

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

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

ВАН ШУТІН

簽署人：  
*Wang Shuting*  
3887ECB958B848F...  
12/15/2024

УДК 75.036+75.071.1]-055.2(510)

ДИСЕРТАЦІЯ

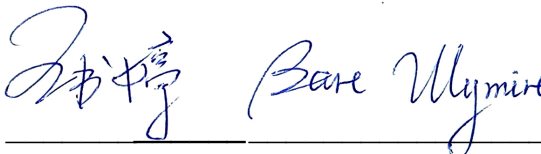
ГЕНДЕРНА ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО  
ЖИВОПИСУ: ВІД ЖІНОЧОЇ ТЕМИ ДО ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

 Ш. ВАН

Науковий керівник:  
КОТЛЯР Євген Олександрович,  
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Ван Шутін. Гендерна проблематика сучасного китайського живопису: від жіночої теми до жіночого мистецтва.** – 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.

Дисертація присвячена дослідженню живопису жінок в образотворчому мистецтві Китаю ХХ – початку ХХІ ст. як порівняно новітньому явищу, яке почало входити в контекст китайського мистецтвознавства лишень з кінця ХХ століття. Такий стрімкий вихід цього явища на авансцену образотворчого мистецтва Китаю пов'язаний із загальною трансформацією художнього процесу в країні, а також із змінами в патріархальній ідентичності китайського суспільства.

Гіпотезою роботи є припущення, що живопис жінок є на сьогодні актуальним художнім явищем, яке віддзеркалює складний процес модернізації китайського суспільства у ХХ – ХХІ століттях.

*Об'єктом дослідження* є проблематика репрезентації гендеру в образотворчому мистецтві Китаю ХХ – початку ХХІ століть. *Предметом дослідження* виступає жіночий живопис як художній феномен.

У дисертації визначено основні етапи у розвитку жіночого живопису в образотворчому мистецтві Китаю ХХ – початку ХХІ століття, введено до загального мистецтвознавчого наукового обігу китайську фахову літературу з проблематики дослідження; простежено та проаналізовано еволюцію гендерних художніх стереотипів від локальної жіночої теми на початку ХХ століття до повноцінного феномену жіночого мистецтва на початку ХХІ століття; узагальнено жанрові особливості розвитку жіночого живопису, його сюжетно-тематичний репертуар і художньо-образні форми; типологізовано та досліджено образно-стилістичні тенденції в розвитку художнього

феномену жіночого живопису у найбільш репрезентативні періоди його розвитку упродовж ХХ – початку ХХІ ст.

Результати дисертації, зокрема історіографічна частина, а також бібліографія, мають практичне значення для українського сходознавства, оскільки залучають до актуального мистецтвознавчого дискурсу новітню фахову літературу з проблематики дослідження, репрезентують в академічній царині значний масив творів китайських жінок-художниць. Запропоновані дисертанткою теоретичні узагальнення можуть бути засадничим ґрунтом для розробки навчально-методичних посібників, а систематизований візуально-ілюстративний матеріал – для створення візуальних художніх видань зі сходознавчої проблематики, у контексті винесеної у заголовок проблеми.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел і додатків (альбому ілюстрацій).

У *першому розділі*, що має назву «*Історіографія, джерела і методи дослідження*» в якості об'єкту аналізу виступають наукові студії українських, китайських та європейських дослідників кінця ХХ – початку ХХІ ст. Дисертанткою на основі проаналізованих історіографічних джерел визначаються наступні етапи в загальному розвитку проблеми:

1) етап формування хронологічного простору живопису жінок, виявлення його історико-культурної актуальності (середина 1990-х – початок 2000-х років);

2) етап визначення та дослідження історичної традиції жіночого мистецтва, що спонукало до перегляду існуючої системи репрезентації образотворчого мистецтва Китаю, а також актуалізувало питання присутності жінки-художниці в універсальному художньому наративі (2000-ні – 2010-ті роки);

3) етап ствердження феномену жіночого живопису як комерційно успішного та визначного на світовій художній арені; ствердження мистецтва жінок як автономного явища, що спирається на власну систему мистецької ієрархії (2010-ті роки);

4) етап критичного переосмислення накопиченого дослідницького досвіду, визнання універсальності художньої мови живопису жінок, що існує за межами локальної гендерної репрезентації (2010-ті – 2020-ті роки).

У *другому розділі*, що має назву «*Жіночі образи в ретроспективі китайського живопису першої половини ХХ ст.: гендерна проблематика*» основний фокус уваги приділено аналізу становлення першого покоління модернізму в китайському живописі через призму феномену жіночого мистецтва. Як показує проведений аналіз, генерація жінок-художниць, творчий злет яких припав на 1920-х – 1940-х рр., усе частіше розглядається китайськими та західними дослідниками в якості виразників метафоричного покоління «пропалих безвісти», що одночасно стосується і їхнього місця в загальній історії живопису, і маргіналізованого гендерного становища.

У розділі робиться висновок, що формування модерністичного обличчя жіночого живопису у Республіканському Китаї першої половини ХХ ст. відбувалося на ґрунті своєрідності тематичного та жанрового репертуару. Особлива роль образної репрезентації мисткинь спонукала до більш активної роботи в жанрі автопортрету та покликала до життя унікальну жанрову форму «прихованого» авто портретування (роботи Пань Юліан, Сунь Дуочі).

Важливою темою у творчості китайських художниць першого покоління модернізму стала жіноча тілесність, репрезентована як в манері написання оголеної натури (наприклад, у жанрі ню в роботах Фан Цзюньбі), так і в формі представлення жіночої образності в жанровій картині та портреті. Зазначена особливість отримала пікантну виразність у дитячих та юнацьких образах, які стали авторською ознакою художньої манери Гуань Цзілань.

У *третьому розділі*, який має назву «*Періодизація жіночого живопису у контексті розвитку образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століть*» дається характеристика основним етапам становлення та розвитку зазначеного художнього феномену.

У роботі показано, що жіночий живопис 1950-х – 1970-х років («покоління старших» митців) зіткнувся із практиками заперечення китайського модернізму, що актуалізувало пошук нової творчої основи для подальшого розвитку. Цим новим ґрунтом у цей період стали методологія соцреалізму, яка розірвала зв'язок із довоєнним поколінням, проте сформувала нові якості жіночого репертуару в живописі.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років, у контексті покоління «освіченої молоді», китайський світ мистецтва пережив глибоку революцію в мистецьких концепціях. Тогочасний злам звичної картини розвитку художньої культури через повторне «відкриття» жіночого модернізму, актуалізував проблематику гендеру в живописі. В загальному цілому це призвело до формування жіночого мистецтва, як феномену в художній еволюції образотворчого мистецтва, який має періодизацію, спирається на певну іконографію та здатен до репрезентації завдяки широкому репертуару тем, сюжетів, складних образів.

Справжньою сучасною основою жіночого мистецтва у Китаї стала «генерація нових» (1990-ті – 2000-ні рр.). Зусиллями цього покоління живопис жінок було повернуто до художнього літопису, що актуалізувало переосмислення естетики модернізму та суттєво розширило художньо-образні межі живопису. Остаточна реабілітація жінок-художниць, як невід'ємної частини в загальній еволюції китайського живопису, призвело до переоцінки історії образотворчого мистецтва Китаю, яка відтепер неодмінно звертається до узагальнення жіночого досвіду.

У дисертації стверджується, що сучасний етап 2000-х – 2020-х рр. демонструє широке розмаїття тем та підходів, які розвиваються у контексті світових тенденцій арт-ринку. Живопис жінок має сильні позиції як в академічній, так і в соціально-комерційній сферах, що робить його повноцінним інструментом художньої рефлексії.

У *четвертому розділі*, що має назву «Сюжетно-тематичний та художньо-образний репертуар жіночого мистецтва другої половини ХХ –

*початку XXI століття»* дається аналітична характеристика проблеми, що винесена у заголовок. У дисертації показано, що жіноча художня культура, навіть за умови її соціальної маргіналізованості або невизнання її статусу, існувала та розвивалась упродовж тривалого часу. Це дозволило сформувати особливу художню ідентичність, яка визначалась рамками гендерної презентації, спиралась на своєрідні внутрішні норми (у тому числі, і естетичні та норми комунікації засобами мистецтва), а також функціонувала у формі локальної «жіночої» художньої мови. Усе це узятє разом помітно впливало на сюжетно-тематичний та художньо-образний репертуар жіночого мистецтва, а в окремих випадках – визначало її сутність та напрями подальшого розвитку.

У розділі підкреслюється, що жанрова своєрідність жіночого живопису пов'язана із особливостями репрезентації кожного окремого жанру, а також з його роллю та місцем у парадигмі китайського мистецтва. Зокрема, винятково важлива значення для становлення та розвитку феномену жіночого живопису набув автопортрет, жанр ню, сюжетно-тематичний жанр та натюрморт.

Дисертація завершується змістовними **висновками**, які узагальнюють результати дослідження та відповідають визначеним позиціям наукової новизни, меті та завданням дисертації.

**Ключові слова:** китайське образотворче мистецтво, жіноче мистецтво, олійний живопис Китаю, художня мова жіночого живопису, художні гендерні стереотипи.

## ABSTRACT

**Wang Shuting. Gender Issues in Modern Chinese Painting: from the Female Theme to Women's Art.** – Qualification scientific work in the form of a manuscript. 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.

The dissertation is devoted to the study of women's painting in Chinese fine arts during the 20th and early 21st centuries. Women's painting is regarded as a new phenomenon that emerged in Chinese art criticism only at the end of the 20th century. Its rapid rise to prominence within Chinese fine arts is linked to the broader transformation of the country's artistic processes and shifts in the patriarchal identity of Chinese society.

The hypothesis of the study is that women's painting represents a contemporary artistic phenomenon reflecting the complex process of modernization in Chinese society throughout the 20th and 21st centuries.

The **object** of the research is the issue of gender representation in Chinese fine arts throughout the 20th and early 21st centuries, while the **subject** of the study focuses on women's painting as an artistic phenomenon.

The dissertation identifies the main stages in the development of women's painting within Chinese fine arts in the 20th and early 21st centuries. It integrates Chinese professional literature on the subject into the broader context of art history studies. The author traces and analyzes the evolution of gendered artistic stereotypes, examining their progression from localized "female themes" in the early 20th century to the significant emergence of women's art in the early 21st century. The research generalizes the genre characteristics, thematic repertoire, and figurative elements of women's painting, while also typologizing and analyzing stylistic trends during the most representative periods of the 20th and early 21st centuries.

The findings of the dissertation, in particular the historiographical part, as well as the bibliography, are of practical importance for Ukrainian oriental studies. Sources and literature of the dissertation involves the latest research into the current art history discourse. No less important is the publication of a significant number of works by Chinese women artists. The theoretical generalizations proposed by the dissertation candidate can be the basis for the development of textbooks. Also, the systematized visual and illustrative material is a source for the creation of artistic publications on Oriental studies.

The dissertation consists of an introduction, four chapters, conclusions, a list of sources used and appendices, including an album of illustrations.

The *first chapter*, entitled “*History, Sources and Research Methods*,” analyzes scientific studies conducted by Ukrainian, Chinese and European researchers from the late 20th to early 21st centuries. Based on the analyzed historiographical sources, the doctoral candidate identifies the following stages in development of the topic:

1) The stage of establishing the chronological space of women’s painting and recognizing its historical and cultural relevance (mid-1990s – early 2000s);

2) The stage of defining and researching the historical traditions of women’s art, which prompted a revision of the existing norms of representation of Chinese fine arts, and also actualized the issue of the presence of women artists in the general artistic narrative (2000s – 2010s);

3) The stage of positioning women’s painting as commercially successful and internationally recognized phenomenon, affirming its status as an autonomous artistic domain with its own hierarchy and value system (2010s);

4) The stage of critically rethinking of the accumulated research experience, and recognizing the universality of women’s painting as an artistic language, transcending localized gender representation (2010s – 2020s).

In the *second chapter*, entitled “*Female Images in a Retrospective of Chinese Painting of the First Half of the 20th Century: Gender Issues*,” the primary focus is on analyzing the first generation of modernism in Chinese



painting through the lens of women's art. The analysis reveals that the generation of women artists, whose creative peak occurred in the 1920s–1940s, is often described by both Chinese and Western researchers as a generation of “missing artists.” This term reflects both their marginal position within the broader history of painting and their underrepresented gender status.

The chapter concludes that the formation of the modernist face of women's painting in Republican China of the first half of the 20th century took place on the basis of a new thematic and genre repertoire. Women artists of the 1920s worked more actively in the genre of self-portraiture, which gave rise to a unique genre form of “hidden” self-portraiture, exemplified in the works by Pang Yulian and Song Duochi.

A significant theme for the first generation of Chinese modernist women artists was the depiction of the female body. This was expressed through works in the nude genre, as seen in the paintings of Fang Junbi, as well as in subject paintings and portraits. This theme also found a distinctive voice in depictions of children and youth, which became a hallmark of Guan Jilan's artistic style.

The *third chapter*, entitled “*Periodization of Women's Painting in the Context of the Development of Fine Arts in China in the Second Half of the 20th - Early 21st Centuries*,” outlines the key stages of the development of this artistic phenomenon.

The paper demonstrates that women's painting of the 1950s – 1970s led by the “older” generation of artists, faced challenges arising from the rejection of Chinese modernism. This shift prompted the search for new creative foundations, which, during this period, were rooted in socialist realism. Although this artistic direction severed ties with the pre-war generation, it introduced new characteristics into the women's repertoire of painting.

By the late 1970s – early 1980s, during the rise of “enlightened youth” generation, the Chinese art world experienced a profound revolution in artistic concepts. The break in the usual picture of the development of artistic culture through the re-discovery of female modernism has actualized the issue of gender in

painting. In general, this has led to the formation of women's art as a phenomenon in the artistic evolution of fine arts, which has periodization, is based on iconography and is capable of representation thanks to a wide repertoire of themes, plots, and complex imagery.

The real modern foundation of women's art in China emerged with the "new generation" of artists in the 1990s and 2000s. Through the efforts of this generation, women's painting was returned to the artistic chronicle, which actualized the rethinking of the aesthetics of modernism and significantly expanded the figurative boundaries of painting. The final rehabilitation of women artists as an integral part in the overall evolution of Chinese painting has led to a reassessment of the history of Chinese fine arts. From now on, Chinese art constantly turns to the generalization of women's experience.

The dissertation argues that the contemporary phase (2000s – 2020s) showcases a remarkable diversity of themes and approaches, aligning with global art market trends. Women's painting now occupies a prominent position in both academic and socio-commercial spheres, solidifying its role as a powerful tool for artistic reflection.

The *fourth chapter*, entitled "*Thematic and Figurative Repertoire of Women's Art of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries*," provides a detailed analysis of the issues outlined in the title. The dissertation demonstrates that women's artistic culture, despite periods of social marginalization and the lack of formal recognition, persisted and evolved over an extended period. This persistence enabled the development of a distinct artistic identity shaped by the frameworks of gender representation, grounded in unique internal norms, and articulated through a localized "female" artistic language. Collectively, these factors had a profound impact on the thematic and figurative repertoire of women's art, and in some instances, they defined its core characteristics and influenced its future directions.

The chapter highlights that the genre specificity of women's painting is closely linked to the distinctive representation within each genre. Particular

attention is given to the role and significance of women's painting within the broader paradigm of Chinese art. Self-portraiture, the nude genre, subject painting, and still life are identified as especially important for shaping the phenomenon of women's painting, each contributing uniquely to its thematic and stylistic evolution.

The dissertation concludes with a summary of the research findings, which align with the stated contributions to scientific novelty.

**Keywords:** Chinese fine arts, women's art, oil painting of China, artistic language of female painting, artistic gender stereotypes.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Публікації у наукових фахових виданнях України

#### за темою дисертації:

1. Ван Ш. Жіночий олійний живопис у китайському мистецтвознавчому дискурсі: основні етапи розробки проблеми (1990-ті – 2020-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024, № 72. Т. 1. С. 95-101.  
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-13>  
URL: <http://www.aphn-journal.in.ua/72-1-2024>
2. Ван Ш. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст.: тематичній та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*, 2024, № 2. С. 68-77.  
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>  
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1705>
3. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024, № 75. Т. 1. С. 122-129.  
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-18>  
URL: <http://www.aphn-journal.in.ua/75-1-2024>
4. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*, 2024, № 3. С. 185-191.  
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>  
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1811/1699>

### Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Ван Ш. Емоційно-образний підхід як маркер жіночої теми у сучасному образотворчому мистецтві Китаю. *Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 153-154.
2. Ван Ш. Тао Юнбай як провідна дослідниця китайського жіночого живопису: шлях від терміну до наративу. *International scientific conference Particularities of art's influence on personality development: conference proceedings*. Riga, the Republic of Latvia, ISMA University of Applied Sciences, February 7–8, 2024. Riga: Baltija Publishing, 2024. С. 103-106.
3. Ван Ш. Особливості художньо-образного та тематичного репертуару китайського жіночого живопису 1990-х – 2000-х рр. *Міжнародна науково-практична конференція «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції»*. Тези доповідей. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 26 червня 2024 р. Київ: ПСМ, 2024.

## ЗМІСТ

<b>ЗМІСТ</b> .....	14
<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ</b>	
<b>ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	23
1.1. Гендер, жіноча тема та жіноче мистецтво у науковому дискурсі	
китайського живопису: стан дослідженості теми .....	23
1.1.1. Олійний живопис жінок в китайському академічному	
мистецтвознавчому дискурсі: основні етапи розвитку	
проблеми (1990-ті – 2020-ті рр.) .....	23
1.1.2. Тао Юнбай (陶咏白) як провідна дослідниця китайського	
жіночого живопису: шлях від терміну до наративу .....	30
1.1.3. Емоційно-образний підхід як маркер жіночої теми у сучасному	
образотворчому мистецтві Китаю .....	33
1.2. Українська та західна історіографія проблеми .....	34
1.3. Джерельна база та методи дослідження .....	51
1.3.1. Джерела дослідження .....	51
1.3.2. Методи дослідження .....	56
Висновки до першого розділу .....	58
<b>РОЗДІЛ 2. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В РЕТРОСПЕКТИВІ КИТАЙСЬКОГО</b>	
<b>ЖИВОПИСУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ: ГЕНДЕРНА</b>	
<b>ПРОБЛЕМАТИКА</b> .....	61
2.1. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису в	
Республіканському Китаї першої половини ХХ ст.: тематичний	
та жанровий репертуар .....	61
2.2. Творчість Пань Юліан (潘玉良) як ключової фігури жіночого	
мистецтва у китайській генерації «раннього» модернізму	
(перша половина ХХ ст.). .....	73

2.3. Образ жінки в творчості китайських художниць-модерністів першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді» .....	80
Висновки до другого розділу .....	88

### **РОЗДІЛ 3. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ЖІНОЧОГО ЖИВОПИСУ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. .... 90**

3.1. Жіночий живопис у контексті «покоління старших» (1950-ті – 1970-ті рр.). ....	90
3.2. Пошуки власного обличчя жіночого живопису в контексті покоління «освіченої молоді» 1970-х – 1980-х рр. ....	96
3.3. «Генерація нових» (1990-ті – 2000-ні рр.) як художня основа сучасного жіночого живопису. ....	104
3.4. Жіночий живопис у контексті тенденцій 2000-х – 2020-х рр. ....	112
Висновки до третього розділу .....	120

### **РОЗДІЛ 4. СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНИЙ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ РЕПЕРТУАР ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. .... 123**

4.1. Образ, тема і сюжет як форми подолання художніх гендерних стереотипів .....	123
4.2. Художній символізм жіночого живопису як інструмент подолання гендерних стереотипів .....	127
4.3. Особливості жанрової репрезентації у системі художнього символізму жіночого живопису .....	131
Висновки до третього розділу .....	138

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>141</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>146</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>171</b>

<b>ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ</b> .....	171
<b>СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....	171
<b>АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....	177
<b>ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ</b> .....	281



## ВСТУП

**Актуальність проблеми.** Феномен китайського жіночого мистецтва сформувався у науковому мистецтвознавчому дискурсі на межі 1990-х років, коли трансформації у соціально-політичному та культурному житті Китаю почали вивільняти гендерну проблематику з патріархального контексту. Зміна моделі репрезентації образотворчого мистецтва Китаю дозволила побачити в художній еволюції цілі пласти «іншого», «жіночого» мистецтва, яке або не було актуалізоване, або перебувало за межами мейнстрімної мистецької ієрархії, що склалася станом на другу половину ХХ століття.

Цілком зрозумілим кроком стала увага дослідників до мистецтва першої половини ХХ століття, яке набуло свого значення як найближчий прецедент в альтернативній версії розвитку образотворчого мистецтва Китаю. В її контексті місце для «жіночого» мистецтва визначалося природою художнього буття, а не було результатом маргіналізованого вибору або замовчування.

З цієї причини в дослідженнях 1990-х років прослідковується так багато спроб переосмислити особливості художньої еволюції та повернути до мистецького літопису імена, біографії та творчість мисткинь, які на початку століття представляли Китаї на міжнародних художніх аренах, брали активну участь у формуванні академічної мистецької освіти в Китаї та мали власний голос у тодішньому художньому житті.

У китайському мистецтвознавстві мистецтво жінок є порівняно новітнім явищем, яке закріпилося в наративі про живопис лише упродовж останніх декількох десятиліть ХХІ століття. Такий стрімкий вихід на арену образотворчого мистецтва пов'язаний із загальною трансформацією художнього процесу в Китаї, а також із особливістю зміни в патріархальній ідентичності китайського суспільства.

Як стверджує Сяо Цзінь (肖晶), незалежно від точки зору світової історії або позиції китайського бачення минулого, жінки досить часто

виступали вразливою групою. У багатьох випадках саме ця характеристика була чи не найбільш репрезентативною і стосовно мистецтва жінок-художниць. У Китаї мисткині, з одного боку, демонстрували опір та рішучість проти будь-якої несправедливості або нерівності в реальному житті; проте водночас так само властивою лишалися для жінок у мистецтві і «безпорадність та слабкість самоєфективності». Як підкреслює вчений, голос жінки «на шляху звільнення розуму та тіла в патріархальному суспільстві» завжди здавався «ледь чутним або слабким», що породжувало відповідне ставлення до живопису жінок [167, с. 93-94].

Після нетривалого виходу жіночого живопису на художню авансцену на самому початку ХХ століття, розпочалися десятиріччя забуття, невизнання та заперечення. За цей період часу виникала нова китайська історіографія мистецтва, яка в багатьох питаннях демонструвала інноваційність підходів та інтерпретацій, проте практично усі вони були за межами гендерного контексту. Лише в середині 1990-х років, вкрай обережно та із суттєвими пересторогами, проблематика живопису жінок, як цілісного та автономного явища, почала набувати дослідницькі контури. Яо Цін та Чжан Сяодун (姚青, & 张小东) характеризують цей період як «золоту добу» в ідентифікації досвіду жіночого мистецтва, що допомогло зняти маскувальну полуду з проблеми та заявити про її актуальність [182, с. 225].

Усе вищезазначене дозволяє охарактеризувати жіночий живопис в образотворчому мистецтві Китаю як важливий та повноцінний художній феномен, який здійснив суттєвий вплив на становлення сучасного репертуару китайського живопису, актуалізував його гендерну спрямованість та визначив нові простори репрезентації художньої мови.

**Метою** дослідження є аналіз жіночого живопису Китаю у контексті розвитку гендерної проблематики сучасного образотворчого мистецтва у ХХ – початку ХХІ ст.

Зазначена мета передбачає розв'язання низки **завдань**, серед яких:

– дослідити історіографію проблеми, визначити роль та місце у китайському мистецтвознавчому дискурсі художнього феномену жіночого мистецтва;

– проаналізувати історію становлення та розвитку жіночого живопису у XX – початку XXI ст., дослідити джерела та художні основи живопису жінок, як мистецького явища;

– здійснити періодизацію розвитку жіночого живопису, виявити та обґрунтувати характерні для кожного етапу властивості;

– проаналізувати сюжетно-тематичний та художньо-образний репертуар китайського жіночого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.;

– виявити та дослідити жанрову своєрідність жіночого живопису у контексті особливостей репрезентації найбільш типових жанрів.

**Об’єкт дослідження:** проблематика репрезентації гендеру в образотворчому мистецтві Китаю XX – початку XXI століть.

**Предмет дослідження:** жіночий живопис як художній феномен.

**Методи дослідження.** Робота спирається на принципи історизму та об’єктивності. Для розв’язання поставлених завдань нами були використано коло загальнонаукових (дедукції, індукції, узагальнення, типологізації) та спеціальних методів. Важливе значення мали методи образно-стилістичного, композиційного та сюжетно-тематичного аналізу. Для дослідження етапів розвитку жіночого живопису використано метод компаративного аналізу, а також синтезу повторювальних явищ.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше:

– визначено основні етапи у розвитку жіночого живопису в образотворчому мистецтві Китаю XX – початку XXI ст.;

– введено до загального мистецтвознавчого наукового обігу китайську фахову наукову літературу з проблематики дослідження;

– простежено та проаналізовано еволюцію гендерних художніх стереотипів від локальної жіночої теми на початку ХХ ст. до повноцінного феномену жіночого мистецтва на початку ХХІ ст.;

– узагальнено жанрові особливості розвитку жіночого живопису, його сюжетно-тематичний репертуар і художньо-образні форми;

– типологізовано та досліджено образно-стилістичні тенденції в розвитку художнього феномену жіночого живопису у найбільш репрезентативні періоди його розвитку упродовж ХХ – початку ХХІ ст.

**Зв'язок роботи з науковими програмами і планами.** Дисертація виконана відповідно до планів роботи кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Теоретичне значення.** Робота є завершеним, системним, цілісним, обґрунтованим з наукової позиції дослідженням, що аналізує феномен жіночого живопису в образотворчому мистецтві Китаю ХХ – початку ХХІ ст.

**Практичне значення.** Результати дисертації, зокрема історіографічна частина, а також бібліографія, мають практичне значення для українського сходознавства, так як залучають до актуального мистецтвознавчого дискурсу новітню фахову літератури з проблематики дослідження, репрезентують в академічній царині значний масив творів китайських жінок-художниць. Запропоновані дисертанткою теоретичні узагальнення можуть бути засадничим ґрунтом для розробки навчально-методичних посібників, а систематизований візуально-ілюстративний матеріал – для створення візуальних художніх видань зі сходознавчої проблематики у контексті винесеної у заголовок проблеми.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є актуальним дослідженням, яке виконане самостійно. Науково-дослідні припущення та гіпотези, а також запропоновані проміжні і остаточні результати, сформульовані висновки є віддзеркаленням авторської точки зору дослідниці і є наслідком узагальнення та переосмислення історіографічного досвіду (наукового досвіду фахівців, що складають основу історіографії дослідження), а також представлене як

результат власних художніх спостережень. З чотирьох публікацій у фахових виданнях дві є одноосібними, а дві написана у співавторстві з Є. Котляром (авторська частина – збір матеріалу, аналіз мистецьких творів): Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024, № 75. Т. 1. С. 122-129; Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*, 2024, № 3. С. 68-77.

Апробація результатів дисертації здійснювалась у вигляді доповідей на Всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях із публікацією тез: доповідь «Емоційно-образний підхід як маркер жіночої теми у сучасному образотворчому мистецтві Китаю» (*Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 153-154); доповідь «Гао Юнбай як провідна дослідниця китайського жіночого живопису: шлях від терміну до наративу» (*International scientific conference Particularities of art's influence on personality development: conference proceedings*. Riga, the Republic of Latvia, ISMA University of Applied Sciences, February 7–8, 2024. Riga: Baltija Publishing, 2024. С. 103-106); доповідь «Особливості художньо-образного та тематичного репертуару китайського жіночого живопису 1990-х – 2000-х рр.» (*Міжнародна науково-практична конференція «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції»*. Тези доповідей. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 26 червня 2024 р. Київ: ІПСМ, 2024).

**Публікації.** Основні положення, обґрунтовані наукові гіпотези та висновки авторки представлені у 4 публікаціях. Усі статті надруковані в наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України як фахові для спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,

реставрація. Також є 3 публікації у збірниках матеріалів тез наукових конференцій.

**Структура та обсяг дослідження.** Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувачки, вступу, чотирьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (201 позиція), додатків А і Б, що включають перелік ілюстрацій (104 позицій), ілюстрації (104 позицій) та список публікацій здобувача (4 статті та 3 тези доповідей). Загальний обсяг роботи становить 282 сторінки, основний – 145 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Гендер, жіноча тема та жіноче мистецтво у науковому дискурсі китайського живопису: стан дослідженості теми

**1.1.1. Олійний живопис жінок в китайському академічному мистецтвознавчому дискурсі: основні етапи розвитку проблеми (1990-ті – 2020-ті рр.).** Як повноцінна дослідницька проблематика із розвиненим науковим апаратом та історіографічною традицією, жіночий живопис закріплюється у китайському дискурсі про мистецтво досить пізно – на початку ХХ ст. Наприклад, ще у 2010-х рр. китайські дослідники констатувати, що «форми вираження та естетична еволюція жіночого мистецтва в нашій країні ще не склалися в єдину систему» [75, с. 159].

У цей же період часу в китайській науковій літературі фіксуються спроби узагальнити історіографію питання, що на наш погляд, засвідчує початок повноцінного етапу дослідження проблеми [3, с. 98-99].

Наприклад, Лю Юань (刘嫻) в розлоговому огляді досліджень на цю тему, виділяє два домінуючих напрямки аналізу, які, на думку дослідника, показують стан та перспективи розвитку теми. За його висновком, станом на 2011 р. дослідження жіночого мистецтва зосереджені на: 1) художній інтерпретації особистого досвіду виживання, ствердження та протистояння жінок-художниць; 2) та вираженню інтуїтивного пошуку сюжетно-тематичних контекстів та образів, які наочно (через апарат художньої мови живопису) демонструють подолання гендерної нерівності [113, с. 79-81].

Звернемо вагу на те, що висловлені Лю Юань спостереження можуть слугувати поясненням розподілу власне феномену «мистецтва жінок» та феміністичного тренду у живописі.

За словами Ма Джінгру (马菁汝), сучасний живопис жінок-художниць не є однорідним явищем, оскільки в ньому знаходять вираження різні актуальні контексти. Наприклад, в окремих випадках твори жінок-художниць є «продуктом феміністичного руху», а не жіночим мистецтвом в широкому сенсі слова, яке «відноситься до всього мистецтва Китаю. На думку дослідниці, перша тенденція «виражає конкретну соціальну ідею» гендерної рівності та виборює її художніми засобами, натомість друга – лишається у просторі художньої мови, яка створена жінкою-митцем [125, с. 73].

Ма Джінгру неодноразово підкреслювала відмінність між «жіночим» та «феміністичним» мистецтвом Китаю, демонструючи їх відмінності у зображальному потенціалі, сюжетному наповненні та різній міцності зв'язків із традиційним живописом [127, с. 119-121].

Важливо підкреслити, що проблематика жіночого мистецтва постійно присутня в академічних виданнях китайських університетів та академій мистецтв, що засвідчує сталий інтерес фахових спільнот до проблематики. Серед таких досліджень виокремимо праці Сюй Лін (徐令; Університет Сучжоу), Лін Сяохуа (林晓华; Університет мистецтв Цзіліня), Цін Янь (秦艳; Університет Чаоху), Чень Юньфей (陈云飞; Університет Шаньдун).

Важливий етап дослідження жіночого мистецтва припадає на 1980-ті – 1990-ті рр., коли в академічному мистецтві Китаю увиразнюється тенденція щодо перегляду традиційної картини розвитку образотворчого мистецтва. Серед дослідників, що закладали підвалини для цього процесу слід назвати Цзя Фанчжоу (贾方舟). Досліднику належить ціла низка праць, що на початку 1990-х рр. сформували історіографічний образ проблеми, накреслили напрямки її розвитку та поєднали теоретичні аспекти аналізу із реальною виставково-експозиційною практикою.

На відміну від багатьох дослідників свого часу, Цзя Фанчжоу звертався безпосередньо до аналізу картин, акцентуючи увагу глядацької аудиторії на



змінах у репрезентації живопису (приміром, на прикладі картини Чжу Бін «Райська троянда» (1994) [88, с. 45-51].

Важливою у цей час є участь дослідника у мистецтвознавчому супроводі «Виставки жіночого мистецтва століття» (世纪·女性艺术展), «Виставка жіночого мистецтва Тайваню» (台湾女性艺术展; обидві 1999 р.), а також низки експозицій за межами Китаю (наприклад, у межах проекту «Половина неба» у Бонні, Німеччина) [89, с. 6-7].

Головним наслідком цього періоду стала констатація розподілу образотворчого мистецтва за гендерною ознакою. Критерій статті набув естетичного значення та в багатьох тогочасних дослідженнях формулювався як художня категорія, де «жіноче» означає конкретно візуальне із запрограмованою емоційної експресією та типовим тематичними арсеналом. Сам по собі цей розподіл вже означав визнання факту іншого художнього досвіду за межами вже існуючого, що виявилось фактором актуалізації мистецтва жінок [3, с. 97].

Період поступового осмислення жіночого живопису пов'язаний із внесенням цього феномену до наявного художнього контексту. Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років це переважно відбувалося у формі відкриття жіночої картини як, у першу чергу, «іншого» (часто невідомого) художньо-емоційного досвіду, що довгий час був недоступний чоловікам-митцям або свідомо маргіналізувався.

Наприклад, Чень Чженьчжень (陈珍珍) показує це як практику свідомого уникнення «чоловічого» репертуару в живописі, наприклад, в архітектурному пейзажі, історичній картині або традиційних темах релігійно-філософського напрямку. В його роботах остаточно сформувалася нова термінологічна норма, яку можна узагальнити як «чоловіче та жіноче художнє бачення дійсності» [68, с. 94].

На такій основі поступового самоствердження здобуло і поняття «стиль сучасного жіночого живопису», яке стало ознакою визнання цілісності та повноцінного значення феномену.

Наприклад, подібну модель аналізу ми бачимо в роботі Чень Юньфей (陈云飞), який одним з перших констатував стильову парадигму жіночої образотворчої культури та спробував осмислити її в актуальних термінах [67, с. 18-19].

Пошук місця в історичному наративі про мистецтво став для жіночого живопису важливою віхою у визнанні статусу та значення, а також початком для академічних дискусій про живопис практично на рівні із іншими явищами у китайському образотворчому мистецтві. У контексті подібних трансформацій варто згадати про дослідження Сюй Лін (徐令), в якому вчений представив проблематику маргіналізації жіночого живопису як частину повноцінного історико-генетичного сюжету, який простежується практично в усіх періодах розвитку китайського мистецтва в цілому.

Важливо підкреслити, що на цьому етапі формування актуального наукового дискурсу проблеми, вагоме значення мав сам ракурс аналізу та проблематизація гендерно орієнтованого мистецтва в контексті існуючих історичних аналогій [171].

Усе це дозволили дослідникам констатувати якісні зміни в підходах до аналізу образотворчого мистецтва жінок, що Чжоу Цзюньцзе (周琼洁) підсумував так: «Художниці поступово переміщуються в центр мистецької сцени, художнє середовище не тільки приймає їх, але й підносить та ушляблює» [198, с. 105].

Одним з вагомих практичних наслідків очевидного визнання жіночого живопису як актуального художнього феномену, який спирається на власну історичну традицію (як маргіналізації, так і піднесення), стала поступове розширення вузького гендерного підходу [3, с. 97].

Якщо на початку та в середині 1990-х років про художниць писали як про явище, яке поступово виривається із зони замовчування, то у другій половині 2000-х років в центрі уваги перебуває мисткиня як така: її біографія, творчий шлях, художні методи. Важливого значення набуває аналіз картин, про які все частіше говорять як про видатні твори, що мають такий статус незалежно від походження або статті авторки [78, с. 53-56].

На цьому етапі усе ще лишається потреба в обговоренні патріархального тиску на жіноче мистецтво, який є невід'ємним елементом історичних репрезентації та вкрай популярним компонентом інтерпретації художньої сутності мистецтва художниць.

Так, Чжан Тяньцзяо (张天娇) наголошував на тривалості патріархального впливу, що перетворився на фактор «тихого» супротиву. При цьому автор у своєму аналізі все одно лишався в парадигмі фізіологічного детермінізму, аналізуючи образотворче мистецтво як або «чоловічий», або «жіночий» спосіб вираження художньої мови, що спирається на відмінні між собою моделі мислення [191, с. 65].

Міцне вкорінення патріархального підходу у зазначений період часу простежуються і в дослідженнях, які намагалися підсумувати досвід модернізації китайського мистецтва на початку ХХ століття, коли входження олійної техніки до образотворчого репертуару пом'якшило практики репрезентації традиційних шкіл *гохуа*. Роль жінок-художниць у цьому процесі було вкрай важко ігнорувати, що переконливо показав у своєму дослідженні Чжао Юаньюань (赵媛媛) [195, с. 70-75].

Насамкінець, фіналом цього етапу можна вважати дослідження Лі Яньян (李艳艳), у якому вчений запропонував узагальнену інтерпретації феномену жіночого олійного живопису, як типологічного явища, що має спільну художньо-образну основу, подібність тематичного репертуару та достатньо стійкій арсенал засобів художньої виразності. Усе це узятє разом, на думку вченого, стало ознакою особливого типу художньої мови, яка є

«суто жіночою»: «Жінки-художниці не можуть уникнути спокуси власних тем і не існує способу позбутися цього фактору» [105, с. 112].

Незаперечно важливе значення мав на цьому етапі злет статусу жіночого живопису на західному арт-ринку, що надало феномену доказові ознаки комерційної успішності та відкрило нові контексти для аналізу [190, с. 37]. Поява у сучасному художньому просторі «впливових жінок-художниць», які «привертають увагу колекціонерів по всьому світі», примусило науковців вчергове переглянути базовий апарат дослідження цього феномену та більш уважно зосередитись на образній структурі живопису, шукаючи відповіді на питання за межами вже традиційних риторичних формул про «сповненість життям» та «емоційну жіночу експресію» таких творів [148, с. 211-212].

Бажання побачити у жіночому живописі більше ніж просто констатацію гендерної сутності, активувало і критичні позиції, які до цього часу не мали художньо-образного підґрунтя. Зазначений феномен не розглядали як «серйозне мистецтво», яке завжди викликає різні художні оцінки. У 2010-х роках очевидне розмаїття мистецької мови сучасного олійного живопису та глибокий художній потенціал жіночих картин набули нового значення для образотворчого мистецтва, що призвело до виявлення контroversивних точок зору [3, с. 97-98].

Наприклад, Лу Сюеян (娄雪阳) звертає увагу на свідоме небажання художниць звертатися до «чоловічих» тем, а в окремих випадках – відверто уникати їх навіть тоді, коли присутність гендерної ознаки є елементом художнього символізму (наприклад, тема кохання, родини, героїчного пафосу тощо). З точки зору вченого, жіноче мистецтво доволі часто паразитує на соціальних комплексах та почутті провини, яке характерне для дискусій про утиск жінок-художниць у минулому (т.зв. комплекс «пожалійте мене») [115, с. 21].

Ознакою більш глибокого аналізу феномену жіночого живопису стало і чергове переосмислення історичного генезису образотворчого мистецтва на

теренах Китаю. На наш погляд, слід врахувати той факт, що китайська арт-критика дуже часто спирається на аналіз історичних художніх явищ, використовуючи принципи винайдення традиції для пояснення сучасних феноменів у мистецтві. Так само важливе значення має і еволюціоністський підхід, за допомогою якого будується художня ієрархія, визначаються етапи розвитку та причинно-наслідкові зв'язки. Усе це дозволяє вченим не порушувати баланс між традиційними та сучасними художніми явищами та постійно виявляти між ними різні форми та лінії співіснування. У контексті мистецтвознавчого дискурсу жіночого мистецтва це означало поступове переосмислення вже визначених періодів в мистецтві Китаю.

Наприклад, у роботі Лінь Сяохуа (林晓华) подібна дослідницька ревізія здійснена щодо китайського мистецтва початку ХХ ст. на прикладі імпресіонізму [108, с. 11-15].

Зрештою, своєрідним підсумком цього періоду стало визнання жіночого олійного живопису в якості самобутнього явища як в історичному контексті, так і в аспекті розвитку сучасного образотворчого мистецтва Китаю. Як влучно зазначав Луо Лі (罗丽): «У сучасному суспільстві жінки-художниці перетворилися на фактор, який неможливо ігнорувати. Їхні досягнення в репрезентації життя за допомогою особливої художньої свідомості є очевидними, зрілими та незаперечно високими» [118, с. 74-75].

Як засвідчують проаналізовані нами дослідження, для китайської арт-критики та теоретичної думки на середину 2010-х років жіноче мистецтво є сформованим та автономним напрямом аналізу із розробленою проблематикою та внутрішньої тематичною сегрегацією. Як окремий художній феномен, жіноче мистецтво вже на середину 2010-х років характеризується власною історією становлення та розвитку. Цей феномен також є інтегрованим до вже існуючої моделі художнього генезису образотворчого мистецтва Китаю.

У багатьох дослідженнях за відправну точку в хронології цього процесу береться початок 1990-х років [65, с. 32-33], проте така чітка

констатація появи жіночого художнього дискурсу в актуальному мистецтві не може залишатися без історичної репрезентації. Відтак, зрозумілою є постійна увага дослідників до «історізації» мистецтва жінок, що прослідковується на прикладі багатьох досліджень.

Наприклад, віддзеркаленням такої історіографічної традиції є ґрунтовна стаття Цінь Янь (秦艳), яка присвячена еволюції жіночих образів у сучасному китайському мистецтві олійного живопису [134, с. 91-95].

Станом на середину 2010-х років жіночий олійний живопис спирається на репертуар видатних та визнаних творів. Як повноцінний художній феномен він поєднує «історію авторів» та «історію шедеврів», що є наслідком двох попередніх академічних здобутків: появи обґрунтованої хронології розвитку із визначенням основних етапів генезису, а також того, що можемо назвати історізацією мистецтва жінок, здобуття ним власного традиційного коріння [3, с. 154].

Так, серед художниць, які на сьогодні вважаються видатними представницями жіночого мистецтва слід назвати Пань Юліан (潘玉良), Гуань Цзілань (关紫兰), Цай Вільям (蔡威廉), Фан Цзюньбі (方君璧), Сунь Дуочі (孙多慈), Лі Цінпін (李青萍) тощо.

Наприклад, Чжан Хунцзян та Луо Дан (张红江 & 罗丹) переконані, що в межах сучасного етапу аналізу жіночого мистецтва варто говорити про іконографії образів, які характерні для жіночого репертуару та прослідковуються в історичних лініях розвитку образотворчого мистецтва Китаю, із особливим акцентом на історичний період Китайської республіки [188, с. 160].

**1.1.2. Тао Юнбай (陶咏白) як провідна дослідниця китайського жіночого живопису: шлях від терміну до наративу.** На наш погляд, огляд історіографії питання буде неповним без окремої згадки про найбільш впливову дослідницю проблематики живопису жінок Тао Юнбай (陶咏白,

1937 р.н.). Ми вже зазначали, що саме їй належить першість у формулюванні аналітичного контуру проблеми та визначенні її поняттєвої сутності. У працях вченої простежуються усі згадані нами етапи розвитку жіночого мистецтва. Особливе значення має чіткість та однозначність її формулювань, які практично не залишають простору для сторонніх інтерпретацій, що вкрай важливо для такої чутливої теми [4, с. 104-106].

Так, у 2008 році дослідниця першою звернула увагу на архаїчність гендерного підходу у порівнянні із художньо-образним аналізом «картини, якою вона є». Її заклик до академічної спільноти бачити мистецтво, а не статтю, по суті репрезентує абсолютно нову культуру дослідження проблеми [201, с. 8-13]. Не менш важливе значення мала і констатація зміни ролі мистецтва жінок в актуальних завданнях сучасного образотворчого мистецтва Китаю, що з точки зору Тао Юнбай засвідчило переміщення жіночого мистецтва «з краю культури до її центру» [146, с. 45].

Тао Юнабай є відомою дослідницею історії олійного живопису, зокрема її монографія «280 років китайського олійного живопису» («中国油画 280 年»), яка вийшла друком наприкінці 1980-х років, неодноразово перевидавалась та вважається класичним науковим твором про сучасне олійне мистецтво Китаю. У подальшому на основі цього дослідження, вчена переглянула історичну парадигму жіночого живопису, виявила історичні коріння цього феномену та запропонувала системне бачення розвитку художньої образності. З середині 2010-х років її концепція універсальності «жіночої теми» в образотворчому мистецтві стала розглядатися мистецьким середовищем як академічний мейнстрім. Саме завдяки цьому до репертуару «жіночого живопису» стали включати і творчість чоловіків-художників, які звертаються до «жіночої» проблематики (кохання, материнство, родина тощо) [147, с. 2].

Слід відмітити, що концепція Тао Юнбай охоплює більш широкий дослідницький простір, ніж власне мистецькі студії. У цьому сенсі найбільш вагоме значення має її монографія «Втрачена історія. Розвиток жіночого

мистецтва у Китаї» (2000), яка стала першим вагомим узагальненням теми, і дала поштовх подальшим дослідженням.

Аби пояснити своєму читачеві сутність змін та масштаб еволюції жіночого мистецтва, вчена в цілому розглядає історико-культурний генезис Китаю. Феномен мистецтво жінок постає на цьому тлі як історія спротиву патріархальним традиціям, яка фіксує боротьбу жінок за соціальну та політичну рівність, в якій мистецтво постає однією з ключових арен. Тао Юнбай вважає, що еволюція образотворчого мистецтва наочно показує як змінювався статус художниці упродовж довгої політичної історії Китаю («нелюдини – людина – жінка»), а художня культура та мистецтво були тими умовними просторами, де зміни мали можливість накопичуватись та ставати основою для змін [185, с. 5].

Сьогодні Тао Юнбай продовжує дослідження проблеми, зокрема згадаємо її нещодавнє розгорнуте інтерв'ю (2022), в якому дослідниця визначила феномен жіночого живопису як «історії відсутності», яка має чимало прикладів подолання соціальних бар'єрів за допомогою символічної мови живопису [164].

У китайському дискурсі про мистецтво особливе значення має персоніфікована позиція дослідника, що власним авторитетом та вагомістю аргументації будує концептуальну форму дослідження. Саме у працях Юнбай феномен живопису жінок представлено як унікальну характеристику в еволюції китайського образотворчого мистецтва, що попре патріархальну природу та вкрай глибоко вкорінені традиції, здатна до сприйняття наукових інновацій.

Таким чином, за більше ніж тридцять років дослідниця вдалося трансформувати локальну термінологічну проблему, що не мала на середину 1990-х років вагomeго значення, у повноцінний науковий наратив. Науковий доробок Тао Юнбай віддзеркалює усі основні етапи розвитку проблеми, а на окремих етапах перебуває в основі причинно-наслідкових змін. Вчена створила історичну панораму жіночого живопису Китаю, визначила напрями



його розвитку та зафіксувала концептуальну основу в його феноменології [4, с. 105-106].

**1.1.3. Емоційно-образний підхід як маркер жіночої теми у сучасному образотворчому мистецтві Китаю.** Жіночий живопис є важливою сторінкою в історії китайського мистецтва. Його побутування як окремого феномену, що має відмінні форми репрезентації та особливі художні змісти, дослідники простежують ще з «класичних» періодів китайського образотворчого мистецтва [171]. У рамках сучасного образотворчого мистецтва жіноча проблематика (і в контексті авторства, і щодо тематичного репертуару) активно досліджується у межах емоційно-образного підходу [1, с. 153-154].

Приміром, Ван Цзіцин (王际清) пропонує аналіз двох протилежних точок зору на семантику художньої мови: перша ґрунтується навколо структури зображення та має очевидних нахил у сторону техніки написання твору (вже неодноразово згадане нами «макетування» зображення); друга спрямовує вістря уваги на масштаби та плани зображення. Проте в обох випадках йдеться про методика і принципи розташування елементів у площині зображувального простору, яке «не має змісту без емоційного цілого». З точки зору вченого, «композиція – це конкретне втілення ідеї», де сам процес створення картини є умовою, а не наслідком майстерності митця. Робота над структурними, формальними властивостями твору та побудова його пластичної програми є для автора лише «першим кроком» до здобуття «композиційної цілісності», що сповна виражає себе виключно в художніх образах, стилістичних знахідках та майстерності втілення авторської ідеї [155, с. 112].

Такий взаємозв'язок між композиційно-пластичною схемою твору та його інтерпретацією потребує додаткового інструментарію, який дослідники шукають і в фізичній, і в ідейній природі живопису. Для прикладу наведемо концепцію Ма Дегуй і Ю Літінг (马德贵, & 余莉婷), щодо «внутрішньої

побудови твору» (або «внутрішньої композиції»). Дослідники приходять до висновку, що узгодження масштабів, планів та пропорцій зображення завжди виходить за рамки фізичного сприйняття простору картини, адже глядач сприймає не геометричні форми, а, передусім, емоційну образність та закладені автором ідеї. Тому композиційна схема має містити щонайменше два рівня художніх змістів: зовнішній, який візуалізує зображене згідно із правилами формальної краси та естетики: та внутрішній, яка виникає у процесі споглядання та є ідейним каркасом твору [122, с. 44-45].

