-ті рр.н. е.

**Іл. 20.** Хуан Гунван. Кам'яний стрімчак біля небесного ставка. 1341 р.

**Іл. 21.** Хуан Гунван. Дев'ять вершин після снігопаду. 1340-1350-ті рр.

**Іл. 22.** Хуан Гунван. Чистота після раптового снігу. бл. 1340- рр.

**Іл. 23.** Автор невідомий. Портрет мінського художника Цзен Цзіна. XVI ст.

**Іл. 24.** Чень Хуншоу. Квіти. 1640-ті рр.

**Іл. 25.** Автор невідомий. Дванадцять красунь принца Йонга. Сувій. Живопис на шовку. Династія Цін, XVIII ст.

**Іл. 26.** Автор невідомий. Дванадцять красунь принца Йонга. Сувій. Живопис на шовку. Династія Цін, XVIII ст.

**Іл. 27.** Жень Бонянь. Віяла з квітами. Розпис на шовку. Доба династії Цін.

**Іл. 28.** Ці Байши .Краби. Папір, туш, 1925 р.

**Іл. 29.** Ці Байши. Хризантема і мушмула. Папір, туш, 1948 р.

**Іл. 30.** Сюй Бейхун. Кінь, що скаче галопом Серія «Коні». Акварель.

**Іл. 31.** Чжан Чжан Дацянь Картина за барвами пустелі Шитао, Акварель, 1930 р.

**Іл. 32.** Чжан Дацянь, Лотос і мандаринки., Акварель, 1947 р.

**Іл. 33.** Чжан Дацянь. Лотос. Акварель, 1948 р.

**Іл. 34-35.** Твори образотворчого мистецтва Китаю доби Культурної революції (1966—1976 рр.)

**Іл. 36.** Портрет Чжан Хуаня. Портрет. Фотографія.

**Іл. 37.** Чжан Хуань. Додати один метр в анонімну гору. Перформанс, Фотографія.1995 р.

**Іл. 38.** Лі Біньюань. Рай. Перформанс. Фотографія. 1999 р.

**Іл. 39.** Брати Гао. Меса опівночі. перформанс-інсталяція. Фотографія. 1989 р.

**Іл. 40-41.** Ай Вейвей. Насіння соняшника. Перформанс, мобільна інсталяція, Фотографії.

- Іл. 42.** Ай Вейвей. ART вузол. Мобільна інсталяція. Фотографія.
- Іл. 43.** Чень Чжень.Круглий стіл. Істаляція. Фотографія, 1995 р.
- Іл. 44.** Чен Цинцін.Хань - копії розкопаних культурних реліквій. Перформанс-світлова інсталяція. Фотографія., 2003 р.
- Іл. 45.** Студія дизайну фресок «Tangshan 80». Це море соняшників. Мурал. Фотографія. 2022. Таншань
- Іл. 46.** Автор невідомий. Давній міст у китайському стилі. Мурал. Фотографія. 2021. Заоянг
- Іл. 47.** Автор невідомий. Чудова країна. Мурал. Фотографія. 2021. Розміщення невідоме
- Іл. 48.** Автор невідомий. Ready Player One. Мурал. Фотографія. 2020. Мянъян.
- Іл. 49.** Автор невідомий. Парк Юрського періоду. Мурал. Фотографія. 2020. Шанхай
- Іл. 50.** Ву Джунда. Вокальне просвітлення. Цифрова картина, розмір змінний.2020-ті рр.
- Іл. 51.** Лю Юань. Тяньцзе. Цифрова картина, розмір змінний. 2020-ті рр.
- Іл. 52.** Лі Сіюань. Youjing NO1. Цифрова картина. 90×160 см, 2022 р.
- Іл. 53.** Лі Сіюань. Youjing NO1. Цифрова картина. 90×160 см, 2022 р.
- Іл. 54.** SKGMEDIA & Shenzhen Light and Shadow Centenary. Мультимедійна проєкція, Фотографія. 2024 р.
- Іл. 55.** SKGMEDIA & Shenzhen Light and Shadow Centenary. Мультимедійний проєкт до 80-річчя провінції Сичуань та американського «Освітнього лісу». Фотографія. 2020-ті рр.
- Іл. 56.** МОЦЕ Мозі. Сад спокою, Мультимедійний проєкт. Фотографія. 2020 р.
- Іл. 57.** Цао Юйсі та Лю Сяоцзян. Багатовимірна інсталяція. Мультимедійний проєкт. Фотографія. 2020 р.
- Іл. 58.** Ден Цзяньцзін. Відвідувач. Олія, полотно, 1 994 р.