Образність художнього твору може змінювати концептуальні межі структурної основи твору. Наприклад, статична композиція може мати безліч варіантів ідейно-художнього застосування та у контексті емоційно-образний підходу набувати додаткових властивостей. Проте її структурний ґрунт є достатньо очевидним. Що саме на ньому зростатиме залежить від авторської художньої філософії та реалізації центральної ідеї твору, які завжди репрезентовані емотивним відношення митця до дійсності. Як підкреслює Чень Цзіньї (陈静宜), не варто заперечувати очевидність раціональності композиції в емоційно-образних творах мистецтва, адже вони часто складають, свого роду, «картину в картині», органічно доповнюючи одна одну [66, с. 17-18].

В якості проміжного висновку зазначимо, що емоційно-образний принцип у художній мові жіночого мистецтва Китаю розглядається як головний маркер гендерної спрямованості [1, с. 154]. Для китайських митців важливо репрезентувати жіночність як художню категорію, яка регламентує особливу атмосферу твору, спонукає глядача до сприйняття візуально-емоційних вражень.

## **1.2. Українська та західна історіографія проблеми**

Окрему увагу проблемі жіночого мистецтва приділяє Г. Чжижун, який досліджує жанр портрету – найбільш важливий в Китаї для представлення

образу жінок [32]. Науковець підкреслює, що на трансформацію живописної традиції вплинула зміна соціальних гендерних ролей, зокрема те, що китайська жінка «не просто виходить за рамки свого традиційного простору (дружини, господині, матері, берегині домашнього вогнища)», але здобуває «нові соціальні ролі», які часто є включеними у феміністський рух. Усе це змінює художню атмосферу та «підходить до трактування жіночих образів: ідейно-змістовні, пластичні, композиційні, технічні та стилістичні», що наочно засвідчує розвиток живопису Китаю як гендерно орієнтованого художнього феномену [33, с. 96].

Важливо підкреслити, що періодизація та хронологія цього процесу бачиться дослідникам як неоднорідна, сповнена внутрішнього динамізму і протиріч. Зокрема, Г. Чжижун наголошує на декількох періодах в розвитку жіночого портрету як особливої системи представлення гендерної образності [34, с. 34-48].

Акцентуючи на особливій ролі реалізму у становленні образу сучасної жінки, Г. Чжижун звертається до окремих напрямків у розвитку жіночого портрету, які за останні десятиріччя стали справжніми трендами у жіночому живописі. Зокрема, до такої тенденції вчений зараховує фотореалізм – напрям у межах «нового реалізму» [35].

Важливо наголосити на тому, що у дослідженнях, які демонструють узагальнене бачення проблематики розвитку сучасного китайського живопису і при цьому націлені на аналіз важливих напрямків у жанровій чи стильовій парадигмі мистецтва Китаю, проблематика «жіночого голосу» у мистецтві неодмінно знаходить свої форми репрезентації. Так, зазначена риса сповна присутня у спільному дослідженні Є. Котляра та Г. Чжижуна, яке присвячене ролі Джузеппе Кастільоне у формуванні канонічних рис жіночого портрету [14, с. 284-294].

Зміну ролі жінки у сучасній культурі Китаю розглядає і О. Манойло. Авторка менше уваги приділяє розвитку живопису, зосереджуючись на загальних напрямках трансформації патріархального суспільства Китаю. При

цьому одним з висновків О. Манойло полягає у важливості безальтернативного статусу жіночої культури у суспільстві, який вплинув на специфіку віддзеркалення образу жінки у мистецтві «героїня, муза, берегиня сімейного вогнища та символ життя» тощо [15, с. 163-164].

Дослідження жіночого мистецтва безпосередньо пов'язане з іншими напрямками у розвитку китайського живопису, які не націлені на пряму на вивчення гендерного аспекту у сучасній художній мові мистецтва Китаю, проте все одне побіжно звертаються до зазначеної проблематики. В окремих випадках увага до жіночої образності в стилістичних аспектах еволюції живопису або актуалізація певних жанрових особливостей, робить необхідним включення питань, передусім, сюжетно-тематичного репертуару жіночого живопису до контексту інших проблем.

Наприклад, постановка у центр уваги питання жіночого костюму змінює напрями дослідження живопису, що можна помітити на прикладі публікації Ч. Ван та З. Алфьорової. У центрі уваги вчених проблематика регіонально-етнічного мистецтва Китаю, що передбачає занурення у внутрішні особливості культурної репрезентації. У такому ракурсі «жіночі» аспекти в аналізі, на перший погляд, типових компонентів у відтворення костюму, набувають додаткової ваги [6].

Дослідниця китайського олійного живопису періоду «шрамів мистецтва» Сунь Ке також звертається до осмислення образів жінок, у першу чергу, у жанрі портрету. Авторка виявляє характерне тенденцію у становленні сучасного реалістичного мистецтва Китаю, яка розглядається Сунь Ке як універсальна і всеохопна. Йдеться про доміную «китайських культурних особливостей», які на прикладі багатьох стилістичних та жанрових контекстів демонструє циклічне повернення до переосмислення традиційного живопису [24, с. 1318].

Схожу тенденцію можна помітити у статті Ц. Чжу, в якій розглядається китайське образотворче мистецтво другої половини ХХ століття у ракурсі трансформаційних творчих пошуків. Не дивлячись на те, що дослідниця

зосереджує свою увагу на репертуарі «чоловічого» живопису, простежуючи тенденції художньої мови Ву Ганьчжуна та Чжу Децюня, у поле її уваги потрапляє проблематика жіночої образності, що стає актуальною у контексті актуалізації «принципу свободи думок та нових ідей» наприкінці ХХ століття [36, с. 238].

Присутність окремих аспектів проблематики жіночого живопису є властивою рисою дослідницького репертуару М. Ковальнової та Цю Чжуанюй. Основна увага дослідників спрямована на виявлення сюжетно-тематичних рис у контексті соціально-побутової картини Китаю, що спонукає авторів періодично звертатися до проблематики жіночої репрезентації. Так, у статті, що присвячена проблемі соціального реалізму, як напрямку у китайському живописі, дослідники наголошують на тематичній розлогості проблеми, яка загострює життєві теми, близькі до повсякдення людини. Такими у межах реалістичного канону стають «відсилки до досвіду людини, спогади про дитинство або юність, втілення образів побуту різних прошарків суспільства тощо» [30, с. 103, 107].

Цілком очевидно, що актуалізації подібних типових соціальних питань перетинається із проблематикою жіночого досвіду як художньої стратегії інтерпретації повсякденних практик. Для дослідників це є важливим простором узагальнення, в якому на прикладі конкретних стилістичних пошуків проявляють себе окремі тенденції жіночої мистецької феноменології. Приміром, це простежується в окремій публікації М. Ковальнової та Цю Чжуанюй, присвяченій імпресіоністичним тенденціям у сучасному живописі Китаю [9, с. 55-63].

Жіночий символізм, як особлива художньо-образна форма репрезентації «предметності» китайського живопису, рельєфно показаний у дослідженнях С. Рибалко, А. Корнева та Ч. Чже. Зокрема, науковці звертають увагу на «предметне оточення в жіночих портретах», яке на рівні принципів символічно-знакової репрезентації стає наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. частиною нормативного простору китайського натюрморту [10, с. 120].

Важливо відмітити, що такі тенденції простежені С. Рибалко та Ч. Чже на прикладі формування регіональних шкіл живопису, зокрема шанхайської школи другої половини ХХ століття [21].

З цікавого ракурсу проблематика символізму жіночих образів у мистецтві розглядається у дослідженнях М. Пономаренко. У перше чергу, згадаємо важливий напрямок дослідження жіночої семіотики як художньої парадигми. Наприклад, М. Пономаренко вводить до власної авторської аналітичної схеми поняття «образного ладу твору», де художня репрезентація (композиція, колір, форма) є компонентом символізму. Так, з точки зору дослідниці, в інтерпретаціях художнього значення «жіночої» картини, мистці часто звертаються до «архетипу Матері», намагаючись за допомогою типологічних властивостей гендерного художнього мислення пояснити вагомість авторського символізму. Це характерно для сучасного жіночого парадного портрету, який в контексті етносимволізму неодмінно звертається до сталих традицій обрядової культури (і християнською, і дохристиянською) [18, с. 162]. Звернемо увагу на те, що у китайському жіночому живописі подібні риси присутні, у перше чергу, в регіональних художніх школах, де етнічність є формою вираження образної сутності.

У контексті зазначеного вище напрямку важливою для аналізу символізму сучасного китайського жіночого живопису є концепція М. Пономаренко щодо «візуального словника» у межах певної сюжетно-тематичної іконографії, яка формує усталене уявлення про символізм конкретних образів. Дослідниця в якості прикладу розглядає тематичний напрямок жанру «ванітас», що з барокових часів унаочнював у творах ідеї швидкоплинності людського життя, марнотності задоволень та неминучості смерті, і образною структурою якого є алегорія та метафора: два найбільш властиві прийоми художньої символізації. Як підкреслює М. Пономаренко, за довгий час побутування подібної традиції у мистецтві складається своєрідний зображальний тезаурус, який транслюється через «трансформації образної та пластичної структури творів» [16, с. 255].

Вагоме значення має внесок у дослідження художньо-образних особливостей сучасного живопису праці Л. Соколюк. Не зважаючи на те, що її роботи в більшості націлені на аналіз українського мистецтва, практичну значимість мають висновки дослідниці щодо регіональних принципів розвитку образотворчого мистецтва у XX – початку XXI століття, які в аспекті сюжетно-тематичної еволюції мають чимало спільних рис із розвитком живопису Китаю [23]. Зокрема, це стосується актуальної як для українського, так і для китайського образотворчого мистецтва періодів переосмислення і трансформації традицій соцреалізму, а також повторного відкриття художніх мов модернізму початку XX століття у контексті мистецьких процесів 1980-х – 1990-х років [50].

Методологічні аспекти феномену жіночого живопису показані в публікаціях В. Тарасова та Ван Вейке. Науковці звертають увагу на зображальні принципи китайського сучасного живопису, як на систему, що упродовж кінця XX – початку XXI століття пережила низку трансформацій. Жіноче мистецтво, як органічна частина цих змін, залишили помітні сліди у категорії образності, яка розглядається дослідниками як одна з центральних у розвитку китайського живопису [28, с. 111]. Як стверджують ці дослідники, досить часто художні зображальні принципи наприкінці XX століття змінювались під тиском соціальних та культурно-історичних факторів, що спонукали митців до пошуку пластичності формальних рішень, виявлені нових образних ракурсів у межах традиційних сюжетів [27, с. 63-64].

На наш погляд, стан дослідженості проблеми у контексті сучасної української історіографії, дозволяє загострити питання ролі та місця феномену жіночого живопису, яке ми вважаємо за доцільне сформулювати наступним чином: чи здатна картина розвитку живопису Китаю бути повноцінною без урахування феномену жіночого мистецтва?

Наприклад, Хао Сяо Хуа у публікації, присвяченій актуальним проблемам у мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI століття, не знаходить місця для жіночого живопису, що спонукає нас до критичної

інтерпретації такої публікації. На наш погляд, універсальні питання, які націлені на побудову узагальненого бачення еволюції китайського образотворчого мистецтва, не повинні ігнорувати вагомі тенденції, що з усією очевидністю присутні в сучасному науковому мистецтвознавчому дискурсі Китаю [28, с. 920-925].

Історіографія проблеми досить широко представлена у *сучасних англомовних дослідженнях*: як тих, що спрямовані на більш вузьку сходознавчу тематику, так і тих, що звертаються до гендерних студій мистецтва, у тому чи іншому контексті торкаючись при цьому китайського художнього контексту.

Насамперед, звернемо увагу на західні дослідження, які націлені на розв'язання питань історіографії проблеми. Саме в такому контексті розлогу панораму розвитку жіночого мистецтва пропонує Яо Пін у монографії «Жінки, стать і сексуальність у Китаї: коротка історія» (2021).

Важливою частиною її твору є історіографічне дослідження, у якому Яо Пін прагне осмислити основні етапи у вивчення жіночого мистецтва в Китаї та на Заході. Як і більшість дослідниць у західноєвропейському науковому просторі, вчена звертає увагу на актуалізацію феміністичного руху у Китаї наприкінці 1970-х років, як на своєрідну відправну точку в вивченні усієї повноти питання: від художнього дискурсу до політичних наслідків гендерної активності. Цей «ранній» етап у вивченні жіночого мистецтва зосереджувався на двох напрямках: повернення художниць до історії мистецтва та дослідження гендерної нерівності та пригнічення. Яо Пін вважає, що ключову роль у цьому відіграли публікації початку 1980-х рр. Зокрема роботи Р. Гіссо та С. Йоганнессен «Жінки в Китаї»: Сучасні напрямки історичної науки», яка поєднала обидва напрямки в одному спільному проблемному просторі.

На початку 1990-х років розпочався новий етап, яких для західної науки був пов'язаний із загальним сплеском уваги до проблеми гендеру в історичних та мистецьких студіях (наприклад, відомий маніфест Дж. Скотт



додати гендер як повноцінний напрямок до гуманітарних досліджень, вивести його з «академічного небуття»). Важливими рисами цього етапу став вихід досліджень про жіноче мистецтво за рамки дискурсу «мисткині, як жертви», що відразу ж стало фактором актуалізації питань художньої мови, образно-стилістичного розвитку тощо. Яо Пін наголошує на тому, що «1990-ті роки були періодом, коли вивчення жінок і гендеру стало незалежною та зрілою галуззю», що проявилось і в Китаї, і на Заході. Загальні зміни, які відбулися на цьому ґрунті, вчена підсумовує як незворотні та масштабні за результатами: помітно збагатився тематичний арсенал досліджень; окремим напрямком стала публікація джерел та художніх матеріалів (наприклад, у новоствореному у 1999 р. центрі на базі університету Лейдена); змінюється інституційний підхід до гендерних студій та зокрема жіночого мистецтва; зрештою, до західного наукового дискурсу доєдналися дослідники та дослідниці з Китаю, які додали до загального контексту проблеми компоненти критики та переосмислення.

Таким чином, на зламі 2010-х років, коли розпочинається черговий етап у дослідженні проблематики жіночого мистецтва, «наукові дослідження щодо жінок і гендеру в Китаї зросли в геометричній прогресії», що засвідчило «глобалізацію» цієї наукової галузі [62, р. 2-3].

Історичний огляд проблематики жіночого мистецтва у Китаї через призму студій фемінізму та гендеру робить Шуцінь Цуй, професор азіатських студій у Боудін-коледж (США). Її стаття, що присвячена художнім контекстам гендерних репрезентацій у Китаї, пропонує інший критерій для періодизації жіночого мистецтва. Науковиця вважає, що затиснуті між традиційними ролями та модерними викликами, жінки-художниці намагалися, у першу чергу, оформити власну ідентичність та способи художнього вираження «за межами жіночої статі». Це означає, що розвиток конкретних змін у цьому феномені відбувався в залежності від динаміки спочатку відкритті, а потім ствердження та дослідження мистецтва жінок як

художниць, а не носіїв гендерної репрезентації. Так, популярне гасло: «Мисткиня, а не стать» виражало зміст таких змін [41, с. 308].

Важливим наслідком застосування такого критерію стає більш чітке пояснення виключної полярності автопортрету та «тілесних» картин («ню» або сюжетної картини). Цуй Шуцінь вважає, що ілюстративним матеріалом до таких змін на різних етапах розвитку жіночого мистецтва є, з одного боку, ставлення самих художниць до власного матеріалу (межі репрезентації та табу), а з іншого – відкриття у суспільстві нових точок зору на мистецтво жінок як на повноцінне явище.

Наприклад, для періоду республіканського Китаю таким індикатором змін стала творчість Пань Юліан. В її автопортретах, як підкреслює вчена, «знайшла вираження концепція модернізації, як сучасна жіноча тема, що до цього часу була практично відсутня в живописі Китаю [41, с. 308-309].

Концептуальне значення має монографія Цуй Шуцінь, яка присвячена історичним аспектам розвитку жіночого мистецтва (2015). Вчена будує простір розповіді у хронології (1989-ті – 2010-ті роки), проте постійно звертається до аналізу традиційних підходів у зображенні жінок в образотворчому мистецтві Китаю, підкреслюючи тим самим існування взаємозв'язку між історичним і сучасними періодами.

Головна ідея роботи полягає у пошуку відповіді на питання: що саме мало зробити жінка-художниця для визнання свого беззастережного мистецького статусу? Цуй Шуцінь підкреслює, що на усіх етапах розвитку мистецтва жінок, ключове значення мала «здатність до відновлення жіночої естетики», яка при цьому мала можливість «виходити за межі статі та тіла та зосереджуватися на нових актуальних проблемах». У такому контексті еволюція щодо зміни традиційних гендерних ставлень можлива в китайському мистецтві лише тоді, коли «художниці беруть на себе роль історика, а суб'єктом історичного нарративу виступає жінка» [40, с. 24]. Особливістю цього дослідження є те, що вчена на пропонує для аналізу надто

широкий комплекс візуальних джерел. У фокусі її аналітичної уваги виступає не більше тридцяти творів.

У контексті західної історіографії важливе значення для розв'язання завдань нашого дослідження мають проблеми, які структурують уявлення про жіноче мистецтво як універсальне явище, що одночасно охоплює соціальну та художню сферу. До цього блоку, передусім, слід віднести дослідження, що осмислюють жіноче мистецтво як виразника соціальних змін у Китаї.

Наприклад, західні дослідники надають особливого значення *освітнім змінам*, які масштабували жіноче мистецтва з локального феномену до повноцінного явища у художній культурі Китаю.

Відома американська дослідниця Дж. Ендрюс вважає, що жіноче мистецтво «відкрила жіноча освіта» у період республіканського Китаю (перша половина ХХ ст.), яка зорієнтувала жінок-художниць у напрямках та формах розвитку. У цьому процесі вагомого значення набуло залуження мисткинь до роботи Академії образотворчих мистецтв, яка стала найважливішою школою мистецтв у Китаї [37, с. 19-64].

Не менш категорична у висновках і Цуй Шуцінь, професор азійських студій у Боудін-коледж (США). Вона стверджує, що «жінки-художниці як повноцінні авторки» почали з'являтися в публічній сфері Китаю на початку двадцятих років ХХ століття, що безпосередньо впливало із освітніх змін. Прагнення до модернізації вимагало засобів та передових ідей, які суспільство могли отримати лише за рахунок переосмислення гендерних ролей. Іншими словами, «жіноча емансипація», стала частиною більш глобального проекту «просвіти і національного само зміцнення» [41, с. 307].

Важливий вплив дослідження впливу освіти на жіноче мистецтво показує Джейн Чжен у статті, присвяченій жіночим навчальним програмам Шанхайського коледжу образотворчого мистецтва 1920-1930-х роках. Джейн Чжен зосереджується на проблематиці жіночої художньої освіти як на «вторинній темі», яка, за її словами, «сьогодні в царині світу мистецтва є в

занедбаному стані». Шанхайський коледж образотворчого мистецтва у першій третині ХХ століття був найбільшою приватною художньою школою в республіканському Китаї, що давало можливість для експериментів та новаторства.

Авторка не тільки новому розкриває питання ролі та статусу художниць у мистецькій сфері Китаю, але й змінює деякі стереотипні уявлення про розвиток китайського образотворчого мистецтва. Наприклад, дослідниця приходиться до висновку, що розподіл на практику традиційного китайського живопису (*гохуа*) та робота переважно в західному стилі (*сіянхуа*) «є неадекватною класифікацією» для жіночого мистецтва того часу. «Традиційне» та «сучасне», як фактори художньої образності, техніки, відношення до візуальної репрезентації, частіше за все були «нерозривно переплетені». Багато мисткинь які малювали у західному стилі, усе ще жили в абсолютно консервативних традиціях, майже стовідсотково залежали від чоловічої частини родин [63, с. 192-193]

По новому пропонує подивитись на специфіку жіночого живопису Доріс Сун, розглядаючи цю проблему у контексті художніх трансформацій 1900-1970-х років. Дослідниця переважно зосереджується на аналізі формування китайського контемпорарі арт у його «жіночому» обличчі. Проте в даному разі, важливою тезою є констатація переорієнтації різноманітних технік живопису у контексті жіночого мистецтва, що, як в попередньому випадку, розглядається дослідницею в якості специфічної риси саме гендерної образності.

Наприклад, таке припущення Доріс Сун висуває у дискусії із китайським теоретиком мистецтва Цзін Ченем, який вважає, всі основні техніки китайського живопису походять від техніки ретельного пензля (*гунбі* / 工筆) у поєднанні із практикуванням стилю *сі шен* (китайського фігуративного реалізму). Як підкреслює Доріс Сун, у жіночому живописі і в аспекті навчання, і в реальній художній практиці діяли інші фактори, які не

були актуальними для митців-чоловіків (приміром, потреба у постійному доведенні власної майстерності) [53, с. 88-89].

Схожу ситуацію зміни точки зору на розвиток образотворчого мистецтва Китаю демонструє Філіс Тео. Його робота, що присвячена проблемі китайського модернізму показує, як можуть бути піддані сумніву традиційні підходи до інтерпретації живопису, коли в історію мистецтва повертаються «жіночі контексти». Дослідник стверджує, що західні мистецькі концепції та практики лише почали глибше впливати на китайський митців у 1920-х роках, проте на той момент у жіночому живописі вже існували виразні впливи японського мистецтва, які багато дослідників або ігнорують, або не бачать без жіночого мистецтва [54, с. 8].

До такого висновку приходять і китайські дослідники, зокрема Се Шіін у дослідження трансформації традиційних та модерних рис живопису на прикладі жіночих образів в тайванському мистецтві під час японського колоніального періоду 1927-1945 років [169].

У контексті окремої групи варто розглянути дослідження, автори яких націлені на аналіз традиційного мистецтва Китаю, але при цьому звертають увагу на аспекти розвитку жіночої репрезентації в образотворчому мистецтві, торкаються питання творчості жінок-художниць у домодерні періоди. Західні вчені досить часто звертаються до рефлексій жіночого мистецтва (у тому числі в ХХ ст.), намагаючись компаративними методами інтерпретувати не прості для розуміння західного читача особливості функціонування мистецтва Китаю.

Наприклад, Л. Бланшар саме в такому аспекті розглядає одночасно поезію та живопис, наполягаючи на їх невід'ємності в художній еволюції мистецтва періоду династій Сун. Проте її аналіз має чимало звернень до універсальних алегорій (поезія – живопис), які потребують пояснення і в сучасному, і в традиційному контекстах [39].

Також з позицій трансформації традиційного мистецтва розглядає питання жіночої репрезентації М. Фонг [44, 22-27]. Її монографія також є

прикладом універсального підходу до налізу гендерно орієнтованого мистецтва як поетично-живописного. Дослідниця наголошує на тому, що типологія написання жіночих образів у традиційному мистецтві була закладена як данина поваги до літературних жанрів, що, по суті, «встановили напрямки для розвитку китайського фігурного живопису, а особливо – жіночого образу в ньому» [44, с. 24].

Через призму автобіографічного аналізу творчості мисткині Ма Шоужень (1548-1604) розкриває проблему жіночого мистецтва М. Мерлін. В центр уваги дослідниці потрапляє замкнений світ китайської культури куртизанок кінця періоду династії Мін у місті Нанкін. Таким чином, через розкриття повсякденних та художніх практик, вчена показує форми репрезентації та споживання «будуарного живопису», який є однією з важливих еволюційних засад жіночого живопису на початку ХХ століття [47, с. 630-652].

В іншому дослідженні, яке присвячено жіночим дискурсам у контемпорарі арт у Китаї, М. Мерлін застосував такий самий підхід до порівняння двох сучасних просторів жіночого мистецтва: феміністського живопису та мистецьких практики контемпорарі [48, с. 5-15].

У своєму історіографічному нарисі дослідниця піддає сумніву традиційну послідовність відкриття жіночого мистецтва «від 1990-х до 2000-х років». Вона стверджує, що на початку 2000-х років навпаки спостерігався «явний дефіцит» досліджень жіночого мистецтва, кількість та якість яких «не відображала можливості, надані художньою практикою експериментів 1990-х років, яка відкрито кинула виклик гендерним стереотипам ...в рамках нормативності бінарної гендерної системи» [48, с. 6].

Важливим аспектом у тематичному арсеналі західних досліджень про жіноче мистецтво Китаю лишається проблематика тілесності та, в більш вузькому сенсі, художніх практик репрезентації жіночого тіла. Справжнім «індикатором сучасності» називає цю проблему Цуй Шуцінь, розглядаючи її

як критерій змін у створення та сприйнятті в цілому жіночого мистецтва [41, с. 310].

Зображення оголеної натури стало для мисткинь способом «самовираження через візуальну форму оголеності». У творчості багатьох художниць сам факт присутності в образній структурі твору авторки, яка одночасно є моделлю, викликало розрив стереотипного відношення до меж репрезентації жанру «ню». У другій половині ХХ століття тілесність, як своєрідний стандарт західного художнього мислення, поступово увійшла до сталого набору академічного представлення, проте все одно гостро сприймалось в контекстив конкретних біографій. Насамкінець, кінець ХХ століття став періодом найбільшого розкриття потенціалу жіночого «ню», яке від «місця перебування гендеру» стало «тілесною репрезентацією особистості» [41, с. 311].

Для Ден Чаоюе тілесний аспект у розвитку жіночого мистецтв виступає передусім, показником вестернізації, яка порушила соціально-етичні норми усталених патріархальних традицій. Відтак, з точки зору вченого, порівняння китайського і західного фігурного живопису – особливо у жіночому амплуа – не є питанням переваги або меншовартості. Натомість має актуальність історичне підґрунтя та концепція візуальності, що репрезентує відповідну художню тему. При цьому Ден Чаоюе звертає увагу на практику протистоянню гнобленню та об'єктивації, що, на його думку, стала центральним мотивом у жіночій естетиці усього ХХ століття. Оголене жіноче тілу у цьому сенсі набуло великого значення для, передусім, практик реалізму та імпресії, які звертались до глядача «мовами дійсності та образності» [43, с. 10].

У більш узагальненому контексті, як проблематику мистецтва азійських жінок-художниць, розкриває «тілесну» тему жіночого мистецтва Андреа Еш. Науковець наголошує на тому, що зображення азійських жінок, це завжди набагато більше, ніж просто художній акт. Естетична «аура» мистецтва безпосередньо причетна до соціокультурних трансформацій, які

впливають на ієрархії гендеру, раси, статі, сексуальності тощо. Таким чином, мистецтво жінок зуміло сформувати навколо себе риси окремої спільноти, яка спирається на ідентичність проблем, узагальнені соціальні виклики та часто створює типові візуальні рефлексії (автопортрет, тема матері та дитини, естетика оголеного тіла тощо) [38, с. 11].

Пряму залежність між способами репрезентації жіночого оголеного тіла у різних жанрах та специфікою сприйняття сутності жіночого живопису показує у своєму дослідженні Орнелла Де Нігріс. Дослідниця звертається до аналізу творчості сучасної китайської художниці Хунг Лю, яка працює на перетині фотографії та живопису. Основною темою мисткині є жіноча поза та пред'явлення тіла як комунікаційний, маніфестуючий або захисний жест. Вона використовує реальні фотографії другої половини ХІХ – початку ХХ століття, які відносяться до світу куртизанок та театральної сфери, аналізує їх візуальними засобами та на цій основі створює олійні картини. В основі такого підходу лежить прагнення зберегти первісну «мову тіла» жінки, яка, на думку Хунг Лю, говорить більше ніж пряме звернення словами, але при цьому показати невизначені візуально контексти репрезентації жінки.

Орнела Де Нігріс підкреслює, що зображення Хун Лю варто розглядати як «заповнення прогалини в історії китайського мистецтва», оскільки її твори закріплюють зображення жіночого тілесного образу передусім очима самої жінки, яка репрезентує його для чоловічого споживання. Відтак, деконструкція, яку такі образи проходять у живописі Хун Лю, є актом очищення від некоректного змісту та неприродної форми [42, с. 205].

В якості окремого напрямку жіночого живопису розглядається в західній історіографії тематика повсякдення та картин звичайного життя (побуту, дозвілля, звичайна подія з життя). У цьому напрямі можна назвати цілу низку дослідників, що так чи інакше використовують зазначену проблему як індикатор мистецтва жінок.

Наприклад, Мінглу Гао використовуйте термін «експериментальне мистецтво» стосовно китайського жіночого живопису кінця 1970-х і 1980-х



років саме через призму теми повсякдення. Дослідниця вважає, що вихід за рамки соціально гострих тем в картинах дозволило мисткиням сказати своє слово у проблемах, які не часто цікавили митців-чоловіків [45].

Як ключова характеристика розглядається проблематика художнього осмислення побуту та життєвих щоденних практик у роботі Ван Шучен, яка через інтерпретацію соціального фемінізму, досліджує уявлення про жінок у мистецтві. Вчена переглядає традиційну іконологію жіночого живопису, звертаючи увагу на те, як образ родини змінюється під кутом зору актуальних викликів феміністичного руху, особливо 1960-х і 1970-х років. Наприклад, Ван Шучен вважає, що тема повсякдення у картинах Пань Юліан – художниці, що одна з перших почала писати у західному стилі – є ключовою властивістю для розуміння її критичних тверджень, які важко побачити за рамками зазначеної теми [58, с. 207-227].

Авторську концепцію розвитку жіночого живопису раннього етапу (кінець XIX – перша половина XX ст.) пропонує Дорі Сун. Вчена виділяє три покоління митскинь, які об'єднані у відповідні художні генерації із властивим набором характеристик, викликів та форм представлення мистецтва.

В якості першого покоління Дорі Сун розглядає «жіночу живописно-поетичну практику» пізньої епохи Цін (1890-1911), яка піддавалася жорстокому утиску за гендерними знаками. При цьому вчена досліджує як саме узаконювалися публічні демонстрації художнього таланту жінок, посилення на традиційні сімейні норми, офіційне схвалення нової освіти тощо. З точки зору авторки, ця генерація складалася із жінок-письменниць, педагогів та громадських активісток, до яких художниці приєдналися порівняно пізно. Представниці першого покоління (зокрема У Сінфен (1853-1930) і Цзінь Таотао (1884-1939), актуалізували «будуарний» живопис, водночас розширивши парадигму художньої репрезентації образу жінки.

Друге покоління об'єдналося навколо «Китайського жіночого товариства каліграфії та живопису», яке охопили нові інституційні можливості та переважно працювало у напрямку жіночої художньої освіти.

Виразником третьої генерації стала Пань Юліан (1895-1977) та покоління «ранніх» китайських жінок-модерністок. За часом, це покоління є найдовшим, так як описує життєву траєкторію та подальшу кар'єру (і зарубіжну, і китайську) художниць різного віку та статусу. Доріс Сун підкреслює, що публічна присутність мисткинь як у національному, так і в глобальному мистецькому дискурсі призвела до переосмислення сутті «жіночого образотворчого таланту, як патріотичної чесноти» [53].

Для повноцінного висвітлення нашої проблеми мають значення і ті дослідження, в який проблематика жіночого мистецтва розглядається як другорядна, проте важлива складова. Наприклад, це стосується цілого ряду наукових робіт, які присвячені загальній темі фемінізму.

Зокрема, у дослідження Ван Чжен показане становлення феміністичного дискурсу в середині ХХ століття (1949-1964 рр.; після приходу до влади компартії). Автор інтегрує соціальне значення рухів за права жінок у загальну громадсько-політичну систему розвитку Китаю того часу, визначаючи роль та місце мистецтва у цьому процесі. Намагаючись відповісти на питання сутності та значення китайського фемінізму, вчений концептуалізує звільнення жінок як «форму соціалістичного державного фемінізму», в межах якої живопис розглядався як, свого роду, засіб візуального ілюстрування прагнень або здобутків [57, с. 109].

Витоки феміністичних рухів перебувають у центрі уваги Люн Кван Кіу, яка розглядає мистецтво жінок в якості органічної частини революційного дискурсу китайських інтелектуалів кінця ХІХ – початку ХХ століття. У цьому сенсі, естетика жіночого живопису, наприклад, республіканського етапу засвідчувала потенціал феміністичного руху як соціального, художнього та політичного значення [46, с. 93].

Вчена проводить паралелі між західноєвропейською стилістичною еволюцією в контексті розвитку модернізму та наголошує на рефлексіях у китайському жіночому мистецтві як на спільних «точках спротиву». Цікаво, що для обґрунтування своєї точки зору вона спирається на історіографічний інструментарій. Наприклад, Люн Кван Кіу показує, як дослідження Джулії Ендрюс та Майкла Салліваном допомогли сформуванню бачення сутності реалістичної картини у жіночому живописі, що було важливо для аналізу саме західного вивчення проблеми. На противагу цьому, китайські дослідники (приміром, Гао Мінлу та Ву Хунга) звернули увагу на абстракціонізм, сюрреалізм тощо: тобто відкривали жіночі дискурси з іншого погляду.

Також вчена звертається до інтерпретації жіночого живопису у контексті «квартирного мистецтва» 1990-х років, коли мисткині активно освоювали локальні виставкові простори, іноді відверто не бажаючи виходити із ніші «замкнених» та «відринутих» [46, с. 92].

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

**1.3.1. Джерела дослідження.** Особливістю джерельної бази дослідження є нерівномірність та нетиповість розвитку жіночого живопису у контексті загальної еволюції китайського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття. Як підкреслено нами у параграфі 1.1. першого розділу, унікальний соціальний статус мистецтва жінок спонукав до нелінійного характеру еволюції його художніх форм.

Важливе значення має також фактор статусу жіночого живопису як мистецтва, що свідомо маргіналізувалось, а в окремі періоди розвитку образотворчого мистецтва Китаю, просто не існувало у художньому наративі. Наприклад, це призвело до активного сплеску дослідження мистецтва жінок раннього модернізму (1920-х – 1930-х рр.) у період кінця 1980-х – 1990-х років, як, свого роду, «білих плям» у загальному мистецькому літописі, що

породило типові джерельні феномени «винайдення традиції», формуванні лінійної іконографії, обумовило потребу у дослідженні біографій та творчості художниць [25].

В цілому джерела дослідження представлені нами у межах двох підгруп: *текстової та візуальної*.

Текстова група поєднує джерела інтерпретаційного та документального типу. Перша підгрупа джерел представлена монографіями, публікаціями у фахових періодичних виданнях, а також статтями китайської та західноєвропейської арт-критики, яка здебільшого пов'язана із мистецтвознавчим супроводом виставок жіночого мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття. Підкреслимо, що змістовний аналіз історіографічних тенденцій дослідження винесеної у заголовок проблематики здійснений нами у параграфі 1.1. першого розділу. У даному разі вважаємо за необхідне зазначити важливі для нашого дослідження спостереження, пов'язані із джерельною сутністю текстового масиву джерел.

По-перше, жіночий живопис багато в чому лишається предметом розгляду студій фемінізму та гендеру, які ставлять в центр уваги соціокультурну проблематику, звертаючись до мистецтва як до джерела прикладів, наративного ілюстрування або критики. Слід звернути увагу на те, що подібна властивість характерна і для власне мистецтвознавчої проблематики, особливо останнього десятиріччя, що віддзеркалює сучасні академічні тренди китайської науки про мистецтво.

По-друге, важливою особливістю китайських наукових текстів про жіноче мистецтво є їх зосередженість на біографічному аспекті проблеми. За нашими спостереженнями, це напряму пов'язано із періодами маргіналізації жіночого голосу у мистецтві, що сьогодні вимагає від дослідників встановлення подієвого контексту та максималізації історії життя та творчості, які виступають прямим доказом важливості мистецтва жінок.

По-третє, вважаємо за необхідне звернути увагу на регіональні аспекти проблеми, що обумовлюють очевидне прагнення дослідників до формування

своєрідної локальної іконографії мисткинь. Переважно це здійснюється у характерній для китайської гуманітарної традиції формі пред'явлення репрезентативного переліку на зразок «Шість красунь Республіки Китай» (民国六美) або «Чотирьох талановитих жінок зі Східної Фуцзяні» (闽东四才女). Ця тенденція окремо проаналізована нами у параграфі 2.1. другого розділу як методологічний прийом встановлення типології. Так, потреба в аналізі творчості жінок-художниць першого покоління китайського модернізму (перша половина ХХ ст.) визначила потребу у зверненні до документальних джерел, передусім, матеріалів художніх журналів, альманахів 1920-1940-х років. Цей блок джерел переважно походить з тих регіонів Китаю, які для Республіканського періоду мали особливе значення як транзитні культурні середовища, в яких західноєвропейські культурні та мистецькі тренди співіснували із китайським мистецьким контекстом. Використання матеріалів таких видань, як, наприклад, «Shidai» або «Young Companion / Liangyou» (обидва 1930-ті рр.) дозволило проаналізувати та уточнити обставини формування жіночого живопису в атмосфері суспільних трансформацій Шанхаю, Гуанчжоу та інших важливих регіонів.

Окремою складовою документальної групи джерел є масові тиражні матеріали, які супроводжували художній процес першої половини ХХ століття. Переважно, це поштові листівки, що засвідчували важливість та цінність відповідних художніх творів та їх авторок для тодішньої художньої культури. Слід зазначити, що окремі художні твори стали широко відомим, у тому числі, завдяки зазначеному компоненту в мистецькому обігу. Приміром, в такій якості можна згадати відому роботу «Флеєтистку» Фан Дзюньбі або численні репродукції згаданої Пань Юліан у жанрі «ню», які мали окремий ринок споживання.

Мали значення також так звані вторинні художні матеріали, які характеризували комерційну складову китайського арт-ринку періоду раннього модернізму. У першу чергу, ми маємо на увазі друк картин художниць в якості обкладинок альманахів та книжок що також

демонструвало важливість жіночого живопису для репрезентації гнєдерно орієнтованих художніх образів.

Найбільшу підгрупу *візуальних* джерел представляють художні твори жінок-художниць, які розділені нами на декілька груп. Критерієм розподілу виступив стан завершеності художнього висловлювання та, відповідно, етап введення картини до мистецького обігу, а саме: 1) повноцінна завершена картина; 2) етюдні або ескізні матеріали; 3) робочі начерки, авторська підготовча графіка. Зазначений розподіл обґрунтований нами з точки зору практик художнього виробництва та принципів роботи мисткинь у різні періоди в еволюції жіночого живопису.

Також вважаємо за необхідне підкреслити, що в методологічному сенсі обґрунтування джерельних властивостей зазначеної підгрупи спирається на результати дослідження С. Рибалко. Проблематика незавершеності картини, як символічного жесту, розглянута у дослідженні, яке присвячене практикам копіювання творів мистецтва у художній культурі Східної Азії. Дослідниця підкреслює, що «китайська традиція копіювання сформувалася у принципово відмінній від західної культурно-естетичній парадигмі», яка і по сьогодні здійснює вплив на сучасний живопис». У сенсі такого підходу, «будь-який китайський твір, якщо, звісно, йдеться про традиційне мистецтво – не є завершеним, він взагалі не передбачає фіналу, його зміст ущільнюється новими і новими інтерпретаціями і досвідами» [19, с. 96].

Наприклад, для періоду становлення феномену жіночого живопису 1920-х – 1930-х років характерно використання начерків в якості важливих авторських матеріалів, які не призначались для оприлюднення. За умови специфічних обставин розвитку мистецтва жінок у цей період, така практика досить часто використовувалась художницями як механізм самозбереження власної позиції, елемент внутрішньої цензури або авторський маніфест. У репертуарі Пань Юліан, Цю Ді, Гуань Цзілань ми спостерігаємо характерні прояви «ескізності» картин, які, на наш погляд, слід враховувати у аналізі

художньої мови, особливо під час застосування методу компаративного аналізу.

На противагу цьому, період китайського соцреалізму 1950-х – початку 1970-х років, який в технічному сенсі звертався до здобутків радянського станкового живопису, ввів до джерел дослідження характерну дуальність, яку умовно можна окреслити схемою «етюди – картина». Завдяки цьому виникає унікальна можливість більш глибоко проаналізувати, приміром, базовий композиційний задум етюд або прослідкувати за характерними авторськими змінами у системі засобів художньої виразності, оцінити вплив вторинних рішень, які виникали на первісній формальній основі етюдного етапу.

Підкреслимо також важливість цієї підгрупи візуальних джерел (яка об'єктивно не є надто кількісно потужною) для вивчення загальної еволюції китайського живопису, що історично не спирався на практику ескізування, в контексті чого етюдні замальовки, скоріше, кваліфікувалися як завершені твори. Художниці цього періоду також використовували етюдні практики в якості експериментування та перевірки кордонів художньої репрезентації, проте це не має такої важливої ролі, як на початку ХХ століття.

Слід зазначити, що на сучасному етапі в контексті зазначеної групи візуальних джерел домінує картина, як повноцінний завершений авторський твір, який самими художницями кваліфікується як повністю сформоване художнє висловлювання.

Як візуальне художнє джерело картина розглядається нами в якості носія авторської інтерпретації, яка виражена за допомогою формальних, композиційно-пластичних та образно-стильових засобів. При цьому як мистецтво, що практично упродовж всього часу свого розвитку перебувало в умовах тиску та відчуження, його джерельна сутність містить ознаки переосмислення власного статусу за допомогою репрезентації одних аспектів образності та відсунення на другий план інших. Ця специфіка жіночої

олійної картини бачиться нам вкрай важливою характеристикою її джерельного потенціалу.

**1.3.2. Методи дослідження.** Серед загальнонаукових методів у дисертації були застосовані методи *історико-хронологічного та компаративного аналізу*, які дозволили встановити хронологічні рамки дослідження, виявити та обґрунтувати етапи розвитку жіночого живопису, а також з'ясувати основні історико-культурні фактори у трансформаціях гендерних процесів у китайському образотворчому мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст.

Порівняння специфіки гендерної атмосфери у китайському художньому просторі різних періодів часу дозволило сформуванню узагальнене бачення щодо художнього контексту, на ґрунті якого відбувалося становлення, формування та художнє вираження сюжетно-тематичної палітри живопису жінок.

Окремо відмітимо важливе значення загальнонаукових методів *узагальнення та систематизації*, які також стали в нагоді для типологічного аналізу репертуару живопису, а також дозволили виявити найбільш типові (у частотному значенні) тематичні аспекти в творчості мисткинь.

Серед групи *спеціальних методів дослідження* важливе значення мали методи образно-стилістичного, формально-композиційного та семіотичного аналізу.

Так, для інтерпретації художніх творів використано метод образно-стилістичного аналізу, який був націлений на узагальнення та осмислення стилістичної еволюції жіночого живопису. В якості центрального критерію ми застосували концепцію художньої образності, яку В.Тарасов та В.Ван вважають однією з найбільш репрезентативних у дослідженні стилістичної парадигми сучасного китайського живопису [28, с. 115-116].

Завдяки застосуванню цього методу було уточнено та розширено значення жанру натюрморту. В дисертації встановлено, що саме цей жанр



дозволяв звертатися до експериментування із західними стилістичними художніми мовами (у першу чергу, постімпресіонізму, фовізму та експресіонізму), одночасно із цим не порушуючи гендерні норми репрезентації завдяки використанню мови метафор, натяків та візуальних двозначностей.

Також результатом застосування цього методу стало визначення особливої ролі своєрідної жанрової форми «прихованого» автопортретування (Панг Юліан, Сун Дуочі), яка стала важливим засобом самопрезентації жінок-художниць практично упродовж усього ХХ століття.

Слід відмітити, що саме за допомогою образно-стилістичного аналізу нам вдалося встановити взаємозв'язок між потенціалом художньої мови модернізму (для періоду першої третини ХХ ст.) та реалізму і імпресіонізму (для двох етапів 1960-х – 1990-х рр.), як основних стильових парадигм, що використовувались в жіночому живописі як рефлексія пошуків власного авторського художнього стилю.

Основними методами в контексті аналізу структури художніх творів стали *формальний та композиційний методи*.

Звернемо увагу на те, що для китайського образотворчого мистецтва проблематика форми має концептуальне значення, оскільки, «актуалізує проблему релевантності образного начала об'єктам і формам, які цю дійсність виражають художніми засобами» [27, с. 58].

Завдяки застосуванню методу формального аналізу нами було виявлено типові схеми тілесної репрезентації у жанрі ню – одному із центральних жанрів жіночого живопису, який у першій третині ХХ століття та в 1980-х – 1990-х роках використовувався в якості художнього маніфесту, що проголошував право на кордони самопрезентації мисткинь.

Метод *композиційного аналізу*, яким так само як і формальний ми розглядаємо в якості інструментарію структурного аналізу художнього твору, дозволив ввести у дослідження художньої мови жіночого живопису типові норми композиційно-пластичного узагальнення.

Так, завдяки використанню цього методу нам вдалося показати еволюцію жіночого живопису, як структурного феномену, що містить у своєму художньому апараті типові схеми узагальнення, орієнтовані на відповідні стилістичні та художньо-образні ідеї.

Наприклад, це стосується сучасного етапу розвитку мистецтва жінок, який відрізняється від попередніх періодів максимальною свободою вираження, проте актуалізує виклики стилістичного розмаїття. Маючи можливість вільного вибору мови, композиційної пластичності та формального рішення, мисткині усе частіше опиняються перед непростим питанням власного авторського шляху, в якому мова метамодерну обмежена хіба що кордонами власного вибору мови репрезентації. Композиційний аналіз унаочнює результати цього вибору та дозволяє коректно інтерпретувати наміри і способи вираження художнього твору.

Безумовно важливе значення набув *метод семіотичного аналізу*, який був обраний нами для дослідження однієї з найбільш складних ділянок у китайському образотворчому мистецтві – простору знаковості та художнього символізму.

За допомогою застосування цього методу вдалося проаналізувати значення образного символізму для репрезентації художніх особливостей олійного живопису жінок у першій половині ХХ століття в контексті загальної еволюції китайського образотворчого мистецтва республіканського періоду. Також принципи семіотичного аналізу стали методологічною основою для обґрунтування двох найбільш типових образно-символічних моделей у жіночому живописі, які є маніфестальними у розвитку цього феномену в цілому: дитячої іграшки (ляльки) та «нової леді».

## **Висновки до першого розділу**

Українське сходознавство розпочало дослідження феномену жіночого живопису лише в останні десятиріччя, що є закономірним наслідком

особливостей його хронології у самих китайських академічних студіях. Як порівняно новітня наукова проблематика, що почала набувати актуальності лише наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр., мистецтво жінок потрапляє у фокус уваги дослідників у Східній Європі у вповні концептуальному та сформованому вигляді, ґрунтуючись на інтерпретаціях, у першу чергу, китайських та західних вчених. Вважаємо за необхідне підкреслити природність цього процесу, який віддзеркалює загальні тенденції у розвитку сходознавства у світі.

Важливе значення для закріплення проблематики жіночого живопису як актуальної в контексті українського сходознавства, набули дослідження китайських вчених, які або самостійно, або у співпраці із дослідниками в Україні зверталися до аналізу зазначеного комплексу проблем. У цьому контексті є важливим підкреслити роль сходознавчої школи проф. С. Рибалко, яка розробляє китаєзнавчу тематику та японістику з середини 1990-х рр., а також окремий напрямок дослідження китайського мистецтва у межах близькосхідних студій проф. Є. Котляра.

Проведений нами історіографічний аналіз дозволяє стверджувати, що українське сходознавство у контексті дослідження проблематики жіночого живопису перебуває наразі у стадії інтеграції китайських та західних наукових здобутків, а також концептуалізації власних поглядів на проблему із урахуванням досвіду загальних сходознавчих питань у галузі мистецтва.

Виявлені та проаналізовані нами тенденції у західних дослідженнях дозволяють наголошувати на важливості вивчення китайського «мистецтва жінок» практично у всій множині типових напрямків. Зокрема, на наш погляд, варто окремо виділити гендерно орієнтовані студії, в якій мистецька проблематика є, скоріше, джерелом прикладів та ареною для осмисленні більш широких соціальних проблем; та власне мистецтвознавчі дослідження, в яких аналізується динаміка сюжетного тематизму, трансформації жанрових парадигм та узагальнюється множинність художніх мов жіночого живопису.