**Іл. 59.** Фан Ліцзюнь. 1996 № 16. Ксилографія на вертикальному сувої, повне зображення: 243 x 366 см, 1996 р.

**Іл. 60.** Ван Ілун. Пауза. Олія, полотно. 2023 р.

**Іл. 61.** Чжан Сяоган. Чорна трилогія. Олія, полотно, стиль «цинічний реалізм», олія, полотно. Фрагмент.поч.2000-х рр.

**Іл. 62.** Чжан Сяоган Амнезія і пам'ять: № 1, 2008, Полотно, олія, 200 x 261 см, 2006-2008 рр.

**Іл. 63.** Ся Чуфан. Дисципліна. Олія, полотно. 2023 р.

**Іл. 64.** Чень Хайін. Кут 37° 150смX100смX250см скульптура, 2022 р.

**Іл. 65.** Чень Хайін. Нахил. 120смX140смX150см скульптура, 2022 р.

**Іл. 66.** Цюй Юань. Скульптура з металевого дроту 70×50×100 см, 2012 р.

**Іл. 67.** Юе Міньцзюнь Фігури. Скульптури. Пластик. 2023-2024 рр.

**Іл. 68.** Лі Яньжун. Жасмин мисовидний. Висота 68 см, фарбуване скловолокно. 2013 р.

**Іл. 69.** Юе Міньцзюнь. Різанина на Хіосі. Олія, полотно. 2008 р.

**Іл. 70.** Юе Міньцзюнь. Без назви (смайлізм № 8). Літографія, 90 x 110 см, 2006 р.

**ДОДАТОК В**  
**АНАЛІТИЧНІ ТАБЛИЦІ ТА СХЕМИ**


**Таблиця 1**

**Доісторична (архаїчна) зображальна сфера Стародавнього Китаю**

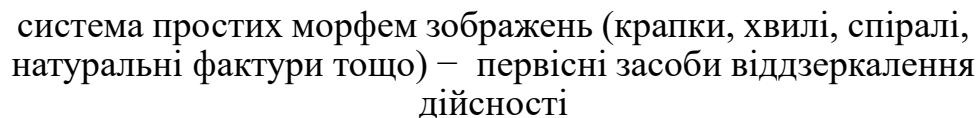
**Характеристика зображальної сфери**



синкретичне мислення первісної людини



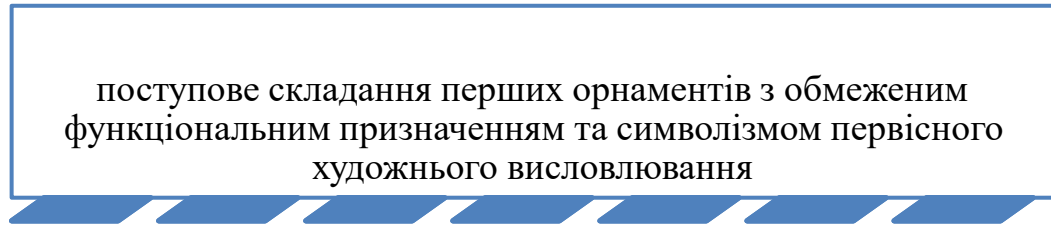
поєднання побутування первісної людини з її художньо-ритуальною діяльністю



система простих морфем зображень (крапки, хвилі, спіралі, натуральні фактури тощо) – первісні засоби віддзеркалення дійсності



окремі зображення без обмеження зображального простору



поступове складання перших орнаментів з обмеженим функціональним призначенням та символізмом первісного художнього висловлювання

## Універсальна зображальна сфера Стародавнього Китаю часів перших імперських династій

початок руйнування синкретичного мислення людини  
часів перших імперських династій