В цілому, підсумовуючи здобутки та особливості дослідження проблематики жіночого живопису у китайських, українських та західних наукових працях, вважаємо за необхідне визначити наступні етапи в загальному розвитку академічного дискурсу проблеми:

1) етап формування хронологічного простору живопису жінок, виявлення його історико-культурної актуальності (середина 1990-х – початок 2000-х років);

2) етап визначення та дослідження історичної традиції жіночого мистецтва, що спонукало до перегляду існуючої системи репрезентації образотворчого мистецтва Китаю, а також актуалізувало питання присутності жінки-художниці в універсальному художньому наративі (2000-ні – 2010-ті роки);

3) етап ствердження феномену жіночого живопису як комерційно успішного та визначного на світовій художній арені; ствердження мистецтва жінок як автономного явища, що спирається на власну систему мистецької ієрархії (2010-ті роки);

4) насамкінець, етап критичного переосмислення накопиченого дослідницького досвіду, визнання універсальності художньої мови живопису жінок, що існує за межами локальної гендерної репрезентації (2010-ті – 2020-ті роки).

## РОЗДІЛ 2

### ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В РЕТРОСПЕКТИВІ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ: ГЕНДЕРНА ПРОБЛЕМАТИКА

#### 2.1. Формування модерністичного обличчя жіночого живописі в Республіканському Китаї першої половини ХХ ст.: тематичний та жанровий репертуар

Китайські вчені розглядають феномен жіночого мистецтва початку – першої половини ХХ століття як властиву ознаку особливого часу в розвитку художньої культури Китайської республіки (1912-1949).

Наприклад, Шу Цін (舒晴) характеризує першу третину ХХ століття як період «процвітання нової культури та нового мистецтва Китаю», що тривало у «відкритому середовищі», де китайська жінка-художниця мала набагато можливості для самовираження та реалізації, ніж у попередні періоди [139, с. 45]. Не дивлячись на те, що подібні твердження для китайського мистецтвознавства не є поодинокими, вони, на нашу думку, є метафоричним перебільшенням ступеня громадської свободи та значення жіночого мистецтва у тодішньому суспільстві.

Схильність китайських дослідників мистецтва до типологізації, а також очевидна потреба у формуванні іконографії художнього процесу, обумовлює специфічну зорієнтованість досліджень на репрезентативну модель аналізу живопису. В її межах художні тенденції неодмінно персоніфікуються, набуваючи біографічного значення [5, с. 69-70].

Так, парадигму жіночого мистецтва початку ХХ століття дослідники представляють за допомогою вибірки з «шести нових художниць Китайської республіки» (Пань Юліан (潘玉良), Фан Цзюньбі (方君璧), Гуань Зілань (关紫兰), Цай Вільям (蔡威廉), Цю Ді (丘堤), Сунь Дуочі (孙多慈), які персоніфікують культурні зміни та представляють конкретні досягнення в

образотворчому мистецтві того часу. Досить часто цей процес набуває відверто алегоричних форм, які закріплюють публіцистичну термінологію навіть у поважних академічних працях. Для прикладу згадаємо характерне означення мисткинь як «Шести красунь республіканського Китаю» або «Шістки безсмертних жінок-художниць» [128, с. 20-22].

Така тенденція у дослідженнях 1990-х років реалізується і на регіональному рівні, де також у цей час триває активний пошук жінок-художниць, що здатні репрезентувати історію змін та здобутків китайського живопису початку ХХ століття.

Наприклад, це стосується художниці Цю Ді (丘堤 1906-1958), яка активно працювала у 1920-х роках. Вже на початку 2000-х років дослідники вносять її до метафоричної когорти «чотирьох талановитих жінок зі Східної Фуцзяні» (“闽东四才女”) [106].

Таким чином, і «Шість красунь», і «Чотири талановиті жінки Фуцзяні» є елементом винайдення традиції або, з точки зору методології аналізу, т.зв. встановленою типологією. Відновлення мистецької цілісності та універсальності художнього процесу у китайському мистецтві, актуалізує потребу у лінійній репрезентації художньої культури, яка не може не спиратися на умовні історії видатних імен та шедеврів.

В цілому ряді досліджень зазначених вище мисткинь (особливо «Шістку красунь») характеризують як «групу художниць», що перебувають у певній спільній мистецькій взаємодії. На наше переконання, вони не складають повноцінне художнє угруповання із сталими зв'язками, спільними художньо-стилістичними засадами та усталеними нормами репрезентації, що традиційно характеризує цілісність подібних утворень (художня школа, напрямок тощо) [5, с. 70].

Наприклад, Тан Інцюн (唐颖琼) представляє «шістку нових художниць» як мистецьке угруповання лише за двома ознаками: вивчення західного живопису безпосередньо у Європі та «історії долання світських

упереджень», які присутні в творчій біографії кожної окремої мисткині [145, с. 61]. Цього очевидно замало для поєднання мисткинь у художнє угруповання, проте цілком достатньо для констатації нової генерації жінок-художниць, що різними шляхами та у вкрай відмінні способи виборювали своє право на присутність у патріархально орієнтованому мистецькому дискурсі першої половини ХХ ст.

У сучасних китайських дослідженнях творчість генерації 1910-х – 1940-х років характеризується як важлива «історична передумова» для формування феномену «жіночого олійного живопису за часів Китайської Республіки» [188, с. 159], а також як безпрецедентно важливий етап для становлення феномену жіночого мистецтва в цілому.

Зайвим аргументом на користь нашого твердження, щодо автономного художнього статусу кожної окремої мисткині із умовної «Шістки красунь Китайської Республіки», є спосіб репрезентації їх творчих біографій. Звертає на себе увагу відмінність у дослідницькому контексті, який формував академічний статус кожної з художниць в загальній картині розвитку образотворчого мистецтва Китаю ХХ століття.

Наприклад, Сунь Доучі актуалізується в історії жіночого мистецтва як улюблена учениця та коханка легендарного Сюй Бейхуна [158]. І хоча це стало лише початком її успішного виходу на історичну художню арену в якості самостійної постаті в китайському олійному живописі, величезна кількість досліджень на цю тематику у 1980-х – 2000-х роках показує стереотипне та часто відверто упереджене відношення до її творчості, що часто не виходить за межі масштабної харизми Сюй Бейхуна.

Натомість, авторитет Фан Цзюньбі підтверджується характеристикою високого соціального статусі її родини. Наприклад, Л. Чжию представляє її як «члена ядра родини Ван Цзінвей 王京伟 (1883-1944) (чоловіка художниці – Авт.)», що дозволило мисткині розраховувати на значення родини та її вплив у наукових і інтелектуальних колах Китаю 1920-х – 1940-х років для особистого ствердження [64].

Ще більш відверто використовує цю ідею Д. Санг, наголошуючи, що самоствердження Фан Цзюньбі як художника відбувалося за допомогою формування «образу вдови-патріотки, яка використовує своє мистецтво, щоб легітимізувати чоловіка Ван Цзінвея» [52, с. 178].

У становленні творчої біографії Цю Ді вагоме значення відіграла знахідка її творів наприкінці 1980-х років, які вважалися втраченими. За свідченням дослідників, випадкова поява цілої низки картин періоду 1920-х – 1940-х років вплинула на арт-ринок Китаю, дозволивши не тільки повернути творчість Цю Ді до художнього нарративу, але й надати її мистецтву високого значення у межах загального феномену мистецтва жінок. Побідна практика є достатньо поширеною в історії європейського мистецтва [51].

Ще одна представниця «Шістки красунь», Лі Цінпін, була долучена до цієї генерації художниць в якості жінки-абстракціоніста, творчість якої представляє «жіночу» лінію в нефігуративних модерністичних пошуках образотворчого мистецтва Китаю першої половини ХХ століття. При цьому звертає на себе увагу досить виразна хронологічна неузгодженість: сплеск уваги до творчості Лі Цінпін у 1980-х – 1990-х роках не спровокував уваги до її картин першої половини ХХ століття, закріпивши художницю в когорті «шести красунь» по суті сучасними творами кінця цього століття [5, с.72].

Насамкінець, вкрай характерним прикладом є творча біографія Пань Юліан, мисткині, що стала для художнього дискурсу 1990-х років справжнім культурним героєм.

В якості прикладу, наведемо точку зору китайського вченого Пен Мінчже (彭敏哲), який наприкінці 2010-х років здійснив типологію соціально-художнього досвіду жіночого мистецтва доби модернізму (першої половини ХХ ст.). На його думку, мисткині з аристократичних родин (передусім, Фан Цзюньбі та Сунь Дуочі) представляють різні форми естетики «нових леді» республіканського Китаю, але при цьому їх об'єднує демонстрація жіночої поступливості та толерантності до домінуючого патріархального суспільства. Натомість, Пань Юліан з її «низьким»



соціальним походженням, позбулася своєї старої ідентичності через освіту та вміння правильно користуватися власним художнім потенціалом і не використовувала умовний соціальний арт-капітал для просування [130]. Цю тенденцію підкреслює дослідниця Ю. Бабунич на ґрунті історії розвитку китайської художньої освіти початку ХХ століття [2, с. 90-91].

Таким чином, в китайському дослідницькому дискурсі ми бачимо характерний підхід до типології жіночого мистецтва першої половини ХХ ст., що залучає творчість мисткинь до загальної картини розвитку образотворчого мистецтва Китаю вкрай різноманітно та на ґрунті різних критеріїв. Це дозволяє наголошувати на справедливості нашого припущення, щодо цілісності спільноти першого покоління китайського жіночого модернізму саме як генерації, а не художньої школи чи угруповання. В межах спільних соціально-культурних обставин та за умов домінування патріархальної системи репрезентації образотворчого мистецтва, це дозволило сформуванню погляд на жіноче мистецтво першої половини ХХ століття як своєрідну художню спільноту, для якої є характерними ідентичні практики долавання стереотипів та модерністична модель художньо-образного узагальнення (переважно у стилістичних формах фонізму та постімпресіонізму) [5, с. 73].

Розглянемо творчість цієї генерації китайських художниць-модерністок більш детально.

Гуань Цзілань (关紫兰) (1903-1985) є представницею Шанхайської художньої школи та випускницею факультету західного живопису Шанхайського університету мистецтв (закінчила навчання у 1927 році, навчалася у майстерні Чень Баої). Проте її входження до генерації китайських художниць-модерністів пов'язане із освітою в Японії (факультет образотворчого мистецтва Токійського інституту Бунка), де мисткиня стала першою представницею Китайської Республіки, твори якої були відібрані для експонування. Ознакою успіху було і те, що олійний натюрморт «Нарциси» декілька разів видавався в якості поштової листівки [71, с. 77-80.]

Навчання у Японії дозволило Гуань Цзілань познайомитися із творчістю сучасних олійних художників Арісіми Ікуми та Накагави Цзігена, які, у свою чергу, навчалися у Франції. Як вважають дослідники, обидва майстри практикували фовізм та постімпресіоністичну манеру живопису, сприймаючи зазначені художні мови, як безальтернативні, що накладало свій відбиток на їхню манеру викладання [70, с. 42].

У спадщині Гуань Цзілань простежується декілька провідних тематичних образів, які супроводжують увесь її творчий шлях. Упродовж 1920-х – 1940-х років мисткиня працює переважно у трьох класичних жанрах (портрет, пейзаж, натюрморт), але при цьому використовуючи жанровий репертуар у контекстах, властивих для жіночого мистецтва того часу.

Як підкреслює М. Ковальова та Фань Лю, такий жанровий репертуар є традиційним поєднанням для итайських художників, які переосмислювали перехід від практик *гохуа* до олійної техніки [8].

Серед портретів авторства Гуань Цзілань домінує тематика дитинства, яка досить часто є прихованим автопортретуванням. Представлення себе через опцію дівочої образності мало на меті підкреслити право на порушення кордонів патріархальної естетики, яка в китайському образотворчому мистецтві домінувала в уявленні про жанрову своєрідність портрету. В образному сенсі, дитяча інфантильність та простота як форми звернення до глядача, були закликком до лояльного ставлення щодо порушення існуючих візуальних норм. Як вважає М. Вайднер, саме це було основною причиною того, що до початку ХХ століття китайські жінки-художниці практично не звертаються до жанру портрету в олійному живописі [60, с. 13-31].

Серед таких робіт назвемо «Портрет дівчини», 1929 р. (іл. 1), «Портрет юної дівчинки», 1930 р. (іл. 2), та «Дівчинка з віялом», 1930 р. (іл. 3). Особливість представлення портретів Гуань Цзілань як маргіналізованої (прихованої) форми художньої самопрезентації можна побачити і в публікації статті про паризьку виставку робіт художниці у 1930 році в

Шанхайському художньому журналі, яка відверто повідомляє про першоджерело образності (іл. 4).

Натюрморти Гуань Цзілань є найбільш «китайськими» у її творчості. Ця риса пов'язана із глибоко традиційною культурою малювання квітів, яка у другій половині XIX століття становила основу професійного навчання жінок-художниць. Тому не випадково, що, наприклад, Ван Фей (王斐) відносить натюрморти Гуань Цзілань (та в більш широкому контексті – звернення до віддзеркалення природи та її різноманітних станів) до жіночого літературно-мистецького руху, прагнучи розглядати поетизм її творів як частину китайського літературного модернізму 1920-х років [154, с. 147-148].

До літературно-поетичних ремінісценцій вдаються і Ян Пейпей і Чжан Канфу (杨培培, & 张康夫), мистецтвознавці, що вивчають живопис Гуань Цзілань з точки зору образно-стилістичного аналізу. За їхніми висновками, як справжній піонер раннього західного мистецтва в Китаї, мисткиня активно експериментувала із художніми мовами модернізму, намагаючись осучаснити традицію зображення природи. У 1920-х – 1940-х роках в її картинах домінують фовістичні тенденції, які Гуань Цзілань у подальшому переосмислила в дусі японських художніх традицій (зокрема, гравюри укійое). Пізніше, у 1940-ві – 1950-ті роках Гуань Цзілань повертається до постімпресіонізму та вкотре у своїх натюрмортах експериментує із естетикою традиційного мистецтва Китаю [180, с. 16-18].

Чжоу Лонг (周龙) характеризує цю тенденцію як «сміливе поєднання свободи західної школи живопису із елегантною тонкістю китайського мистецтва», що мало відбутися на хвилі поступового ствердження європейських стильових трендів у художній манері жінок-художниць [196, с. 49-50].

На наш погляд, у контексті зазначених вище спостережень, слід більш ретельно поглянути на серію натюрмортів з квітами, що була створена художницею у 1940-х та 1960-х роках. Художниця використовує вже знайомі

нам за її портретами технічні прийоми фовізму та постімпресії (глибокий, щільний колір, крупний мазок, контурні форми), проте залишає формально-композиційну основу традиційного малюнку гохуа. Наприклад, це помітно у роботах «Водяні лілеї», 1943 р. (іл. 5), «У настрої кохання», 1940-ві рр. (іл. 6), «Грибна квітка», 1941 р. (іл. 7).

На противагу цьому, квіткові натюрморти 1960-х років еволюціонують в сторону реалізму (наприклад, у картині «Соняшник», 1966 р.) (іл. 8).

Як вважає Луо Юншен (罗永生), у 2000-х роках творчість Гуань Цзілань була переосмислена у контексті актуалізації жіночого мистецтва, що надало оцінкам її робіт гендерного звучання. Про художницю стали писати як про представницю першого покоління модерністів, що має суто жіночу образну спрямованість [119, с. 102].

Входження Фан Цзюньбі (方君璧) (1898-1986), китайського образотворчого мистецтва пов'язане із картиною «Флейтистка», яка була відібрана для участі у Паризькому весняному художньому салоні 1924 року. Молода мисткиня, яка тільки як три роки тому першою серед китайських студентів була прийнята до Національної школи витончених мистецтв у Парижі, увійшла до фінальної експозиційної виставки [72].

Як підкреслюють Жуйлі Цінь та Чжо Лінь (Qin, R., & Lin, Z.), аналіз тодішньої преси дозволяє побачити досить прихильні відгуки глядачів на цю роботу, що викликала експресивні, проте далеко неоднозначні враження [49, с. 371].

Як і у випадку портретів Гуань Цзілань, картина не позиціювалась Фан Цзюньбі як автопортрет, проте очевидна подібність із авторкою не залишала сумнівів (іл. 9). У журналах про мистецтво її публікація набувала двозначного контексту, оскільки про художницю писали як про представницю генерації «нових жінок» Китаю, що накладало відповідні гендерно орієнтовані оцінки на естетику та образність самої роботи (в якості прикладу згадаємо цей твір на обкладинці журналу «Мистецький Париж», 1924 р.) (іл. 10).

Безумовно, картина має значення художнього прецеденту, що спровокував у Західній Європі посилену увагу до китайського олійного живопису [5, с. 73].

Картина «Вей Юелан» (або «Портрет Місіс Чень»; 1925 р.), вважається одним із програмних творів художниці у жанрі портрету. Проте високий статус цього твору є, не в останню чергу, наслідком паризького культурно-історичного контексту 1920-х рр., де картина була вперше успішно експонована (іл. 11а, 11б). Як і у випадку із «Флейтисткою», робота Фан Цзюньбі розглядалась як частина історії успіху талановитої жінки-художниці.

З точки зору художнього образу та символізму, портрет створено у дзенській поетичній традиції із застосуванням класичного образу плину життя із його фазами розквіту та спадання («вода, що тече, квіти, що квітнуть»). Вей Юелан є важливим членом великої родини до якої належить Фан Цзюньбі і вочевидь портрет віддзеркалює її вплив на виховання та матеріальну підтримку художниці.

Медитативна поза Вей Юелан є типовим візуальним кліше буддистського мудреця із належними символами занурення в себе: сувій із текстами; молитовне намисто, що має 54 намистини, які символізують етапи духовної буддистської практики; курийниця ладану на задньому плані. Зрештою, гілка із квітучою «зимовою» сливою завершують символічне оформлення образу кругообігу краси в природі.

Поетичний стиль живопису Фан Цзюньбі є наслідком поєднання європейської техніки візуального представлення (наприклад, перспективи та глибини зображення) із китайським традиційним баченням кольору та лінійних властивостей форми. Зазначені особливості можна простежити у натюрмортах мисткині, зокрема у роботі «Кошик з квітами» (1944).

Орхідея із пишним листям змальована у ракурсі, незвичному для західноєвропейського розуміння форми у просторі але при цьому має очевидні зображальні посилання на традиції рисунку квітів у *гохуа*. Робота виконана на дерев'яній дошці, що викликає особливе «матеріальне» відчуття

від картини, як своєрідного арт-об'єкту. На прикладі цього твору можна помітити особливу схильність Фан Цзюньбі до теплих і водночас нейтрально яскравих кольорів. Це в цілому характерно для китайського раннього модернізму, оскільки також віддзеркалює практику пошуку балансу між західним відчуттям живописного потенціалу кольору та китайською традицією його символізму (іл. 12).

Як підкреслює Ю. Бабунич, символічні коди завжди мали вкрай важливе значення для естетики модернізму, яка спиралася на художню семіотику кольору, пластичної виразності, використовувала геометричні або, навпаки, рослинні компоненти художньої форми [1, с. 667-668].

Ван Сінь вважає, що натюрморти Фан Цзюньбі найкраще всього представляють художницю, як «китайського митця із західним мисленням». [160, с. 210]. Дійсно, крім академічної освіти у Парижі, Фан Цзюньбі у другій половині 1920-х років приватним чином навчалася у майстерні П. Боннара та неодноразово згадувала цей період як вкрай важливий у своєму устанавленні, хоча при цьому і визнавала за своїм молодшим колегою Цзао Воу Кі (赵无极) право називатися «китайським Боннаром», наполягаючи на своїй прихильності до східних художніх практик [55, р. 76-77].

Цю Ді 丘堤 (1906-1958). Американська дослідниця А. С. Райт (Wright, A. S.) характеризує Сю Ді як одну із найважливіших жінок-художниць у становленні раннього модернізму в китайському образотворчому мистецтві. Водночас, вчена наголошує на тому, що мисткиня довгий час «лишалася на периферії модерністського мистецького руху Китаю» навіть у порівнянні із іншими представницями цієї генерації [61].

Не дивлячись на активну присутність у художньому житті Шанхаю у першій половині 1930-х років, її творчість не була актуалізована аж до того моменту випадкового відкриття її творів наприкінці 1980-х років. Проте і до сьогоденішнього часу значна частина її художнього спадку присутня у вигляді журнального друку, а окремі задокументовані картини, попри свою залученість до академічного нарративу, не представлені візуально у музейних

чи приватних колекціях. Більшість творів було втрачено під час Антияпонської війни (1937-1945), частина спадку знищили у роки культурної революції 1970-х років.

Усе зазначене робить Цю Ді однією із найбільш загадкових фігур першого покоління художниць-модерністів у Китаї. В окремих випадках її навіть не включають до когорти «Шести красунь», не знаходячи для її творчості однозначного та зрозумілого місця [174].

Так, відомо, що Цю Ді була учасником художньої групи «Шторм» (очолювану художниками-чоловіками Пан Сюньціном та Ні Іде), яка працювала у Шанхаї в 1930-1935 роках. Ця асоціація провела чотири виставки між 1932 і 1935 роками, в яких мисткиня брала участь як одна із засновниць цього угруповання (іл. 13) [56, с. 14, 12].

Саме завдяки публікації звітів про виставки, збереглась друкована копія її картини «Весна» (1932 р.), яка віддзеркалює період захоплення художницею фовізмом. Поза тим, що в нас немає можливості проаналізувати колірне рішення твору, цілком очевидними є особливості формоутворення та композиції картини, які демонструють увагу авторки до спрощеної тілесної форми та властивої для фовістичної естетики пластичної експресії (іл. 14). Достатньо сказати, що в китайських дослідженнях картину часто порівнюють із «Танком» А. Матісса саме за принципами роботи із формою [173, с. 280].

Не зважаючи на те, що асоціація митців «Шторм» була орієнтована на сюрреалізм та саме в такій якості увійшла до історії китайського модернізму, творчість Цю Ді є очевидним виключенням.

Наприклад, представлений на третій експозиції «Натюрморт №3» (або «Натюрморт з кавником та чайником», 1931 р.) не викликає в західного глядача тих асоціацій, які бачать китайські дослідники (іл. 15а, 15б).

А. Вонграйт підкреслює, що вибір теми та характер предметів, які художниця використала для композиції, був «відповіддю на тиск, з яким вона стикалася як жінка-митець в епоху інтенсивних соціальних реформ». Для жіночого побуту 1930-х рр. представлені у натюрморті елементи кухонного

начиння та домашнього вжитку були вкрай сучасними і презентували жіночий світ в атмосфері, скоріше, нереалістичного затишку та комфорту. Відтак, картина органічно вписувалась в загальну ідеологію виставки групи «Шторм» як політичного маніфесту на гостро соціальні теми [59, с. 130-131].

Сунь Дуочі 孙多慈 (1913-1975) є випускницею факультету мистецтв Нанкінського національного центрального університету (1935). Після китайсько-японської війни вона викладала у Національному художньому коледжі (наразі – Національна Китайська академія мистецтв), проте наприкінці 1940-х років переїхала до Тайваню [156, с. 35-42]. Як одна з небагатьох жінок-художниць, що працювали в олійному живописі у 1920-х – 1940-х років, мистецькі досягнення Сунь Дуочі постійно привертала увагу.

Художня манера Сунь Дуочі в роботі із олійною технікою склалася під впливом її вчителя Сюй Бейхуна. При цьому, за його власними словами, під час навчання молода художниця однаково вправно працювала і в напрямку копіювання та стилістичного наслідування, і в межах малювання вільним стилем на основі власних етюдних спостережень [177, с. 150-151].

Виразний авторський почерк склався в роботах Сунь Дуочі на межі 1940-х – 1950-х років, коли художниця працювала на Тайвані та в США. Як практикуючий викладач живопису, вона часто виконувала роботи, що мали слугувати методичними матеріалами для її учнів, що позначилося на специфічній манері художниці виконувати парні твори: етюд та повноцінну картину або один і той самий сюжет але в різних техніках та із застосуванням різних матеріалів [189].

Наприклад, такою є робота «Тайська принцеса» (або «Танцівниця з Індонезії», 1961 р.), яку Сунь Дуочі робить в якості навчального посібника під час викладання на факультеті образотворчого мистецтва Тайванського педагогічного університету (іл. 16).

Доступний для аналізу художній репертуар Сунь Дуочі (зокрема альбом, виданий Shanghai Zhonghua Book Company) дозволяє побачити її



схильність до жанрів портрету та пейзажу, які супроводжують практично усю її творчу біографію.

Як і інші представниці генерації жінок-модерністів першої половини ХХ століття, Сунь Доучі активно експериментувала із автопортретом, спираючись на можливості цього жанру для самопрезентації та художньої іронії. Так, серед автопортретів виділимо роботу 1940-х років, яка дещо виділяється із загального простору її творів в постімпресіоністичній манері (іл. 17). Сунь Доучі посилює власний образ жінки-художниці, звертаючись до європейської традиції «мізанабім»: картини в картині [5, с. 76]. Недописаний портрет на задньому плані, на талі якого в анфас зображена миткиня, ймовірно, належить Сюй Бейхуну. Його образ художниці не могла відкрито представити через складні обставини їхніх особистих взаємин, проте чоловічий антураж та загальні обриси форми проголошували те, що не могли бути присутньо безпосередньо, а тому потребувало метафоризму та символічного прочитання [93, с. 60-63].

## **2.2. Творчість Пань Юліан (潘玉良) як ключової фігури жіночого мистецтва у китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.).**

Якщо розглядати творче становлення мисткинь з когорти «Шісти нових художниць Китайської республіки» («民国六大新女性画家»), то художня біографія Пань Юліан, за влучним висновком Лю Веньсін (刘雯昕) нагадує «звивисту та досить сумною історію», яка переважно «є історією долаття різноманітних труднощів» [112, с. 99].

Ми вже зазначали, що важливим фактом її особистого життя стало низьке соціальне походження та маргінальне середовище будуару початку ХХ століття, що для китайської жінки-художниці за інших обставин було б неподоланою перепоною у творчому становленні. Проте європейська освіта, особисті зусилля Пань Юліан та сприятлива атмосфера республіканського

Китаю, надали її життєпису привабливого декаденського колориту, який мав позитивні сторони [12, с. 123-124].

Пань Юліан здобула визнання у Франції як китайська жінка-художниця, що стало точкою неповернення у її оцінках в самому Китаї як впливової мисткині. В якості випускниці Шанхайської академії образотворчого мистецтва молода художниця потрапляє до Університету Китаю у Франції в Ліоні (поч. 1920-х рр.), потім продовжує навчання в Парижі та Римі [140, с. 289]. У 1940-х – 1970-х роках мисткиня живе і працює у Парижі, будучи при цьому громадянкою Китаю. Проголошення модернізму «антикультурною течією» у епоху Мао Дзедуна на довгий час викреслило творчість Пань Юліан з мистецького контексту.

Повторне відкриття китайською аудиторією Пань Юліан відбулося на початку 1980-х років у контексті новітньої експозиції її творів після десятиліть забуття. Наприкінці 1980-х років можна констатувати остаточне закріплення Пань Юліан в наративі про мистецтво та внесення її біографії і творчих здобутків до історії образотворчого мистецтва Китаю. Поважні музейні видавництва публікують збірки її картин (наприклад, Музей провінції Анхой, який з того часу володіє однією з найбільших колекцій творів художниці) [129], академічні журнали присвячують її творчості фахові дослідження (приміром, журнал Нанкінського університету мистецтв) [175]. Ми звертаємо на це увагу тому, що жодна з інших представниць «Шістки красунь» не мала такої уваги, а окремі художниці цієї когорти до сьогодення часу не репрезентовані авторськими альбомними виданнями [12, с.123-124].

Пожвавлення уваги до творчості Пань Юліан було також пов'язано із обговоренням телевізійного серіалу, знятого про її творчу біографію на початку 1990-х років. [183]. Усе зазначене дозволяє зрозуміти медійний контекст та громадський статус художниці, як культурного героя передусім феміністичного напрямку, що наклало свій відбиток на сприйняття та аналіз її живопису [77, с. 115-117].

Наприклад, вже в 1990-х рр. в науковому дискурсі Китаю не викликає заперечень порівняння художніх здобутків Пань Юліан із творчістю Г. Клімта та П. Гогена [193]. Проте особливу увагу викликають два напрямки її творчості: картини у жанрі жіночого ню та автопортрети, які вважаються сучасними китайськими дослідниками найбільш типовими жанрами для всієї генерації першого покоління художниць-модерністок.

Один з провідних китайських дослідників творчості Пань Юліан Яо Даймей (姚玳玫), професор і науковий керівник Школи вільних мистецтв Південно-Китайського педагогічного університету, звертає особливу увагу на автопортрети художниці, вбачаючи у їхньому тематичному репертуарі та художній образності ключ до розуміння естетичної сутності складного творчого почерку мисткині.

Яо Даймей вважає, що після свого повернення до Китаю у 1928 році, Пань Юліан зіткнулася із іншою художньою реальністю, ніж була у Європі. Це спонукало її до пошуку більш метафоричної мови, яка б дозволила одночасно залучити здобутий західний досвід роботи в олійній техніці та при цьому лишатися зрозумілою для китайського глядача. Тому мисткиня використовувала автопортрети як своєрідний художній маніфест – підказки для інтерпретації її творчості в цілому [181, с. 131]. Таким чином, через погляд на себе формувався погляд на світ та дійсність, яка часто не влаштовували художницю.

Конфлікт ідентичностей зрештою призвів до унікальної мистецької рефлексії, яку Лу Чаньїн (陆婵映) метафорично визначає як «візуальне внутрішнє портретування» на межі живопису та поезії [116, с. 41].

У контексті завдань нашого дослідження, звернемо увагу на автопортрети 1930-х – 1940-х років, які найбільш повно репрезентують проблематику становлення жіночого мистецтва.

Розглядаючи автопортрети Пань Юліан, Лі Цзін (李菁) пропонує цікаву типологію художньо-образних етапів, що охоплюють три символічні ідеї:

образ очікування, образ меланхолії та образ пробудження. Кожна ідея виникає у певний етап розвитку майстерності та значення Пань Юліан та характеризує її особисту еволюцію [99, с. 60-63].

Цілком погоджуючись із таким висновком, додамо, що як і в попередніх розглянутих нами випадках (наприклад, у творчості Гуань Цзілань), варто долучити до цього репертуару т.зв. приховані автопортрети – картини, що з етичних або цензурних міркувань відсилались художницями до жанру образної сцени, що дозволяло посилити символізм не промовляючи відверто від власного імені [12, с. 125].

Наприклад, це стосується як вповні «пристойних» картин, так і скандальних прихованих автопортретів, що існували не межі дозволеного та прийняттого у тодішній художній атмосфері Китаю. Щодо першого, то характерним прикладом є картини «Дівчинка, що тримає віяло з квітами» (іл. 18) та «Жінка у червоному», (колекція художнього музею Чанлю, Тайбей), які є парними роботами, де художниця використала однакову етюдну (іл. 19).

Натомість, картина «Напівоголений автопортрет» має складну історію репрезентації. Декілька десятиліть вона вважалася частиною особистої художньої спадщини мисткині, яка не була призначена для експонування. Проте в 1960-х роках Пань Юліан публічно визначає її жанровий статус як автопортрет (іл. 20).

Тілесність Пань Юліан формується у декількох художніх контекстах, на перетині яких виникає специфічна мистецька атмосфера республіканського Китаю першої половини ХХ століття. На наш погляд, є помилковим твердженням щодо обрання художницею жанру «ню», як одного із програмних, лише через власну унікальну історію становлення та особистого соціального пригнічення. Робота із фігуративними властивостями жіночого тіла становила основу західної мистецької освіти, що в китайському середовищі надавало мисткині можливості репрезентувати здобуту майстерність, а також пропонувати актуальні образні ідеї від імені нового та унікального досвіду [32, с. 90].

Наприклад, звертає увагу характерна риса манери Пань Юліан представляти оголену жіночу натуру у напружених позах. На картині «Спляча оголена» незручний S-подібний вигин тіла гіперболізує жіночу статуру, створюючи вкрай характерну динамічну образність. Навмисно спрощене відтворення простору кімнати лише посилює враження неприродності пози та одночасно закликає глядача до відмови від власного тілесного досвіду (іл. 21).

Дослідниця Т. Філіс вбачає у картинах Пань Юліан у жанрі «ню» свідоме загравання із усталеними китайськими традиціями. Її жінки «читають, грають на музичних інструментах або просто відпочивають на свіжому повітрі», але при цьому вони не є консервативно пригніченими за способами представлення та особистими візуальними кордонами. Іншими словами, картини Пань Юліан «передають алегорію прагнення сучасних жінок до автономії та доступу до публічної сфери» [55, с. 70-71], але роблять це у спосіб, що маніфестує нову соціальну реальність. У книзі про жіночу поезію Хун Чжан пише: «Зіткнутися з наготою завжди є вкрай сміливим жестом у сторону конфуціанської етики» [55, с. 71]. Якщо зважити на те, що предметом діалогу для художниці виступає патріархальний уклад конфуціанської культури Китаю, стає зрозумілим більш складний символізм жіночої оголеності поза межами жанрової репрезентації.

Таким чином, для жіночого мистецтва зазначеного періоду часу зміна образу жінки є передусім проблематикою самопрезентації. Наприкінці XIX – на початку XX століття жіночий портрет функціонував у контексті патріархальної естетики. Його стереотипну сутність яскраво характеризує Се Шіін (謝世英) як «образ краси, сповненої елегантності, м'якості, спокою та культурного темпераменту», який при цьому має візуально обов'язково промовляти про «гідність та добродесність жінки» [169, с. 82].

Зазначений стереотип формував відповідні художньо-стилістичні форми жіночих образів, що мали відповідати наперед усталеними нормам репрезентації місця жінки у світі чоловіка та його родини. Жіночий портрет

спирався на емоційний репертуар, що неодмінно повертав глядача до візуальної концепції жінки, яка ні про що не хвилюється, яка може у цьому стані бути усміхненою, замріяною або сумною, проте не здатна виражати емоційну рефлексію за межами життєвого укладу великої родини чоловіка.

Відтак, жіноче мистецтво на момент свого виходу на художній простір та спроби промовляти від імені самих себе, стикнулося із цілою низкою художніх стереотипів. Представниці цієї генерації часто були змушені висловлювали свої думки «більш неявною художньою мовою, ніж чоловіки-митці» [144, с. 63].

Характерним прикладом такого дуалістичного підходу є одна із найбільш виразних картин Пань Юліан першої половини 1930-х років, яка отримала метафоричну назву «Західна оголена» (іл. 22).

У більшості картин у жанрі «ню» цього періоду героїнями сюжету були східні жінки, адже Пань Юліан рідко використовувала європейських жінок як натуру для зображень. Натомість нарочита «європейськість» цього образу підкреслена експресивними рисами обличчя та нехарактерною для східного тілесного темпераменту поставою фігури (підкреслено висока та пряма фігура з вигинами від плечей до рук, що підтримує візуальний баланс за допомогою протилежних рухів голови та ніг). Пань Юліан використовує прямі лінії, які схожі на ескізування, проте завдяки цьому формується перетин форм та підкреслюється об'ємні маси тіла.

Прагнення мисткині розрізнити умовні кордони та норми репрезентації жіночого тіла у різних культурних системах репрезентації помітні у порівнянні «Західної оголеної» із картиною «Африканська жінка» (іл. 23) що також відноситься до зазначеного періоду в творчості художниці. Експериментуючи із колірною експресією та наслідуючи фовістичну стильову образність, Пань Юліан, тим не менше, не залишає глядачеві жодних натяків щодо умовної реалістичності представлення образу жінки [12, с. 126].

Достатньо широко стилістична палітра Пань Юліан представлена у жанрі натюрморту. Експериментуючи із різноманітними художніми мовами модернізму, мисткиня на ранньому етапі (1930-ті рр.) віддає перевагу фонізму, а пізніше більш активно звертається до постімпресіонізму та реалізму. Такий стильовий спектр в цілому характерний для генерації китайських художниць першої половини ХХ століття, які навчалися у Європі в безпосередньому контакті із представниками зазначених стилістичних напрямків. Проте в авторській манері Пань Юліан можна виділити декілька особливостей, які репрезентують її особисті пошуки.

Так, картини 1930-х – 1940-х років сповнені експериментами із ракурсом, представленням площин та, загалом, точкою спостереження за художніми формами. Натюрморти цього періоду насичені символізмом та прихованими відсилками до культури інтерпретації предметів, особливо як елементів жіночої повсякденної репрезентації (віяло, пудрениця, фрукти тощо). Наприклад, такими є картини «Натюрморт із віялом» (1935) (іл. 24) та «Натюрморт із маскою» (1934) (іл. 25).

У предметних натюрмортах Пань Юліан використовує характерний прийом формальної експресії, коли активна тоново-колірна фактура заднього плану вступає у діалог із репрезентативними формами. Експресивні відкриті кольори примушують виражати форму лінійно-геометричними засобами, що надає творам особливу гостру візуальну риторіку. Подібну манеру ми можемо побачити у роботі «Груша і квітковий рушник» (1936) (іл. 26).

Натомість квіткові натюрморти кінця 1930-х – 1950-х років виражають більш явне захоплення експресією кольору та вже не містять такого відвертого загравання із символічною інтерпретацією, як наприклад у картині «Кімнатні квіти», що була написана у 1937 році (іл. 27).

Таким чином, значення Пань Юліан як представниці генерації художниць першого покоління китайського модернізму пов'язане із її вагомою роллю та місцем у процесі відкриття китайського олійного живопису на Заході у першій половині ХХ ст. Водночас зазначений процес

набув важливого зустрічного імпульсу, який призвів до переосмислення значення олійного живопису в межах китайського образотворчого мистецтва, а також сколихнув увагу до проблематики жіночого мистецтва [12, с. 127].

Ця властивість показана у дослідженні С. Рибалко, яка звертає увагу на те, що в працях українських авторів китайське мистецтво частіше виступає у ролі об'єкту модернізації з боку західного мистецтва. Натомість С. Рибалко переконливо показує вплив естетичних принципів китайського та японського мистецтва на «освітні програми, вправи і художні практики» на прикладі німецького Баугаузу, що засвідчує взаємовплив східної та західної мистецьких традицій [20, с. 59]. Підбну рису взаємовпливу ми бачимо і в творчій біографії Пань Юліан.

### **2.3. Образ жінки в творчості китайських художниць-модерністів першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді»**

Одним з поширених художніх образів жіночого мистецтва Китаю республіканського періоду є дитяча лялька (丘堤). У різних варіаціях та в різноманітному метафоричному контексті зазначений образ супроводжував творчість багатьох представниць цієї генерації у 1930-х – 1940-х роках, засвідчуючи тим самим гендерні трансформації у китайському суспільстві першої половини ХХ століття. Живопис жінок цього періоду був просякнутий ідеями самопрезентації, які природно супроводжували процес становлення гендерної ідентичності у мистецтві та загострювали питання сутності, особливого естетичного колориту та впізнаваності жіночого голосу у тодішньому китайському образотворчому мистецтві [32, с. 89-90].

Першоджерела семіотики образу дитячої іграшки можна простежити на прикладі двох традицій: китайського театрального перформенсу (передусім, у формі лялькової вистави) та зображальної традиції ляльок на новорічних малюнках (няньхуа). Станом на початок ХХ століття обидві традиції мали спільні точки перетину у дитячій культурі ігрового повсякдення та



ритуальних свят, що покликала до життя спільність візуальних способів репрезентації образу і в якості об'єкту, і в формі живописного зображення [11, с. 186].

Слід зазначити, що культура лялькового театру у цей час практично не розвивається, перебуваючи в контексті народної традиції. Натомість няньхуа, не дивлячись на схожу «народну» традиційну природу, активно репрезентується у формі поштівок та поступово здобуває самостійну лакуну в графічній ілюстрації (як іронічно-жартівливої, так і літературно-поетичної). До зазначеного вище варто додати і особливу роль ляльки у дитячому та підлітковому вихованні дівчат, що пояснює значення цього образу для репрезентації жінок-художниць.

Утім, як цілком справедливо зазначає китайська дослідниця Сунь Янь (孙燕), жіночий образ – це аж ніяк не сама жінка. Досить часто в образотворчому мистецтві Китаю глядач дивлячись на картину стикається із «штучною дискурсивною практикою», яка змушує художницю вдаватися до «матеріалізація чоловічої патріархальної свідомості» та опиратися її тиску [143, с. 79]. Це породжує особливий простір символізму, характерний для «раннього» етапу становлення китайського жіночого живопису, де образна система неодмінно спирається на знайомі та звичні артефакти жіночої культури, які при цьому набувають репрезентативного та маніфестуючого значення.

У китайських дослідженнях про мистецтво зазначені художні образи переважно аналізується з точки зору семіотичної трансформації традиційної художньої мови [11, с. 186].

Так, Цао Цзялі (曹佳骊) підкреслює, що символізм зображення ляльки в новорічних малюнках є «типовим народним символом», який завжди перебуває «на перетині ритуалу та повсякдення». Ця особливість виявляє себе у неодмінній присутності образу ляльки в візуальній системі святкових побажань, а також її вкрай активне використання як художньої алюзії та метафори у похідних візуальних традиціях, зокрема сіяньхуа [87, с. 91-92].

У свою чергу, Ма Донг (马东) підкреслює ще одну важливу складову символізму ляльки, а саме: її зв'язок із світом предків та, у більш широкому контексті, із соціальною ієрархією «великої» родини (декілька поколінь родичів). Такі образи, представлені візуально, зазвичай виступають «фізичним доказом концепції поклоніння предкам у стародавніх китайських народних звичаях» [123, с. 112].

Зазначений контекст можна інтерпретувати і як патріархальний тиск на «жіночу» частину родин, що потенційно через одруження та створення нових частинок «великої» родини є засобом ретрансляції та культивування відповідної гендерної культури.

Наприклад, в такій якості Хань Цзін (韩静) розглядає поширені образи дітей (практично немовлят), які граються. Ці зображення у контексті новорічного ритуалу ввібрали багато елементів дитячих ігор із династії Сун, проте на початку ХХ століття вони виступають у ролі візуального артефакту суто жіночої культури [80, с. 128].

Образ ляльки у такому контексті став одним із найбільш часто вживаний символів, що, з одного боку, не розривав звичну парадигму жіночої доброчесності та вихованості, але з іншого заявляв про незручність та несправедливість жіночого статусу [11, с. 187].

Важливо підкреслити, що образ ляльки виникає у китайському жіночому живописі першої половини ХХ століття як типова художня ознака особливої естетичної атмосфери республіканського Китаю, яку в китайських дослідженнях про мистецтво звично характеризують трьома рисами: спонтанна, комфортна, динамічна (примхлива). Лялька є частиною образу «нової леді»: із актуальними формами поведінки та новими візуальними тенденціями, яка при цьому продовжує існувати у патріархальному світі. Цінності традиційного погляду на «гідну» жіночу поведінку усе ще ґрунтуються на необмінних соціальних ролях жінки та матері, що має демонструвати цнотливість, шанобливість до старших та вірність чоловікові [86, с. 2].

Звернемо увагу на те, що у китайській художній літературі цього періоду поняття «нова жінка» («нова леді») та «нова жіноча поведінка» досить часто використовуються для окреслення умовної території жіночої культури, яка відтепер виходить за межі будуару та не бажає існувати виключно в просторі патріархальних норм, які широко транслиуються традиційним мистецтвом.

У першу чергу, це стосується нового амплуа жінок, які прагнуть до модернізації. Як зауважує Се Шіін (謝世英), «нові леді» хочуть вчитися, вони заперечують старовинну поговорку, що «чеснота жінки – не мати таланту», стверджуючи іншу життєву цінність: «стати новою сучасною жінкою з професійними досягненнями» [169, с. 115].

Наприклад, робота Пань Юліан «Маленька дівчинка» (1942) (іл. 28) вважається однією з перших картин у жанрі натюрморт, де стає очевидним бажання художниці до інтеграції західного та східного естетичних досвідів поза межами етнічної або національної ідентичності [200].

Композиція побудована навколо дитячої іграшки, проте це типовий натюрморт митця, що показує фрагмент майстерні та засоби для малювання. Пань Юліан досить часто підкреслює свою приналежність до професійного кола художників, вдаючись до маніпулювання символічними ознаками майстерні як своєрідним доказом власної естетичної самодостатності та правом на «жіноче» бачення світу. Зокрема, побідна саморефлексія неодноразово відмічалася дослідниками стосовно автопортретів художниці. Проте «Маленька дівчинка» є особливим прикладом, де пензлики для олійного живопису (західна символічна парадигма) поєднані із типовим для традиційного мистецтва гошуа фрагментом квітки у тонкому кухлику, що породжує загальне враження «непослідовності, яка розкриває якусь напругу та красу, схожу на драматичний конфлікт» [там само].

Наголосимо на тому, що для естетики та символізму Пань Юліан в цілому є характерною маніфестація очевидних здобутків «жіночого мистецтва» (приміром, право на особисте звернення до глядача у портретах

та автопортретах) із одночасним посиланням на символіку самоцензури та опір стереотипу другорядності [11, с. 187].

Хуей Цінлоу (惠清楼) описує подібні зміни в художній образності в образотворчому мистецтві республіканського Китаю як ідентичну реакцію на еволюцію соціальної картини в країні. Мистецтво цього часу представляє «образи жінок, які вже існували в реальному житті». «Нова леді», це молода жінка, що йде вчитися, яка самостійно шукає роботу, бере участь у політиці та не відсторонюється від громадського життя» [86, с. 3-4].

У візуальному сенсі, модернізація справила неабиякий вплив на олійний живопис, особливо у межах автопортрету. Образ сучасної леді включав в себе стрункість та витонченість фігурної постави, а також модний одяг (іл. 29). Значення візуального маркеру набуло і «коротке волосся з хімічною завивкою, високі підбори та різноманітні аксесуари» [169, с. 86].

Для прикладу, Се Шіін (謝世英) так характеризує типову художню модель зображення нової леді у контексті образотворчої культури республіканського Китаю кінця 1920-х років: «Усі жінки на картинах високі, зі світлою шкірою, тонким макіяжем та елегантною поставою. Волосся ретельно укладене. Вони обтягнені в класичні китайські вишиті чонсами, але при цьому тримають віяла або книги у своїх ніжних руках і часто оточені квітами» [там само].

Цей образ ми бачимо як на картинах жінок-художниць, так і в контексті «чоловічого» погляду на жіночу образність (наприклад, у творі «Жінка в червоному» Чан Юй (Санью) (常玉) або в жіночих портретах Сюй Бейхуна (іл. 30). Остання тенденція засвідчує важливість цього нового способу представлення жінок не тільки в контексті самопрезентації та самоствердження, але й з точки зору стороннього «чоловічого» погляду.

Безпосереднє відношення до нових візуальних норм художнього представлення жінки має і феномен жіночих професійних груп, який став прямим наслідком модернізації.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років в китайському мистецтві (передусім, у літературі та живописі) усе частіше з'являються образи жінок, які не потребують чоловічої підтримки як обов'язкового засобу для існування. Як підкреслює Хуей Цінлоу, «нові леді» «самостійно носять свій багаж та навчаються за межами Китаю». Вони «дотримуються нової життєвої філософії та пропагують інший спосіб життя», що, як наслідок, призводить до поступового формування жіночих професійних груп: вчителів, лікарів, мисткинь [86, с. 11]. Таким чином, жінки-професіонали не тільки можуть утримувати себе, але й беруть на себе відповідальність за підтримку своїх родичів і сімей [86, с. 12].

На наш погляд, гендерна художня ідеологія виявляє себе в жіночому образотворчому мистецтві у певних візуальних стереотипних формах, які передусім є виразниками наперед зрозумілих традиційних соціальних ролей у родині та за межами родинних стосунків. Ця особливість має неабияке значення для інтерпретації символізму китайського жіночого мистецтва. У контексті такого підходу, лялька символізує розрив із старим порядком речей, де лише родина є «незамінним фактором особистісного зростання та незалежності жінки» [169, с. 95].

В символізмі мистецтва республіканського Китаю, лялька – це метафорична рефлексія жінки, яка грає накреслену родиною роль, проте не задовольняється нею. В певному контексті, це прихована тема дитячої гри і долання нав'язаної інфантильності [11, с. 188].

Наприклад, Ху Сяопей (胡晓珮) звертає увагу на характерний літературно-живописний стереотип образу жінки, як «типової дитини, яка все ще перебуває у своєму власному внутрішньому світі» [166, с. 38].

Характерною ілюстрацією цього є картина Гуань Цзілань «Дівчинка та квіти» (1935) (іл. 31). До цієї роботи зберігся ескізний начерк, який дозволяє краще зрозуміти первинний задум художниці та прослідкувати за її міркуваннями (іл. 32). Композиція сформована двома об'єктами – дитячою лялькою та горщиком з квітами, взаємодія яких породжує характер

авторської об'єктивації. Самостійність образу ляльки в ескізі зрештою поступається на картині ідеї «іграшковості» та «несправжності», яка нарочито підкреслена композиційними засобами та розробкою масштабів.

Наголосимо на тому, що з точки зору провідних дослідників творчості Гуань Цзілань, для її дитячих сюжетів загалом є характерною дуальність символічних змістів, що часто породжує образність, яка потребує від глядача вміння правильної контекстуальної інтерпретації.