виокремлення художньо-ритуальної діяльності  
людини цих часів з її побутування

морфологічне видове, жанрове та формотворче  
розмежування

на рівні формотворення подальший розвиток  
найпростіших морфем зображень ( крапки, хвилі,  
спіралі, натуральні фактури тощо) як частини  
засобів художнього віддзеркалення дійсності в  
ситуації обмеження зображального простору

в зображеннях на площині формування базових  
засобів художньої виразності: композиційних,  
світлотіньових, темпоритмічних, колористичних  
тощо; в об'ємних зображеннях: фактури, текстури  
тощо

структурування орнаментів та орнаментальних  
ланцюгів за усталеними формулами як  
багатоскладових основних морфем цього періоду

## Традиційно-канонічна морфологія образотворчого мистецтва середньовічного Китаю як частина зображальної сфери країни

### Злети

у часи династії Цінь, династії Тан, потім – династії Сун і, на завершення, в добу правління династії Цзінь

подальше морфологічне розгалуження образотворчого мистецтва на конкретні види, жанри та художні форми та поступове масштабування в межах зображальної сфери

розмежування різних візуальних, візуально-текстуальних та власне текстуальних диференційованих художніх форм

канонізація окремих видових та жанрових утворень відповідно як до існуючої художньої традиції, так і до індивідуального стилю ( манери зображення) в пластичному мисленні середньовічного художника

ускладнення формотворення за рахунок символічного поля, створеного релігійно-філософським діалогом конфуціанства, даосизму і буддизму

уніфікація та типізація зображальних морфем в процесі їх канонізації

існування зображальних морфем в різних матеріалах та фактурах як цілісного композиційного, колористичного та стилістично завершеного твору образотворчого мистецтва