Наприклад, Чжоу Лонг (周龙) звертає увагу на картину «Портрет міс Л.» (1929) (іл. 33), яка перебуває не межі підліткової репрезентації молодій дівчини, що для тодішнього китайського контексту позначається відповідними зображальними маркерами (в даному разі, дитячою іграшкою, яку міс Л. тримає у руках) [197, с. 50]. На таку особливість звертає увагу і Луо Юншен (罗永生) [119, с. 100-105].

На наш погляд, як показує проведений нами аналіз, в олійних картинах генерації жінок-художниць першої половини ХХ століття, лялька виступала в ролі символічного позначення простору дому, родини, виховання дітей, але водночас і відсторонення від традиційного концепту жіночності як нескінченного дитинства, яке обов'язково потребує захисту та покровительства чоловіка.

Це тим більш важливо у контексті висновку дослідниці М. Ковальнової щодо того, що «у сучасному олійному живописі Китаю популярність тема дитинства ґрунтується на особистому досвіді митців», коли сласні образи пам'яті минулого стають «відправною точкою для втілення своїх внутрішніх думок й емоцій» [7, с. 91].

Порівняння жіночого та чоловічого підходів до репрезентації цього образу надають картини представниці жіночого мистецтва республіканського Китаю Цю Ді («Ганчіркова лялька», 1939) (іл. 34) та її чоловіка Чан Шухонг (без назви, 1939) (іл. 35). В обох творах центральним образним елементом є ганчіркова лялька – традиційна дитяча іграшка, яка в різноманітних варіаціях характерна для багатьох азійських та європейських культур. Проте в даному

разі, іграшка є культурним артефактом подій Китайсько-Японської війни (1939-1945). Відомо, що Цю Ді особисто виготовила та розписала біля сотні таких іграшок, використовуючи їх як засіб підтримки родин біженців: авторські ганчіркові ляльки продавались на користь постраждалих родин, а також передавались організаціям, що опікувались прифронтовими територіями [174, с. 93].

В якості специфічного жесту обміну художніми зусиллями між чоловіками та жінками-художницями, Цю Ді запропонувала оформити обличчя іграшок своєму чоловікові Чан Шухонгу, а також його друзям-митцям. Як наслідок, це створило досить символічне поєднання кількох важливих художніх ознак тодішнього мистецького життя, де воєнні жахіття впливали на кордони соціальних норм, дозволяючи уникати традиційного для Китаю розмежування «чоловічого» та «жіночого».

На наш погляд, порівняння картин Цю Ді та Чан Шухонга надає можливості для метафоричної репрезентації символічних означень. Там, де «жіноча» картина акцентує обличчя та очевидно заграє із тілесними конотаціями, «чоловіча» відповідь лишається у рамках суто іграшкового контексту. Лялька Чан Шухонга не жива, не об'єктивована, вона не містить самостійного образного звернення. Натомість для Цю Ді іграшка є простором інших взаємозв'язків, де родинне перетинається із особистим.

Таким чином, на прикладі становлення та розвитку жіночого мистецтва є досить очевидною амбівалентна атмосфера Республіканського Китаю, яка є джерелом протиріч в символічній образності. Як нова професійна спільнота, мисткині були змушені виборювати власний простір творчості, інтегруючи нові художні образи та активно залучаючи традиційний арсенал «жіночих» символів та знаків [11, с. 189-190].

Образ дитячої іграшки, особливо у її жіночому варіанті, візуально підкреслював елементи родинних традицій, які в тодішній практиці образотворення було не прийнято виражати у словесній формі або візуально

декларувати відкрито (наприклад, стосовно вкрай «тонкого» статусу підліткової дівочості).

### **Висновки до другого розділу**

Таким чином, становлення першого покоління модернізму у китайському живописі має виразну складову жіночого мистецтва. Художниці Республіканського Китаю майже на півстоліття були викреслені із нарративу про мистецтво, і лише на початку 1980-х років поступово розпочалось їхнє повернення до художньої культури Китаю. Сьогодні генерація жінок-художниць, творчий злет яких припав на 1920-х – 1940-х років, усе частіше розглядається дослідниками як речники метафоричного покоління «пропалих безвісти», що одночасно стосується і їх місця в загальній історії живопису, і маргіналізованого становища у гендерному сенсі.

Формування модерністичного обличчя жіночого живопису у Республіканського Китаю першої половини ХХ століття відбувалося на ґрунті своєрідності тематичного та жанрового репертуару.

У першу чергу, слід наголосити на особливій ролі образної репрезентації мисткинь, що спонукало до більш активної роботи в жанрі автопортрету та покликало до життя унікальну жанрову форму «прихованого» автопортретування. Зазначену рису ми спостерігаємо в творчості практично усіх представниць цієї генерації, проте особливо широко вона представлена у творчості Пань Юліан та Сунь Дуочі.

Вкрай важливою тематикою у творчості китайських художниць першого покоління модернізму стала жіноча тілесність, репрезентована як в манері написання оголеної натури (наприклад, у жанрі ню в роботах Пань Юліан та Фан Цзюньбі), так і в формі представлення жіночої образності в жанровій картині та портреті. Зазначена особливість отримала пікантну виразність у дитячих та юнацьких образах, які стали авторською ознакою художньої манери Гуань Цзілань.



Насамкінець, викликає потребу в узагальненні особлива роль жанру натюрморту, який використовувався мисткинями не тільки як засіб відточення художньої майстерності роботи в олійній техніці, але як простір експериментування із західними стилістичними художніми мовами: передусім, фовізму, постімпресіонізму та експресіонізму.

Проведений нами аналіз засвідчує, що творчість Пань Юліан, зокрема у жанрі портрету, автопортрету та натюрморту, стала важливим прецедентом для репрезентації китайського модернізму. На відміну від «чоловічого» сегменту генерації 1920-х – 1940-х років, жіноче мистецтво додало до тематичного та художньо-образного репертуару метафоричну мову дуалістичних символів та алюзій, які промовляли від імені маргіналізованої жіночої спільноти, закладаючи підвалини для подальших трансформацій.

На прикладі семіотичного аналізу образу іграшки-ляльки встановлено, що візуальна самопрезентація жіночого образу потребувала додаткового символічного контексту, який дозволяв промовляти не тільки від імені соціальних здобутків (приміром, особиста свобода або рівність можливостей), але й маніфестувати існуюче у китайському суспільстві упереджене ставлення до автаркії жінок. У цьому сенсі живопис є однією з найбільш яскравих арен репрезентації таких протиріч та їхнього осмислення у візуальній символічній формі.

## РОЗДІЛ 3

### ПЕРІОДИЗАЦІЯ ЖІНОЧОГО ЖИВОПИСУ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Як уже зазначалося нами першому розділі, питання хронології та етапності розвитку жіночого живопису не є чітко встановленим. Скоріше, на сьогодні можна говорити про співіснування декількох історіографічних традицій, які іноді в деталях, а окремих випадках – із досить суттєвою різницею представляють еволюції цього феномену.

Періодизація жіночого живопису у контексті загального розвитку китайського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття має певні особливості.

На наш погляд, варто звернути увагу на характерний для китайського мистецтвознавства підхід типологізації хронології мистецтва з точки зору зміни генерацій художників. З одного боку, це надає можливість простежити взаємозв'язок між школами, регіональними осередками та охарактеризувати їх у межах загальних тенденцій в художній культурі та суспільному розвитку. Проте, негативною стороною такого підходу є конкретність жіночого живопису як феномену, що має власну внутрішню логіку еволюції.

#### **3.1. Жіночий живопис у контексті «покоління старших» (1950-ті – 1970-ті рр.)**

Точкою відліку у підході періодизації за поколіннями митців є маоїстський Китай 1950-х – 1960-х років, у контексті якого дослідники виокремлюють першу генерацію: старше покоління художників, яке сформувалося під впливом традицій соцреалізму. Це «покоління старших» характеризувалося не тільки розривом із модернізмом першої половини

XX століття, але й домінуванням у художніх практиках прикладних форм мистецтва (плакат, графіка, ілюстрація). Дійсно, чимало представниць жіночого живопису цього покоління пройшли через співпрацю із видавництвами або мали у своїй творчій історії епізоди, пов'язані із агітаційно-пропагандистською роботою.

В епоху Мао пропагандистські задачі дозволили генерувати тематику жіночого революційного героїзму. У свою чергу, ця тема спонукала сплеск уваги до ролі та місця жінки на виробництві. Зазначимо, що в переважній більшості розглянутих нами випадків зазначені теми формувалися, проголошувалися та створювалися художниками-чоловіками. Проте така широка присутність жіночих образів не могла не спонукати потребу показати власне жіночий голос.

У сучасних китайських дослідженнях жіночого живопису підкреслюється той факт, що «більшість класичних жіночих образів в історії китайського живопису походять від рук художників-чоловіків» [133, с. 110-112], проте період соцреалізму при цьому не розглядається як приклад саме такої моделі мистецької субординації. Зазначена характеристика повноцінно присутня в оцінках сучасного стану мистецтва жінок, яке відтепер вже не є «об'єктами споживання» та не націлене на те, аби «відповідати очікуванням і бажанням чоловіків», задовольняючись самим фактом присутності у художньому літописі [133, с. 113].

У 1960-ті – 1970-х роках ці тенденції набули подальшого розвитку та закріпились як художня парадигма. Гендерна картина наділяє жінку певними характеристиками, образними сюжетами та типовими оповідями, проте в цьому суцільному чоловічому просторі все одно пробивається жіноче мистецтво.

Важливою віхою цього періоду стало призначення другим президентом Асоціації художників Китаю у 1960 році жінку-художницю та громадську діячку Хе Сяннін (померла у 1972 р.). Це знакова подія сама по собі, яка свідчила про прагнення влади залучити жіночі біографії та образи до

загального будівництва китайського суспільства. Хе Сяннін працювала у традиційному стилі гунбі, її найбільш відомі твори відносяться до жанру шань-шуй.

На наш погляд, слід врахувати, що творить мисткинь цього покоління неможливо беззастережно віднести до жіночого мистецтва. Чимало представниць 1960-х – 1970-х років працювали у фарватері офіційних художніх настанов та виступали, скоріше, ілюстраторами владного соціально-політичного курсу. Варто також додати, що в маоїському Китаї домінували марксистські ідеї, що декларували рівноправ'я жінки та суспільних захист її прав. Усе це призводило до появи низки особливостей функціонування художнього простору та мистецького виробництва.

Характерним прикладом саме такої моделі ствердження жіночого живопису є творчість Ван Децюань (王德娟). Мисткиню часто відносять до засадничого покоління у Новому Китаї (1911-1949), яка разом із іншими представниками цієї генерації, була учасником офіційного руху за народне мистецтво у 1950-х роках. Художниця також відноситься до першого покоління митців, які навчались у Центральній академії образотворчих мистецтв у місті Пекіні.

Важливо відмітити, що в творчому становленні Ван Децюань важливу роль відіграв її чоловік (художник Бі Кегуань) та вчитель, а в подільшому друг родини, легендарний Ву Ганчжун [96, с. 12-15]. Ми наводимо ці факти через те, що вони допомагають у правильній інтерпретації гендерної ієрархії у 1950-х роках та надають можливість краще зрозуміти контекст, у якому відбувалось становлення жіночого живопису як самодостатньої ланки образотворчого мистецтва Китаю. Жінка-художниця мала перебувати у наперед зрозумілому та суспільно схвальному контексті, який принаймні по формі не порушує традиційних практик художніх відносин.

Серед творів Ван Децюань, які у цей період часу можна віднести до репрезентації саме жіночого погляду на історію, дійсність та соціальну проблематику, першочергово назвемо хрестоматійну картину «Голова Мао і

жіноче ополчення» (1962). Твір повністю вписується у суворі рамки соцреалістичного канону із плакатним станковизмом та відповідною композиційною умовністю. Проте одночасно, сама тема представлення Мао в оточені жінок-героїнь, змінювала соціальний пафос теми та загострювала сюжет (іл. 36). При цьому варто нагадати, що у 1950-х – 1960-х роках домінування ліворадикального марксистського дискурсу у живописі актуалізувало тему активної, рівної та вільної жінки-революціонера, воїна, вірної подруги тощо. За межами цього репрезентаційного канону практично не існувало можливостей для іншого представлення ролі жінки.

У 1980-х і 1990-х роках Ван Децюань працювала у спільноті художників Фанчжуан (Наньчен біля Пекіну). У цей період часу її художнє амплуа кардинально змінилося: мисткиня відмовляється від пафосного стилю та зосереджує свою увагу на переосмисленні традиційних жанрів *гохуа* в олійній техніці. Зокрема, це помітно у символізмі її «квіткових» серій.

Характерною представницею генерації китайських жінок-художниць 1960-х – 1970-х років є Вень Бао (1938 р.н.), яка представляє пекінську школу (є випускницею відділу олійного живопису Центральної академії образотворчих мистецтв). Художниця, як і значна частина представниць її покоління, працювала в сферах прикладної графіки (плакат, книжкова ілюстрація), проте академічна освіта зрештою привела Вень Бао до самостійного авторського мистецтва. Вже у творах початку 1960-х рр. можна помітити характерні для жіночого мистецтва ліричні мотиви, які в атмосфері оспівування індустріалізації та масштабних економічних проєктів мовою соцреалізму, відрізнялись теплотою та повсякденною локальністю.

Наприклад, картина «Чотири дівчини» (1962) вважається нетиповою і щодо жанрового статусу, і в сюжетно-тематичному контексті. Багатофігурна композиція містить портретні ракурси та виконана у теплих тонах. Зворушлива чарівність героїнь передана одночасно і реалістично, і поетично, що в загальному цілому створює позитивний настрій. Уваго до деталей другого плану видає станкову школу Вень Бао, але в цьому аспекті

художниця проявила своє авторське бачення: стіна будинку на задньому плані та звичайні предмети побуту на підвіконні, акцентують на спокійності та статиці натюрморту, що виразно контрастує із динамічно показаними емоціями дівчат (іл. 37). У контекст портрету, такі ж авторські ідеї показані у картині «Дівчина з ботанічного саду Сяншан» (1978 р.) (іл. 38).

У другій половині 1960-х – на початку 1970-х років образ жінки стає повноцінним компонентом китайського соцреалістичного мистецтва, часто не маючи чітко вираженого гендерного фокусу. Образи «нових» жінок однаково активно помітні і в репертуар художниць, і в творчих палітрах митців-чоловіків. Проте вважаємо за необхідне окремо виділити тенденції, які, на наш погляд, наближують дискурс «зрілого» соцреалізму до власне феномену жіночого мистецтва.

У першу чергу, в якості прикладу раннього прояву зазначеної тенденції наведемо картину Ван Ся (王霞) «Дівчина з острова» (1961). Твір вважається хрестоматійним прикладом репрезентації жіночого образу у художній системі китайського соцреалізму.

На перший погляд, «Острівна дівчина» є досить типовим віддзеркаленням тенденцій індустріального портрету або патріотичної сюжетно-тематичної картини, які описані в багатьох китайських дослідженнях про образотворче мистецтво 1960-х – 1970-х років. Зокрема, характерними коментарями до цієї картини є акцентування на зростаючій популярності в середині 1960-х років образів «залізної дівчини-коммандос» або «залізної невісти». Ці маскуліні метафори начебто візуально підкріплені самим характером представлення дівчини-робітниці, атрибутами її зовнішнього вигляду, які характеризують важку та часто абсолютно не жіночу працю. Проте картина Ван Ся звертає на себе увагу не стільки промовистою демонстрацією «нежіночих» професійних ознак (деформуючий жіноче літо комбінезон, великі гумові черевики, інструменти для роботи), скільки контрастом між жіночністю героїні та не жіночністю життєвого предметного контексту. Цей помітний незброєним оком контраст проступає

і завдяки цікавому рішенню другого плану: і щодо тоново-колірного характеру (вода – суходіл, повітря – вода), і стосовно художнього настрою свободи, відкритості та життєвої перспективи.

Безумовно, картина Ван Ся є художнім артефактом свого часу. Важливо зауважити, що сама художниця більше десяти років працювала та постійно жила у т.зв. кадровій трудовій школі в сільській місцевості, де тривала індустріалізація, а також працювала на заводах. До певної міри, картина репрезентує авторський досвід та є елементом суб'єктивних переживань і настроїв мисткині (іл. 39).

Своєрідну манеру Ван Ся шукати у складному трудовому повсякденні приклади щирості, простоти та короткого миттєвого щастя, демонструє її робота «Пекінський хлопчик з повітряним змієм» (1959), яка написана на матеріалі біографій родин зі столиці, які були закликані на промислові будівництва у сільському Китаї (іл. 40).

Як і попередній твір, картина художньо-образному значенні побудована на контрастах: кольору, пластичного рішення, насамкінець – контрасту образів. Хлопчик, що показаний у характерному побутовому образі тримає в руках фантастичного, нереального для робітничого антуражу, яскравого повітряного змія. Зіткнення графічного, майже плакатного розпису із станковою олійною репрезентацією ще більше посилює дисонанс між уявним та дійсним.

У подальшому художниця неодноразова буде вдаватися до такого прийому, аби у 2000-х роках повернутися до «чистого» жіночого образу із елементами ностальгії та сентименталізму (іл. 41).

Зазначену рису ми вважаємо досить типовою для генерації жінок-художниць 1960-х – 1970-х років, які пройшли тривалу особисту еволюцію та у «нульових» роках отримали можливість переосмислити власний художній досвід у контексті підходів жіночого мистецтва.

Характерним прикладом схожої трансформації, проте зі своїми обрисотями, є творчість Ван Інчунь – художниця, яка в сенсі розвитку

жіночого мистецтва у контексті загального генезису образотворчого мистецтва Китаю, продемонструвала очевидні зміни художніх пріоритетів.

За відправну точку у цьому процесі можна взяти картину «Шлях цивільних і військових справ. Розмова голови Мао з редакцією «Jinsui Daily» (1972), виконану і співавторстві із Су Гуанг та Ян Лічжоу (іл. 42). Вкрай обережне залучення жінки до іконографії китайської революції не показує якихось видимих змін у традиційному репертуарі соцреалістичним жанрових картин-наративів, які, скоріше, ілюстрували вже існуючі та написані історії і за визначенням на могли виражати художній суб'єктивізм авторів.

Утім, наскільки іншою художньою мовою могла користуватися Ван Інчунь стає зрозумілим у порівнянні із її творами кінця 1980-х – початку 1990-х років. В якості прикладу згадаємо картину «Нитка в руках люблячої матері» (1991), яка сюжетно присвячена переосмисленню історій про шиття жінками одягу та взуття для фронтовиків та рідних під час світової війни, але тематично торкається теми материнства як метафори кругообігу життя, переосмислення в постмодерністичній естетиці образу плинності життя та ролі жінки у збереженні пам'яті поколінь (іл. 43). Можливо, картина є ремінісценціями відомої роботи Г. Клімта, що осмислює схожу тематику [83, с. 54-55].

В якості проміжного висновку зазначимо, що мистецтво соцреалізму 1950-х – 1960-х років, а також його поступова трансформація у 1970-х роках, є одним з прикладів пошуку певної початкової точки, яка б дозволяла обґрунтовано стверджувати факт існування жіночого живопису принаймні у другій половині ХХ століття.

### **3.2. Пошуки власного обличчя жіночого живопису у контексті покоління «освіченої молоді» 1970-х – 1980-х рр.**

Наступною генерацією (або другим поколінням) є покоління «освіченої молоді» (知青代) 1970-х – 1980-х рр. Ця метафора характеризує кардинальну зміну художньої атмосфери цього часу, яка ґрунтується на змінах в



інтелектуальному середовищі Китаю. У 1970-х роках фіксується справжній бум видання перекладної західноєвропейської літератури, у тому числі і перекладів західних дослідників мистецтва та філософії культури (Т. Адорно, А. Камю, Ж. Сартра). Відтак, «покоління освічених» сформувалося у досить бурхливу та нестабільну епоху, що визначило його критичну спрямованість, схильність до маніфестації та постійне експериментування із художньої мовою.

На наш погляд, для характеристики цього етапу важливе значення мало те, що «покоління старших», незважаючи на їх художній досвід у 1950-х роках, виступило в якості вчителів та наставників «освіченої молоді». Найяскравішим чином це проявило себе у двох найбільш характерних феноменах цього етапу: «мистецтві шрамів» (乡土现实主义) та «найтивному реалізмі» (乡土现实主义), які стали, свого роду, критичним інструментарієм деконструкції «старого» мистецтва.

Проте для розвитку жіночого живопису важливе значення мав «рух 1985 року» (85 美术新潮), який суттєво змінив курс сучасного китайського мистецтва. Його зосередженість на оновленні мистецьких підходів сколихнув академічні художні середовища Китаю, перетворивши, за влучним висловом Лю Цзицзянь, західне сучасне мистецтво на «головну зброю критики» [114, с. 36-45].

Наприклад, Ван Іфей (王艺飞) у другій половині 1990-х років констатує неактуальність архаїчних підходів до мистецтва жінок, як до «придатку основного (чоловічого) мистецтва» та проголошує «нове місце» для жінок-художниць, яке відтепер існуватиме в загальних оповідях про еволюцію мистецтва [162, с. 49].

У контексті актуальності мистецтва жінок період кінця 1990-х років став етапом критичного перегляду загальної історії китайського образотворчого мистецтва, який мистецтвознавці характеризували як

«непросту, проте приємну справу» зміни векторів та оцінок живопису за рамками «патріархального культурцентризму» [117, с. 7].

Важливо наголосити, що усі зазначені зміни спонукало і стрімке піднесення арт-ринкового статусу жіночого мистецтва, передусім олійного живопису, яке також фіксується у середині – другій половині 1990-х років. Як зазначає Цзя Хуймін (贾慧明): «Починаючи з 1990-х років, підйом і процвітання сучасного китайського жіночого мистецтва поступово ламає історичну традицію чоловічої монополії на мистецьке виробництво» [90, с. 60-66].

Проявом зазначених тенденцій є творчість Чжоу Сіцун (Сіконг) (周思聪). Художниця представляє покоління мисткинь, що були дотичні до становлення художньої системи китайського соцреалізму, проте сформувались в самодостатній якості як представниці «другого» покоління модернізму.

До жіночого мистецтва Чжоу Сіцун увійшла із серією жанрових картин на етнічну тематику із голосною назвою «Жіноча серія», яка швидко переросла кордони характерного для цієї ніші тематизму. Поєднавши зображення жіночих образів із власним життєвим досвідом, мисткиня зуміла передати традиційну для китайського живопису тему працюючої жінки без оспівування героїзму праці та інших кліше. У картинах серії зовнішній вигляд героїнь та загальна естетика аж ніяк не призначені виключно для естетичної насолоди та художнього споглядання. Картини серії вимагають оцінки та ставлення до того, що зображується (іл. 44-45).

У стилістичному сенсі, «Жіноча серія» використовує традиційні прийоми, характерні для *гунбі* та малювання тушшю. Проте Чжоу Сікон у середині 1980-х років прагнула експериментувати із змішаною технікою на основі олійних фарб, спираючись на формальну мову західного мистецтва. «Серія жінок» використовує робочі ескізи художниці, виконані в районі гори

Далянґ – тобто у тій місцевості, яка етнографічно пов'язана із образами жінок [199, с. 31-35]

Як відмічає Лі Мейнань (李美楠) художниця змінила свій попередній «простий та важкий стиль живопису» кінця 1970-х років задля посилення декоративного компоненту художньої мови, а також помітно змінила відношення до плаского зображення фігур та об'єктів. Як вважає дослідниця, під впливом загального концептуального оновлення образотворчого мистецтва у 1980-х роках, Сіконґ звернулася у свої творах до проблеми дослідження форми, а в окремих випадках спробувала проекспериментувати із кубізмом або змінити колористичну палітру через використання природних барвників (наприклад, розтертої цегли) [102].

Останню тенденцію ми бачимо на картині «Полудень» (1984), яка отримала бронзову нагороду на виставці образотворчого мистецтва у Пекіні (іл. 46). Робота є перехідним твором між «Жіночою серією» та творчим етапом 1990-х років, що відзначився черговою кардинальною зміною в естетиці, стилістиці та образних підходах.

«Шахтарська серія» 1990-х років розкриває абсолютно нову сторону жіночого мистецтва, яка залучає до свого тематичного репертуару травматичні образи війни, несправедливості, ксенофобії, беззмістовної жертвності тощо. До цього часу палітра жіночого мистецтва не залучала до свого образного бачення настільки дражливі та гострі проблеми, що вимагають драматичного підходу та є критично націленими на осмислення соціальних «виразок». Нарочита жіночність та емоційна легкість поступилися місцем відвертій експресії [97, с. 29].

Як і в «Жіночій серії» Чжоу Сіцун в роботі над «Шахтарською серією» спиралася не тривалу підготовчу роботу, що включала і напрацювання ескізних матеріалів (у тому числі і в реальних вугільних шахтах Ляююаня – найбільш драматичному місці в індустріальній та військовій історії Китаю), і вивчення свідчень та спогадів.

У формально-стилістичному сенсі, картини серії є близькими до неоекспресіонізму, а в окремих аспектах, вочевидь, звертаються до художньо-емоційного досвіду німецької «окопної» графіки першої третини ХХ століття (О. Дікс, Ж. Грос) [26]. Художниця ігнорує традицію оспівування шахтарської праці та пропонує подивись на легендарний Ляоюань з іншої точки зору: як на місце несправедливості, нерівності та приниження людської гідності, навіть у контексті виправдання трудового героїзму (іл. 47).

Після відкриття експозиції серії, художниця була змушена відповісти на критику та запитання, які викликали картини практично в усіх художніх спільнотах. Важливо підкреслити, що має значення сам факт того, що художниця вдавалася до пояснення свого концептуального бачення, що саме по собі свідчило на користь соціальних змін у мистецтві Китаю.

Як показує Чжан Хайян (张海燕), Чжоу Сіцун наголосила на відсутності потреби вчергове демонструвати «прекрасні образи» там, де ще лишаються «кістки загиблих шахтарів». За її словами, це неможливо передати м'яким та невимушеним пером або традиційною технікою, оскільки драма потребує драматичної мови та «зміни методу вираження» з конструктивного та деформаційний: «Деформація – це вид художньої мови, і реалізм – це також різновид мови. Тому немає різниці між «високим» чи «низьким» стилем. У таких темах перебільшення та деформація – це як раз те, що повноцінно виражає емоції» [187, с. 55].

Звернемо увагу на те, що картини «Шахтарської серії» заклали підвалини для формальних та композиційно-пластичних прийомів Чжоу Сіцун, які вона використовує до сучасного моменту. Це не тільки характерна тілесна деформація або навмисне спрощення фігуративних форм, але прийоми візуального ускладнення простору (такі як розподіл простору на імітовані прямокутні аркуші або накладання зображень, характерне для колажної манери).

Подібна естетика та художньо-образна цілісність притаманні і подальшим творам художниці наприкінці 1980-х – початку 1990-х років, коли Чжоу Сіцун звертається, наприклад, до сюжету атомного бомбардування Хіроісми, ймовірно навіяного аварією на Чорнобильській АЕС в Україні (іл. 48). З точки зору образно-схематичної репрезентації зазначений твір є спорідненим із картинами «Шахтарської серії».

До другого покоління китайських художниць-модерністок відноситься і Оу Янг. Так само як і Чжоу Сіцун, мисткиня працює з 1960-х – 1970-х років, маючи у цей період часу високі здобутки у реалістичному олійному живописі. Найвідомішими картинами цього періоду є «Жінка-регулювальниця» (іл. 49) та «Пригадуючи минуле» (1964) (іл. 50).

Художниця звертається до т.зв. сильних в композиційному сенсі сцен, які нарочито демонструють характери героїв та не вимагають надто широкого контексту інтерпретації. Проте в обох випадках Оу Ян не прибирає з художнього контексту жіночність, як властиву образно-тематичну рису. Можна сказати, що її герої є такими, тому що вони є жінками: у першому прикладі, це зосереджена та вправна жінка-поліцейський, а в другому – літні жінки-делегатки зборів.

Важливо наголосити на тому, якими художніми засобами Оу Ян будує зображальний простір: фігури та об'єкти на її картинах м'які та чіткі, з багатими шарами та підкресленими текстурними ефектами із вільним мазком.

З середини 1980-х років художниця досить різко пориває із фігуративним та предметним живописом, розпочинаючи експеримент у контексті авангардної, абстрактної та нефігуративної мови. На перший план в її роботах виходять традиційні графічні виражальні засоби (передусім, лінії, форми та плями), проте виконані в олійній техніці. Сама художниця назвала свою систему «образний живопис маслом», адресуючи її появу до класу живопису Чжао Удзю, у якому вона навчалася вже у дорослому віці як професійна художниця.

За її словами, вивчення традиційних практик малювання показало, що «дух традиційного китайського мистецтва – це образи», а тому олійна техніка має допомагати у вираженні значення, а не форми. Тому взаємне поглинання та відторгнення експресивних або статичних форм, схожих і несхожих форм, вільного або ритмованого мазка є повноцінним засобом висловлювання, часто не рівні із реалістичним зверненням до дійсності (іл. 51).

У контексті аналізу традиційних практики малювання, художниця вважає необхідним розрізнати її абстрактну техніку роботи олійними фарбами із схожою технікою традиційного малювання – живописом «вільного пензля» (або «вільної руки»). На її думку, абстрактні форми також можна використовувати як натяки на суб'єктивний зміст, як, наприклад, у картині «Минуле не як дим», де абстрактні точки та лінії є знаками-слідами болісних подій минулого (іл. 52).

На наш погляд, порівняння образності інтерпретації пам'яті та минулого у різних авторських висловлюваннях 1960-х та 1990-х років, що охоплюють еволюцію від реалізму до абстрактних форм, демонструє широкий експериментальний простір жіночого живопису. Серед сучасних торів Оу Ян, які продовжують пошуки абстрактного формоутворення, слід виокремити картину «Жаб'ячі звуки» (2004) (іл. 53). Ця робота є спробою поєднати традиційну філософсько-поетичну традицію із модерністським розумінням абстрактної мови.

Не важко помітити, що в усіх розглянутих прикладах художниці демонструють типову трансформацію художньої мови від соцреалізму до самостійного авторського художнього висловлювання, яке охоплює різні підходи та стилістичні напрямки.

На наш погляд, це пов'язано не тільки із спільністю академічної школи 1950-х – 1960-х років, в якій домінував соцреалізм, але й і з різницею в соціокультурному контексті різних етапів розвитку образотворчого мистецтва у Китаї. Художня практика 1980-х років вивільняє гендерний дискурс та повертає до актуального художнього простору феноменологію

жіночого живопису. Оскільки схильність до полістилізму була закладена ще першим поколінням художниць-модерністок, не випадковим здається і проявлення таких багатоголосних образно-стилістичних форм і в художніх мовах «другого» покоління цього напрямку.

Звертає на себе увагу той факт, що взаємопов'язаність модернізму як культурно-історичного явища із полістилістичними трендами жіночого живопису упродовж обох розглянутих періодів не виключає існування впливів «чоловічого» живопису, який в загальному цілому не виходив за рамки контексту загального розвитку художньої культури Китаю. Проте, як цілком справедливо відмічає Хун Лей (宏磊), саме жінки-художниці, такі як Оу Ян або Ван Інчунь, збурили та спонукали до перебудови достатньо звичну ієрархію «між давниною та сучасністю» [83, с. 54].

В якості ще одного прикладу наведених вище тенденцій можна розглянути творчість мисткині Пан Тао (тепер більше відомої як Пан Сі) (庞璿). Вже знайома нам висхідна точка у вигляді соцреалізму 1970-х рр. представлена у її роботах іронічно та по жіночому тонко.

Приміром, картина «Альбом, доступний для запозичення», (1979) є портретом доньки художниці Лінь Янь (також представниці жіночого живопису молодшої генерації), що тримає на колінах альбом репродукцій Рембрандта (іл. 54). Твір написаний крупними мазками і має цікаву колірну побудову, що ґрунтується на контрасті переднього та заднього плану.

Пан Тао, на відміну від багатьох представниць жіночого мистецтва, отримала художню освіту у родині: її батьки були художниками, що активно працювали у 1930-х роках. Можливо це мотивувало її повернення до модерністських тенденцій та авангардних пошуків у власному художньому пошуку та переорієнтацію із реалізму на фігуративну абстракцію.

Найвідоміша картина Пан Тао періоду 1980-х років «Подорожі в Ліцзян І» (1981) належить до серії експериментальних творів, де інноваційними є і техніка, і форма, і художньо-образне вираження. Мисткиня

залучає до олійної техніки нетрадиційні для живопису художні матеріали (зокрема пісок та глину), а також звертається до технічних прийомів, які використовував у 1930-х роках її батько. Твір не має сюжету як такого, проте його формально-пластична ідея спонукає глядача до роздумів про час, місце та дію (іл. 55).

Не менш провокативною у композиційному та формальному сенсах є картина «Просвітлення бронзи» (1990), яка відкриває серію творів, що є, за словами самої художниці, роздумами щодо природи речей, об'єктів та матеріалів [131]. Мисткиня звертається до традиційного в китайському мистецтві мотиву бронзового посуду та зброї, розвиваючи цю ідею у пластичному контексті. Візуально образ нагадує експонування традиційного китайського костюму, проте це лише алюзія на традиційний простір культури Китаю. Завданнями мисткині є дослідження простору на полотні, що виникає у взаємодії форми, кольору та об'єму (іл. 56).

Звернемо увагу на те, що більшість живописних експериментів Пан Тао в кінці 1980-х – початку 1990-х років. були натхненні музикою, яка для художниці мотивують сюжетний контекст. Вона ніколи не зазначає це у назві творів та не вносить у концептуальні тексти, проте охоче згадує у виступах та інтерв'ю. Теж саме стосується і посилань на художні процеси 1930-х років, які для художниці є спогадами дитинства, що у дорослому житті переосмислюються та формують ставлення до дійсності.

### **3.3. «Генерація нових» (1990-ті – 2000-ні рр.) як художня основа сучасного жіночого живопису**

Третя генерація 1990-х років отримала назву «нове покоління» (新生代), або «покоління нових». Як підсумовує Пен Жуйцун і Чжан Цзіньпін (彭睿聰 & 张进平), головна відмінність між «новим поколінням» і «освіченою молоддю» проявила себе у здоровому глузді, що дозволив подолати



колективістські ідеали та повернути до художньої культури ідеологію особистої творчості, суб'єктивного погляду на світ, права на власні судження та помилки. Це було справжньою «тихою революцією» [170, с. 51]. На наш погляд, сутнісні зміни у підходах цього покоління пояснює той факт, чому злет жіночого живопису припадає саме на початок 1990-х років та безпосередньо пов'язується із творчою діяльністю «нової генерації».

Як уже зазначалося нами у другому розділі, сам факт порівняння поколінь жінок-художниць у контексті загального розвитку образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття засвідчує різницю в соціокультурному контексті, що по різному виражаються в художньо-образному та символічному репертуарі жіночого живопису.

Характерним прикладом може бути порівняння творчості Янь Пін (покоління «освіченої молоді» 1970-х рр.) та Юй Хун («нова генерація» 1990-х рр.), яке досить часто відбувається за критеріями тематичної новизни, рівня авторської свободи в інтерпретації гострих тем та у розрізі авторського стилістики [178, с. 5-8].

На наш погляд, подібний компаративний підхід є важливим не тільки через потребу в осмисленні еволюції жіночого живопису, але й з причини актуального статусу художниць обох поколінь у просторі «відкритих» 2000-х років. В контексті наведеного прикладу, і Янь Пін, і Юй Хун продовжують активно працювати у нових обставинах сучасного мистецтва.

Сьогодні Янь Пін належить до кола найвпливовіших жінок-художниць у сучасному живописі Китаю. Її вважають мисткинею, що має особливу здатність до відчуття повсякденного життя як естетичної категорії [101, с. 33-34]. Сама художниця заявляє про себе як про «суто автобіографічного художника», що прагне брати з дійсності не тільки сюжети, тематичні ракурси та історії, але намагається залишати на полотні візуальні знаки свого часу та простору існування [176, с. 17]. Її зосередженість на соціальному «портреті» доби вимагає особливої уваги до знакового простору, що здатен глядачем інтерпретуватися як оповіді певного часу в житті суспільства.

Оскільки така задача здійснюється художницею через призму власного повсякдення, це часто породжує вкрай характерний авторський суб'єктивізм. Як пояснює це мисткиня, усвідомлення цього факту мотивує її працювати із «вічними» темами – материнства, кохання, родини, розглядаючи їх на рівні соціальних змін та суспільної динаміки [124, с. 189-189].

Такою є найбільш знакова серія Янь Пін «Мати і син», яку художниця розпочала на початку 1990-х років і продовжує до сьогоднішнього часу. У сюжетно-тематичному сенсі серія 1990-х років представляє собою історію взаємодії матері та дитини у різних емоційних, побутових та загалом життєвих контекстах.

Спираючись передусім на власний досвід, Янь Пін розкриває загадкову атмосферу художньої майстерні, показану очима дитини, що знайомиться із світом через фарби, плями та кольори (іл. 57). Або демонструє звичайну побутову сцену на кухні чи у вітальні, де знайоме і незнайоме перетинається між двома світами – дитини та дорослої (іл. 58).

Саме 2010-ті роки привносять до естетики та символізму серії більше відкритості та тілесної розкнутості. Ця зміна атмосфери відчувається на рівні колірних рішень та поглиблення пластичної виразності героїв (іл. 59). Як і більшість представників покоління «освіченої молоді» 1970-х років Янь Пін по особливому відноситься до плаского живопису. Практично повністю ігноруючи глибину та перспективу, вона вдається до типових модерністських прийомів навмисного спрощення форми та максимального узагальнення простору.

На наш погляд, ці характерні властивості її художньої мови досягають високого рівня у жанрі автопортрету, де Янь Пін, на відміну від сюжетних картин, дозволяє собі більшу свободу у вираженні емоційної сутності. Приміром, «Автопортрет» 1998 р. демонструє поєднання мотивів експресіонізму із типовими фовістичними прийомами замкненого контуру. Одна з небагатьох картин художниці, в яких проявляється її діалог із генерацією жіночого мистецтва 1920-х – 1930-х років (іл. 60).

У своїй творчості Янь Пін здебільшого використовує натуру, що дозволяє припустити залежність динаміки її образів від характеру постановки. Досить часто ця риса її творчості викликає запитання, оскільки манера спрощення та мінімізації тілесних форм не класичним є натурним завданням [132, с. 54]. Проте в цілому ряді її творів помітний пошук ідеї руху, динамізму та спроби в межах «пласких» прийомів показати взаємодію рухомого та статичного. Наприклад, це помітно у картині «Давай знову танцювати» (1996) (іл. 61), а також у творі «Цюсінь» (1995), що етюдною роботою до серії «Мати та син» (іл. 62).

Наведені вище особливості творчої манери Янь Пін пояснюють чому мистецтвознавці звертають увагу на т.зв. кантабільність її художньої мови (від англ. Countable and Uncountable – зліченне і незліченне). Приміром, Юй Ліньлін (于琳琳) вважає це проявом особливої палітри кольорів, яка настільки багата, що викликає експресивне враження навіть у ліричних темах [186, с. 154].

Зазначена риса помітна у квіткових натюрмортах мисткині, які для Янь Пін є джерелом «духовного очищення» та самотерапії. За її словами, коли вона відчуває себе невпевнено, то купує квіти та сідає за написання натюрморту, припиняючи будь-які контакти із зовнішнім світом. Тому в її авторському символізмі, що має суто жіночу природу, квіти є територією безпеки [100, с. 29-30].

Покоління «нової генерації» (« 新生代 ») початку 1990-х років представляє Юй Хун – художниця, що представляє пекінську школу, її вчителем у Центральній академії образотворчого мистецтва був видатний художник покоління 1950-х – 1960-х рр. Чжан Цзяньцзюнь [91, с. 44].

У більшості характеристик її картин вчені звертають увагу на авторські експерименти із т.зв. пласким малюванням. В китайському художньому дискурсі це означає використання площини зображення без ретельної проробки перспективи, побудови планових об'ємів тощо. Площинність свого часу виступала в якості основної виражальної риси західного

модерністського мистецтва. У 1970-х роках ця ознака розглядалася митцями як своєрідний жест неприйняття академічних норм моделювання, а для цілого ряду художників 1980-х років стала відправною точкою для встановлення особистого стилю.

За словами художниці, як технічний прийом, плаский живопис дуже обмежує образні можливості сюжету: «Я все більше усвідомлюю обмеження плоского малювання. Використання плоскої поверхні для імітації простору не створює реальний простір. Розмір та довжина об'єктів на площині також має обмеженнями. Отже, такий живопис не здатен створювати історії, яка охоплює тисячі років, як це робить література. Тому лише через символи та натяки глядач може вловити авторський образ та створити для себе свою власну літературність» [138, с. 62-63].

Таким чином, візуалізація та текст є для Юй Хун двома паралельними «потокми художньої енергії», які створюють живопис як систему.

Твори Юй Хун осмислюють реальність повсякденного життя, особливо у його жіночих віддзеркаленнях, що породжує дуже характерний сюжетно-тематичний репертуар. Переважно у її картинах домінують образи, взяті із побутово-повсякденного досвіду художниці. На наш погляд, це пояснює домінування у жанровій структурі її творчості автопортрету, портрету та сюжетної картини – трьох найбільш репрезентативних ніш жіночого живопису.

Для аналізу її творів важливо підкреслити якість та повноту академічної освіти художниці, в чому можна переконатися на прикладі її рисунку. Ми наводимо це в якості чергового нагадування про те, що «нова генерація» пройшла через свідоме експериментування із художньою мовою. (іл. 63).

Ранні твори Юй Хун вже показують її пошуки авторського стилю. На прикладі автопортретів помітно як по різному художниця осмислює власну ідентичність, вдаючись до графічно-ілюстративних прийомів, як наприклад у «Ностальгічному портреті» (1989 р.) (іл. 64), або намагаючись показати іншу

манеру фігуративної репрезентації, що не потребує сюжетного контексту («Автопортрет у бежевому», 1989) (іл. 65).

Слід мати на увазі, що китайські мистецтвознавці розглядають творчість Юй Хун як прояв художньої феноменології жіночого живопису, який завжди «тісно пов'язаний із соціальним і культурним фоном нової епохи» [150, с. 45]. Дослідники відмічають це у контексті точки зору на образність, властиві способи інтерпретації ключових тем під певним (суто жіночим) кутом зору та специфіку вираження «ціннісних стандартів» живопису [там само].

З 1990-х років і до сьогоднішнього часу стилістична манера Юй Хун набуває виразності та стає більш опосередкованою. На творчому етапі 2010-х років нашу увагу викликає серія «Півсотні» (2018), яка присвячена ювілею художниці та є спробою підбити підсумки важливого для неї етапу у творчості. «Півсотні» – це п'ятдесят картин, які охоплюють найбільш знакові події на перетині творчого та повсякденного бачення.

Картини не мають концептуальних назв і не складають спільної сюжетної лінії, водночас вказуючи на життєвий простір художниці, актуалізований соціокультурною проблематикою. Частина творів представляють спогади з дитинства, переосмислені у категоріях дорослості (іл. 66). Досить часто художниця постає в автопортретному амплуа, маскуючи його під сюжетну сцену, як, приміром, у картині «Півсотні № 22» (іл. 67).

Слід звернути увагу на те, що для власної презентації мисткиня обирає театральний антураж: вона завжди у чорному одязі як героїня пантоміми. Присмак театралізованої репрезентації в цілому характерний для серії, яка розгортає перед глядачем життєву панораму-оповідь (іл. 68).

У композиційно-пластичному сенсі картини серії переважно вирішені як двофігурні композиції із навмисною відсутністю другого плану. У поєднанні із широким мазком та щільним кольором, цей прийом також

відсилає до сценографії, породжуючи відчуття ізольованого стороннього погляду (іл. 69).

До цього ж покоління «нових» належить і Шень Лі. Художниця найчастіше всього зображує саме жінок або інтерпретує жіночий досвід. При цьому в інтерв'ю, мисткиня наполягає на універсальності власного погляду та не акцентує увагу на традиційних для китайського суспільства жіночих темах [157, с. 53-54].

Свій виразний та дуже впізнаваний авторський стиль, Шень Лі сформувала на основі експериментів із західноєвропейським експресіонізмом та мотивами наївного живопису у китайській народній традиції [85, с. 85]. Наприклад, у роботі «Червоний абрикос-7» (2010), яка є прихованим автопортретом, художниця поєднує характерні для китайської графіки лінійні прийоми із олійною технікою (іл. 70).

З точки зору сюжетного тематизму та характеру образів, мисткиня не вважає за необхідне виходити за рамки власного досвіду, переважна більшість її картин – це повсякденно-побутові запозичені із власного досвіду, як, наприклад, на картині «Червоне вино-4» (2007) (іл. 71).

Як підкреслює художниця: «Люди, народжені в 1960-х роках, зазвичай визначають об'єкт художнього висловлювання на близькій відстані, за принципом: малюйте людей або предмети, які бачите навколо себе. ...Я здебільшого просто ділюся з глядачами своїм досвідом і думками. ... Я часто відчуваю себе стороннім спостерігачем, абсолютно не усвідомлюючи свою особистість, як жінки» [135].

На наш погляд, принцип «стороннього спостереження» є центральним інструментом в образному репертуарі Шень Лі. Досить часто її твори пропонують особисту точку зору на цілком буденні сюжети, які, з обивательської позиції, не мають фіксуватися художніми засобами. Це стосується як самого факту інтерпретації простого, повсякденного сюжету (наприклад, у картині «Тінь жалісної квітки-4», 2009) (іл. 72), так і

демонстрації дуже особистих картин побуту (приміром, у картині «Бат», 2001) (іл. 73) [136].

Важливу тенденцію у розвитку сучасного жіночого живопису представляє творчість Цуй Сювень (崔岫闻). Художниця сформувалась у контексті пекінської школи кінця 1970-х років (вона випускниця Центральної академії образотворчого мистецтва) і належить до генерації «освіченої молоді». Проте її художній репертуар не можна вважати типовим.

Як і більшість представниць своєї генерації, мисткиня увійшла до художньої культури Китаю наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років на хвилі процесів трансформації мистецтва, актуалізованих рухом 1985 року. У цей час її картини є результатом «відкриття» напівзабутого, а в окремих випадках і забороненого китайського модернізму, що помітно в цілому ряді формально-стилістичних та образних рішень [153, с. 188].

Наприклад, двофігурна композиція «Троянда і м'ята» (1996-1997) усе ще містить ознаки набутої художницею академічної манери, яка не зникає навіть у контексті експресивних виражальних рішень (іл. 74).

Як і в картині цього ж періоду «Жінка, яка сидить» (1996), Цуй Сювень не розриває із пошуком репрезентації фігуративної форми та не бажає остаточно відмовитись від живописної зображальної техніки (план, перспектива, масштаб). Хоча вже тут характер спрощення та узагальнення демонструє подальшу тенденцію до нефігуративу та абстракції, які поки що не виражені явно (іл. 75).

У цей період художниця захоплюється тематикою суперечок людської природи, які живопис, на її думку, здатен переказати через поведінку, емоції та темперамент [163, с. 87]. В цілому, її образи набувають властивих концептуальних характеристик, стають більш лаконічними.

На наш погляд, має значення те, що напрацьовані у цей період часу образи та переосмислений візуальний досвід Цуй Сювень зберегла у своїй подальшій творчості, яка часто відбувалась за рамками живопису.

Так, порівняння низки її картин 1990-х років із фото колажами «нульових» років. показують схильність художниці до самоцитування та переосмислення раніше здобутого зображального досвіду. Ми можемо це побачити на прикладі картини «Поганий» (1996 – 1997) (іл. 76), яка стала джерелом для репрезентації жіночого образу у роботі «Янгол №8» (2006) (іл. 77), – однією із знакових творів у кар'єрі мисткині.

Цуй Сювень постійно працює із жіночими образами, переважно зосереджуючись на темах підлітковості як вразливого часу емоційного зростання людини. При цьому вона практично ігнорує чоловічу візуальність як таку, наголошуючи на важливості заміни чоловічих знаків на символіку місця, архітектури, атмосфери. Іншими словами, увесь той контекст, у якому жінка розкривається в своєму гендерному значенні [95, с. 20-24].

Тенденцію ми можемо помітити у її роботах, що перебувають на межі живопису та фотографії. Наприклад, у творі «Екзистенційна порожнеча 04» (2009) чудово поєднано стилістика, колірні та формальні риси традиційного китайського малюнку тушшю із виразністю цифрового фото (іл. 78).

### **3.4. Жіночий живопис у контексті тенденцій 2000-х – 2020-х рр.**

Сучасний період у розвитку жіночого живопису випадає із загальної лінійності концепції художніх генерацій. Важливо наголосити на тому, що сьогодні в просторі китайського образотворчого мистецтва працюють як художниці та художники покоління «освіченої молоді» (наприклад, Шен Лін / 申玲), так і представники «нової генерації» (приміром, Лоу Мін / 生于). І хоча вихід жіночого живопису на новий етап є помітним навіть у характері мистецтвознавчих оцінок, зазначена вище особливість не поки що не дозволяє термінологічно узагальнити його в межах однієї генерації.

Розглянемо основні тенденції в розвитку жіночого живопису 2000-х – 2020-х років на прикладі найбільш помітних фігур на сучасній художній арені Китаю.



В якості важливої тенденції слід назвати *посилення значення нефогуративного та абстрактного живопису* у контексті мистецтва жінок. Ми вже зазначали раніше, що ця особливість пов'язана із філософсько-поетичним підґрунтям традиційних жіночих мистецьких практик.

Прикладом такої тенденції є творчий шлях Лі Шуанг. Він розпочався наприкінці 1980-х років, коли молода мисткиня заявила про себе низкою творів не межі фігуративу та предметного живопису. Її ранні роботи оцінювали як «типово жіночі», наголошуючи на схильності художниці до експресіонізму у дусі першого покоління китайських художниць-модерністок 1920-х – 1930-х років.

Проте вже не етапі «нульових» акценти в інтерпретації робіт мисткині змінюються. Як підкреслюють мистецтвознавці: «Мистецтво Лі Шуанг не може бути повністю визначене як тільки жіноче мистецтво. Це, насамперед, особиста точка зору конкретної жінки та конкретного митця. ... Деякі з її творів звучать одночасно від обох гендерних партій, а інші походять від унікальності жіночого голосу» [98, с. 106].

Як бачимо, зміна соціального контексту та формування більш розкутої художньої атмосфери у 2010-х – 2020-х роках спричинило не тільки трансформації у самому образному репертуарі жіночого мистецтва, але й спонукали дослідників до переосмислення існуючих суджень, уникнення категоричності в оцінках характеристик жіночого мистецтва.

На наш погляд, важливою ознакою цього етапу є поступова відмова від попередньо сформованих очікувань щодо сутності жіночого живопису та визнання за ним повноцінного права на будь-які художні висловлювання, без прямих гендерних асоціацій.

Для прикладу, Лі Шуанг так пояснює художньо-образну сутність своєї роботи «Зламани строки» (2018) (іл. 79): «Ця картина створювалась для зняття гіпертонічного болю. Він постійно переслідував мене під час малювання, але полегшувався та навіть дивовижним чином зникав, у процесі

роботи. ... Непохитність залишила пам'ятку в нестерпному болі й стражданні та розквітла кров'ю, як квіти» [192].

Безумовно важливе значення у сучасному етапі розвитку жіночого живопису має тенденція до трансформації традиційних лірично-сентиментальних мотивів, які багато століть нерозривно пов'язувались із мистецтвом жінок. Можливість вийти за рамки традиційного естетичного простору присутня сьогодні і у формі відвертого заперечення гендерних стереотипів, і у вигляді їхнього переосмислення.

В якості прикладу проаналізуємо творчість Се Чжунся (谢中霞). Художниця є представницею східно-китайської художньої школи (закінчила факультет олійного живопису в Нанкінському університеті та є співробітником Художньому музеї провінції Цзянсу). Чжао Цзянь (赵笺) підкреслює, що як чільна учасниця жіночого мистецького руху, художниця працює в тематичному репертуарі сюжетної картини та має характерну схильність до експресивного настрою [194, с. 222]. Проте, на наш погляд, це поверхове враження, навісне дещо брутальною манерою мисткині по відношенню до тілесних форм, що особливо гостро виражається у жіночих образах. Така своєрідна «антилірика» дійсно справляє експресивне враження, проте водночас вона націлена на маніфестацію гендерного змісту.

Звернемо увагу на те, що герої її робіт переважно перебувають у критичних станах, демонструють зусилля, виражають складні емоції. Така драматична художньо-образна манера вимагає від художниці відповідних образно-стилістичних прийомів, які переважно є актуалізованими з точки зору побудови кольору і композиційних схем. При цьому Се Чжунся завжди лишається у контексті власного життєвого досвіду та наголошує на реалістичності авторського бачення, як способу розповісти реальні історії [141, с. 28-29].

Наприклад, картини «Хвора дитина» (іл. 80) та «Діалог у ванній кімнаті» (іл. 81), що були написані у 2014 р., представляють окремі сюжети спільного життєвого контексту, які при цьому розповідаються різними

художніми засобами. Обидва твори однаково інтимні за сюжетним змістом, проте художниця гостро відчуває зображальну відмінність між драматизмом у експресивному (перша робота) та ліричному настрої.

Творчість Се Чжунся демонструє характерну виключно для жіночого живопису самоіронію, яка проявляється, наприклад, в картині «Вішачок для одягу» (2013) (іл. 82). Жіночий портрет у статичній фронтальній позі виглядає вкрай об'єктивованим та дійсно навіює відповідні враження, про які натякає авторка у назві. Проте водночас, це спосіб заперечити стереотипи жіночності в живописі, які сама авторка вважає «літературним фейком з минулого» [76, с. 54].

Провокативну сторону жіночого репрезентації демонструє Се Чжунся в іронічній роботі «Назви сам» (2015) (іл. 83). Група оголених жінок показана на тлі зимового пейзажу. Як багатофігурна композиція, картина спрощена до формату етюдного начерку. Цю роботу важко класифікувати як жанр «ню», оскільки відсутня традиційна будуарно-інтимна атмосфера або представлення естетики жіночого тіла. Як і інших свої полотнах, мисткиня продовжує віддавати перевагу розповіданням історій, а не створенню штучно атмосферних композицій.

Наголосимо на тому, що китайські мистецтвознавці відносять творчість Се Чжунся до поетичного живопису, маючи на увазі її майстерність у натюрмортах та ліричних портретах [168, с. 16]. Але водночас сама художниця своїми творами промовляє щодо іншої сторони поетизму – драматичного, експресивного, такого, що вимагає від глядача глибокої емоційної реакції. Для прикладу, наведемо картину «Портрет Сі» (2014), яка демонструє кардинальну іншу лірико-драматичну атмосферу (іл. 84).

*Подолання табу та відкриття у цьому контексті нових тем і ракурсів* також є виразною ознакою сучасного етапу розвитку жіночого мистецтва. У цьому контексті показовим прикладом є творчість Сюй Хуалін (徐华翎).

Сюй Хуалін характеризують як художницю стилю «новий гунбі» (новий ретельний живопис) [126, с. 9]. Проте, слід мати на увазі, що мистецтвознавці переважно роблять такий висновок у переносному значенні, як своєрідну метафору, адже художниця працює в максимально сучасній манері та не є продовжувачем традиційних стилів малюнку [184].

Темою творчості Сюй Хуалін є розлучення із світом дитинства – один із найбільш поширених мотивів жіночого живопису упродовж усього ХХ століття, який ми не одноразово аналізували на прикладі найбільш характерного образу іграшки-ляльки. Художниця також використовує цей символ у декількох своїх творах, серед яких варто окремо виділити картину із промовистою назвою «Я дивлюсь на себе» (2018) (іл. 85).

У сюжетному сенсі робота демонструє дівчину, яка дивиться на дерево, тримаючи у руці ляльку. Сцена вирішена, як зазначає сама авторка, у «пудровій» манері: світло-біжеве, майже біле полотно із фігурою та деревом. Нейтральні кольори та розмиті контури створюють ефект «картини за матовим склом», що також є авторським жестом художниці.

Поява Сюй Хуалін як художниці жіночого живопису відбулася у 2003 р. Серії «Аромат» засвідчила нову тенденцію у розвитку молоді генерції. Якщо для «нового покоління» 1990-х років – «нульових» було характерним актуалізація модерністської естетики, яка в «жіночому» репертуарі дозволяла уникати граничних тем, пропонуючи глядачеві домислювати те, що не можна було візуально демонструвати на полотні, то на тлі збільшення художньої свободи у 2010-2020-х роках мислення категоріями реалізму набуває популярності в контексті раніше табуйованих сюжетів. Це ще одна причина, для оцінки творчості Сюй Хуалін як мисткині «нового гунбі» (іл. 86).

У серії «Аромат» художниця «грається» із зачісками та портретними ракурсами дівчат-підлітків. Серія створює досить незвичне враження і художньою манерою тілесних кольорів, і самою атмосферою підліткової розкутості, що межує із невиявленою та неусвідомленою сексуальністю. Тому знаками цієї серії є волосся, тілесні форми, мереживо білизни – іншими

словами, атрибути псевдо-будуару, які не властиві живопису на підліткові теми (іл. 87).

За словами Сюй Хуалін, її цікавить «повсякденне життя дівчат, особливо їх суб'єктивний досвід у приватному просторі», який важко показати засобами живопису без демонстрації тіла, татуювань, волосся тощо. [74, с. 51].

При цьому її героїні курять сигарети, одягаються у провокативну одягу та представлені у натуральних позах. Мисткиня не приховує, що шляхом до цього бачення була вона сама та її особиста історія розлучення із дитинством. Тому пошук підліткового самовираженням виступає як можливість переосмислити власний досвід та помилки, що породжує цікавість до пограничних станів: жінки, про яких вона розповідає у картинах, перебувають у певній «критичній точці» розвитку, яку авторка намагається зафіксувати та виразити.

За її словами: «Підліток – це завжди дуже розпливчате і не дуже зрозуміле щось... але я вважаю, що це найкрасивіший етап у розвитку жінки» [там само].

Як сучасний живопис, картини Сюй Хуалінг «зчитують» актуальні проблеми її героїнь, і це часто акумулює колективний досвід покоління через ознаки часу. Наприклад, мобільні телефони що потребують безкінечного живлення у картині «Встигнути» (2013) створюють цілий сюжет навколо звичайної повсякденної ситуації (іл. 88).

Насамкінець, запорукою подальшого розвитку є *експерименти із олійними та змішаними техніками*, які виражають внутрішню здатність мистецтва до трансформації художньої мови. На наш погляд, в якості типового прикладу цієї тенденції слід назвати творчість Ху Менже (胡明哲).

Ху Менже відноситься до художниць-дослідниць. І як викладач, і як практикуючий митець, вона досить часто вдається до пояснення сутності своїх творів, що для представниць сучасного жіночого мистецтва не є типовим.

Наприклад, у своєму творчому щоденнику 2010 року. Ху Менже зазначає з приводу концепції серії картин «Міські фантоми», написаної у жанрі міського пейзажу: «Я народилася та жила у Пекіні, і на власні очі спостерігала як сучасний мегаполіс ніби піднімається з землі. Сьогодні, кожного разу, коли я гуляю вздовж кільцевої дороги Пекіну і дивлюся на високі будинки та скляні стіни з обох боків Тайванської протоки, мені здається, що я бачу сон. Скляні штори по черзі відображають будівлі навпроти, коли змінюється світло та швидкість руху. Ці фантоми постійно змінюються та перетинаються, що водночас і красиво, і абсурдно... Таким чином, я хочу використати образи «міських фантомів», для підкреслення психологічного сприйняття урбанізації Китаю» [92, с. 48-53].

Серія дійсно є «фантомною», картини переважно виконані в абстрактній манері із окремим алюзіями на архітектуру та міські панорамні простори. Проте це не класичний міський пейзаж або архітектурна ведута. Як відмічають Л. Мінсюань та Є. Котляр, подібні трансформації виражають тенденцію до збагачення жанрової основи міського пейзажу [13, с. 45-46].

Творчі пошуки Ху Менже спираються на авторську концепцію «наскельного кольорового живопису». Така назва походить не від монументальних практик розпису, а є віддзеркаленням пошуків мисткині у сфері колірної та текстурної репрезентації. Сама художниця використовує цю метафору для означення «унікальної повноцінної мовної системи живопису», яка, звісно, бере свій початок у традиціях китайського малюнку. Проте мисткиня має на увазі не тільки філософію чи образність: з її точки зору «кольори скелі» це своєрідний тоновий контексті історичного живопису Китаю, який походить від природних кольорів, запозичених із реального життя. Ху Менже називає «кольори скелі» геномом традиційного живопису, який породжує все, що існує в сучасному мистецтві [84, с. 61].

Слід зауважити, що живопис Ху Менже в жодному разі не можна назвати ані традиційним, ані архаїчним. Вона надзвичайно сучасна авторка,

що спирається на художню академічну освіту, проте працює в контексті авторських пошуків у формі та вираженні емоцій та образності.

Домінуючим мотивом її творів є серійність, яку художниця вважає важливим методом інтерпретації художньої ідеї. Для демонстрації різних аспектів у розвитку жіночого мистецтва ми обрали для аналізу серії, що репрезентують творчу манеру Ху Менже у різних жанрах: «Читання» (друга пол. 1990-х рр.) (іл. 89) та «Деякі з кількох» (1998) (іл. 90-91).

Серія «Читання» є гібридним жанром портрету та сюжетної картини, що досить часто спостерігається у сучасному олійному живописі Китаю. У даному разі, підтвердимо думку Ген Чжижуна щодо серйозних жанрових трансформацій портрету у китайському образотворчому мистецтві як ознаку стилістичного розмаїття підходів та прийомів вираження [32].

Як художниця, що передусім орієнтована на експерименти у кольорі та формі, Ху Менже балансує на межі декоративізму та розв'язання станкових завдань. Серія повністю присвячена жінкам і нагадує ремінісценції традиційних «палацових» та «будуарних» сюжетів, що помітно у картині «Читання 1» (1997) (іл. 89). Поєднання відкритих кольорів із надзвичайно м'якими тональними відтінками дійсно привносить в образну структуру творів ліричну жіночність, проте не переступає кордони між стилізацією та прикрашанням.

Нагадаємо, що художниця постійно працює над чистотою кольору і часто, за її словами, відмовляється від тих образних ідей, які руйнують первинний авторський задум щодо домінуючого тону картини. Приміром, це зазначалося мисткинею стосовно твору «Читання 2» (1999), коли Ху Менже експериментувала із холодними «скельними» кольорами [152, с. 60].

Серія натюрмортів «Деякі з кількох» продовжує та розвиває ці пошуки. Проте, на відміну від портрету, що має певні жанрові обмеження у роботі із тілесними образами, натюрморт дозволяє більш активно використовувати можливості формально-пластичної мови.

Наприклад, у картинах «Два з кількох» та «Один з кількох» (обидві 1998 р.) прозорі поверхні та скляні об'єкти формують світлові рефлекси, що змінюють тон яблука на м'який синій або зелений (іл. 90). Ілюстративний прийом, скоріше запозичений із арсеналу графіки, постає в манері Ху Менже як цілком органічне рішення для посилення атмосфери загадковості (іл. 91).

На наш погляд, у натюрмортах художниці помітно її захоплення японською графікою, що можна пояснити професійним інтересом мисткині. Ху Менже декілька разів за свою художню кар'єру (на початку 1990-х рр. та на початку 2000-х рр.) працювала запрошеним дослідником у студії Каяма Матазо у Токійському університеті мистецтв [81, с. 72].

Насамкінець, не можна оминати увагою картини Ху Менже у жанрі «ню», які також поєднують серійність пошуку із експериментами в системі представлення кольору. У цьому контексті цікавим є порівняння робіт серії «Плаваюча» (сер. 2000-х рр.), які є класичним прикладом розвитку домінуючої ідеї за допомогою різних виражальних засобів. Змінюючи тоново-колірну репрезентацію, художниця корегує тілесну фактуру (іл. 92) та вдається до ліричного узагальнення форми (іл. 93), хоча при цьому обидві роботи не втрачають центральної ідеї.

### **Висновки до третього розділу**

Упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття жіночий живопис проходить складну еволюцію, розвиваючись від художніх форм соцреалізму у 1950-х роках і, зрештою, набуваючи повноцінного концептуального бачення у художній поліфонії китайського образотворчого мистецтва початку ХХІ століття.

Важливим висновком проведеного нами аналізу є визначення особливої ролі художніх генерацій для інтерпретації розвитку жіночого мистецтва. Традиційна для китайського мистецтвознавства точка зору розглядає розвиток образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ –



початку ХХІ століття у контексті концепції художніх генерацій, яка пропонує лінійну парадигму мистецької еволюції.

Так, жіночий живопис у контексті «покоління старших» (1950-ті – 1970-ті рр.) розглядається як особливий етап переосмислення гендерних стереотипів у контексті зміни ролі жінки у тодішньому китайському суспільстві з вторинної та підпорядкованої на рівноправну та повноцінну. В художньому сенсі це виражається у корективі сюжетно-тематичного репертуару, появи суто жіночих образних репрезентацій, у першу чергу, в рамках фіксації жінки у традиційних чоловічих просторах (передусім, професійних та соціальних).

Часом активного пошуку власного обличчя жіночого живопису стає період 1970-х – 1980-х років, у контексті якого домінує т.зв. покоління «освіченої молоді». У цей період мистецтво жінок стає простором пост-соцреалістичних експериментів, які, з одного боку, актуалізують художні мови модернізму першої третини ХХ століття, а з іншого – звертаються до нереалізованого потенціалу мистецтва *гохуа*, прагнучи залучити до художньої модернізації традиційні художні практики.

«Генерація нових» (1990-ті – 2000-ні рр.) набуває значення художньої основи сучасного жіночого живопису. У цей період часу відбувається чергове відкриття китайського жіночого модернізму першої третини ХХ століття, а саме мистецтво жінок оцінюють як художній феномен, що має власні простори репрезентації та особливу художньо-образну ідентичність.

Насамкінець, упродовж 2000-х – 2020-х років складається сучасне обличчя жіночого живопису у контексті тенденцій трансформації образотворчого мистецтва Китаю.

Таким чином, періодизація жіночого живопису спирається за загальноприйняту у китайському мистецтвознавстві концепції художніх генерацій. Вона дозволяє розмежувати соціокультурні відмінності першої половини ХХ століття (т.зв. перше покоління китайського модернізму) та особливості розвитку образотворчого мистецтва у 1950-х – 2000-х роках.

Роль та місце жіночого живопису у цих процесах на сьогодні розглядається як важливий, проте не основний напрямок.

Між тим, варто звернути увагу, що між поколіннями першої та другої половини ХХ століття часто не має чітких бар'єрів. Чимала кількість жінок-художниць, які відносяться до «покоління старших» (1950-ті – 1960-ті рр.) активно працювали і в 1990-ті роки, стаючи частиною тодішніх художніх змін. Теж саме можна зазначити із приводу генерації «освіченої молоді» 1970-х та «нового покоління» 1990-х років: обидва осередки досить активно репрезентовані у живописі 2010-х років.

Підкреслимо, що не усі критичні аспекти у розвитку періодизації з точки зору зміни художніх поколінь віддзеркалились у жіночому живописі, проте взаємопов'язаність тенденцій та процесів є очевидною на прикладі аналізу творчості багатьох мисткинь різних поколінь.

## РОЗДІЛ 4

### СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНИЙ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ РЕПЕРТУАР ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

#### 4.1. Образ, тема і сюжет як форми подолання художніх гендерних стереотипів

Невід'ємною складовою становлення жіночого мистецтва було подолання стереотипних уявлень про роль та місце жінки-художниці у мистецьких процесах, які, звісно, впливали із загальної соціальної практики гендерного унормування. Відтак, для розв'язання завдань нашого дослідження важливо виявити і дослідити, які перепони долали мисткині та з яким простором стереотипів було пов'язано становлення художньо-образного контексту жіночого мистецтва.

Важливим питанням, є виявлення певної відправної точки яка б виражалася у жанрових та стилістичних підходах: якщо жінкам у патріархальному суспільстві щось заборонено, а щось дозволено, то у межах цього річища можливостей мало сформуватися певне жіноче мистецтво зі своїми канонами, способами репрезентації, традиціями тощо.

На наш погляд, в такій якості слід розглянути дві традиції, що в сенсі стереотипного ставлення до жіночого мистецтва продовжували бути актуальними практично упродовж всього ХХ століття, а саме: «будуарний живопис» («闺阁画») та літературу «мандаринок та метеликів» («鸳鸯蝴蝶派»).

Соціальні норми китайського суспільства ранньомодерного часу (періоду, коли склалися основні патріархальні правила у художній сфері, що так чи інакше збереглися у ХХ столітті) припускали існування окремих ізольованих просторів для незаміжніх жінок, які в європейській традиції

можна представити як «жіночий будуар» («闺房»): замкнена територія у кордонах великого маєтку родини чоловіка.

Ляо Вень (廖雯) поетично описує сутність «будуару»: це не лише простір, де перебувають жіночі тіла, але й місце, де захоплені жіночі душі. [107, с. 113]. Саме «будуарний живопис» китайські мистецтвознавці вважають основним стилем жіночого живопису до XX століття [там само].

Оскільки в специфічному побуті будуару декоративно-ужиткові практики (рисунок, вишивання) були природною формою поведінки жінок, паралельно із практиками живопису сформувався своєрідний підвид цього «будуарного живопису», який інтерпретували як «будуарний розпис». Ця природна декоративна лінія, що безпосередньо впливала із повсякденної повідки жінок в ізольованому просторі, постійно спонукала дискусії щодо статусу жіночого мистецтва як або «декоративної майстерності», або власне «стильового живопису», що також дозволяло в певних ситуаціях оцінки творів жінок занижувати їх значення до «прикрашання», «стилізації».

Усі зазначені особливості віддзеркалювались в характері сприйняття жіночого живопису, який, нагадаємо, до початку XX століття в китайській художній культурі не розглядався як окремий феномен: за умови існування жінок-художниць не існувало окремої ніші для їх творчості ні умовно, ні на практиці.

Як підкреслює Ван Лін (万琳), у тривалій історії китайського живопису жіночі картини завжди «фіксувалися нечітко», що можна простежити на прикладі чи не усіх основних джерел, які формували історії про мистецтво (наприклад, «Шуовень Цзецзи» Сюй Шеня, «Записи відомих картин минулого» Чжан Яньюаня, або «Історія мовчазної поезії» Цзян Шаошу). Вчена наголошує, що у багатьох жінок-художниць навіть не було особистого імені, а твори маркувалися лише прізвищем чоловіка [151, с. 79].

На прикладі еволюції жанру «квітів та птахів» цю тенденцію показує Лю Лі (刘莉), також приходячи до висновку, що «історія живопису знехтувала жінками і стала суто чоловічим дискурсом» [109, с. 32].

Поза тим, сама традиція та практика «будуарного живопису» спонукала до збагачення репертуару жіночого мистецтва, навіть за умов його ізольованості та побутової автономії. Наприклад, до жанрових та стилістичних форм живопису, які мали прямий стосунок до будуару, можна віднести живопис т.зв. «світських левиць» («світських дам») та «цзі ші» (наложниць-куртизанок елітного статусу). Цю проблему ще в середині 1990-х років проаналізувала китайська дослідниця Лі Ші (李滢), переконливо показавши саму внутрішню ієрархію форм, жанрів та стилів цього жіночого замкненого мистецтва [103, с. 56-58].

Наразі достатньо сказати, що «будуарний живопис», судячи з практики його існування, нагадував, скоріше, соціокультурний, ніж художньо-образний феномен. Наприклад, Лі Ші зазначає щодо крайнощів у сприйнятті статусу мисткинь, коли «соціально замкнута художниця будуару і соціально відкрита художниця-куртизанка не лише представляли дві окремі ідентичності, а й позначали відмінності в їхніх творчих установках і стилях роботи» [там само]. Жінка-художниця, яка сформувалася в стабільному родинному колі, здобула досягнення в поезії, літературі та каліграфії, суттєво відрізнялася за способами репрезентації від «цзі ші», для яких живопис був формою просування по соціальній драбині.

Ці особливості віддзеркалювались і на характері дотримання традицій живопису. Наприклад, художниці будуару, що представляли заможні чоловічі родини, мали можливість навчатись у відомих майстрів. Натомість, менш заможні представниці розраховували на особливу мистецьку атмосферу будуару, де з дитинства талановиті дівчата були занурені в художній контекст (спілкування, доступ до літератури та колекцій, можливість у подальшому продажу твору тощо).

У будь-якому разі, прямим наслідком такої ізольованої репрезентації жіночого мистецтва стало стереотипне сприйняття картин жінок у ХХ столітті, як спадкоємців традицій будуару з його «вузькою та одноманітною перспективою, формою та концепцією» [179, с. 87]. Не останню роль у цьому відіграло і подальше домінування чоловічої точки зору на живопис жінок, як на щось інтимно внутрішнє, замкнене на собі, що однозначно походить від непорушних патріархальних традицій [104, с. 113-117].

Наприклад, Лю Лі припускає, що жінки-художниці, за умови більш відкритої конкуренції, могли б здобути набагато більшу статусність у жанрі «квіти та птахи», який був одним із найбільш популярних у період династій Мін та Цін [109, с. 32].

Друга традиція, яка має не меншу силу впливу на стереотипне сприйняття жіночого живопису, пов'язана із літературою «мандаринок та метеликів», яку розглядають як, свого роду, публіцистичний феномен у розвитку художньої культури Китаю початку ХХ століття (після революції 1911 р. із особливою популярністю у Шанхаї). Ця метафорично-грайлива назва пов'язана з іронією щодо сентименталізму творів, які переважно експлуатували історії про красунь та куртизанок. Як література масового вжитку, тексти «мандаринок та метеликів» споживались у контексті відповідного способу ілюстрування, а також навіювали специфічну образність «жіночого світу» як, у першу чергу, світу «нарцисизму та сентиментів» [121, с. 404].

На основі аналізу атмосфери республіканського Китаю першої третини ХХ століття, можна припустити якими саме читачі таких романів хотіли бачити жіночі образи у живописі та з якими перепонами мали стикатися жінки-художниці у їхньому прагненні закріпити в творчості «європейський» погляд на жінку.

Таким чином, жіноче мистецтво практично в усі періоди часу перебувало в особливому становищі, яке віддзеркалювалось і на інституційному рівні (приміром, різниця між жіночою освітою та власне

освітою), і на можливостях репрезентації (експозиційно-виставкова діяльність, публікація репродукцій творів тощо).

Сунь Цзінбо та Фань Діань (孙景波, & 范迪安) наводять щодо цього характерний приклад, пов'язаний із нормами оцінки картин жінок-художниць: «У минулому у світі мистецтва була звичка. Коли на виставці бачиш роботу, яка вказує на те, що художницею є жінка (або представник меншості), критерії оцінки картин, природно, пом'якшувалися» [142, с. 65-68].

#### **4.2. Художній символізм жіночого живопису як інструмент подолання гендерних стереотипів**

Залежність статусу жінки-художниці від родини чоловіка мала делокоосяжні наслідки, які одночасно були результатом і опору патріархальному тиску, і його використанню в якості цілком правомірного річища для розвитку.

Наприклад, Ге Лін (葛琳) наголошує на важливості урахування другого фактору, коли слідування «нормам та чеснотам», які приписувалися жіночій моделі поведінки, призводило до того, що художній стиль мисткинь ставав «природно подібним до стилів їхніх батьків і братів, а жінки, тим самим, прагнули до тієї ж художньої цінності, що й чоловіки-художники». Зокрема, такими є історії жінок-художниць династії Мін Цю Чжу та Вень Шу [75, с. 158-159].

Зазначені норми поведінки мали відношення до етики та етикету і часто не регулювалися жодними законами, крім звичаєвого права. Так, серед норм, що мали вплив на репрезентацію жіночої образності у живописі та виступали у ролі певного етикету очікуваної поведінки (у тому числі, і візуальної – у формі написання образів), слід назвати інтерпретацію конфуціанських трактатів. Саме ця практика читання та осмислення релігійних доктрин сформувала найбільш важливі стереотипи щодо

«правильної» ролі жінки, серед них: «три покори і чотири чесноти» (“三从四德”), «дотримування шляху жінок» (“恪守妇道”) та «гідність і доброчесність» (“端庄贤淑”).

Ще у першій половині ХХ століття зазначені норми розглядалися як неодмінні форми репрезентації жіночої культури, які не могли бути беззастережно відкинуті або заперечені. Проте водночас вже на той час була зрозумілою категорична відмінність між традицією та реальним життям. Те, що у традиційному живописі на жіночу тематику «всі жіночі персонажі гідні та доброчесні» не означало, що глядач прагнув виключно до такого мотиву [149, с. 601].

На наш погляд, саме у контексті живописних образів народжується нова парадигма репрезентації жінки у суспільстві в цілому. На відміну від літератури, яка мала оповідними засобами визначати ставлення до гендерних взаємин, живопис володів здатністю до промовистого мовчання, яке провокувало відповідну інтерпретацію, не наражаючись при цьому на відвертий громадський осуд.

За висновком С. Рибалко практика мовчання як символічної дії, яка є прихованим риторичним маніфестом, має у мистецтві Сходу конкретні візуальні та дидактичні форми реалізації. Як показує вчена, «концептосфера мовчання» у своєму зображально-візуальному контексті представлена переважно «знаково-ілюстративними зображеннями, що акцентують увагу на органах, пов'язаних із мовленням, виразно містять позитивну оцінку мовчання» [22, с. 155-156]. У контексті художньо образного символізму жіночого живопису ця риса присутня в художніх практиках першої половини ХХ століття, а також проявляє себе і в подальших періодах розвитку феномену.

Ми вже зазначали у попередньому розділі щодо символічного образу ляльки, який у першій половині – середині ХХ століття використовувався жінками-художницями переважно у жанрі натюрморту або портрету для



позначення власного статусу та алюзії на стереотипне сприйняття сутності жіночої поведінки. У подальшому цей образ супроводжує жіночий живопис в різних стилістичних та жанрових проявах, що засвідчує усталеність позначеного цим символом стереотипу.

Наприклад, Ши Янь (方李珍) інтерпретує подібні символи у візуальній жіночій культурі як «синоніми слабкості та покірності», які маніфестують та заперечують точку зору на мисткинь, як на «позбавлених соціального статусу» [137, с. 89].

Фан Лічжень (方李珍) вбачає у цьому протистояння старим феодальним порядкам, які нав'язували етичну норму покірності (жінки не можуть і не мають уникати трагічної долі). Подібні символи ставали знаками відмови від «іграшкового» статусу [73, с. 7-9].

Більш детальний аналіз жанрового репертуару жіночого живопису надає можливість простежити за тим, як зазначений символічний образ знаходить своє вираження у різних стилістичних та жанрових контекстах.

Наведені вище тенденції засвідчує відома серія творів Хе Мелкун (інші варіанти транслітерації: Він Мікун та Хе Муцюнь; 贺慕群) із характерною назвою «Серія ляльок», що експонувалась у Французькому жіночому салоні 1968 року в Парижі, де одна з робіт здобула високу відзнаку (іл. 94).

На перший погляд, картини Хе Мелкун перебувають за межами гендерної репрезентації, а їхня манера виконання, що нагадує неоабстракціонізм, не дозволяє чітко ідентифікувати роботи як продовження розпочатої у республіканський період теми «ігрового» характеру жіночого статусу. Зі стилістичного погляду «Лялькова серія» є цілком експресіоністичною та викликає враження меланхолії.

З формальної та композиційно-пластичної точки зору художниця відмовляється від усіх значимих характеристик жінки, лишаючи тільки фігуративну основу тіла, яка, до того ж, максимально узагальнена та формалізована. У Хе Мелкун лялька є образом, що має потенціал стати будь-

чим, що готовий до змін та здатний впустити до свого умовного тілесного простору протирічливі емоції та значення. Проте у будь-якому разі, зважаючи на експозиційний контекст та авторську позицію, серія є ідейною спадкоємницею дискусій щодо ролі жінки-художника в чоловічому світі.

На наш погляд, вкрай важливо, що проаналізовані нами тенденції не втрачають художньо-образної актуальності і в сучасному жіночому живописі, який розвивається в кардинально інших умовах.

В якості прикладу наведемо роботу Сюн Хе (熊鹤) «Падіння» (інша назва «Втеча», 2023) (іл. 95), виконану для окремої експозиції у «Qiyuan Art Space» з нагоди святкування міжнародного дня захисту жінок 8 березня. Куратори запропонували чотирьом художницям поміркувати над темою жіночої «лімінальності» (юйсянь), яка має художніми засобами описати критичні перехідні емоційні стани. Намагаючись показати особливу природу жіночої ідентичності Сюн Хе обрала образ ляльки. За її словами картина є історією про втечу та пошуки себе.

Стилістично картина представляє собою досить характерний для сучасного китайського олійного мистецтва полістилізм, де кордони реалізму, імпресії та експресивності перетинаються як за допомогою формально-пластичних, так і виражальних засобів. Лялька у Сюн Хе є простором авторських алюзій. Її метафорична основа пов'язана із образом «іграшковості» жінки, яка продовжує бути символом правильно зіграної соціальної ролі у родині та ознакою добродесного виховання. Водночас у роботах Сюн Хе знаходить втілення образи підліткового бунту та пошуку власного місця у світі, що також поєднано із гендерними міркуваннями. Важливо те, що художниця виступає від імені жіночого мистецтва та інтерпретує «втечу», як традиційну історію про «тихий опір». За її словами, дорослі жінки в Китаї можуть повернутися назад до родини, де вони знову набувають статусі «дітей», а це впливає на визнання успіхів та значення. Більш звичний шлях – це роль матері, для якої донька є «двійником і об'єктом суверенітету» (діти надають жінці статусу в родині). Таким чином,

відмова від традиційної цінності були лише дружиною або матір'ю, є шляхом до набуття «самосвідомості та само досягнення», що є справжнім «падінням в невідоме».

В даному разі варто наголосити на тому, що живописний образ іграшки / ляльки в жіночому мистецтві Китаю ХХ століття демонструє розмаїття художньо-стилістичних рішень та в якості символу є частиною жанрового репертуару щонайменше портрету, автопортрету, ню та натюрморту [11, с. 189].

Якщо порівняти метафоризм іграшки /ляльки на картинах Пань Юліан, виконаних у постімпресіоністичній манері (1930-ті – 1940-ві), із, наприклад, експресивними, майже абстрактними роботами «Лялькової серії» Хе Мелкун (1960-ті), стає очевидною незмінність символічної напруги та надзвичайна знакова виразність цього образу для художньої філософії жіночого мистецтва.

### **4.3. Особливості жанрової репрезентації у системі художнього символізму жіночого живопису**

В традиційному китайському образотворчому мистецтві система видів та жанрів суттєво відрізнялась від європейської, що стала особливо актуальною для китайського мистецтва з початку ХХ століття. Проте живопис жінок, як було показано нами у параграфі 3.2.1, мав пройти більш складний шлях переосмислення західного художнього досвіду, оскільки в його структурі традиція виконувала репрезентативну роль.

На наш погляд, ця обставина визначила особливості у репертуарі жанрів, в контексті яких репрезентація жіночих тем, форм звернення до глядача, а також властивої символічної ієрархії, змогли сповна проявити себе. Окремо наголосимо на тому, що взаємодія сюжетного тематизму та жанрової типології мало особливе значення для становлення жіночого живопису ХХ – початку ХХІ століття.

У першу чергу, серед найбільш важливих жанрів слід назвати *автопортрет*, який набув вагомого значення через те, що жіноче мистецтво потребувало іншого характеру самовираження та саморефлексії. На різних етапах розвитку мистецтва жінок саме автопортретування надавало можливість визначити приховані ідеї, які не було можливості промовляти відкрито.

Це досить часто дозволяє китайським історикам мистецтва наполягати на особливому значення жанру автопортрету, як чи не основної формі творчості китайських жінок-художниць у ХХ столітті, про що впевнено стверджує Сяо Шен ( 萧声 ) – одна з кураторів виставки жіночого автопортрету у Пекіні у 2010 р. [120, с. 36].

На наш погляд, у самому характері концепції цієї експозиції, безумовно важливої в цілому для розвитку жіночого мистецтва, можна помітити методологію формування лінійної історії жінок-художниць в сучасному образотворчому мистецтві Китаю. Дослідження китайського жіночого мистецтва з точки зору конкретної жанрової репрезентації є, за словами Сяо Шен, «перспективою, яка окреслює основні віхи жіночого мистецтва», а сам автопортрет у такий спосіб стає інструментом опису та джерелом для аналізу жіночих історій [там само].

Наприклад, важливе місце займає жанр автопортрету у творчості Лю Мейзі (刘梅子), сучасної художниці, що представляє Шанхайську художню школу. Саме автопортрет став для мисткині засобом ведення своєрідного художньої серії, яку вона іронічно назвала «Щоденником постмодерністської жінки-художника» (2009).

Картини серії розповідають короткі історії про саму Лю Мейзі, поєднуючи в одне ціле святкові, повсякдення або особисто важливі для авторки моменти життя. Стилiстично серія є посиленням на жіночий модернізм першої третини ХХ століття із його характерними рисами спрощення форми, виразності кольору та схильності до показової (у певному сенсі, манерної) репрезентації.

Подібні риси ми бачимо у картинах «14 лютого» (іл. 96) та «8 березня» (іл. 97), які використовують звичну для сучасного суспільства іронію над культами масової культури. У цьому ж сенсі можна інтерпретувати і картину серії «Вихід II», де одягання взуття на високих підборах є символічним жестом «виходу у світ» (іл. 98).

Важливе значення для жіночого живопису має напрямок, відкритий свого часу Пань Юліан – жіноча тілесність репрезентована за допомогою жанру «ню». Проте оголеність, естетика представлення жіночого тіла та оповідання історій із застосуванням тілесних форм – різні аспекти жанру.

На наш погляд, в його контексті центральну роль відіграє тема присутності жіночого начала та презентації інтимних властивостей жіночої культури, яка, безумовно, лине від подолання стереотипності «будуарного» живопису. Відтак, один із найбільш важливих проявів жанру ню у сюжетно-тематичному аспекті – це тема свободи як такої та свободи вибору як потенційно важливого значення (погляду, точки зору, позиції, бачення форми або традиції тощо).

Як вважає Лу Венцуй (呂文翠), жанр «ню», який на теренах Китаю почав активно практикуватися у Шанхаї 1920-х років, зафіксував стадію зародження жіночої автономії у живописі. Художниці використовуючи жіночу оголеність як символ відкритості та беззахисності (але водночас і відсутності прихованих намірів) та завдяки цьому мали можливість поставити глядачам неоднозначні питання, які часто інтерпретувалися в термінах норми чи табу, кордонів репрезентації інтимної поведінки, наслідків травматичного досвіду тощо [121, с. 404].

На «парадоксальність образу тіла» у жіночому живописі звертає увагу і Ван Сін (王欣), підкреслюючи мотивацію популярності жанру «ню». За його словами, сучасні китайські художниці «використовують зображення тіла, щоб впоратися із зовнішніми обмеженнями», провокуючи відмінність сприйняття жіночності як звичайної художньої форми, що є традиційним

аспектом жанру або як «гендерного тіла» (жінки, як об'єкта розповіді про утиск, нерівність, опір тощо) [161, с. 81].

Прикладом використання жанру «ню» для репрезентації сюжетних ідей, що можуть бути узагальненні у художньо-образному амплуа жіночого живопису, є творчість Лю Хун (刘虹). Художниця відноситься до міжкордоння генерацій «освіченої молоді» та «нового покоління», хоча в більшості випадків її зараховують до другого. Вона є випускницею відділення олійного живопису Сичуаньської академії образотворчого мистецтва.

Жанр ню є для Лю Хун основним в творчості. Проте, як характеризує її манеру відомий китайських мистецтвознавець та куратор Хе Гуйань (何桂彦), порівняно з домінуючою у поколінні ідеологією модернізму, Лю Хун не перебуває в атмосфері «культурного бунту».

Сама художниця підкреслює, що з самого початку своєї кар'єри вона тримається на відстані від модерністських змін та не бажає, аби мистецтво занадто сильно занурювалось у соціологічні або політичні інтерпретації. Саме тому для її авторської естетики важливо за допомогою жіночого тіла змінити «існуючу парадигму образності в станковому живописі та позбутися споживання жіночого оголеного тіла чоловічим дискурсом» [82, с. 59-60].

Художниця неодноразово відмічало, що увага до ню як жанру сформувалася в неї ще за часів навчання. Коли вона спостерігала за жінками моделями, її постійно переслідувала емоція відстороненого сорому за навмисну оголеність, яка часто виглядала беззахисно та безпорадно. Тому переважна більшість її серій є прагненнями розв'язати дилему подолання особистого (інтимного) та маніфестального (вираженого назовні), що завжди супроводжує живопис оголеного жіночого тіла.

У декількох серіях (наприклад, «Розмова наодинці з собою» (1993-1998) (іл. 99) або «Mi Mi Series Works» (2000) (іл. 100). Лю Хун навмисно відмовилась від демонстрації обличчя, перекриваючи його або складками

тканини, або квітковими композиціями. У серії «Медитації 1» (1986-1992) такі міркування підкреслені просторами чорної площини на задньому плані, які в кожній картині представляють візуально невидиму або приховану частину жіночого тіла (іл. 101).

У сюжетно-побутовій картині проявляє себе тематизм очевидних «жіночих» просторів (місто, дім, діти тощо), який перетинається із темою унікальності жіночого погляду: точки зору, емоції, враження, які здатна помітити та рефлексувати лише жінка-митець. До цього варто додати особливе право на представлення теми материнства, кохання (в усіх його проявах) та родини. Суто китайським поглядом на «територію» жіночого простору є і особливе бачення повсякдення та побуту.

Не випадково Чжао Цзінью (赵竞宇), аналізуючи вибір тематичного репертуару жінок-художниць, звертає увагу на специфічну «цінісну орієнтацію» жіночого мистецтва, яка часто виражає особисті емоції, очікування і навіть страхи, наголошуючи при цьому на унікальності авторської точки зору «жіночої свідомості» [31, с. 71-73].

В якості прикладу розглянемо творчість Чень Сі – випускниці Сичуаньської академії образотворчих мистецтв, яка у 1980-х роках не перебувала на вістрі соціально-політичного та художнього життя Китаю. [159, с. 177-178]. Проте периферійність простору її навчання навпаки стала мотивом для активного експериментування із образами та техніками живопису. Достатньо сказати, що за свою тридцятирічну кар'єру художниці, Чень Сі пробувала себе в експресіонізмі, досліджувала трансляцію фотографії в системі гіперреалізму, а також активно змінювала роль кольору у своїх творах.

З точки зору соціокультурних стереотипів жіночого живопису творчість Чень Сі (陈曦) очевидно виходить за рамки гендерно визначеного тематизму. На наш погляд, це ключова ознака для значного розширення простору інтерпретації феномену мистецтва жінок як такого що не має наперед визначеного сюжетного жанрового чи образного репертуару. На

прикладі творчості багатьох художниць ми бачимо ця властивість у репрезентації жіночого живопису як особливої точки зору на практично будь-які питання: і суспільно значимі, що перебувають у фокусі громадської уваги, і суб'єктивно-маргінальні, що не виглядають художнім мейнстримом.

Навіть побіжний аналіз ретроспективи творів Чень Сі від 1990-х до 2010-х років дозволяє побачити наскільки активно художниця вдавалася до зміни в художнього напрямку своєї творчості.

Картини початку 1990-х років переважно експресіоністичні, із усіма характерними ознаками китайського «плаского» модерністського живопису: щільні темні кольори, крупний мазок, деформовані фігури. Ми можемо побачити це на картині «Перукарня» (1990 р.), яка є частиною побутової серії нарисів про життя китайської провінції (іл.102).

Проте вже у середині 1990-х років Чень Сі експериментує із можливостями експресії кольору та додає до художньо-образних міркувань сюрреалістичні мотиви. Наприклад, робота «Сад птахів» (1997) є одночасно і рефлексом натурних спостережень, і цілковитою фантазією мисткині (іл. 103).

У «нульових» роках захоплення Чень Сі творчістю Г.Ріхтера спонукало її до експерименту із фотографією, як мотивом для олійного живопису. У результаті, прониклива «жіноча» серія стала кардинально відмінним прикладом у творчості художниці, показавши Чень Сі як митця іншого класу (іл. 104).

Центральний образом Чень Сі на початку 2000-х років, коли її творчість здобула визнання, було телебачення та медійне життя Китаю. Цю актуальну проблематику мисткиня показує у контексті авторської серії олійних картин вкрай незвично: у її полотнах присутні телевізори як реальні об'єкти повсякдення, що транслюють певну подію. Характер композиційного представлення, масштаби та ракурс практично не змінюються, тим самим формуючи у глядача враження фізичного повернення у споглядання події. У цій грі з пам'яттю, а в більш широкому сенсі – з історичним минулим,



проступає важлива ідея життєвої події, як, свого роду, матеріалу що буде природу людської поведінки.

Особливо важливе значення має у репрезентації жіночого мистецтва *натюрморт*. У цьому жанрі поєдналися і стереотипність «будуарного розпису», і сучасне узагальнення символічних ідей. Як стверджують китайські дослідники, у становленні жіночого живопису Китаю у 1970-х – 1980-х роках непоодинокими були випадки, коли за допомогою семіотичного навантаження ліричних або декоративних сюжетів, художниці висловлювали гострі соціальні зауваження або «випускали у світ» натяки щодо професійної нерівності.

Наприклад, такий опір жіночого мистецтва чоловічій дискурсивній практиці показують Цзінь Байян та Е Цзіньюй (金百洋, & 叶金玉) на прикладі квіткового натюрморту [94, с. 31-35].

Гендерний символізм та відповідну знакову репрезентацію ми можемо побачити в багатьох творах критичних періодів для розвитку жіночого живопису: 1930-1940-х років, або кінця 1980-х років. Часто соціальний підтекст художніх образів є невід'ємним від сюжетно-тематичного рішення. У даному разі підтримаємо висновок Ся Гофу стосовно того, що у прагненнях створювати жіночі образи мисткині «намагаються не просто створити естетику персонажа, але змінити життя жінок» [165, с. 126].

У цьому контексті важливе значення має використання жінками-художницями теми гендерного утиску як права на особливий художній досвід. На наш погляд, саме це призвело до формування характерного пантеону героїнь-художниць із власним, раніше здобутим, сюжетно-тематичним простором. Дай Яньпін (戴艳萍) називає це проблемою фемінізації мистецтва ХХ століття, що, на його думку, проявляється у пошуку та вираженні гендерної рівності за допомогою художніх підходів [69, с. 113].

Ця тенденція проявляється і в інтеграції традиційного художнього символізму до простору сучасного мистецтва, яка, з точки зору Лю Сіян (刘思扬) поєднує «формальне, образне та символічне» в єдину художню мову [111, с. 26-27].

### **Висновки до четвертого розділу**

Упродовж усього періоду свого розвитку у ХХ – початку ХХІ століття художньо-образні та сюжетно-тематичні особливості жіночого живопису демонструють схильність до продукування усталеного простору символізму, в якому гендерне перетинається із естетичним. Підвалини цього процесу пов'язані із «будуарним живописом», як традиційною практикою репрезентації жіночого мистецтва до ХХ століття. У його межах образ, тема та сюжетна основа жіночих художніх практик формується на ґрунті соціальної ізоляції та є унікальним поєднанням нормативного (забороненого та дозволеного) із символічним (прихованим або маніфестальним). У дисертації підкреслено, що традиція та практика «будуарного живопису» збагачували, у першу чергу, символічний репертуар жіночого мистецтва, в якому мова метафор і алюзій набули значення виражального художнього коду. У подальшому саме на його основі сформувався художній символізм жіночого живопису як інструмент подолання гендерних стереотипів.

В цілому, сюжетно-тематичну та художньо-образну символіку жіночого мистецтва можна типологізувати як за критерієм гендерної, так стилістичної ідентичності. Не зважаючи на те, що традиційними соціальними просторами жінки упродовж усього ХХ століття лишалися родина, дім та діти, вже з другої половини століття символи соціальних прагнень та досягнень жінки поступово засвідчують руйнування патріархальної системи, що змінює символічний характер образності живопису жінок.

Вагоме значення у цьому процесі мали т.зв. маркерні художні символи, які використовувалися як інструменти для розкриття та відстоювання жіночої автономії та суб'єктності. Важливо підкреслити, що подібний гендерний символізм виразився як в конкретних зображальних знаках (наприклад, іграшкової ляльки), так і в жанровій трансформації (приміром, в еволюції автопортрету у жіночому мистецтві в сторону демонстрації самодостатнього статусу).

На відміну від символічних значень у стилістичній репрезентації першої половини ХХ століття, яка органічно зростала на ґрунті західноєвропейського модернізму, жіночий живопис другої половини століття спирався на трансформаційні можливості реалізму, використовуючи його художній апарат для переосмислення гендерно актуальних проблем.

Так, у живописі 1950-х – 1960-х років зазначена особливість сформувалась та набула значення завдяки зверненню до переосмислення традиційних художньо-образних категорій «жіночності» та норм зовнішньої візуальної репрезентації жінки. Увага до рівності чоловіка та жінки у суспільстві, яка в тодішній ідеології розглядалась як демонстрація соціальної справедливості, покликала до життя маскулінні жіночі образи (приміром, жінки-військові, жінки-героїні подій революції та війни тощо), які потребували відповідного символічного ствердження.