Таблиця 2

**Схема ускладнення орнаментальних ланцюгів в традиційно-канонічній  
зображальній сфері Китаю**

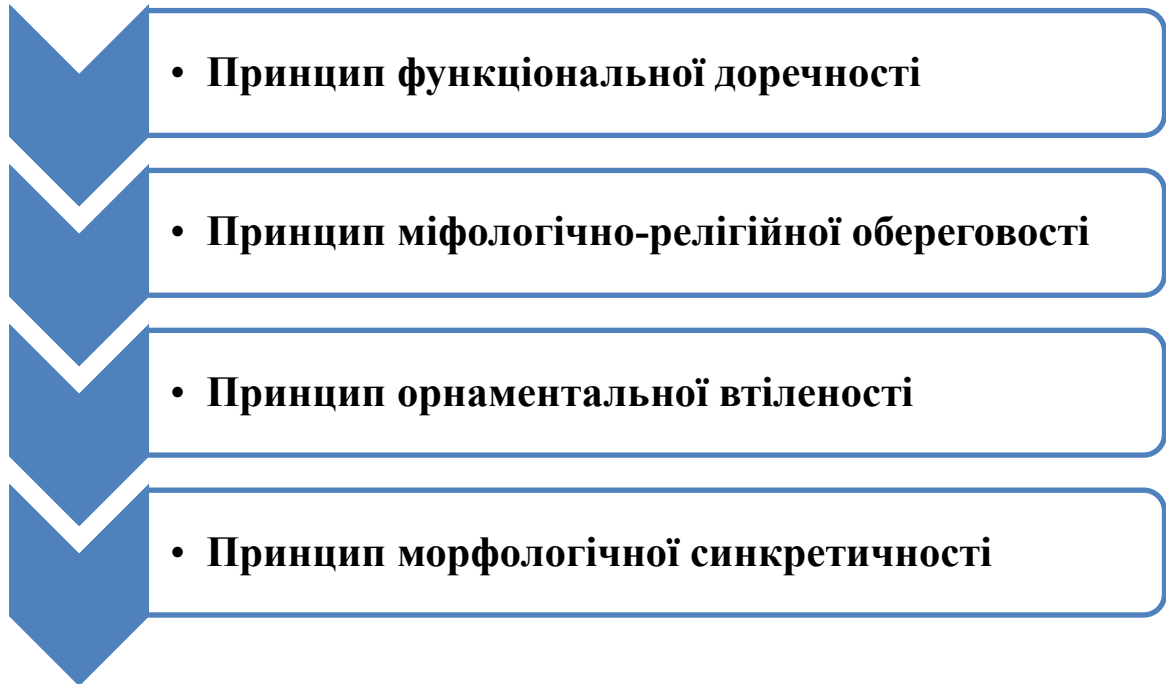


### Таблиця 3

#### Принципова основа зображальної сфери Китаю

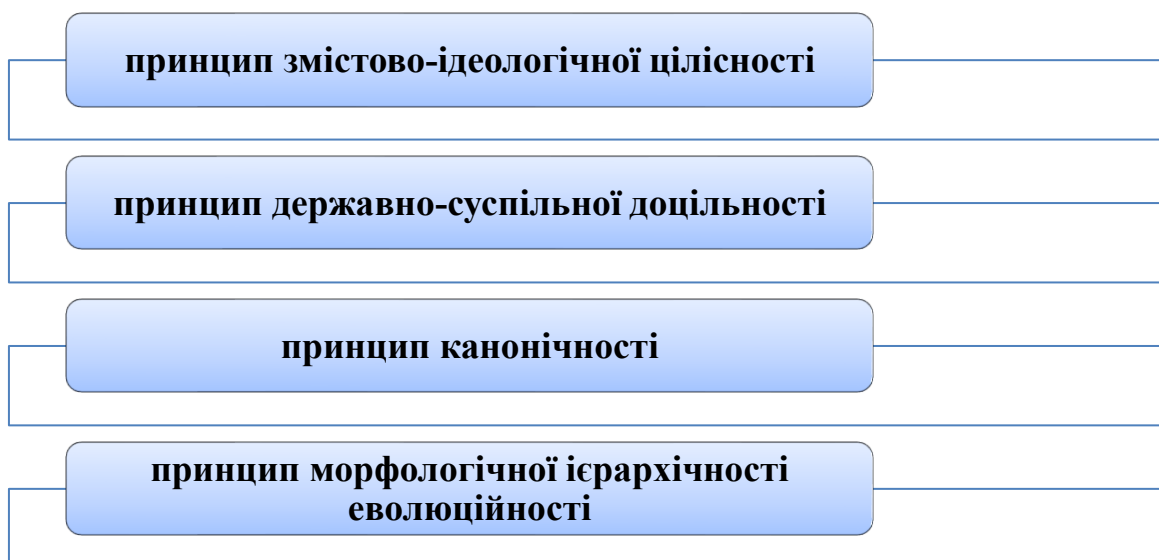
#### Принципова основа доісторичної (архаїчної) зображальної сфери Стародавнього Китаю

##### Принципи:



#### Принципова основа традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю

##### Базові принципи:





## Додаткові принципи

принцип стандартизації та уніфікації зображення

принцип індивідуалізації та персоналізації зображення

принцип емоційного забарвлення зображення

принцип пропорційності та співмірності в зображеннях

принцип репрезентації соціального статусу моделей, що зображуються

принцип поєднання функціональності з символізмом

принцип гармонії між людиною та природою

принцип реалізму

принцип символічної оповідності (з доби Троецарства доповнюється буддиською оповідністю)

принцип монументальності ( з доби династії Суй)

принцип суспільної орієнтованості образотворчого мистецтва ( з доби династії Суй)

## **Принципова основа зображальної сфери Китаю періоду китайського Відродження**

принцип «повернення до джерел»

принцип індивідуалізації, персоніфікації та деталізації зображення

відмова від принципу реалізму на користь принципу емоційної забарвлення зображення

принцип масштабування морфологічних ланцюгів зображальної сфери Китаю.

## **Принципова основа трансформації традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю у період від заснування КНР в 1949 р. по реформи 1980-х рр.**