У подальших етапах розвитку жіночого живопису образно-стилістична еволюція збагатилася здобутками мистецтва пост- та мета-модернізму, у межах чого мисткині зверталися до переосмислення художнього символізму експресіонізму, постімпресіонізму, живопису абстракції та безпредметності. На думку М. Пономаренко така тенденція в цілому характеризує особливості розвитку європейського живопису ХХ століття [17].

Важливе значення набули трансформації у традиційних жіночих напрямках художньо-образної репрезентації, зокрема знаття табу на осмислення жіночого оголеного тіла та розширення кордонів візуального

представлення гендеру (наприклад, у образах підлітків, тематиці перетину межі від дитинства до дорослості) .

Важливо підкреслити, що станом на початок ХХІ століття стають очевидними жанрові трансформації у жіночому живописі, які деактуалізують традиційні символічні змісти у автопортреті (символіка самопрезентації та маніфестування прихованих образних значень), жанрі ню (вже згадане вище зняття табу на жіночу тілесність) та сюжетній картині (як закріпленню символізму традиційних «жіночих» територій дому і родини).

## ВИСНОВКИ

1. У китайському мистецтвознавчому дискурсі жіноче мистецтво посідає особливе місце. Сьогодні воно розглядається як повноцінний художній феномен, історія розвитку якого є унікальною, оскільки репрезентує не тільки власне мистецький генезис, але й віддзеркалює складний процес модернізації китайського суспільства у XX – XXI століттях.

Окремим висновком проведеного дослідження є те, що відсутність жіночого живопису в загальній еволюції образотворчого мистецтва Китаю, суттєво спрощує репрезентативну картину розвитку китайського мистецтва як такого. У дисертації виявлено, що відсутність мистецтва жінок у дослідницькому дискурсі, а також його маргіналізація у практиках другої половини XX століття – це не просто проблема забуття певних прізвищ або мистецьких явищ. Як показано у проаналізованих дослідженнях, повернення жіночого живопису кардинально змінило погляд на еволюцію образотворчого мистецтва Китаю, спричинюючи переосмислення концептуальної сутності його розвитку.

2. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису у Республіканському Китаї першої половини XX століття відбувалося у контексті розвитку сюжетно-тематичних напрямків, що обумовило посилення жанрових можливостей художньої мови *портрету, автопортрету та сюжетно-побутової картини*. Саме в межах цих трьох жанрових напрямків відбувався пошук образів жіночої ідентичності, які у творчості першого покоління китайських художниць-модерністок стали інструментарієм ствердження жіночого мистецтва як самодостатнього художнього явища.

Виключну важливість у цьому процесі набула творчість Пань Юліан, як ключової фігури жіночого мистецтва у генерації «раннього» модернізму. Вже в середині XX століття її роботи розглядались як уособлення «жіночого голосу» у китайському мистецтві, що здатен репрезентувати східні практики

олійного живопису далека за межами Китаю. Формуючи прецеденти тематичного, образного та соціального загострення репертуару живопису, Пань Юліан окреслила нові художні простори для жіночого мистецтва, репрезентуючи його як творчість без накиннутих зі сторони штучних кордонів.

Важливою складовою цього процесу став символічний контекст жіночого живопису, який формувався як невід'ємний елемент художньої стратегії китайського модернізму. У дисертації, на прикладі трансформації образу жінки від «ляльки» до «новою леді» показана поступова зміна символічних кодів репрезентації жіночого світу, що спонукало збагачення формальних, композиційних та виражальних компонентів художньої мови. Важливо підкреслити, що до зазначеного образу, як маркеру еволюції жіночого статусу та символу звільнення від утисків патріархального суспільства, зверталися практично усі представниці генерації.

3. Проведене дослідження показує, що у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття жіночий живопис пройшов важливу еволюцію, яка найбільш репрезентативно представлена у контексті концепції «художніх поколінь».

Жіночий живопис 1950-ті – 1970-ті років («покоління старших» митців) зіткнувся із практиками заперечення китайського модернізму, що актуалізувало пошук нової творчої основи для подальшого розвитку. Цим новим ґрунтом у цей період стали методологія соцреалізму, яка розірвала зв'язок із довоєнним поколінням, проте сформувала нові якості жіночого репертуару у живописі. «Нова жінка» доби Мао стала вираженням соціокультурних тенденцій цього складного часу. Цей вкрай ідеологізований та спрощений до «плакатного» значення образ жінки не мав очевидного водорозділу між, умовно кажучи, чоловічим та жіночим контекстами. Доба Мао розмовляла «чоловічими» голосами, проте образи жінок не сходили з мистецьких арен та активно використовувались для художньо-образної репрезентації ідей соцреалізму. В остаточному рахунку, це додало до

парадигми жіночого мистецтва нові теми (приміром, сюжетну інтерпретацію нових жіночих професій), сюжетно збагатило ідеологічну важливу тематику гендерної рівності, як соціальної прерогативи.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років, у контексті покоління «освіченої молоді», китайський світ мистецтва пережив глибоку революцію в мистецьких концепціях. Тогочасний злам звичної картини розвитку художньої культури через повторне «відкриття» жіночого модернізму, актуалізував проблематику гендеру у живописі. В загальному цілому це призвело до формування жіночого мистецтва, як феномену в художній еволюції образотворчого мистецтва, який має періодизацію, спирається на іконографію та здатен до репрезентації завдяки широкому репертуару тем, сюжетів, складних образів.

У цей період часу проголошується найбільш критичні оцінки щодо патріархальної сутності китайського живопису, що дозволяє мистецтву жінок сформувати власний художній простір. Особливу роль у цьому процесі відіграв «рух 1985 року», представники якого вплинули на художні академічні спільноти (передусім, ключові академії мистецтв), запропонувавши більш гнучку образно-стилістичну концепцію живопису та відкривши можливості для експериментування.

Справжньою сучасною основою жіночого мистецтва у Китаї стала «генерація нових» (1990-ті – 2000-ні роки). Зусиллями цього покоління живопис жінок було повернуто до художнього літопису, що актуалізувало переосмислення естетики модернізму та суттєво розширило художньо-образні межі живопису. Остаточна реабілітація жінок-художниць, як невід'ємної частини в загальній еволюції китайського живопису, призвело до переоцінки історії образотворчого мистецтва Китаю, яка відтепер неодмінно звертається до узагальнення жіночого досвіду.

Насамкінець, сучасний етап 2000-х – 2020-х років демонструє широке розмаїття тем та підходів, які розвиваються у контексті світових тенденцій арт-ринку. Живопис жінок має сильні позиції як в академічній, так і в

соціально-комерційній сферах, що робить його повноцінним інструментом художньої рефлексії.

На основі проведеного аналізу, ми виокремлюємо три ключові тенденції, які характеризують особливості розвитку жіночого живопису початку ХХІ століття, а саме: а) посилення значення нефогуративного та абстрактного живопису; б) подолання табу та відкриття у цьому контексті нових тем і ракурсів; в) експериментування із олійними та змішаними техніками, що для живопису жінок є віддзеркаленням подальшого пошуку сучасних якостей художньої мови.

4. Сюжетно-тематичний та художньо-образний репертуар жіночого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття формувався у вкрай специфічних умовах. У дисертації показано, що жіноча художня культура, навіть за умови її соціальної маргіналізованості або невизнання її статусу, існувала та розвивалась упродовж тривалого часу. Це дозволило сформувати особливу художню ідентичність, яка визначалась рамками гендерної презентації, спиралась на своєрідні внутрішні норми (у тому числі, і естетичні та норми комунікації засобами мистецтва), а також функціонувала у формі локальної «жіночої» художньої мови. Усе це узятє разом помітно впливало на сюжетно-тематичний та художньо-образний репертуар жіночого мистецтва, а в окремих випадках – визначало її сутність та напрями подальшого розвитку.

Розвиток мистецтва жінок уповільнювався численними перепонами та соціальними упередженнями, його потенціал часто лишався до кінця не розкритим, а самі мисткині мусили постійно витратити зусилля для елементарної підтримки свого художнього статусу.

До певної міри, це вплинуло на тематичну гостроту та визначило актуальні напрямки в художньо-образному репертуарі. Водночас зазначені обставини спричинили і зворотну реакцію: досить часто ми спостерігаємо у творчих біографіях, як художниці вимушено лишались у більш традиційних жанрах та видах мистецтва або вдавалися до практики мистецького ескапізму,



ховаючись від травматичної реальності у суто жіночих (або родинних, в ширшому сенсі) контекстах.

Уся зазначена множина обставин сформувала той унікальний простір мистецтва жінок, який ми вважаємо повноцінним художнім феноменом у китайському образотворчому мистецтві XX – XXI ст.

5. Жанрова своєрідність жіночого живопису пов'язана із особливостями репрезентації кожного окремого жанру, а також з його роллю та місцем у парадигмі китайського мистецтва.

Найбільш важливим жанром, який вибудував художній символізм жіночого живопису став *автопортрет*. Як простір саморефлексії він дозволяв запропонувати аудиторії внутрішню проблематику жіночого світу у формі презентації, що залучало до цього типу портретування приховані або маргіналізовані змісти.

Не менш вагомого значення набув і жанр «ню», який, з одного боку формував норми нової тілесної репрезентації, а з іншого – виражав ідеї внутрішньої свободи, опору соціальній ізольованості та стереотипам.

Нові території жіночого простору поступово закріпилися упродовж середини XX – початку XXI століття в *сюжетно-побутовій картині*. Ігнорування стереотипних моделей поведінки та відкриття нових якостей звичного погляду на жіночу буденність, стали ґрунтом для справжнього сплеску уваги до повсякденності в її художніх формах вираження. Саме жіночий живопис знайшов найбільш виразні аналогії для осмислення побуту, як естетичної території з якісно іншими способами репрезентації. Підкреслимо, що саме в контексті зазначеного жанру нами зафіксовані найбільша кількість експериментів із художньою мовою живопису.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Література українською мовою:

1. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171). С. 665-670.
2. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. № 49. С. 89-96.
3. Ван Ш. Жіночий олійний живопис у китайському мистецтвознавчому дискурсі: основні етапи розробки проблеми (1990-ті – 2020-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. № 72. Т. 1. С. 95-101.
4. Ван Ш. Тао Юнбай як провідна дослідниця китайського жіночого живопису: шлях від терміну до наративу. *International scientific conference Particularities of art's influence on personality development: conference proceedings. Riga, the Republic of Latvia, ISMA University of Applied Sciences, February 7–8, 2024*. Riga: Baltija Publishing, 2024. С. 103-106.
5. Ван Ш. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст.: тематичній та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*, 2024, № 2. С. 68-77.
6. Ван Ч., Алфьорова З. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. Вип. XXV. № 2. С. 78-86.
7. Ковальова М., У. І. Естетика анімації в станковому живописі Китаю 2000–2020-х років: інтерпретація теми дитинства. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 2. С. 87–96.
8. Ковальова М., Фань Лю. Олійний пейзажний живопис в Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*

- Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.* 2020. Вип. 33. № 1. С. 68-75.
9. Ковальова М., Чжуанюй Цю. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and Design*. Вип. 3. Київ, 2020. С. 55-65.
  10. Корнєв, А., Чже Чжан. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України*. 2022. № 78. С.119-125.
  11. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «ною леді». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 185-191.
  12. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. № 75. Т. 1. С. 122-129.
  13. Котляр Є., Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. № 50. С. 38-47.
  14. Котляр Є., Чжижун, Ген. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі ХVIII століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2018. № 2 (Вип. 39). С. 284-294.
  15. Манойло О. Роль жінки в китайській культурі. *Сходознавство. Актуальність та перспективи* : матеріали доп. V Міжнар. наук.-метод. конф., м. Харків, 29 берез. 2024 р. : у 2 ч. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; уклад.: Н. В. Руда, Л. М. Ямпольська, І. А. Скразловська та ін. Харків, 2024. Ч. 1. С. 163-164.

16. Пономаренко М.В. Візуальний словник мистецтва Memento mori. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 1(9). С. 242-262.
17. Пономаренко М.В. Імпресіоністичні ремінісценції Віктора Чауса: колористична структура портретних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 28. Том 5. С. 166-172.
18. Пономаренко М.В. Триптих М. Пономаренко «Сімейні реліквії»: особливості образного та художньо-стилістичного ладу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 29. Том 1. С. 161-167.
19. Рибалко С. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 91-98.
20. Рибалко С. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54-60.
21. Рибалко С., Чже Чжан. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ століття: шанхайська школа. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. Вип. XXV. № 2. С. 66-77.
22. Рибалко С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art and Design*. 2022. №3 (19). С. 149-158.
23. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 55-70.
24. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Народознавчі зошити*. 2018. № 5 (143). С. 1308-1319.
25. Тарасов В. «Білі плями» вітчизняної історії на сторінках публіцистики 1989-1991 рр. Харків: Курсор, 2007, 146 с.

26. Тарасов В. «Окопна графіка» як джерело з історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. *Література та культура Полісся* : зб. наук. праць / Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя. Ніжин, 2011. Вип. 61 : Проблеми літературознавства, історії та культури України з погляду сучасності. С. 147-151.
27. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. 50. С. 59-70.
28. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 109-118.
29. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. 2013. Вип. 5 (113). С. 920-925.
30. Цю Чжуанюй. Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця ХІХ – початку ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 65. Т. 3. С. 103-110.
31. Чжао Цзінью. Короткий аналіз тематики та емоційного вираження сучасного китайського жіночого живопису маслом. *Краса і часи*. 2013. Частина 2 (5). С. 71-73 / 赵竟宇. (2013). 浅析当代中国女性油画的绘画题材及情感表现. *美与时代: 下*, (5), 71-73.
32. Чжижун Г. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ-початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція. Дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05: образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Львівська національна академія мистецтв. Харків; Львів, 2019. 432 с.

33. Чжизун Ген. Між «гохуа» та «сіянхуа»: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ сторіччях (на прикладі жіночого портрету). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. № 3. С. 94-104.
34. Чжизун Ген. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі: етапи формування традиції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 4. С. 34-48.
35. Чжизун Ген. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. № 6. С. 47-55.
36. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. *Art and Design*. 2023. №2 (22). С. 237-248.

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

37. Andrews, J. F. Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary. *Positions Asia Critique*. 2020. Vol. 28(1). P. 19-64.
38. Ash, A. Asian Women Artists: A Local and Global Perspective. *Transformations*. 2003 (February). No. 6. P. 1-13.
39. Blanchard, L. C. Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry. Brill, 2018. Vol. 10.
40. Cui, S. Gendered bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China. University of Hawaii Press, 2015. 266 p.
41. Cui, S. Female and Feminism: a Historical Overview of Women and Art in China. *MODOS: Revista de História da Arte*. 2023. Vol. 7(2). P. 301-334.
42. De Nigris, O. Traditional imagery of women as seen through female visual art: Hung Liu. *International Communication of Chinese Culture*. 2016. Vol. 3. P. 191-206.
43. Deng, C. Women's Image and Historical Characteristics Reflected in Chinese and Western Painting Art: Take the Sistine Madonna and Female Figures in

- the Tang Dynasty. In SHS Web of Conferences. 2023. Vol. 180. P. 01018-22. EDP Sciences.
44. Fong, Mary H. Images of Women in Traditional Chinese Painting. *Woman's Art Journal*. 1996. Vol. 17(1). P. 22-27.
  45. Gao, M. Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art. MIT Press, 2011.
  46. Leung, K. K. Uncompromising Female Aesthetic Subjectivity. Doctoral dissertation, Royal College of Art. 2018.
  47. Merlin, M. The Nanjing Courtesan Ma Shouzhen (1548–1604): Gender, Space and Painting in the Late Ming Pleasure Quarter. *Gender & History*. 2011. Vol. 23(3). P. 630-652.
  48. Merlin, M. Gender (Still) Matters in Chinese Contemporary Art. *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2019. Vol. 6(1). P. 5-15.
  49. Qin R., Lin Z. Paris, Tokyo, Shanghai: Interaction and Communication of Chinese Modern Art. *2016 International Conference on Advances in Management, Arts and Humanities Science*. Atlantis Press, 2016. P. 369-374.
  50. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18. Ч. 2. P. 36-44.
  51. Sokolyuk, L., Kasianenko, K., Bilozub, L., Chursin, O., Shaulis, K. Development of the Art Market in Ukraine: Towards the Competitiveness of Ukrainian Artists under the Conditions of Informatization of Society. *Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11(53). P. 9-15.
  52. Sung, D. The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China, written by Amanda Wangwright. NAN NÜ, 2022. Vol. 24(1). P. 177-181.
  53. Sung, D. H. L. Redefining female talent: Chinese women artists in the national and global art worlds, 1900s-1970s. A Dissertation submitted to the Faculty of Graduate Studies in Partial Fulfillment of the Requirements for the

- Degree of Doctor of Philosophy Graduate Program in Humanities, York University Toronto, Ontario, June 2016. 316 p.
54. Teo, P. Chinese and other Asian modernisms: a comparative view of art-historical contexts in the twentieth century. *Asian Culture and History*, 2010. Vol. 2(2). P. 3.
  55. Teo, P. Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 2010. Vol. 12(2). P. 65-80.
  56. Walden, Lauren. Surrealism in Chinese Periodicals: Hedonism, Horror, and Shanghai's Former French Concession. *Dada/Surrealism*. 2023. Vol. 24. P. 2-36.
  57. Wang Zheng. Finding Women in the State: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949-1964. Oakland, California: University of California Press, 2017.
  58. Wang, S. Fashioning Chinese feminism: Representations of women in the art history of modern China. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 2021. Vol. 12(2). P. 207-227.
  59. Wangwright, Amanda. Qiu Ti's Still Life and the Clash of Commodity, Domesticity, and Patriotism in 1930s Shanghai. *Archives of Asian Art*. 2022. Vol. 72 (1). P. 129-150. URL: <https://doi.org/10.1215/00666637-9577729>
  60. Weidner, M. Women in the history of Chinese painting. Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300–1912. 1988. P. 13-31.
  61. Wright, A. S. Qiu Ti's Contributions to Juelanshe and the Intersection of Modernist Ideology, Public Receptivity, and Personal Identity for a Woman Oil Painter in Early Twentieth-Century China. Doctoral dissertation, University of Kansas. 2011.
  62. Yao, P. Women, Gender, and Sexuality in China: a Brief History. Routledge, 2021.



63. Zheng, J. The Shanghai Fine Arts College: Art Education and Modern Women Artists in the 1920s and 1930s. *Modern Chinese Literature and Culture*. 2007. Vol. 19(1). P. 192-235.
64. Zhiyu, L. Knowing Oneself and One's Home Country: Reflections on Fang Junbi's Experiences from the Perspectives of Emotions and Feminist History. *Chinese Studies in History*. 2021. Vol. 54(4). P. 316-332.

#### Література китайською мовою:

65. 常迪. (2015). 解读新生代的女性绘画艺术—中国 20 世纪 90 年代女性油画家的自我凝视与缤纷呈现. *美与时代: 美术学刊 (中)*, (9), 32-33 / Чанг Ді. (2015). Інтерпретація нового покоління жіночого живопису – саморефлексія та барвисте представлення китайських художниць маслом у 1990-х. *Краса та часи: журнал образотворчого мистецтва (частина 2)*, (9), 32-33.
66. 陈静宜. (2017). 论构图在绘画中的意义和作用. *美与时代: 美术学刊 (中)*, (4), 17-18 / Чень Цзіньї (2017). Про значення та функції композиції в живописі. *Краса і час: Журнал образотворчого мистецтва (середина)*, (4), 17-18.
67. 陈云飞. (2004). 中国当代女性绘画风格简析. *齐鲁艺苑: 山东艺术学院学报*, (4), 18-19 / Чень Юньфей (2004). Короткий аналіз стилю сучасного китайського жіночого живопису. *Qilu Yiyuan: Journal of Shandong Art Institute*, (4), 18-19.
68. 陈珍珍. (2003). 体验与意识—关于女性绘画. *美术观察*, (8), 94-99 / Чень Чженьчжень (2003). Досвід і свідомість — про жіночий живопис. *Мистецьке спостереження*, (8), 94-99.
69. 戴艳萍. (2007). 浅谈中国当代女性艺术家. *美术观察*, (9), 113-113 / Дай Яньпін. (2007). Про сучасних китайських художниць. *Мистецьке спостереження*, (9), 113-113.

70. 丁言昭, & 马婕. (2010). 关紫兰: 远处的一盏明灯. 上海采风, (9), 40-47 / Дін Яньчжао, Ма Цзе. Гуань Цзілань: Яскраве світло вдалині // Шанхайська колекція. – 2010. – № 9. – С. 40-47.
71. 丁言昭. (2008). 中国闺秀油画家关紫兰. 世纪, (1), 77-80 / Дін Яньчжао (2008). Китайська жінка, художник маслом Гуань Цзілань. Століття, (1), 77-80.
72. 方君璧. (2012). 吹笛女. 市场周刊 (艺术财经), 4. / Фан Цзюньбі. «Флейтистка». Market Weekly (Art Finance) 4 (2012).
73. 方李珍. (1998). 梦境中的女性—两个“活捉”中的女性形象. 福建艺术, (3), 7-9 / Фан Лічжень. Жінки уві сні — два жіночих образи «спійманих живцем». Мистецтво Фуцзянь. 1998. № 3. С. 7-9.
74. 高越, & 徐华翎. (2012). 徐华翎访谈: 门里门外的世界. 美术文献, (4), 51-55. / Гао Юе та Сюй Хуалін «Інтерв'ю з Сюй Хуалінгом: Світ усередині та за дверима» (2012): 51-55.
75. 葛琳. (2011). 当代女性绘画艺术探析. 文艺争鸣, (11), 158-160. / Ге Лін (2011). Аналіз сучасного жіночого живопису. Літературна полеміка, (11), 158-160.
76. 谭斐. (2020). 二十世纪上半叶女性绘画研究——兼谈女画家的社会责任意识. 荣宝斋, (7), 150-155. / Тан Фей (2020). Дослідження жіночого живопису в першій половині 20-го століття у контексті обговорення соціальної відповідальності жінок-художників. Жун Баочжай, (7), 150-155.
77. 隔山. (2015). 民国传奇女画家潘玉良. 党课, (17), 115-117 / Ге Шань (2015). Пань Юліан, легендарна художниця Республіки Китай. Урок вечірки, (17), 115-117.
78. 龚云表. (2007). 朦胧诗意的女性表达—谢中霞油画艺术评述. 中国油画, (3), 53-56 / Гун Юньбяо. (2007). Незрозуміле та поетичне жіноче

- вираження — художній огляд олійних картин Се Чжунся. Китайський олійний живопис, (3), 53-56.
79. 龚云表. (2007). 朦胧诗意的女性表达—谢中霞油画艺术评述. 中国油画, (3), 53-56 / 古нь Яньбао (2007). Невідоме та поетичне жіноче вираження: художній огляд картин маслом Се Чжунся, (3), 53-56.
80. 韩静. (2010). 苏汉臣《秋庭婴戏图》对杨柳青娃娃画用线方面的影响. 洛阳师范学院学报, 29(1), 126-129 / Han Jing (2010). Вплив Су Ханьчена на використання ліній у картинах. Журнал педагогічного університету Лояна, 29 (1), 126-129.
81. 禾雅. (2009). 岩彩与微尘——中央美术学院实验艺术系教授胡明哲访谈. 中国艺术, (1), 72-91 / Нахейя (2009). Інтерв'ю з Ху Менже, професором кафедри експериментального мистецтва Центральної академії образотворчого мистецтва, (1), 72-91.
82. 何桂彦. (2009). 政治前卫与美学前卫—20 世纪 70 年代末中国的非具像性绘画. 画刊, (3), 59-62 / Хе Гуйянь. (2009). Політичний авангард і естетичний авангард — нефігуративні картини Китаю наприкінці 1970-х років, (3), 59-62.
83. 宏磊. (2001). 当代杰出女画家王迎春. 今日中国, 50(1), 54-55. / Хун Лей (2001). Видатна сучасна художниця Ван Інчунь, 50 (1), 54-55.
84. 胡明哲. (2002). 谈“岩彩”命名. 美术, (11), 60-61./ Ху Менже "Про найменування "Скельних кольорів"." 11 (2002): 60-61.
85. 胡志敏. (2016). 无边的新表现主义绘画—从申玲的创作谈起. 美与时代 (美学)(下), (10), 84-86. / Ху Чжімін. «Безмежний неоекспресіоністський живопис — починаючи з творчості Шень Лінга» (Частина 2) 10 (2016): 84-86.
86. 惠清楼. (2009). 南开大学 图书馆古籍部, 天津, 300071, 1-15 / Хуей Цин Лу (2009). Аналіз образу жінки в генеалогії Республіки Китай. Відділ

- старовинних книг бібліотеки Нанькайського університету, Тяньцзінь, 300071, 1-15.
87. 曹佳骊. (2009). 浅析民俗年画中的娃娃形象. 怀化学院学报, 28(12), 91-97 / Цао Цзялі. (2009). Короткий аналіз зображення ляльок у народних новорічних малюнках. Журнал Університету Хуайхуа 28 (12), 91-97.
88. 贾方舟. (1996). 自我探寻中的女性话语九十年代中国女性艺术扫描. 美术研究, (2), 45-51 / Цзя Фанчжоу (1996). Жіночий дискурс у самодослідженні та сканування китайського жіночого мистецтва 1990-х рр. Дослідження мистецтва, (2), 45-51.
89. 贾方舟. (1999). 女性艺术在九十年代. 美术观察, (3), 6-7 / Цзя Фанчжоу (1999). Жіноче мистецтво 1990-х. Спостереження за мистецтвом, (3), 6-7.
90. 贾慧明. (2013). 女性意识的觉醒—西方女性主义对中国当代女性艺术的影响. 中华女子学院学报, (1), 60-66. / Цзя Хуймін (2013). Пробудження жіночої свідомості — вплив західного фемінізму на сучасне китайське жіноче мистецтво. Журнал Китайського жіночого університету, (1), 60-66.
91. 贾茗竹, & 杜俊萍. (2014). 喻红油画艺术解析. 美术大观, (12), 44-47 / Цзя Мінчжу та Ду Цзюньпін. (2014). Аналіз мистецтва олійних картин Ю Хуна. Художній огляд: Art Grand View, (12), 44-47.
92. 贾善国. (2013). 见微知著 拂尘明心—专访著名岩彩画家胡明哲. 中外文化交流, (12), 48-53 / Цзя Шаньго. (2013) Бачити найменші деталі та писати в пилу: ексклюзивне інтерв'ю з відомою художницею-колеристом Ху Мінчже, (12), 48-53.
93. 江泓. (2009). 孙多慈: 徐悲鸿的红颜知己. 传奇故事: 百家讲坛中旬, (10), 60-63 / Цзян Хун (2009: Легендарна історія Сюй Бейхона : Лекційний форум Байцзя), (10), 60-63.
94. 金百洋, & 叶金玉. (2015). 花卉题材下女性艺术对男性话语权的反抗. 人间, (30), 31-35 / Цзінь Байян & Е Цзіньюй. (2015) Опір жіночого

- мистецтва чоловічій дискурсивній владі під темою квітів. Світ людини, 30, 31-35.
95. 靳卫红. (2013). 对话崔岫闻. 画刊, (3), 20-24 / Цзінь Вейхун. Розмова з Цуй Сювень, 3 (2013): 20-24.
96. 莱莱. (2017). 女画家王德娟. 海内与海外, (4), 12-15 / Лай Лай. «Жінка-художниця Ван Децзюань». В країні та за кордоном 4 (2017): 12-15.
97. 郎绍君. (1995). 心欲静, 忧未歇—读周思聪的画. 国画家, (1), 28-33. / Лан Шаоцзюнь «Розум хоче бути спокійним, але хвилювання не припинилося - читання картин Чжоу Сіцоня» (1995): 28-33.
98. 雷双. (2003). 雷双作品. 东方艺术, (5), 105-108 / Лі Шуанг (2003) Твори Лі Шуанг. Східне мистецтво, (5), 105-108.
99. 李菁. (2015). 一代画魂潘玉良: 爱情与艺术让她获得重生. 记者观察: 上, (9), 60-63 / Лі Цзін (2015). Пан Юліан, душа покоління художників: любов і мистецтво відродили її. Журналістське спостереження: частина 1, (9), 60-63.
100. 李婧. (2011). 浅析闫平绘画中笔触之美. 湖北经济学院学报: 人文社会科学版, 8(12), 29-30 / Лі Цзин (2011). Короткий аналіз краси картин Ян Піна : Видання гуманітарних і соціальних наук, 8 (12), 29-30.
101. 李婧. (2011). 浅析闫平绘画中色彩之美. 美术教育研究, (10), 33-34. / Лі Цзин. «Короткий аналіз краси кольорів у картинах Янь Піна». Дослідження художньої освіти 10 (2011): 33-34.
102. 李美楠. (2021). 周思聪 “彝女系列”(1983-1985 年) 的视觉转向探析. 文艺生活 (艺术中国) / Лі Мейнань (2021). Аналіз візуального повороту Чжоу Сіконга «Жіноча серія» (1983-1985) (Літературне життя Китаю).
103. 李滢. (1996). 明代女画家作品及其真伪问题. 收藏家, (2), 56-58 / Лі Ши (1996). Роботи художниць династії Мін та їх автентичність, (2), 56-58.

104. 李滢. (2014). 明清闺阁画家的人物画创作. 中华书画家, (3), 113-117 / Лі Ши. (2014). Створення фігурного живопису будуарними художниками в династіях Мін і Цін. Китайські каліграфи та художники, (3), 113-117.
105. 李艳艳. (2012). 寻找自我的方向—解读当代女性油画艺术. 戏剧丛刊, (4), 112-117 / Лі Яньян. (2012). Знайти напрямок себе – Інтерпретація сучасного жіночого олійного живопису. Драматичний серіал, (4), 112-117.
106. 李颖伦. (2014). “闽东四才女”成才顺逆境之成因探微. 宁德师范学院学报: 哲学社会科学版, (3), 59-63 / Лі Інлунь. Дослідження причин успіху та негараздів у «Чотирьох талановитих жінках Східного Фуцзяня». Журнал педагогічного університету Нінде. 2014. (3), 59-63.
107. 廖雯. (2003). “闺阁画”与“新闺阁画”—中国妇女绘画的藩篱. 文艺研究, (2), 111-119 / Ляо Вень (2003). «Будуарний живопис» і «Новий будуарний живопис» — бар'єри для китайського жіночого живопису. Дослідження літератури та мистецтва, (2), 111-119.
108. 林晓华. (2013). 寻找女性意识—从印象派讲到中国当代的女性油画家. 吉林艺术学院学报, (1), 11-15. Лінь Сяохуа (2013). Пошук жіночої свідомості — від імпресіонізму до сучасних китайських художниць маслом. Журнал Університету мистецтв Цзіліня, (1), 11-15.
109. 刘莉. (2014). 清初闺阁花鸟画的艺术特色. 美术教育研究, (21), 32-32 / Лю Лі. (2014). Художні характеристики будуарних розписів хуа-няо на початку династії Цін. Дослідження художньої освіти, (21), 32-32.
110. 胥甜甜. (2020). 细腻秀丽: 晚明清初闺阁绘画中的女性视角. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学报, (1), 16-18 / Сюй Тяньтянь. Делікатна краса: Жіноча перспектива в будуарних картинах пізніх династій Мін і ранніх династій Цін. Дослідження мистецтва Харбінського педагогічного університету 1 (2020): 16-18.

111. 刘思扬. (2014). 论中国当代女油画家在艺术市场的独特价值. 美与时代: 美术学刊 (中), (4), 26-27 / Лю Сіян. (2014). Про унікальну цінність сучасних китайських художниць маслом на ринку мистецтва. Краса і часи: журнал образотворчого мистецтва (2) , (4), 26-27.
112. 刘雯昕. (2017). 潘玉良, 把脂粉化为油彩. 环球人物, (9), 98-101. / Лю Веньсінь (2017). Пан Юліан, перетворюючи порошок на масляну фарбу. Глобальні люди , (9), 98-101.
113. 刘嫒. (2011). 中国当代女性艺术研究文献综述. 艺术探索, 25(5), 79-81 / Лю Юань (2011). Огляд літератури про дослідження сучасного китайського жіночого мистецтва. Art Exploration , 25 (5), 79-81.
114. 刘子建. (2015). “85 美术新潮” 后我的 30 年. 中国艺术, (1), 36-45. / Лю Цзицзянь. (2015) Мої 30 років після нової мистецької хвилі. Китайське мистецтво, 1 (2015): 36-45.
115. 娄雪阳. (2012). 中国当代女性绘画中的自语. 美术教育研究, (10), 21-26 / Лу Сюеян. (2012). Саморозмова в сучасних китайських жіночих картинах. Art Education Research , (10), 21-26.
116. 陆婵映. (2020). 自我的凝视和重塑—评姚玳玫新著《自我画像—女性艺术在中国 (1920-2010)》. 粤海风, 6, 40-43 / Лу Чаньїн. (2020). Погляд на себе та зміна форми — рецензія на нову книгу Яо Даймея «Автопортрет — жіноче мистецтво в Китаї (1920-2010)». Кантонський стиль, 6, 40-43.
117. 罗丽. (1999). 中国女性艺术启示录. 美术观察, (3), 7-8 / Луо Лі (1999). Апокаліпсис китайського жіночого мистецтва. Мистецьке спостереження , (3), 7-8.
118. 罗丽. (2013). 中国女性绘画的自我觉醒. 艺术科技, (1), 74-79 / Луо Лі (2013). Самопробудження китайських жіночих картин. Художні технології, (1), 74-79.
119. 罗永生. (2009). 重新“发现”关紫兰. 中国收藏, (9), 100-105 / Луо Юншен. (2009). Повторне відкриття Гуань Цзілань. Східна колекція, 9, 100-105.

120. 萧声. (2011). 自我画像—女性艺术在中国 (1920-2010) 专题展在京举办. 美术观察, (2), 36-37 / Сяо Шен. Автопортрет – жіноче мистецтво в Китаї (1920-2010). Спеціальна виставка в Пекіні. Мистецьке спостереження. 2011. № 2. С. 36-37.
121. 呂文翠. (2015). 民初海上 [百美圖] 時尚敘事與性別文化的塑形嬗變. 清華中文學報, (14), 375-436 / Лу Венцуй. (2015). Модний нарратив і трансформація гендерної культури в Наїхай [Сотня прекрасних картинок] у ранній китайській республіці. Китайський журнал Цінхуа. 14, 375-436.
122. 马德贵, & 余莉婷. (2017). 浅论绘画中的构图. 青海师范大学民族师范学院学报, (1), 44-45 / Ма Дегуй і Ю Літінг. Про композицію в живописі. Журнал Цинхайського педагогічного університету національностей 1 (2017): 44-45.
123. 马东. (2008). 汉画像中的伏羲, 女娲. 美术观察, (7), 112-116 / Ма Донг (2008). Портрети династії Хань. Спостереження за мистецтвом, (7), 112-116.
124. 马冠男. (2012). 解读闫平油画艺术中的女性话语. 文艺生活: 中旬刊, (7), 189-189. / Ма Гуаннан. (2012). Інтерпретація жіночого дискурсу в мистецтві олійного живопису Янь Піна. Літературне життя: Середній випуск, (7), 189-189.
125. 马菁汝. (2007). 女性艺术, 期待独立和坚定—从西方女性主义看当代中国 女性艺术市场. 艺术市场, (8), 72-73 / Ма Джінгру. Жіноче мистецтво, сподіваючись на незалежність і рішучість – погляд на сучасний китайський ринок жіночого мистецтва з точки зору західного фемінізму. Арт-ринок. – 2007. № 8. С. 72-73.
126. 毛宇. (2019). 探析当代女性新工笔艺术家的艺术语言—以徐华翎, 罗寒蕾为例. 美与时代 (下), 8-15 / Мао Ю. (2019). Аналіз художньої мови сучасних художниць гунбі на прикладі Сюй Хуалін і Луо Ханлей ( Частина 2), 8-15.



127. 倪井如. (2006). 西方女性主义艺术与中国现代女性艺术. 理论与创作, (3), 119-121 / Ма Джінгру. Західне феміністичне мистецтво та сучасне китайське феміністичне мистецтво. Теорія і творення. 2006. №3. С. 119-121.
128. 宁杭玲. (2010). 佩环簇簇尽仙才—民国时期的女性艺术. 新视觉艺术, (2), 20-22 / Нін Ханглінь. Грона намиста вказують на таланти безсмертних—Жіноче мистецтво в Китайській Республіці. Нове візуальне мистецтво. 2010. №2. С. 20-22.
129. 潘玉良. (1988). 潘玉良美術作品選. 安徽省博物馆编. 江苏美术出版社 (3) / Пань Юліан. Вибрані твори мистецтва Пань Юліан. Музей провінції Аньхой. Видавництво Jiangsu Fine Arts. 1988 (3).
130. 彭敏哲. (2018). 近代中国女性自画像的形象建构与自我书写. 社会科学, (8), 179-191 / Пен Мінчже. Конструювання образів і самопрезентація у сучасних китайських жіночих автопортретах. Суспільні науки. 2018. № 8. 179-191.
131. 彭伟华. (2019). 庞壻绘画作品“青铜的启示”探析. 美与时代 (中), 1. / Пен Вейхуа. Аналіз «Просвітлення бронзи» в картинах Пан Сі. Краса і часи (частина 2) 1 (2019).
132. 祁江. (2011). 论女性艺术家闫平油画的艺术特色. 文艺生活: 下旬刊, (7), 54-54. / Ці Цзянь. (2011). Про художні характеристики картин олією художниці Янь Пін. Літературне життя: пізній випуск, (7), 54-54.
133. 秦艳. (2015). 当代中国油画作品中女性形象的审美特征及文化内涵. 城市学刊, 36(5), 110-113 / Цінь Янь (2015). Естетичні характеристики та культурна конотація жіночих образів у сучасному китайському олійному живописі. Urban Journal, 36 (5), 110-113.
134. 秦艳. (2016). 当代中国油画艺术中女性形象的嬗变. 巢湖学院学报, (1), 91-95 / Цінь Янь (2016). Еволюція жіночих образів у сучасному китайському мистецтві олійного живопису. Журнал університету: Чаоху Journal of Chaohu University, (1), 91-95.

135. 申玲. (2015). 申玲油画作品. 兰州学刊, (4). / Шень Лінг. Картини маслом Шень Лінга. Науковий журнал Ланьчжоу. 2015. № 4.
136. 申玲. (2015). 申玲作品. 美术研究, (1) / Шен Лінг. Роботи Шен Лінга, (1).
137. 时燕. (2012). 新“三从四德”来了. 花样盛年, (10), 88-91 / Ши Янь (2012). Нові «Три слухняності та чотири чесноти». У настрої кохання, (10), 88-91.
138. 舒可文. (2007). 喻红叙事—与女画家喻红的对话. 艺术生活, (4), 62-63./Шу Кевен « Розповідь Юй Хун — Діалог з художницею Юй Хун» (2007): 62-63.
139. 舒晴. (2013). 民国那些女画家 民国六大新女性画家的艺术市场分析. 中国拍卖, (7), 44-49 / Шу Цін «Аналіз мистецького ринку художниць Республіки Китай і шести нових художниць Республіки Китай» Китайський аукціон 7 (2013): 44-49.
140. 宋倩倩. (2016). 民国时期留法女画家. 明日风尚, (10), 289 / Сонг Цяньцянь. Художниці, які навчалися у Франції часів Китайської Республіки. Мода завтрашнього дня. 2016. № 10. С. 289.
141. 宋玉麟. (2009). 谢中霞的油画艺术. 艺术市场, (11), 28-29 / Сонг Юлінь. Мистецтво живопису Се Чжунся. Арт-ринок.11 (2009): 28-29.
142. 孙景波, & 范迪安. (1990). 关于“女画家的世界”的对话. 美术研究, (4), 65-68 / Сунь Цзінбо та Фань Діань. Діалог про «Світ жінок-художниць. Дослідження мистецтва 4 (1990): 65-68.
143. 孙燕. (2004). 女性形象的文化阐释. 中州学刊, (5), 78-82 / Сунь Янь (2004). Культурна інтерпретація жіночих образів. Журнал Чжунчжоу, (5), 78-82.
144. 唐颖琼. (2013). 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的. 参花: 下, (6), 61-61. / Тан Інцюн. Короткий аналіз мистецьких характеристик і творчих цілей жінок-художниць за часів Китайської Республіки" Шеньхуа: Частина 2 (2013): 61-65.

145. 唐颖琼. (2013). 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的. 参花: 下, (6), 61-65 / Тан Інцюн. Короткий аналіз мистецьких характеристик і творчих цілей жінок-художниць за часів Китайської Республіки. Шеньхуа: Частина 2 (2013): 61-65.
146. 陶咏白. (2008). “进行时”的女性艺术. 中国油画, (4), 44-47 / Тао Юнбай. (2008). «Прогресивне» жіноче мистецтво. Китайський олійний живопис, (4), 44-47.
147. 陶咏白. (2015). 走向自觉的女性绘画. 当代油画, (7), 1-5 / Тао Юнбай. (2015). До самосвідомого жіночого живопису. Сучасний олійний живопис, (7), 1-5.
148. 滕群群. (2012). 美丽的女性艺术—关于当代女性油画的探析. 神州, (26), 211-218 / Тен Цюньцюнь (2012). Красиве жіноче мистецтво — аналіз сучасних жіночих картин олією. Китай, (26), 211-218.
149. 田华. (2014). 论东西方女性题材绘画的美学差异. 信阳师范学院学报 (哲学社会科学版), 34(6) / Тянь Хуа «Про естетичні відмінності між східними та західними картинами на жіночу тематику» Журнал Xinyang Normal University (видання для філософії та соціальних наук) 34.6 (2014).
150. 铁晓娜. (2011). 谈 1990 年代女性油画家创作特点及文化意义—以女画家喻红 1990 年代系列油画创作为例. 山东女子学院学报, (4), 43-46 / Тіе Хіаона (2011). Обговорення творчих особливостей і культурного значення художниць олією у 1990-х роках – на прикладі картин художниці Юй Хонг у журналі Шаньдунського жіночого університету (4), 43-46.
151. 万琳. (2013). 浅析影响明清时期女性闺阁画的因素. 中国包装工业, 8, 79-81 / Ван Лін. Короткий аналіз факторів, що впливають на жіночі будуарні картини в династіях Мін і Цін. Китайська пакувальна промисловість 8 (2013): 79-81.

152. 王伯勋. (2008). 存在与转换--访谈中央美术学院胡明哲教授. 美术, (3), 58-63 / Ван Боксун. Існування та трансформація – інтерв'ю з професором Ху Мінчже з Центральної академії образотворчих мистецтв. Мистецтво 3 (2008): 58-63.
153. 王东莉, & 崔岫闻. (2010). 崔岫闻作品系列 生而为女“人”. 明日风尚, (10), 186-191. / Ван Дунлі, Цуй Сювень. (2010). Роботи Цуй Сювень народжені жінкою. Мода завтрашнього дня, 10, 186-191.
154. 王斐. (2009). 中国早期油画女画家关紫兰的油画艺术. 时代文学, (15), 147-148 / Ван Фей (2009). Мистецтво живопису маслом Гуань Цзілань, ранньої китайської художниці олією. Times Literature , (15), 147-148.
155. 王际清. (2016). 浅析绘画中的构图. 时代教育, (20), 111-113 / Ван Цзіцин (2016) Аналіз композиції в живописі. Times Education, (20), 111-113.
156. 王璐璐. (2014). 近乡情—孙多慈书画作品中的安徽情缘. 书画世界, (4), 35-42. / Ван Лулу. (2014) Любов Аньхоя в каліграфії та живописі Сунь Дуочі , (4), 35-42.
157. 王鹏粉. (2017). 论申玲作品中的女性主义思想. 美与时代: 美术学刊 (中), (11), 53-54 / Ван Пенфен. «Про феміністські думки у творах Шень Лін». Краса і час: журнал образотворчого мистецтва (частина 2) 11 (2017): 53-54.
158. 王若江. (1995). 她为徐悲鸿戴孝三年. 文史天地, (1), 23-26 / Ван Руоцзян. Вона три роки оплакувала Сюй Бейхуна. Світ літератури та історії 1 (1995): 23-26.
159. 王小梅. (2013). 当代中国女性油画家的视觉. 文艺生活: 中旬刊, (6), 177-178 / Ван Сяомей. (2013). Бачення сучасних китайських художниць олією. Літературне життя: середньостроковий випуск, (6), 177-178.
160. 王欣. (2013). 方君璧中西融合的艺术观研究. 现代装饰: 理论, (7), 210-210 / Ван Сін (2013). Дослідження художнього погляду Фан Цзюньбі на інтеграцію китайського та західного стилів. Сучасне оздоблення: теорія, (7), 210-210.

161. 王欣. (2022). 论中国当代女性艺术家“身体图像”的源与流. 北京师范大学学报 (社会科学版), (3), 77-83 / Ван Сінь (2022). Про походження та потік «зображень тіла» сучасних китайських художниць (журнал Пекінського педагогічного університету), (3), 77-83.
162. 王艺飞. (1998). 当代女性油画创作三谈. 兵团教育学院学报, (4), 49-50 / Ван Іфей "Три дискусії щодо створення сучасного жіночого живопису маслом" Журнал ХРСС Education College 4 (1998): 49-50.
163. 吴承祖, & 崔岫闻. (2014). 超越轮回—对话崔岫闻. 艺术当代, (9), 86-87. / У Ченгзу та Цуй Сювень «Поза межами реінкарнації — діалог з Цуй Сювнем» 9 (2014): 86-87.
164. 吴静. (2022). 书写缺席的历史—陶咏白研究员访谈录. 文艺研究 / У Цзінь. (2022). Писати історію відсутності — інтерв'ю з дослідником Тао Юнбаєм. Літературні дослідження.
165. 夏国富. (2018). 中国近代女画家创作的女性形象初探. 美术观察, (1), 125-126 / Ся Гофу. «Попереднє дослідження жіночих образів, створених сучасними китайськими художницями.» Art Observation 1 (2018): 125-126.
166. 胡晓珮. (2005). 来自心灵的力量—儿童画中的情感体验. 父母必读, (5), 37-39 / Ху Сяопей. (2005). Емоційний досвід у дитячих картинах. Обов'язкове читання для батьків, (5), 37-39.
167. 肖晶. (2008). 失声的缺口: 纪尘的女性写作. 南方文坛, 2, 93-98 / Сяо Цзінь. (2008). Безголосий розрив: Жіноче письмо Цзі Чень. Південне літературне коло, 2, 93-98.
168. 谢中霞. (2015). 谢中霞 作品. 西湖, (3), 15-18 / Се Чжунся. (2015) Творчість Се Чжунся. Західне озеро. № 3. 15-18.
169. 謝世英. (2013). 混搭現代性與傳統價值: 日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945. 藝術學研究, (13), 79-125 / Се Шіін. (2013). Поєднання

сучасності та традиційних цінностей: жіночі образи в тайванському колоніальному періоді 1927–1945 рр. (13), 79-125.

170. 彭睿聰, & 张进平. (2014). 当代中国女性画家绘画作品中的情感意识展现. 大众文艺: 学术版, (24), 51-51 / Пен Жуйцун і Чжан Цзіньпін (2014) Відображення емоційної свідомості в картинах сучасних китайських художниць». Популярна література та мистецтво: Академічне видання 24, 51-51.
171. 徐令. (2006). 关于明清女性绘画艺术边缘性的解读. 苏州大学学报: 工科版, 26(5), 39-41 / Сюй Лін (2006). Інтерпретація маргінальності жіночого живопису в династіях Мін і Цін. Журнал Університету Сучжоу: Інженерне видання, 26 (5), 39-41.
172. 郝婷婷. (2011). 纤腰瘦怯画中人—中国经典仕女画中的女性形象. 文学与艺术, (5), 185-186 / Хао Тінтін (2011). Тонка талія, тонка та боязка фігура — жіночі образи в класичній китайській літературі та мистецтві, (5), 185-186.
173. 杨国丽. (2018). 丘堤绘画艺术研究综述. 报刊荟萃: 下, (2), 280-283. / Ян Гуолі (2018). Огляд досліджень живопису Цю Ді. Колекція газет і періодичних видань: Частина 2, (2), 280-283.
174. 徐婷. 丘堤与决澜社. 现代装饰: 理论. 2011. 数字 3. 92-95 / Сюй Тін. Відносини між Цю Ді та Джуелан. Сучасне оздоблення: Теорія 3 (2011): 92-95.
175. 徐志祥, & 王靖国. (1988). 终喜画魂含笑归—潘玉良先生遗作展巡礼. 南京艺术学院学报 (美术与设计版), 1. / Сюй Чжисян і Ван Цзіньго. (1988) «Душа живопису повертається з усмішкою наприкінці — екскурсія посмертними роботами пана Пань Юляна» Журнал Нанкінського університету мистецтв (видання мистецтва та дизайну).
176. 薛晔. (2005). 在生活中想象的女画家闫平. 艺术生活, (4), 16-19 / Сюе Є. (2005). Художниця Ян Пін уявлення про життя, (4), 16-19.

177. 杨德忠. (2005). 孙多慈的爱情与艺术. 中国书画, (1), 150-151. / Ян Дечжун. Любов і мистецтво Сунь Дуочі. Китайський живопис і каліграфія 1 (2005): 150-151.
178. 杨简茹. (2019). 油画领域女艺术家创作现状观察: 以闫平, 喻红为例. 美术观察, (7), 5-8 / Ян Цзяньру (2019). Спостереження за поточною творчою ситуацією в області олійного живопису: на прикладі Янь Пін і Юй Хун, (7), 5-8.
179. 杨荔. (2008). 转变中的中国女性艺术. 艺术当代, (4), 86-88 / Ян Лі (2008). Зміна китайського жіночого мистецтва. Сучасне мистецтво, (4), 86-88.
180. 杨培培, & 张康夫. (2011). 论关紫兰艺术思想的形成及现实意义. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学院学报, (3), 16-18 / Ян Пейпей і Чжан Канфу. Про формування та практичне значення мистецьких думок Гуань Цзілань. Мистецькі дослідження: Журнал школи мистецтв Харбінського педагогічного університету 3 (2011): 16-18.
181. 姚玳玫. (2010). 守护自我: 潘玉良与她的画作 (1928-1937). 文艺研究, (12), 129-137 / Яо Даймей. (2010). Захист себе: Пан Юліан та її картини (1928-1937). Дослідження літератури та мистецтва, (12), 129-137.
182. 姚青, & 张小东. (2014). 浅谈中国女性绘画. 戏剧之家, (5), 225-228 / Яо Цін, Чжан Сяодун. (2014). Коротке обговорення живопису китайських жінок. Drama House, (5), 225-228.
183. 易茗, & 雷蕾. (1990). 渴望 电视连续剧《潘玉良》主题歌. 音乐世界, (7), 5 / І Мін, Лей. Телесеріал «Пань Юліан». Музичний світ (7). 5.
184. 殷琪. (2021). 当代新工笔画家徐华翎艺术市场研究. 艺术市场. / Інь Ци. «Дослідження ринку мистецтва сучасного художника Гунбі Сюй Хуалінг» Арт-маркет (2021).
185. 詠白 & 李堤. 歷史:中國女性繞畫史 [The Lost History, History of Women's Painting in China] | [Hunan Fine Arts Publishing House], 2000).

186. 于琳琳. (2017). 浅析闫平绘画中的色彩生命力. 艺术评论, (5), 153-156 / Юй Ліньлін (2017). Короткий аналіз життєдіяльності кольору в картинах Яна Пінга, (5), 153-156.
187. 张海燕. (2012). 浅析周思聪作品中的情感特征. 文艺生活: 下旬刊, (9), 55-57. / Чжан Хайян. «Короткий аналіз емоційних характеристик у творах Чжоу Сіконга: пізній випуск 9 (2012): 55-57.
188. 张红江, & 罗丹. (2016). 浅析民国时期女性油画家艺术特征. 艺术评论, (12), 159-161 / Чжан Хунцзян та Луо Дан (2016). Короткий аналіз художніх характеристик жінок-художниць маслом за часів Китайської Республіки. Мистецька критика, (12), 159-161.
189. 张健初. (2011). 《孙多慈与徐悲鸿爱情画传》. 长三角, (6), 84-85 / Чжан Цзяньчу. Любовна біографія Сунь Дуочі і Сюй Бейхун, 6 (2011): 84-85.
190. 张梦秋. (2012). 浅谈女性绘画艺术中的表现性与欣赏性. 大众文艺: 学术版, (10), 35-38 / Чжан Менцю (2012). Коротка дискусія про експресивність і оцінку жіночого живопису. Популярна література та мистецтво: Академічне видання, (10), 35-38.
191. 张天娇. (2010). 略论象征性与隐喻在女性油画艺术中的表现. 美与时代: 美学 (下), (5), 65-67 / Чжан Тяньцзяо. (2010). Коротке обговорення вираження символізму та метафори в мистецтві жіночого олійного живопису. Краса та час: естетика (частина 2), (5), 65-67.
192. 张璇. (2021). 浅析女性花卉题材油画创作—以雷双, 奥基弗作品为例. 美术教育研究. / Чжан Сюань. Короткий аналіз створення олійного живопису на тему квітів — на прикладі робіт Лей Шуан і О'Кіфа. Дослідження художньої освіти – 2021.
193. 張瀚云. (1998). 論東西方畫家的 [繆司] 圖像之象徵性符號—以克林姆, 高更, 潘玉良, 陳進為例. 中國文化大學藝術研究所美術組, 186 / Чжан Ханьюнь (1998). Про символічні символи образів [муз] східних і



- західних художників на прикладі Клімта, Гогена, Пань Юліан, Чень Цзіня. Університет культури CСUR, 186 р.
194. 赵笺. (2017). 深邃心智引领下的多元图式——“心智与图式” 绘画作品展述评. 南京艺术学院学报: 美术与设计, (1), 220-223 / Чжао Цзянь (2017). Кілька схем, керованих глибокими розумами — «Розум і схема» Виставка « Журнал Нанкінського університету мистецтв: мистецтво та дизайн», (1), 220-223.
195. 赵媛媛. (2010). 论中国现代女性油画艺术. 美术大观, (5), 70-75 / Чжао Юаньюань. (2010). Про китайське сучасне мистецтво жіночого живопису олією. Art Grand View , (5), 70-75.
196. 周龙. (2016). 民国女画家关紫兰的油画艺术. 明日风尚, (16), 49-50 / Чжоу Лонг. Мистецтво олійного живопису художниці Гуань Цзілань у Китайській Республіці. Завтрашня мода 16 (2016): 49-50.
197. 周龙. 民国女画家关紫兰的油画艺术. 明日风尚. 2016. 数字 16. 49-50 / Чжоу Лонг (2016). Мистецтво художниці Гуань Зілань в Республіці Китай. Мода майбутнього, (16), 49-50.
198. 周琼洁. (2006). 心灵的自觉— 试从周思聪的艺术经历看女性意识. 艺术探索, 20(2), 104-107 / Чжоу Цзіонцзе. (2006). Самоусвідомлення душі: спроба поглянути на жіночу свідомість з художнього досвіду Чжоу Сіцун. Художні пошуку / Art Exploration , 20 (2), 104-107.
199. 朱凯旋. (2013). 生命悲情的诗性超越——周思聪“彝女”系列作品艺术特色探析. 美术教育研究, (5), 31-35 / Чжу Кайсюань. 2013. Поетична трансцендентність життєвої трагедії — аналіз мистецьких рис «Жіночої серії І» ( 5), 31-35.
200. 坐西怀东 的潘玉良, 南博展其人物风景. 澎湃新闻. 艺术评论 / Пань Юліан, який сидить на заході та обіймає схід, виставляє своїх персонажів і пейзажі на виставці Nanjing Paper. URL: [https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_19060606?commTag=true](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_19060606?commTag=true)

201. 陶咏白. (2008). 进行时” 女性艺术—从女性的“自觉” 走向人的“自由. 中国艺术, (4), 8-13 / Тао Юнбай. (2008). Жіноче мистецтво «прогресивного часу»: від жіночої «свідомості» до людської «свободи». Китайське мистецтво, (4), 8-13.

## ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ

### СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1. Гуань Цзілань. «Портрет дівчини». 1929. Полотно, олія. 90×75 см.
- Іл. 2. Гуань Цзілань. «Портрет юної дівчинки». 1930. Полотно, олія. 90×75 см.
- Іл. 3. Гуань Цзілань. «Дівчинка з віялом». 1930. Папір, гуаш. 27,5×37,5 см.  
(етюд до картини).
- Іл. 4. Гуань Цзілань. Сторінка журналу «Young Companion / Liangyou», присвячена виставці Гуань Цзілань (під псевдонімом Вайолет Кван). 1930. № 57.
- Іл. 5. Гуань Цзілань. «Водяні лілеї». 1943. Полотно, олія.
- Іл. 6. Гуань Цзілань. «У настрої кохання». 1940-ві рр. Полотно, олія.
- Іл. 7. Гуань Цзілань. «Стрілиця» («Грибна квітка»). 1941. Полотно, олія. 49×60 см. Національний художній музей Китаю.
- Іл. 8. Гуань Цзілань. «Соняшник». 1966. Полотно, олія. 40×35 см.
- Іл. 9. Фан Цзюньбі. «Флейтистка». 1924. Полотно, олія. 73×147 см.
- Іл. 10. Фан Цзюньбі. Картина «Флейтистка» на обкладинці журналу «Мистецький Париж». 1924.
- Іл. 11. а) Фан Цзюньбі. «Вей Юелан» («Портрет Місіс Чень»). 1925. Полотно, олія. б) Вей Юелан у родинному фотопортреті. 1925.
- Іл. 12. Фан Цзюньбі. «Кошик з квітами»/ 1944. Полотно, олія.
- Іл. 13. Цю Ді. Виставка картин товариства «Шторм». Shidai (Сучасний збірник). Т. 5. № 1. 1933. Архів Pang Hiunkin (Pang Xunqin) у Культурно-освітньому фонді Лі Цзін. (Walden, 2023: 11).
- Іл. 14. Цю Ді. «Весна». Фрагмент з друкованої листівки. (Walden, 2023: 11).
- Іл. 15. а) Цю Ді. «Натюрморт №3» («Натюрморт з кавником та чайником»). 1931. Полотно, олія.; б) Виставка картин товариства «Шторм». Shidai (Сучасний збірник). Т. 5. № 1. 1933. Архів Pang Hiunkin (Pang Xunqin) у Культурно-освітньому фонді Лі Цзін. (Walden, 2023: 16).

- Іл. 16. Сунь Дуочі. «Тайська принцеса». 1961. Полотно, олія. 56×43 см.
- Іл. 17. Сунь Дуочі. «Автопортрет». 1940-і. Полотно, олія.
- Іл. 18. Пань Юліан. «Дівчинка, що тримає віяло з квітами» («Автопортрет з віялом»). 1939. Полотно, олія. 91×64 см.
- Іл. 19. Пань Юліан. «Жінка у червоному». 1940. Полотно, олія. 91×64 см.
- Іл. 20. Пань Юліан. «Напівоголений автопортрет». 1930-ті. 1963. Полотно, олія. 65×80 см.
- Іл. 21. Пань Юліан. «Спляча оголена». 1930-ті. Полотно, олія.
- Іл. 22. Пань Юліан. «Західна оголена». 1930-ті. Полотно, олія.
- Іл. 23. Пань Юліан. «Африканська жінка». 1930-ті рр., полотно, олія.
- Іл. 24. Пань Юліан. «Натюрморт із віялом». 1935. Полотно, олія. 45×60 см.
- Іл. 25. Пань Юліан. «Натюрморт із маскою». 1934. Полотно, олія. 65×54 см.
- Іл. 26. Пань Юліан. «Груша і квітковий рушник». 1936. Полотно, олія, 54×46 см.
- Іл. 27. Пань Юліан. «Кімнатні квіти». 1937. Полотно, олія. 54×65 см
- Іл. 28. Пань Юліанг. «Маленька дівчинка». 1942. Полотно, олія. 45×54. Аньхойський музей.
- Іл. 29. Чан Юй (Санью). «Жінка в червоному». 1930-1940-і. Полотно, олія, 74×50 см. Музей Лонга, Шанхай.
- Іл. 30. Сюй Бейхун. «Портрет Сан Дойчі». 1936. 197×132 см. Національний художній музей Китаю, Пекін.
- Іл. 31. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». 1935. Полотно, олія. 38×28,5 см.
- Іл. 32. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». Ескіз картини. 1935. Папір, гуаш.
- Іл. 33. Гуань Цзілань. «Портрет міс Л», 1929. Полотно, олія. 90×75 см. Національний художній музей Китаю, Пекін
- Іл. 34. Цю Ді. «Ганчіркова лялька». 1939. Полотно, олія, 50×40,5 см, Шанхайський художній музей.
- Іл. 35. Чан Шухонг. Без назви, 1939. Полотно, олія. 85,5×62,5 см.
- Іл. 36. Ван Децзюань. «Голова Мао і жіноче ополчення». 1962. Полотно, олія, Національний художній музей Китаю, Пекін.

- Лл. 37. Венъ Бао. «Чотири дівчини». 1962. Полотно, олія. 115×200 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін.
- Лл. 38. Венъ Бао. «Дівчина з ботанічного саду Сяншан». 1978. Полотно, олія.  
53×38 см.
- Лл. 39. Ван Ся. «Дівчина з острова». 1961. Полотно, олія, 173×84 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін.
- Лл. 40. Ван Ся. «Пекінський хлопчик з повітряним змієм». 1959. Полотно,  
олія. 100×80 см. Національний художній музей Китаю, Пекін.
- Лл. 41. Ван Ся. «Дівчина-балерина». 2006. Полотно, олія, 133×104 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін.
- Лл. 42. Су Гуанг, Ван Інчунь та Ян Лічжоу. «Шлях цивільних і військових  
справ. Розмова голови Мао з редакцією «Jinsui Daily». 1972. Полотно,  
олія.
- Лл. 43. Ван Інчунь. «Нитка в руках люблячої матері». 1991. Полотно, олія,  
136×200 см.
- Лл. 44. Чжоу Сіконг. «Жіноча серія». 1983-1985. 98×102,5 см.
- Лл. 45. Чжоу Сіконг. «Жіноча серія» 1983-1985. Полотно, олія. 83×66 см.
- Лл. 46. Чжоу Сіцун. «Полудень», 1984. Полотно, олія. 120×120 см.
- Лл. 47. Чжоу Сіцун. «Шахтарська картина I: Рай королів». 1983. Полотно, олія.  
177×236 см.
- Лл. 48. Чжоу Сіцун. «Хіросіма». 1986. Папір, гуаш, олія. 172×243 см.
- Лл. 49. Оу Ян. «Жінка поліцейський». 1960. Полотно, олія. 80,7×65,3 см.
- Лл. 50. Оу Ян. «Пригадати події минулого». 1964. Полотно, олія. 120×105 см,  
Музей Гуаньдун.
- Лл. 51. Оу Ян. «Червоне і чорне», 1993. Полотно, олія. 80×100 см..
- Лл. 52. Оу Ян. «Минуле не як дим» (серія «Мати і син») 2012. Полотно, олія.  
112×130 см..
- Лл. 53. Оу Ян. «Жаб'ячі звуки». 2004. Полотно, олія, пісочний клей. 122×137  
см.

- Іл. 54. Пан Тао. «Альбом, доступний для запозичення». 1979. Картон, олія. 61×54 см.
- Іл. 55. Пан Тао. «Подорож Ліцзян І». 1981. Полотно, олія, пісок. 68×120 см.
- Іл. 56. Пан Тао. «Одкровення бронзи». 1990. Полотно, олія. 180×150 см.
- Іл. 57. Ян Пін. Серія «Мати і син. Частина 1». 1995. Полотно, олія. 120×140 см.
- Іл. 58. Ян Пін. Серія «Мати і син. Частина 2». 1995. Полотно, олія. 120×140 см.
- Іл. 59. Ян Пін. Серія «Мати і син. Частина 26». 2010. Полотно, олія. 160×130 см.
- Іл. 60. Ян Пін. «Автопортрет». 1998. Полотно, олія. 22×18 см.
- Іл. 61. Ян Пін. «Давай знову танцювати! Частина 2». 1996. Полотно, олія. 160×140 см.
- Іл. 62. Ян Пін. «Цюсінь». 1995. Полотно, олія. 140×120 см.
- Іл. 63. Юй Хун. «Голова Давида». 1984. Папір, олівець. 100×74 см.
- Іл. 64. Юй Хун. «Ностальгічний портрет (Автопортрет)». 1989. Полотно, олія. 12,5×97 см.
- Іл. 65. Юй Хун. «Автопортрет у бежевому». 1989. Полотно, олія.
- Іл. 66. Юй Хонг. «Півсотні № 9». 2018. Полотно, акрил. 120×100 см.
- Іл. 67. Юй Хун. «Півсотні № 22». 2018. Полотно, акрил. 120×100 см.
- Іл. 68. Юй Хун. «Півсотні № 23». 2018. Полотно, акрил. 120× 100 см.
- Іл. 69. Юй Хун. «Півсотні № 16». 2018. Полотно, акрил. 100× 90 см.
- Іл. 70. Шень Лі. «Червоний абрикос-7». 2010. Полотно, олія. 210×200 см.
- Іл. 71. Шень Лі. «Червоне вино - 4». 2007. Полотно, олія. 210×200 см.
- Іл. 72. Шень Лі. «Тінь жалісної квітки - 4». 2009. Полотно, олія. 180×170 см.
- Іл. 73. Шень Лі. «Бат», 2002. Полотно, олія. 170×160 см.
- Іл. 74. Цуй Сювень. «Троянда і м'ята». 1996-1997. Полотно, олія. 100×180 см.
- Іл. 75. Цуй Сювень. «Жінка, що сидить». 1996. Полотно, олія. 90×130 см.
- Іл. 76. Цуй Сювень. «Поганий». 1996-1997. Полотно, олія. 100×180 см.

- Іл. 77. Цуй Сювень. «Янгол № 8». 2006. Фотографія, колаж, цифровий друк.  
150×150 см.
- Іл. 78. Цуй Сювень. «Екзистенційна порожнеча 04». 2009. Фотографія, колаж.
- Іл. 79. Лі Шуанг. «Зламани строки». 2018. Полотно, олія. 130×97 см.
- Іл. 80. Се Чжунся. «Хвора дитина». 2014. Полотно, олія. 24×37 см.
- Іл. 81. Се Чжунся. «Діалог у ванній кімнаті». 2014. Полотно, олія. 28×20 см.
- Іл. 82. Се Чжунся. «Вішачок для одягу». 2013. Полотно, олія. 28×20 см.
- Іл. 83. Се Чжунся. «Назви сам». 2015. Полотно, олія. 20×28 см.
- Іл. 84. Се Чжунся. «Сі». 2014. Полотно, олія. 42×23 см.
- Іл. 85. Сюй Хуалін. «Я дивлюсь на себе». 2018. Полотно, олія.
- Іл. 86. Сюй Хуалін. «Про що я мрію?. Частина 3». 2010. Полотно, олія.
- Іл. 87. Сюй Хуалін. «Аромат». 2003. Полотно, олія.
- Іл. 88. Сюй Хуалін. «Встигнути». 2013. Полотно, олія.
- Іл. 89. Ху Менже. «Читання 1». 1997. Полотно, олія. 145×155 см.
- Іл. 90. Ху Менже. «Один з кількох». 1998. Полотно, олія. 60×50 см.
- Іл. 91. Ху Менже. «Два з кількох». 1998. Полотно, олія. 60×50 см.
- Іл. 92. Ху Менже. «Плаваюча 1». 2005. Полотно, олія. 120×82 см.
- Іл. 93. Ху Менже. «Плаваюча 2». 2005. Полотно, олія. 120×82 см.
- Іл. 94. Хе Мулкун. «Серія ляльок». 1968. Полотно, олія. 100×50 см.
- Іл. 95. Сюн Хе. «Падіння» / «Втеча». 2023. Полотно, олія, змішана техніка,  
120×100 см.
- Іл. 96. Лю Мейзі. «Життєвий щоденник постмодерністської жінки-художниці.  
14 лютого». 2009. Полотно, олія. 180×220 см.
- Іл. 97. Лю Мейзі. «Життєвий щоденник постмодерністської художниці.  
8 березня». 2009. Полотно, олія. 180×180 см.
- Іл. 98. Лю Мейзі. «Життєвий щоденник постмодерністської жінки-художниці.  
Вихід II». 2009. Полотно, олія. 180×220 см.
- Іл. 99. Лю Хун. «Розмова наодинці з собою-1». 1993-1998. Полотно, олія.
- Іл. 100. Лю Хун. «Mi Mi Series Works 4» 2000. Полотно, олія.
- Іл. 101. Лю Хун. «Медитації 1». 1986-1992. Полотно, олія.

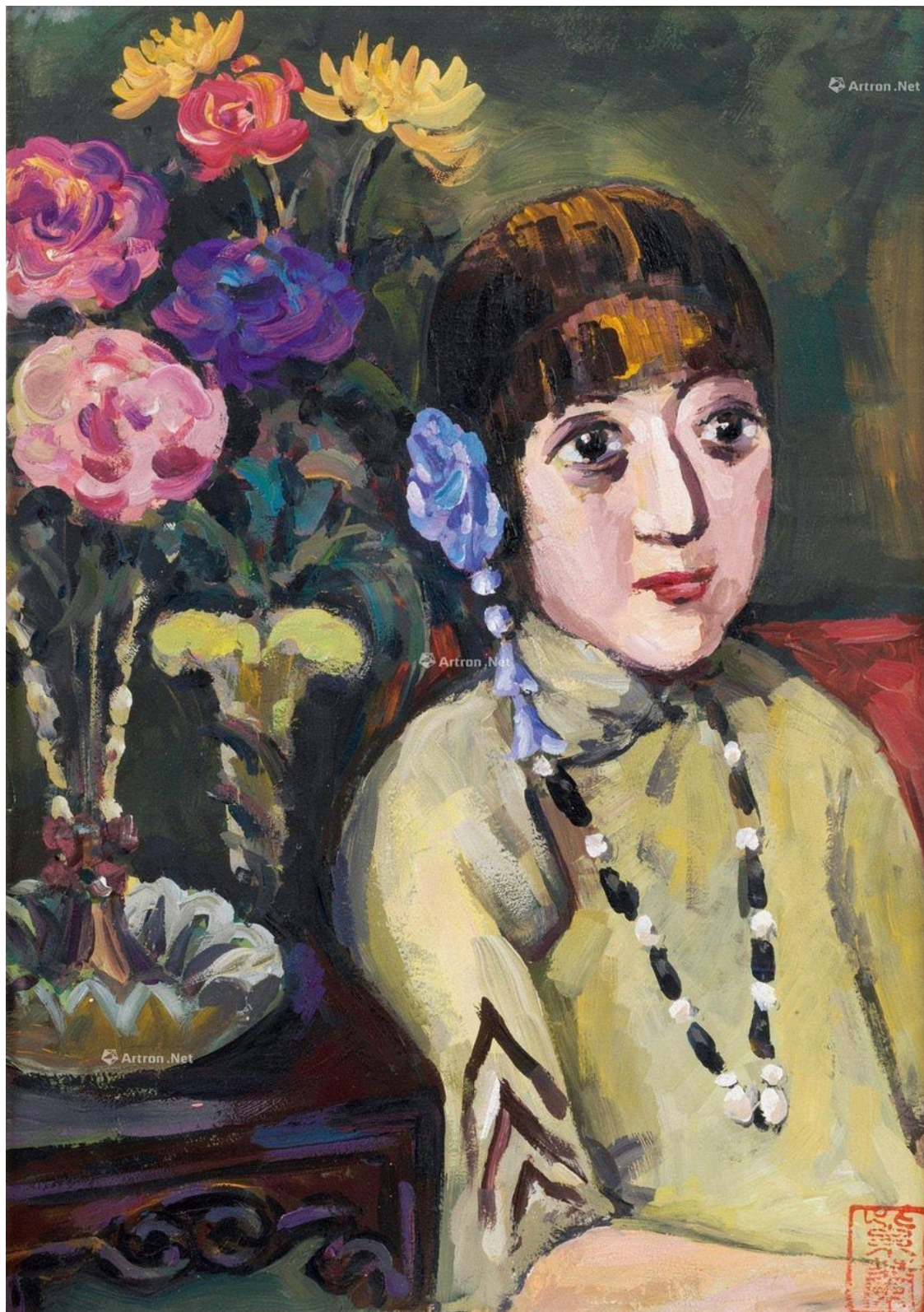
Іл. 102. Чень Сі. «Перукарня». 1990. Полотно, олія. 145×110 см. Художній музей Сучжоу, Цзіньцзі.

Іл. 103. Чень Сі. «Сад птахів». 1997. Полотно, олія. 300×200 см.

Іл. 104. Чень Сі. «Дванадцята година ночі». 2005. Полотно, олія. 200×130 см.



## АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Гуань Цзілань. «Портрет дівчини». 1929. Полотно, олія, 90×75 см.



Іл. 2. Гуань Цзілань. «Портрет юної дівчинки». 1930. Полотно, олія, 90×75 см.



Іл. 3. Гуань Цзілань. «Дівчинка з віялом». 1930. Папір, гуаш. 27,5×37,5 см.  
(етюд до картини)



Ил. 4. Гуань Цзілань. Сторінка журналу «Young Companion / Liangyou», присвячена виставці Гуань Цзілань (під псевдонімом Вайолет Кван). 1930. № 57



Іл. 5. Гуань Цзілань. «Водяні лілеї». 1943. Полотно, олія



Іл. 6. Гуань Цзілань. «У настрої кохання». 1940-і. Полотно, олія



Іл. 7. Гуань Цзілань. «Стрілиця» («Грибна квітка»). 1941. Полотно, олія.  
49×60 см. Національний художній музей Китаю, Пекін



Іл. 8. Гуань Цзілань. «Соняшник». 1966. Полотно, олія. 40×35 см.





Іл. 9. Фан Цзюньбі. «Флейтистка». 1924. Полотно, олія. 73×147 см.



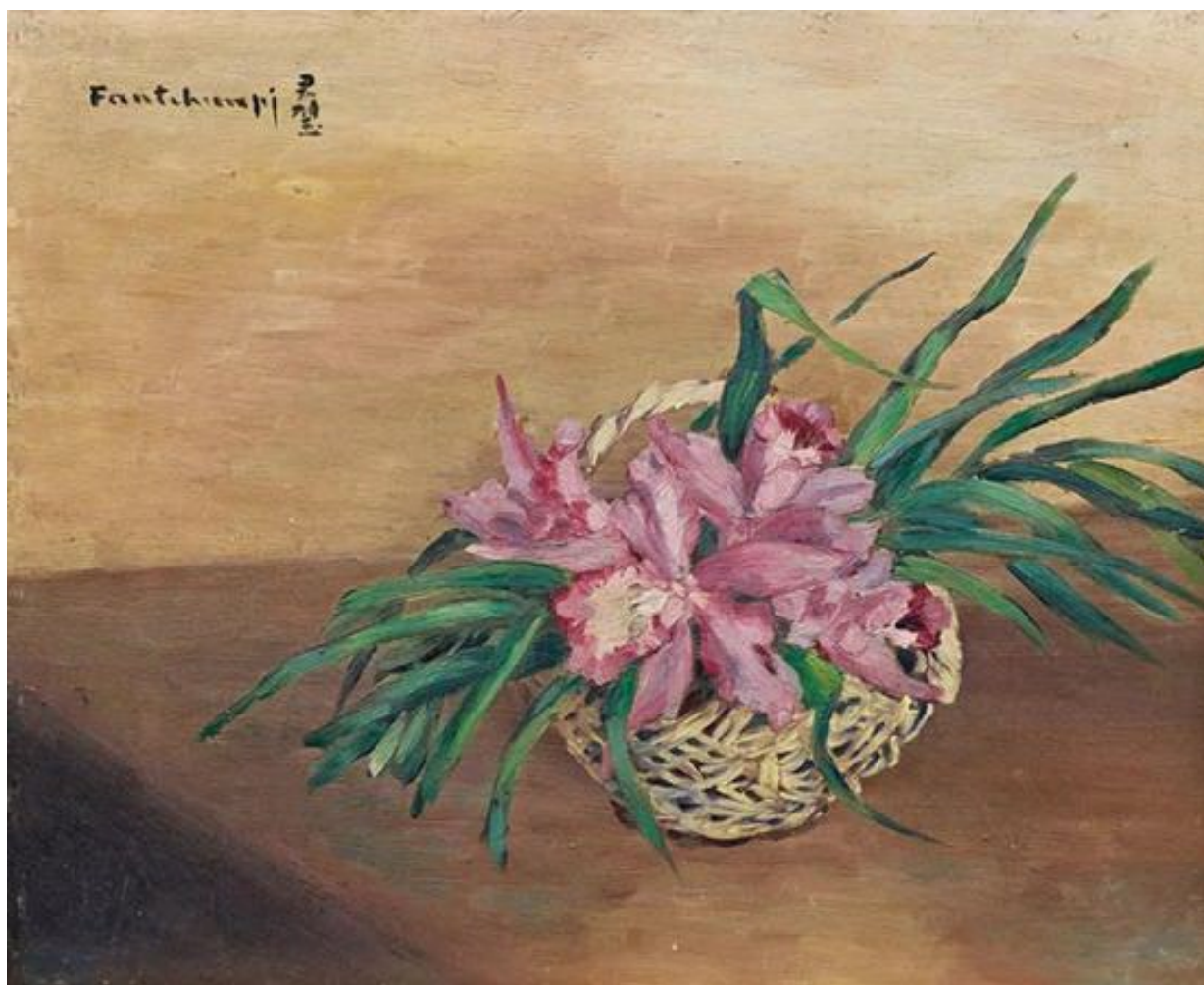
Іл. 10. Фан Цзюньбі. Картина «Флейтистка» на обкладинці журналу «Мистецький Париж». 1924



Іл. 11а. Фан Цзюньбі. «Вей Юелан» («Портрет Місіс Чень»). 1925



Іл. 116. Вей Юелан у родинному фотопортреті. 1925



Іл. 12. Фан Цзюньбі. «Кошик з квітами». 1944. Полотно, олія



Іл. 13. Цю Ді. Виставка картин товариства «Шторм». Shidai (Сучасний збірник), том 5, № 1, 1933. Архів Pang Hunkin (Pang Xunqin) у Культурно-освітньому фонді Лі Цзін. (Walden, 2023: 11)



Іл. 14. Цю Ді. «Весна». Фрагмент з друкованої листівки. (Walden, 2023: 11)



Іл. 15а. Цю Ді. «Натюрморт № 3» («Натюрморт з кавником та чайником»).  
1931. Полотно, олія



Іл. 156. Виставка картин товариства «Шторм». Shidai (Сучасний збірник), том 5, № 1, 1933. Архів Pang Hunkin (Pang Xunqin) у Культурно-освітньому фонді Лі Цзін. (Walden, 2023: 16)





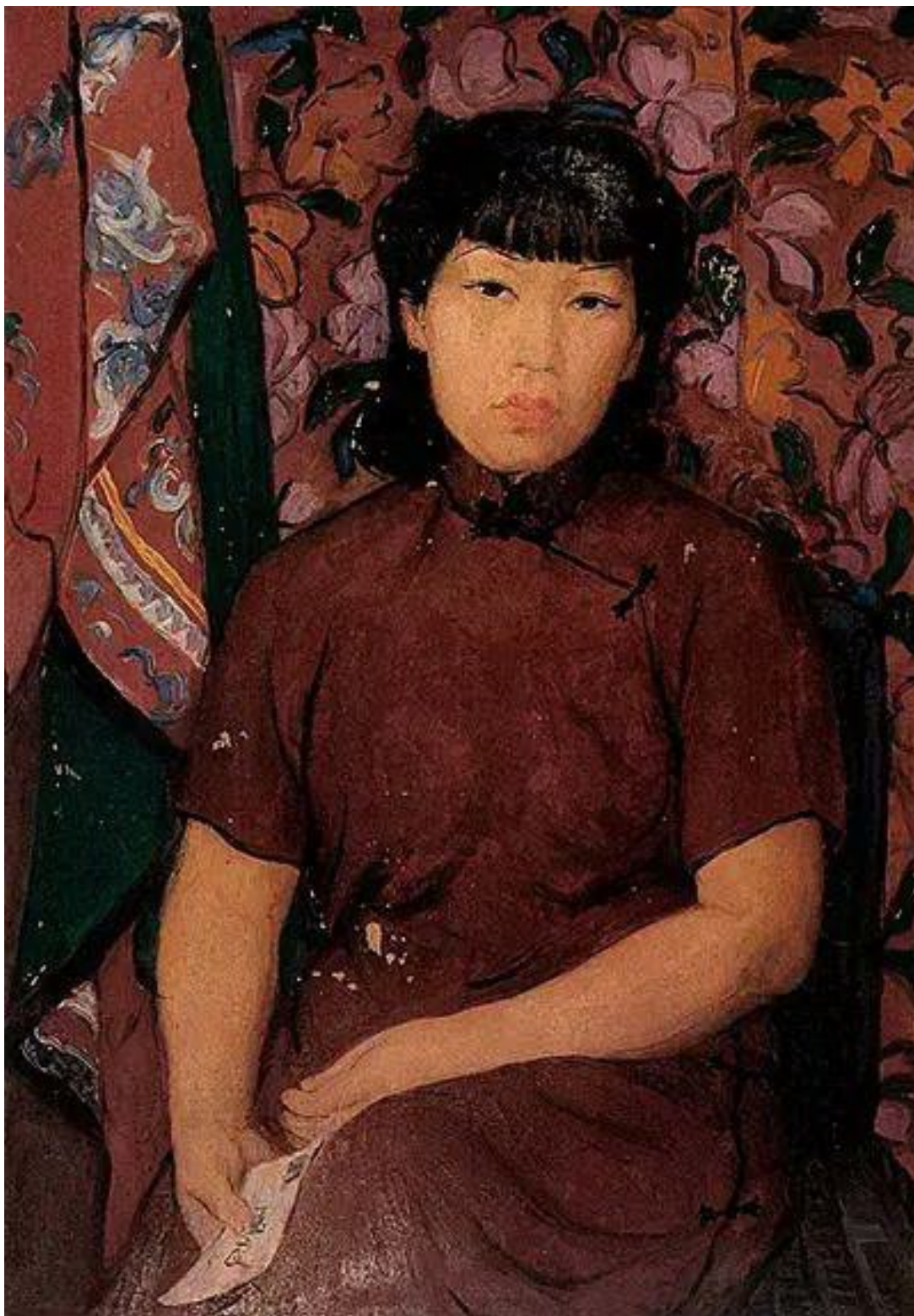
Іл. 16. Сунь Дуочі. «Тайська принцеса». 1961. Полотно, олія. 56×43 см.



Іл. 17. Сунь Дуочі. «Автопортрет». 1940-і. Полотно, олія



Іл. 18. Пань Юліан. «Дівчинка, що тримає віяло з квітами» («Автопортрет з віялом»). 1939. Полотно, олія. 91×64 см.



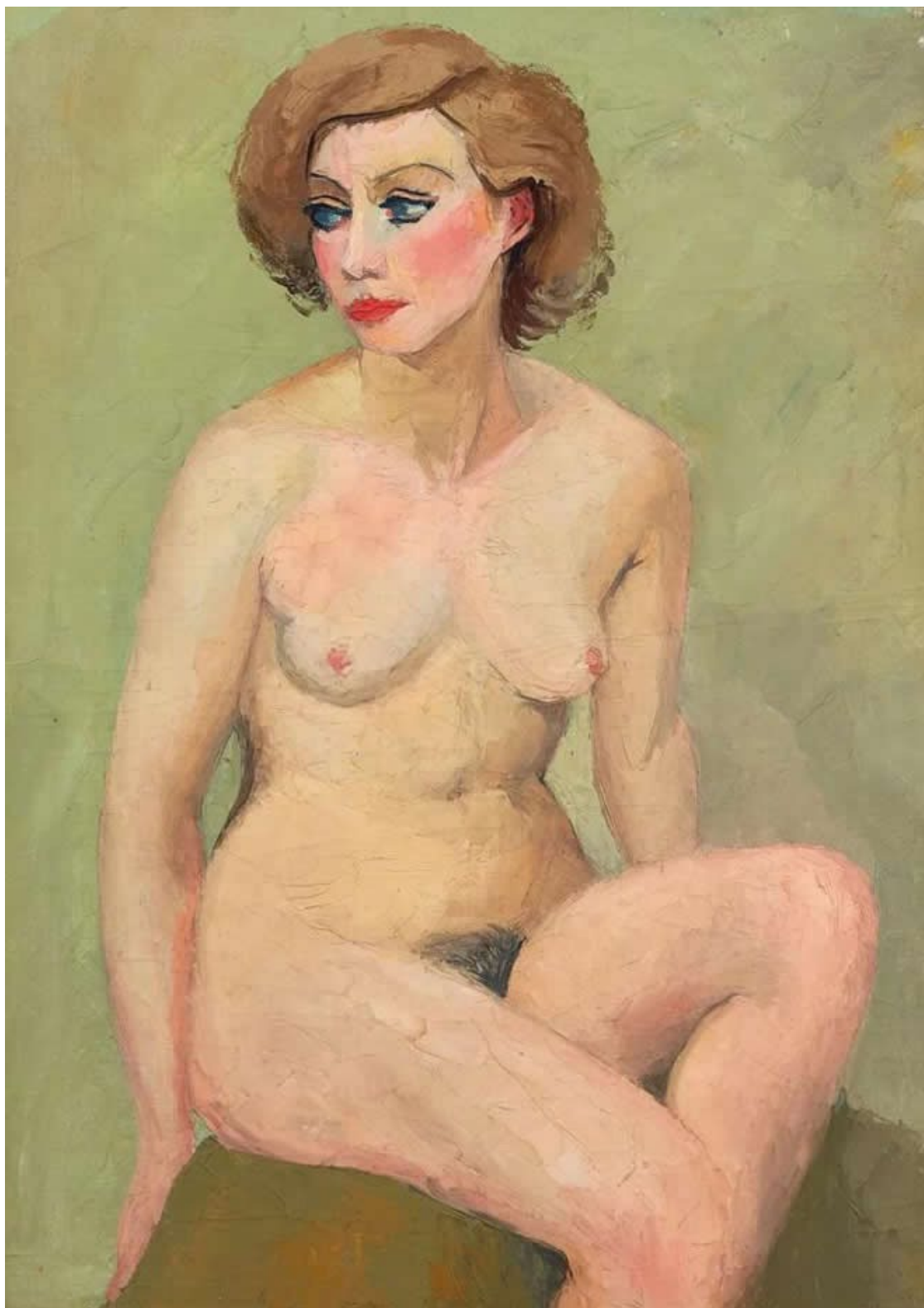
Іл. 19. Пань Юліан. «Жінка у червоному». 1940. Полотно, олія. 91×64 см.



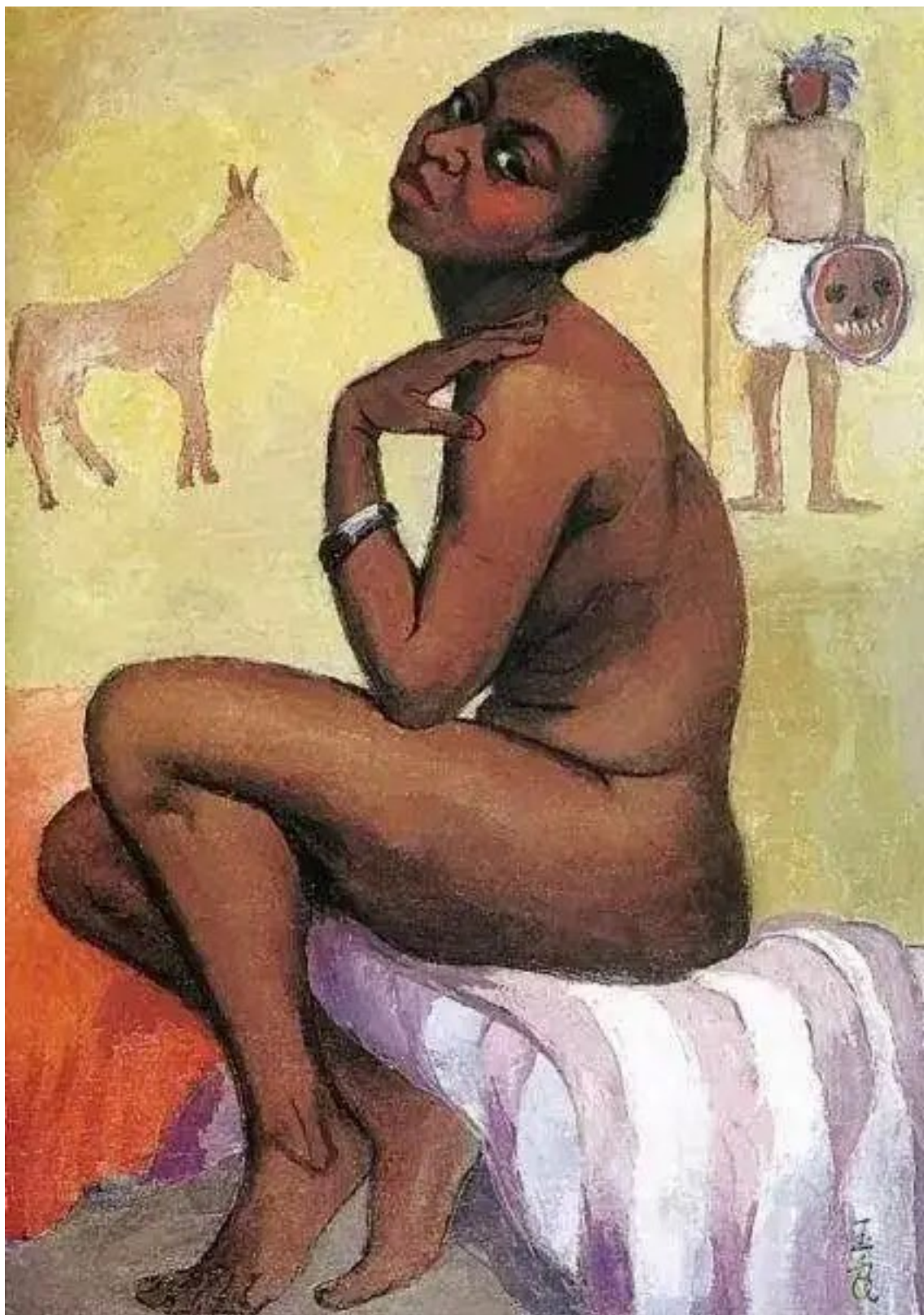
Іл. 20. Пань Юліан. «Напівоголений автопортрет». 1930-ті, 1963.  
Полотно, олія. 65×80 см.



Іл. 21. Пань Юліан. «Спяча оголена». 1930-ті. Полотно, олія

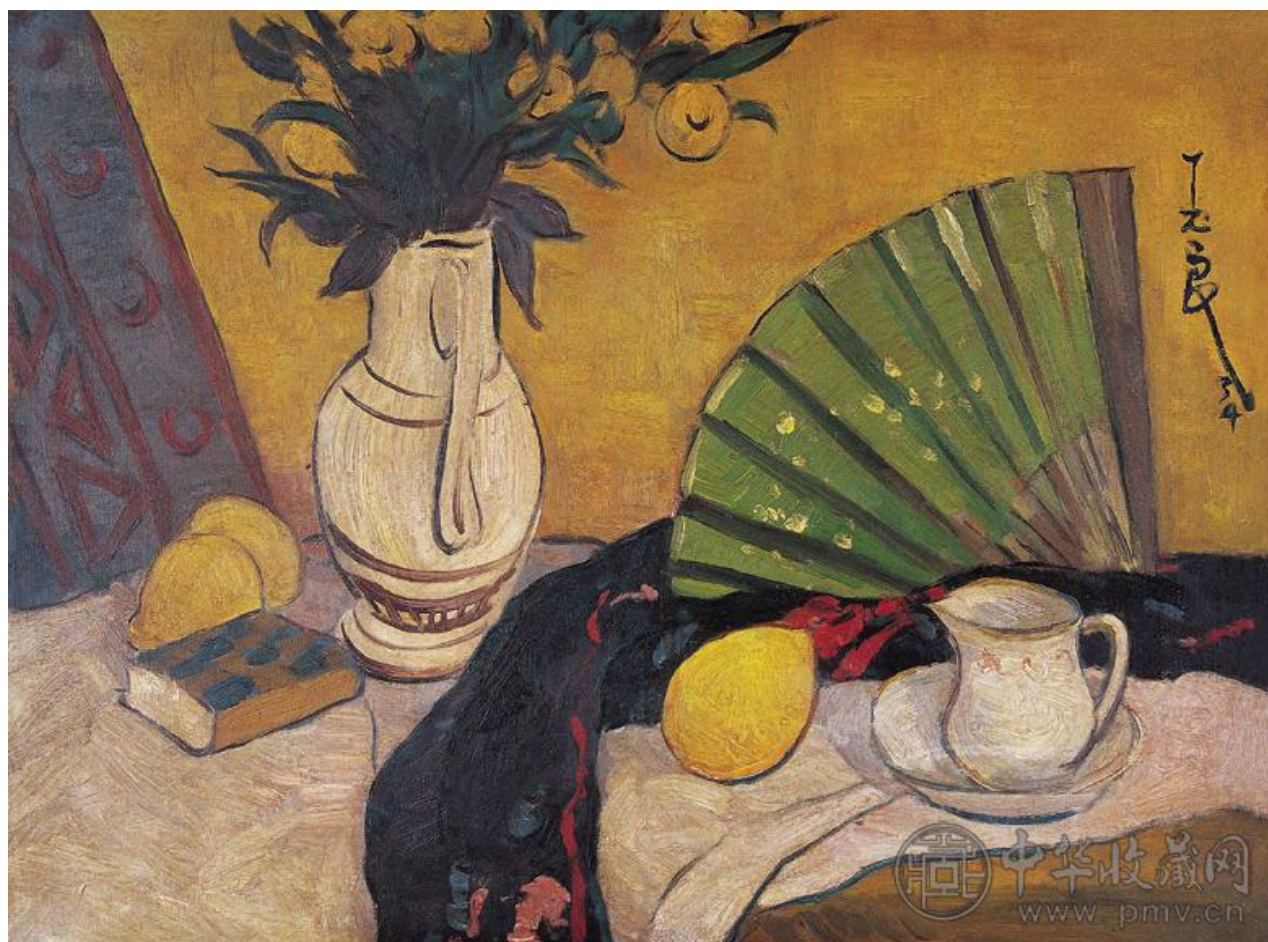


Іл. 22. Пань Юліан. «Західна оголена». 1930-ті. Полотно, олія



Іл. 23. Пань Юліан. «Африканська жінка». 1930-ті. Полотно, олія





Іл. 24. Пань Юліан. «Натюрморт із віялом». 1935. Полотно, олія. 45×60 см.



Іл. 25. Пань Юліан. «Натюрморт із маскою». 1934. Полотно, олія. 65×54 см.



Іл. 26. Пань Юліан. «Груша і квітковий рушник». 1936.  
Полотно, олія. 54×46 см.



Іл. 27. Пань Юліан. «Кімнатні квіти». 1937. Полотно, олія. 54×65 см.



Іл. 28. Пань Юліан. «Маленька дівчинка». 1942. Полотно, олія. 45×54 см.  
Аньхойський музей.



Іл. 29. Чан Юй (Санью). «Жінка в червоному». 1930-1940-і. Полотно, олія.  
74×50 см. Музей Лонга, Шанхай



Іл. 30. Сюй Бейхун. «Портрет Сан Дойчі». 1936. Полотно, олія. 197×132 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін



Іл. 31. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». 1935. Полотно, олія. 38×28,5 см.





Іл. 32. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». Ескіз картини. 1935. Папір, гуаш



Іл. 33. Гуань Цзілань. «Портрет міс Л». 1929. Полотно, олія. 90×75 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін



Іл. 34. Цю Ді. «Ганчіркова лялька». 1939. Полотно, олія. 50×40,5 см.  
Шанхайський художній музей



Іл. 35. Чан Шухонг. Без назви. 1939. Полотно, олія. 85,5×62,5 см.



Іл. 36. Ван Децзюань. «Голова Мао і жіноче ополчення». 1962.  
Полотно, олія. Національний художній музей Китаю, Пекін



Іл. 37. Вень Бао. «Чотири дівчини». 1962. Полотно, олія. 115×200 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін



Іл. 38. Вень Бао. «Дівчина з ботанічного саду Сяншан». 1978.  
Полотно, олія. 53×38 см.



Іл. 39. Ван Ся. «Дівчина з острова». 1961. Полотно, олія. 173×84 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін





Іл. 40. Ван Ся. «Пекінський хлопчик з повітряним змієм». 1959.  
Полотно, олія. 100×80 см. Національний художній музей Китаю, Пекін



Іл. 41. Ван Ся. «Дівчина-балерина». 2006. Полотно, олія. 133×104 см.  
Національний художній музей Китаю, Пекін



Іл. 42. Су Гуанг, Ван Інчунь та Ян Лічжоу. «Шлях цивільних і військових справ. Розмова голови Мао з редакцією «Jinsui Daily». 1972. Полотно, олія



Іл. 43. Ван Інчунь. «Нитка в руках люблячої матері». 1991.  
Полотно олія. 136×200 см.