принцип ідеологізації та цензури мистецтва

принцип соціалістичного реалізму

принцип уніфікації та профанізації мистецтва відповідно до ідеологічних засад

## **Принципова основа неканонічної зображальної сфери Китаю**

**принцип гібридизації**

**принцип концептуалізації**

**принцип конвергенції**

**принцип дисипативності**

**принцип ситуативності**

**принцип атрактивності**

**принцип випадковості (позаісторичності)**

**принцип трансгресивності**

**принцип інтерактивності**

**принцип глобалізації мистецтва**

**принцип мережевого структурування  
неканонічної зображальної сфери**

## Таблиця 4

## Ознаки пластичного мислення китайських художників

## Ознаки середньовічного пластичного мислення китайських художників

<p>диференціація пластичного мислення середньовічної людини (і художника зокрема) відповідно до подальшого розгалуження самої морфології образотворчого мистецтва на конкретні види, жанри та художні форми</p>	<p>мислення у цей період стає не тільки пластичним, але й філософським</p>	<p>гармонійність взаємозв'язків між людиною та природою, віддзеркалених в художній традиції</p>
<p>відтворення в зображеннях досконалості людини у стані внутрішньої цілісності</p>	<p>певна емоційна забарвленість зображень, яка дозволяла впливати на досягнення внутрішньої гармонії та єдності із собою</p>	<p>розцінювання художньої творчості як акту життєвого перетворення, який відкриває шлях до недсяжного та вказує на подієвість всього сущого</p>
<p>створення на основі споглядання дійсності глибоко реалістичних зображень, в яких досягається злиття природи, відтвореної художником, та природи первозданної</p>	<p>розширення символічного поля та ускладнення його змістів в пластичному мисленні середньовічної людини на основі релігійно-філософського діалогу конфуціанства, даосизму і буддизму</p>	<p>втілення з чіткою ієрархічністю в зображеннях ознак соціального статусу моделей, що зображуються</p>
<p>досягнення пропорційності та співмірності в зображеннях як частини китайського світогляду</p>	<p>прагнення монументальності в зображеннях статусних моделей або загальнокитайського пантеону божеств та культурних героїв, враховуючи Будду та бодхисаттв</p>	<p>надання зображенню цілісного композиційного, колористичного та стилістичного вигляду, який має глибоке символічне значення та забезпечує закінченість художнього висловлювання</p>
<p>індивідуалізація стилю пластичного мислення художника на основі певного видового або жанрового канону</p>		

**Ознаки пластичного мислення китайських художників  
(в перехідний період від канонічного до неканонічного типу)**

мислення у цей період стає не тільки пластичним, але й концептуальним

знайомство з європейським живописом, а також з новими художніми течіями, такими як імпресіонізм, реалізм та постімпресіонізм

прагнення висловити у візуальних художніх формах нові ідеї та

переосмислити засади національної ідентичності

прагнення подолати ідеологічність художнього творення за доби Культурної революції

розширення символічного поля та ускладнення його змістів на основі крос-культурних впливів

## Ознаки неканонічного пластичного мислення китайських художників на сучасному етапі

мислення у цей період стає не тільки пластичним, але й концептуальним, але й глобалізованим

адаптація до вимог мультимедійного цифрового середовища та урбанізованих суспільних просторів

гнучкість та відкритість реагування на швидкі економічні, соціокультурні та мистецькі зміни

прагнення висловлення своєї громадянської та художньої позиції через інноваційні візуальні художні форми

розширення символічного поля та ускладнення його змістів на основі крос-культурних впливів

повна відмова від морфологічної ієрархічності на користь мережевого структурування зображальної сфери

**Таблиця 5**  
**Трансформація процесів канонізації в зображальній сфері Китаю**

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Доба династії Хань</li> <li>• перша хвиля канонізації</li> </ul>
	<p>Доба династії Тан                  друга хвиля канонізації:                  нерівномірне закріплення іконографічного канону</p>
	<p>Сучасний період                  відмова від іконографічних канонів</p>

**Таблиця 6**  
**Трансформація зображальної сфери Китаю**

<p>Архаїчна                  універсальна                  зображальна                  сфера Китаю</p>	<p>Традиційна                  ображальна сфера                  Китаю                  раннє                  середньовіччя</p>	<p>Традиційно-                  канонічна                  зображальна сфера                  Китаю                  зріле середньовіччя</p>
<p>[Blank blue box]</p>	<p>Традиційно-                  канонічна                  зображальна сфера                  Китаю з                  трансформаціями                  китайське                  Відродження та                  модерне доба</p>	<p>[Blank blue box]</p>
<p>[Blank blue box]</p>	<p>[Blank blue box]</p>	<p>[Blank blue box]</p>

**Таблиця 7**  
**Типи морфологічних складових зображальної сфери**  
**Китаю**