Іл. 44. Чжоу Сіконг. «Жіноча серія». 1983-1985. Полотно, олія. 98×102,5 см.



Іл. 45. Чжоу Сіконг. «Жіноча серія». 1983-1985.  
Полотно, олія. 83×66 см.



Іл. 46. Чжоу Сіцун. «Полудень». 1984. Полотно, олія. 120×120 см.



Іл. 47. Чжоу Сіцун. «Шахтарська картина I: Рай королів». 1983.  
Полотно, олія, 177×236 см.





Іл. 48. Чжоу Сіцун. «Хіросіма». 1986. Папір, гуаш, олія. 172×243 см.



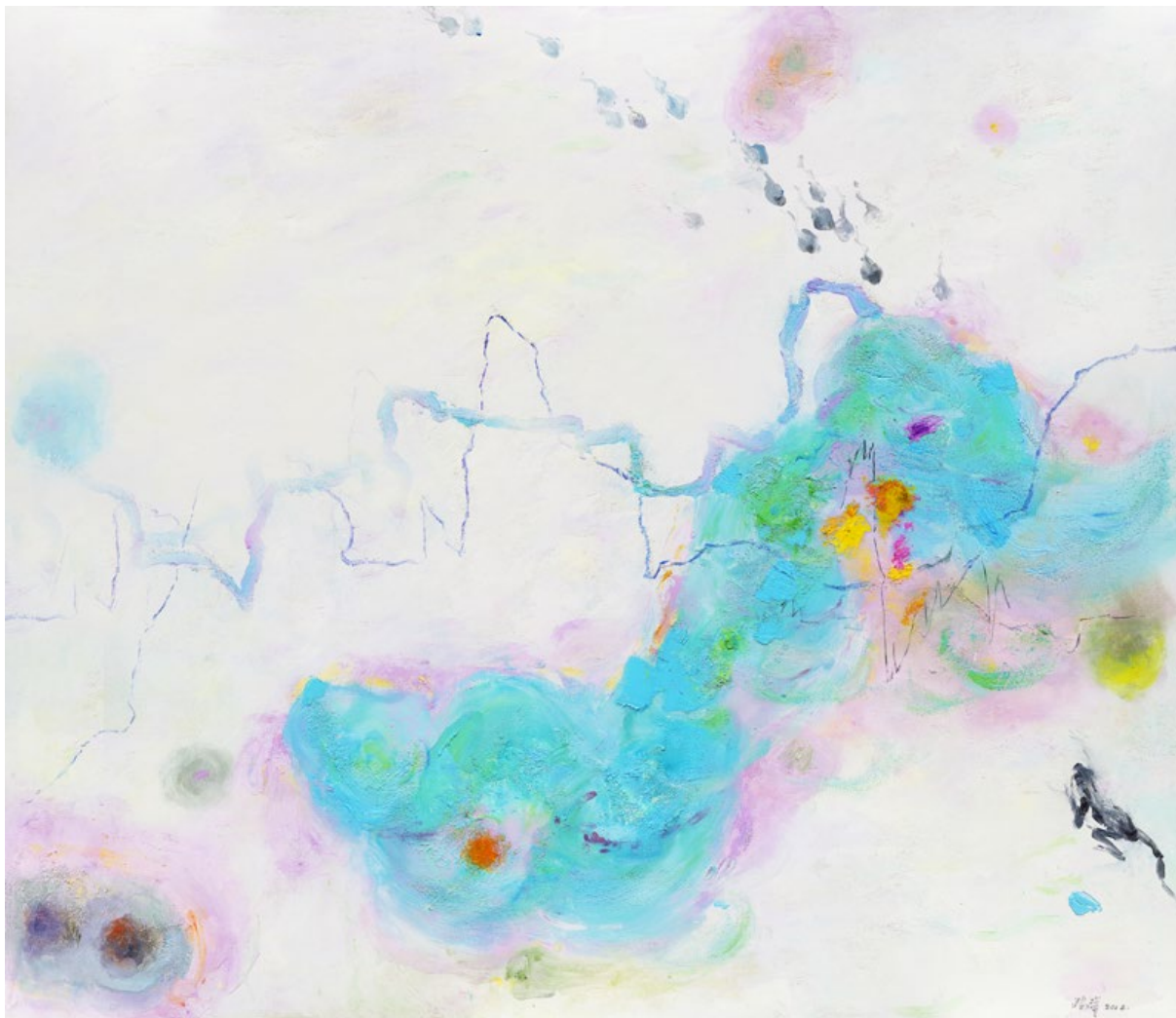
Іл. 49. Оу Ян. «Жінка поліцейський». 1960. Полотно, олія. 80,7×65,3 см.



Іл. 50. Оу Ян. «Пригадати події минулого». 1964.  
Полотно, олія. 120×105 см. Музей Гуаньдун



Іл. 51. Оу Ян. «Червоне і чорне». 1993. Полотно, олія. 80×100 см.



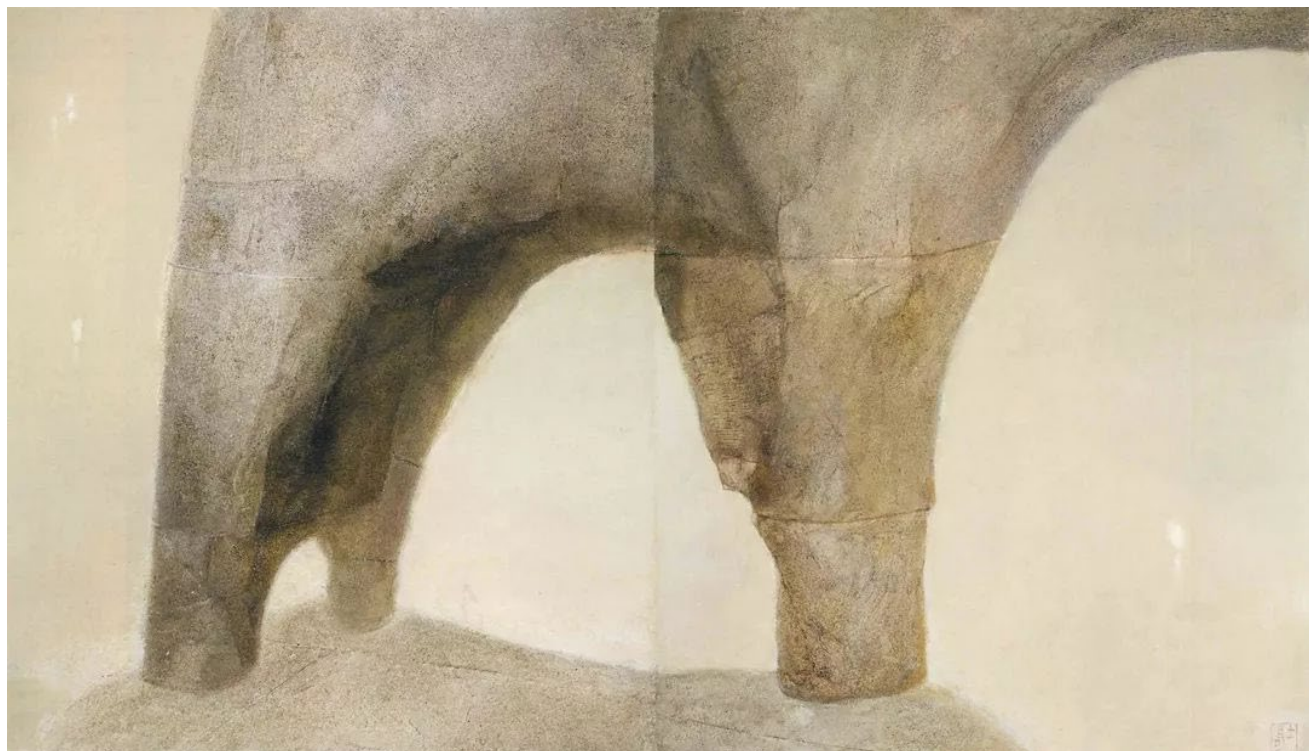
Іл. 52. Оу Ян. «Минуле не як дим» (серія «Мати і син»). 2012.  
Полотно, олія. 112×130 см.



Іл. 53. Оу Ян. «Жаб'ячі звуки». 2004.  
Полотно, олія, пісочний клей. 122×137 см.

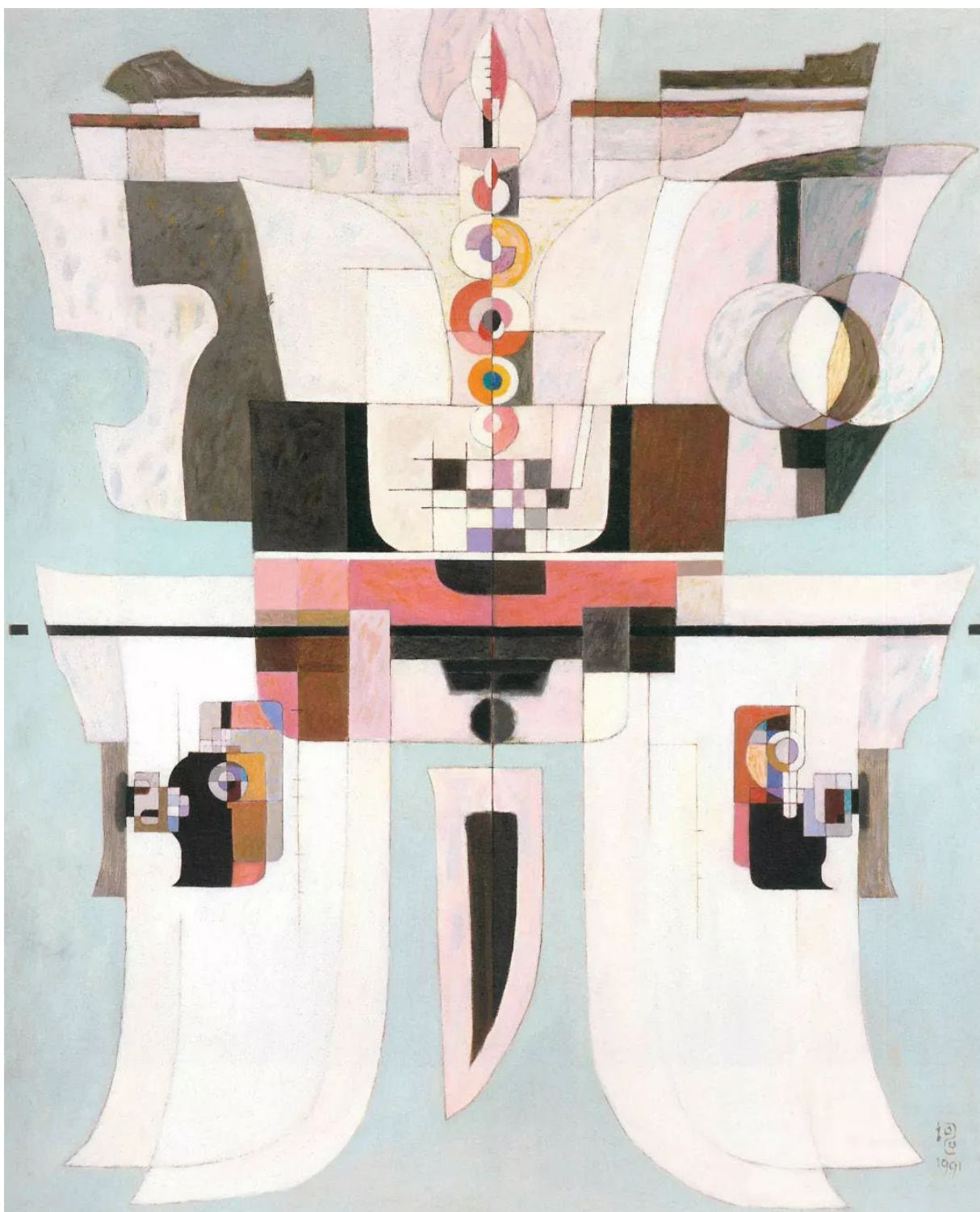


Іл. 54. Пан Тао. «Альбом, доступний для запозичення». 1979.  
Картон, олія. 61×54 см.



Іл. 55. Пан Тао. «Подорож Ліцзян І». 1981.  
Полотно, олія, пісок. 68×120 см.





Іл. 56. Пан Тао. «Одкровення бронзи». 1990. Полотно, олія. 180×150 см.



Іл. 57. Ян Пін. Серія «Мати і син. Частина 1». 1995.  
Полотно, олія. 120×140 см.



Іл. 58. Ян Пін. Серія «Мати і син. Частина 2».  
1995. Полотно, олія. 120×140 см.



Іл. 59. Ян Пін. Серія «Мати і син. Частина 26». 2010  
Полотно, олія. 160×130 см.



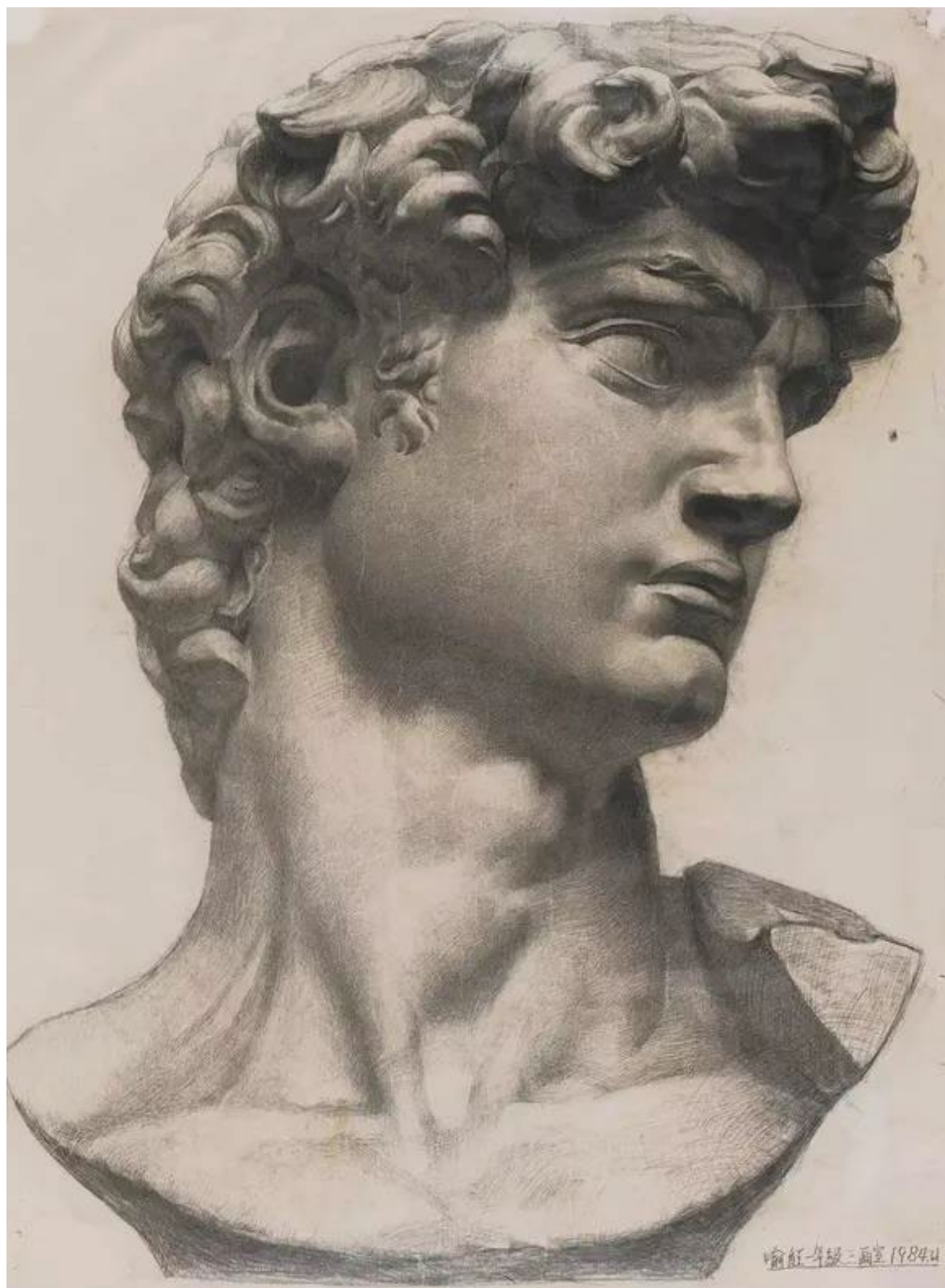
Іл. 60. Ян Пін. «Автопортрет». 1998.  
Полотно, олія. 22×18 см.



Іл. 61. Ян Пін. «Давай знову танцювати! Частина 2». 1996.  
Полотно, олія. 160×140 см.



Іл. 62. Ян Пін. «Цюсінь». 1995. Полотно, олія. 140×120 см.



Іл. 63. Юй Хун. «Голова Давида». 1984. Папір, олівець. 100 x 74 см.





Іл. 64. Юй Хун. «Ностальгичний портрет (Автопортрет)». 1989.  
Полотно, олія. 12,5×97 см.



Іл. 65. Юй Хун. «Автопортрет у бежевому». 1989.  
Полотно, олія



Іл. 66. Юй Хун. «Півсотні № 9». 2018. Полотно, акрил. 120×100 см.



Іл. 67. Юй Хун. «Півсотні № 22». 2018. Полотно, акрил. 120×100 см.



Іл. 68. Юй Хун. «Півсотні № 23». 2018. Полотно, акрил. 120×100 см.



Іл. 69. Юй Хун. «Півсотні № 16». 2018. Полотно, акрил. 100×90 см.



Іл. 70. Шень Лі. «Червоний абрикос-7». 2010. Полотно, олія. 210×200 см.

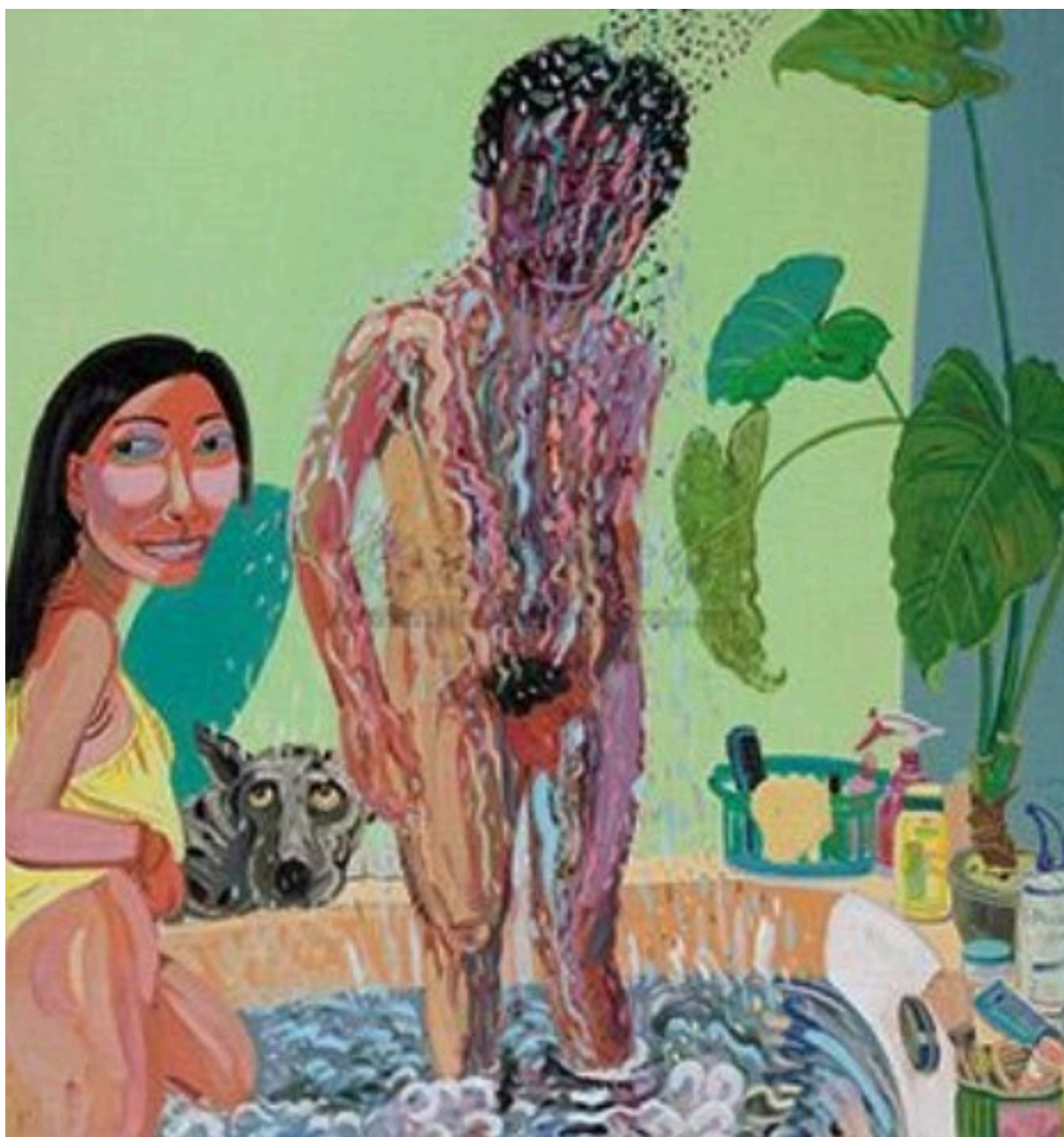


Іл. 71. Шень Лі. «Червоне вино-4». 2007. Полотно, олія. 210×200 см.

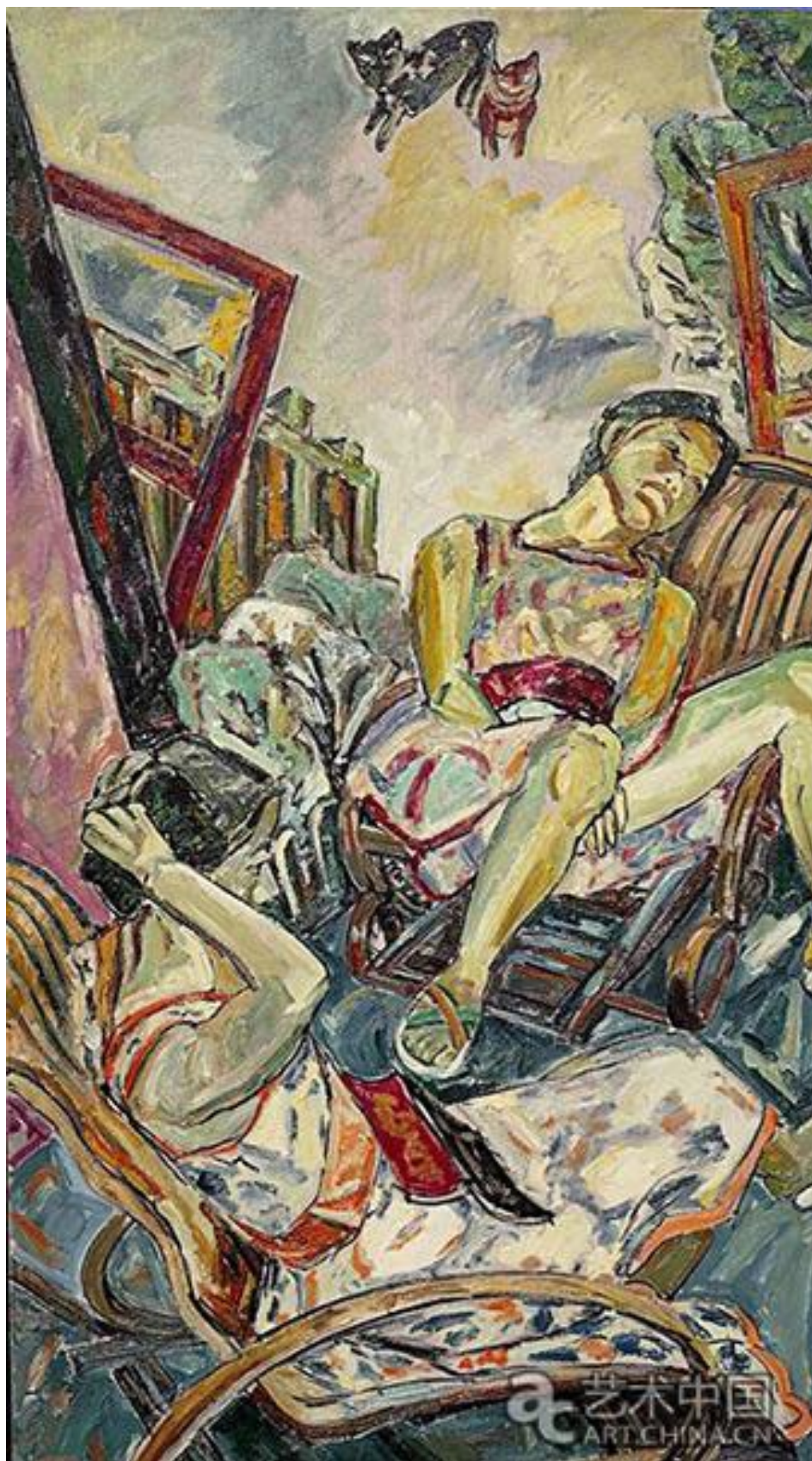




Іл. 72. Шень Лі. «Тінь жалісної квітки-4». 2009. Полотно, олія. 180×170 см.



Іл. 73. Шень Лі. «Бат». 2002. Полотно, олія. 170×160 см.



Іл. 74. Цуй Сювень. «Троянда і м'ята». 1996-1997.  
Полотно, олія. 100×180 см.



Іл. 75. Цуй Сювень. «Жінка, що сидить». 1996. Полотно, олія. 90×130 см.



Ил. 76. Цуй Сювень. «Поганий». 1996-1997. Полотно, олія. 100×180 см.



Іл. 77. Цуй Сювень. «Янгол № 8». 2006.  
Фотографія, колаж, цифровий друк. 150×150 см.



Іл. 78. Цуй Сювень. «Екзистенційна порожнеча 04». 2009.  
Фотографія, колаж

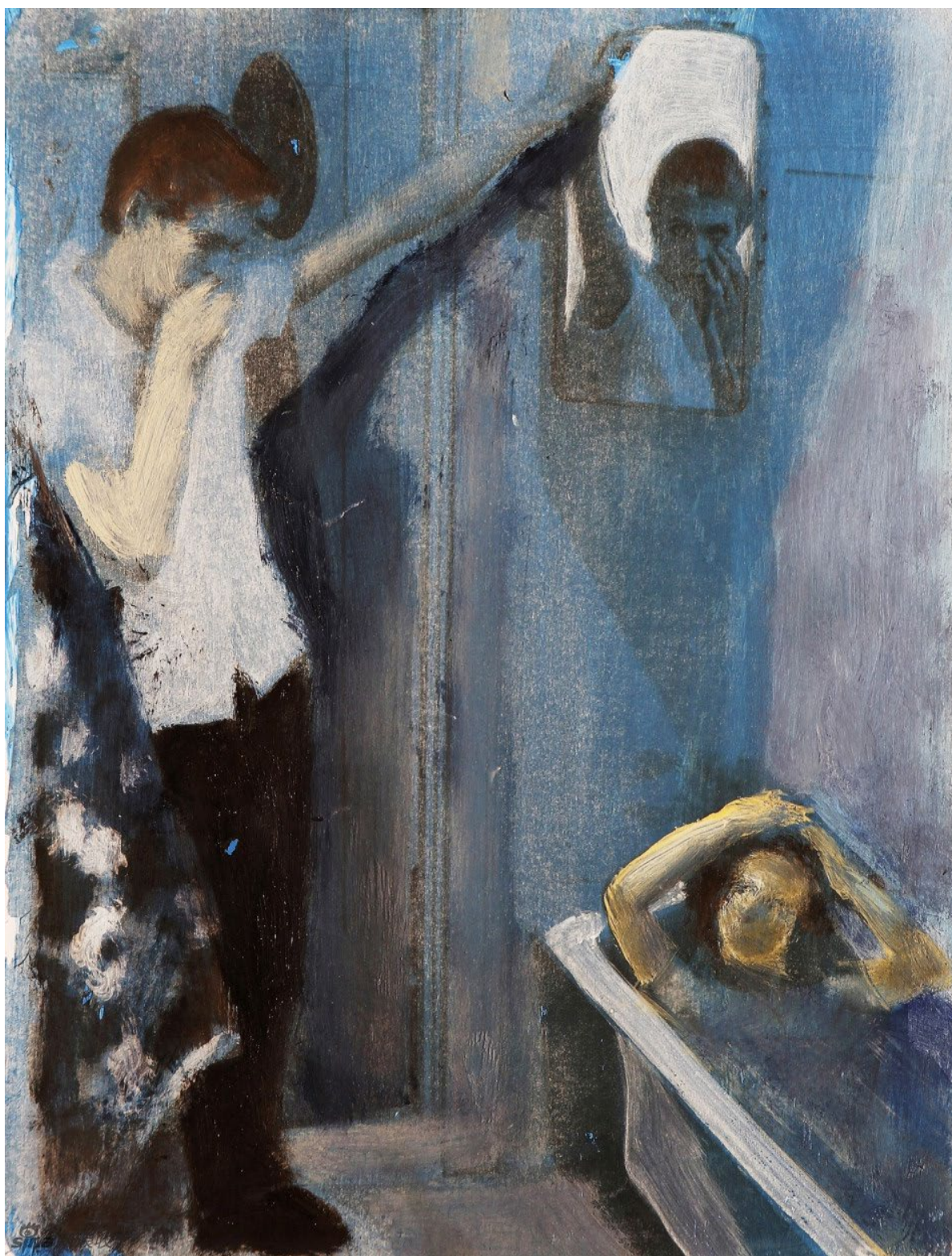


Іл. 79. Лі Шуан. «Зламани строки». 2018. Полотно, олія. 130×97 см.





Іл. 80. Се Чжунся. «Хвора дитина». 2014. Полотно, олія. 24×37 см.



Іл. 81. Се Чжунся. «Діалог у ванній кімнаті». 2014. Полотно, олія. 28×20 см.



Іл. 82. Се Чжунся. «Вішачок для одягу». 2013. Полотно, олія. 28×20 см.



Іл. 83. Се Чжунся. «Назви сам». 2015. Полотно, олія. 20×28 см.



Іл. 84. Се Чжунся. «Сі». 2014. Полотно, олія. 42×23 см.



Іл. 85. Сюй Хуалін. «Я дивлюсь на себе». 2018. Полотно, олія



Іл. 86. Сюй Хуалін. «Про що я мрію?. Частина 3». 2010. Полотно, олія



Іл. 87. Сюй Хуалін. «Аромат». 2003. Полотно, олія





Іл. 88. Сюй Хуалін. «Встигнути». 2013. Полотно, олія



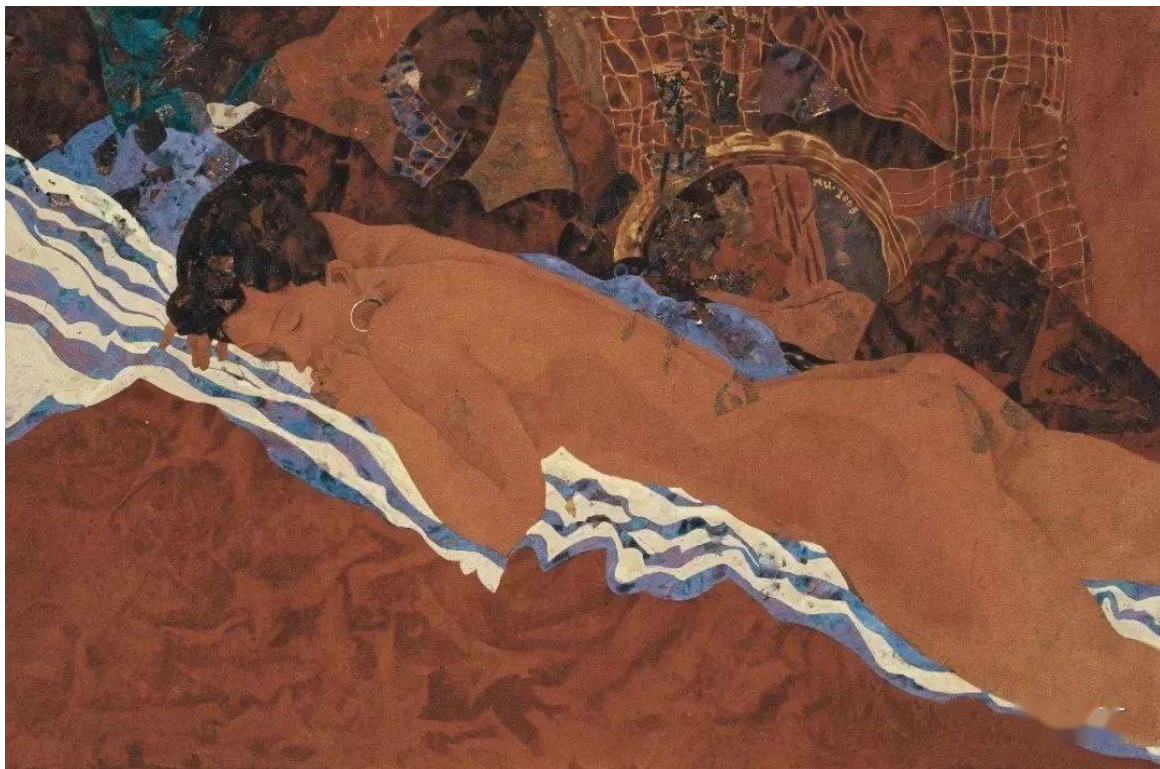
Іл. 89. Ху Менже. «Читання 1». 1997. Полотно, олія. 145×155 см.



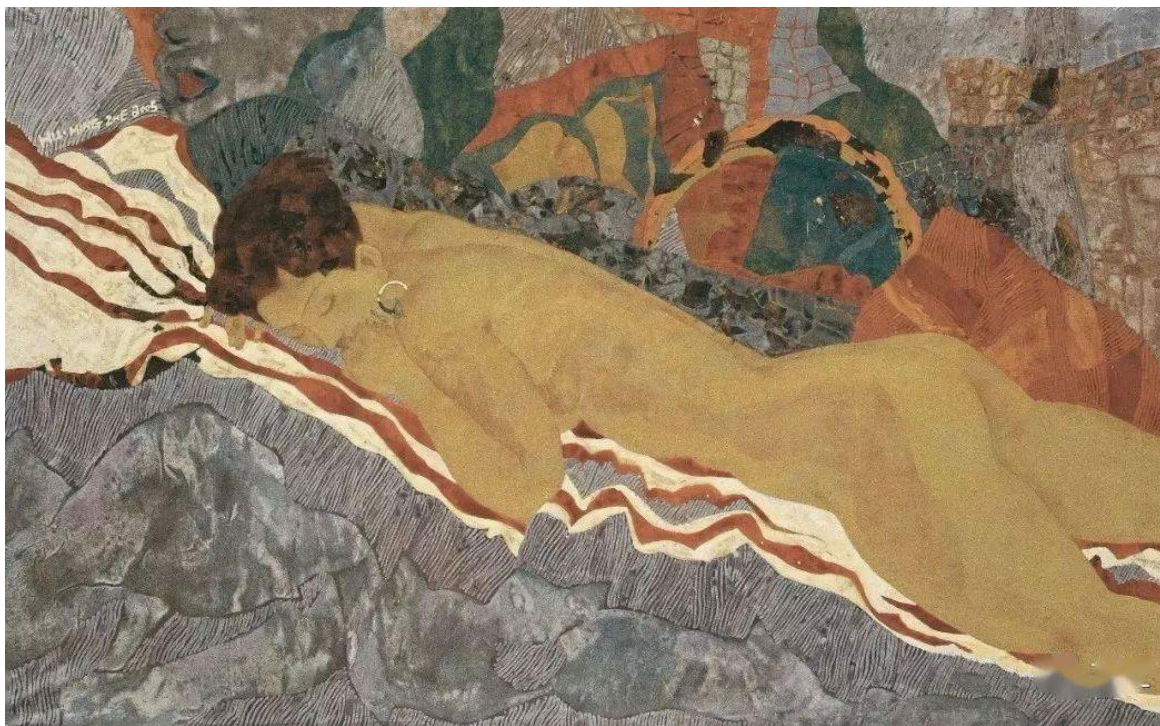
Іл. 90. Ху Менже. «Один з кількох». 1998. Полотно, олія. 60×50 см.



Іл. 91. Ху Менже. «Два з кількох». 1998. Полотно, олія. 60×50 см.



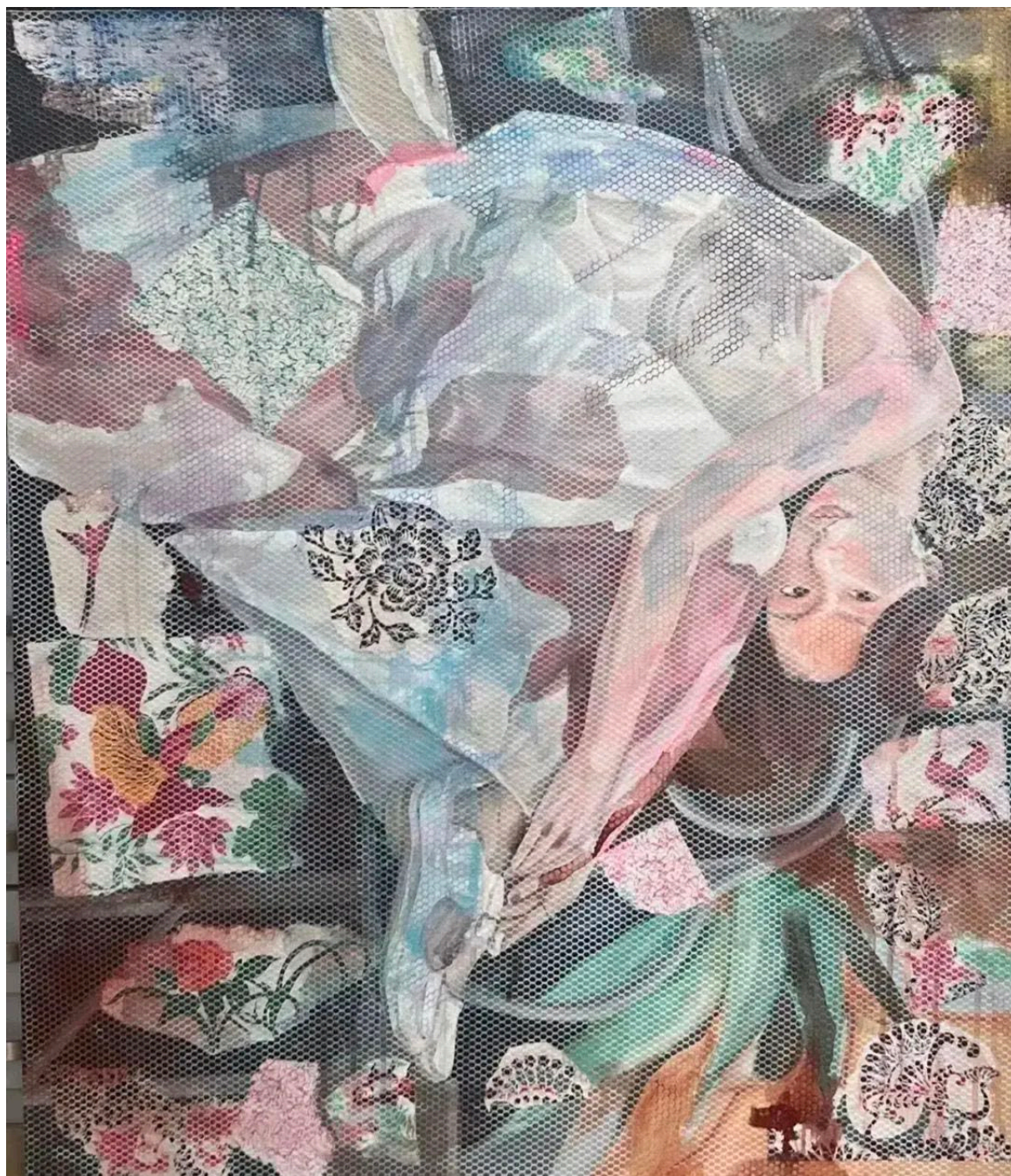
Іл. 92. Ху Менже. «Плаваюча 1». 2005. Полотно, олія. 120×82 см.



Іл. 93. Ху Менже. «Плаваюча 2». 2005. Полотно, олія. 120×82 см.



Іл. 94. Хе Мулкун. «Серія ляльок». 1968. Полотно, олія. 100×50 см.



Іл. 95. Сун Хе. «Падіння» / «Втеча». 2023.  
Полотно, олія, змішана техніка. 120×100 см.



Іл. 96. Лю Мейзі. «Життєвий щоденник постмодерністської жінки-художниці. 14 лютого». 2009. Полотно, олія. 180×220 см.

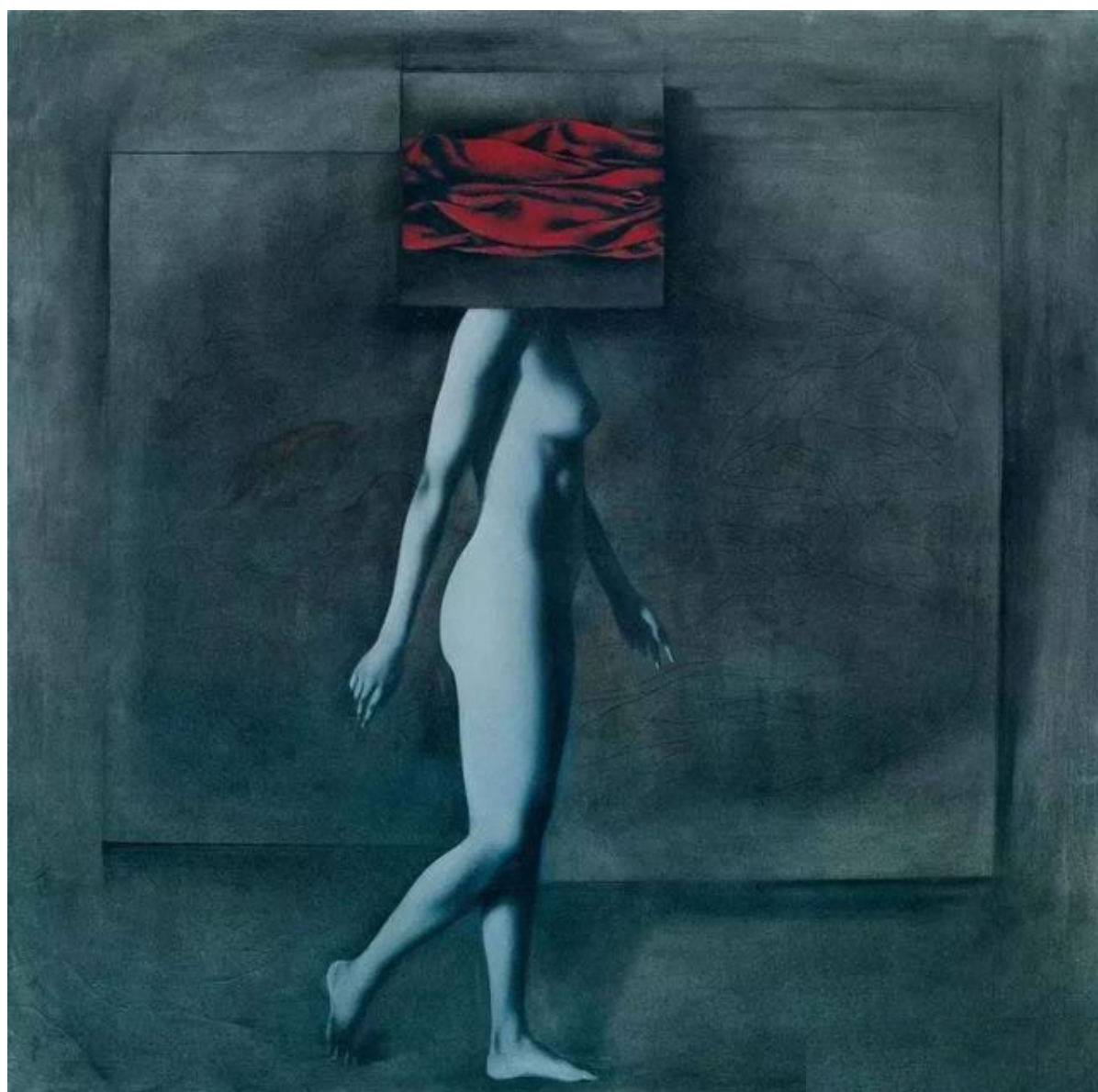




Іл. 97. Лю Мейзі. «Життєвий щоденник постмодерністської художниці. 8 березня». 2009. Полотно, олія. 180×180 см.



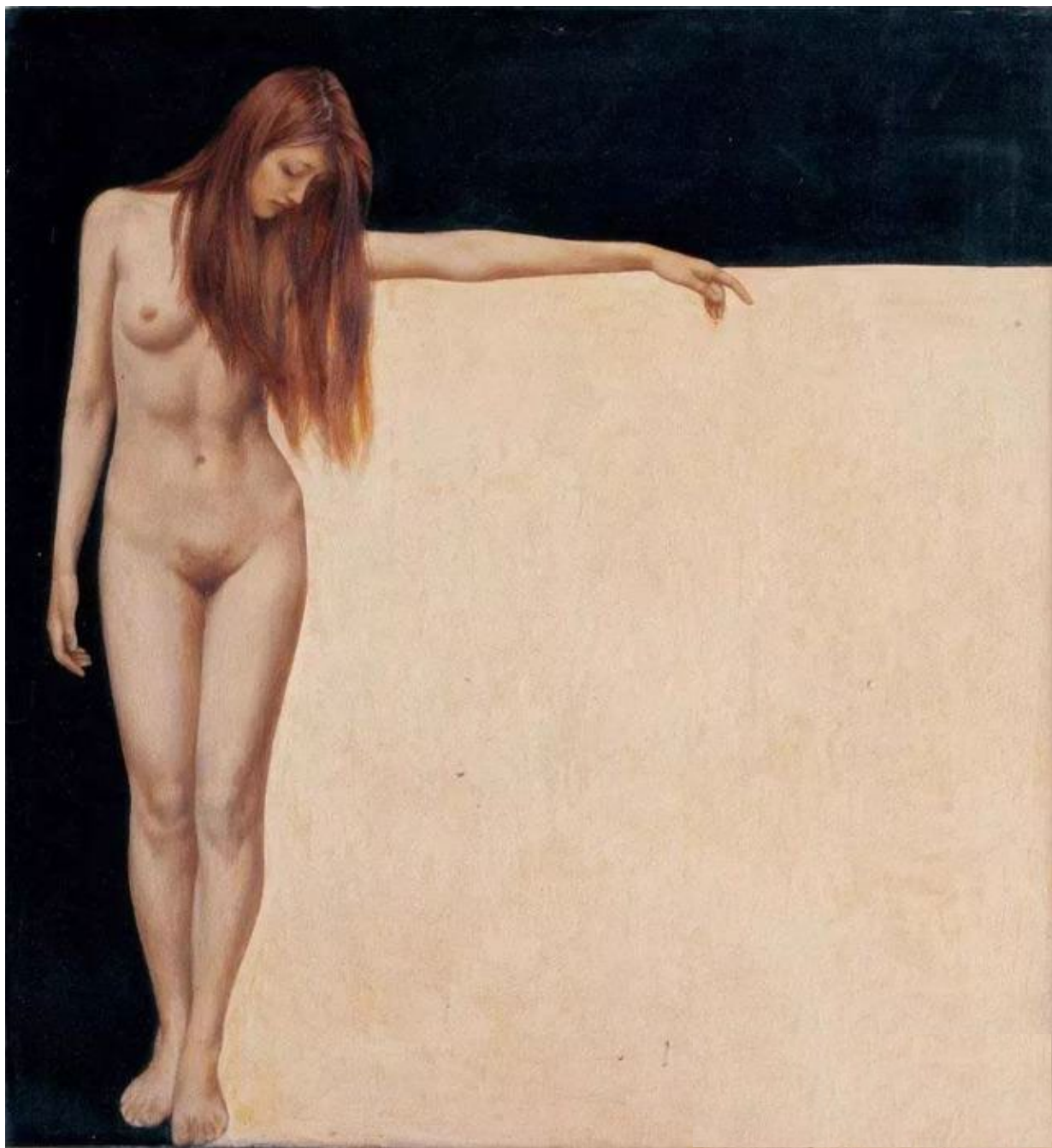
Іл. 98. Лю Мейзі. «Життєвий щоденник постмодерністської жінки-художниці. Вихід II». 2009. Полотно, олія. 180×220 см.



Іл. 99. Лю Хун. «Розмова наодинці з собою-1». 1993-1998. Полотно, олія



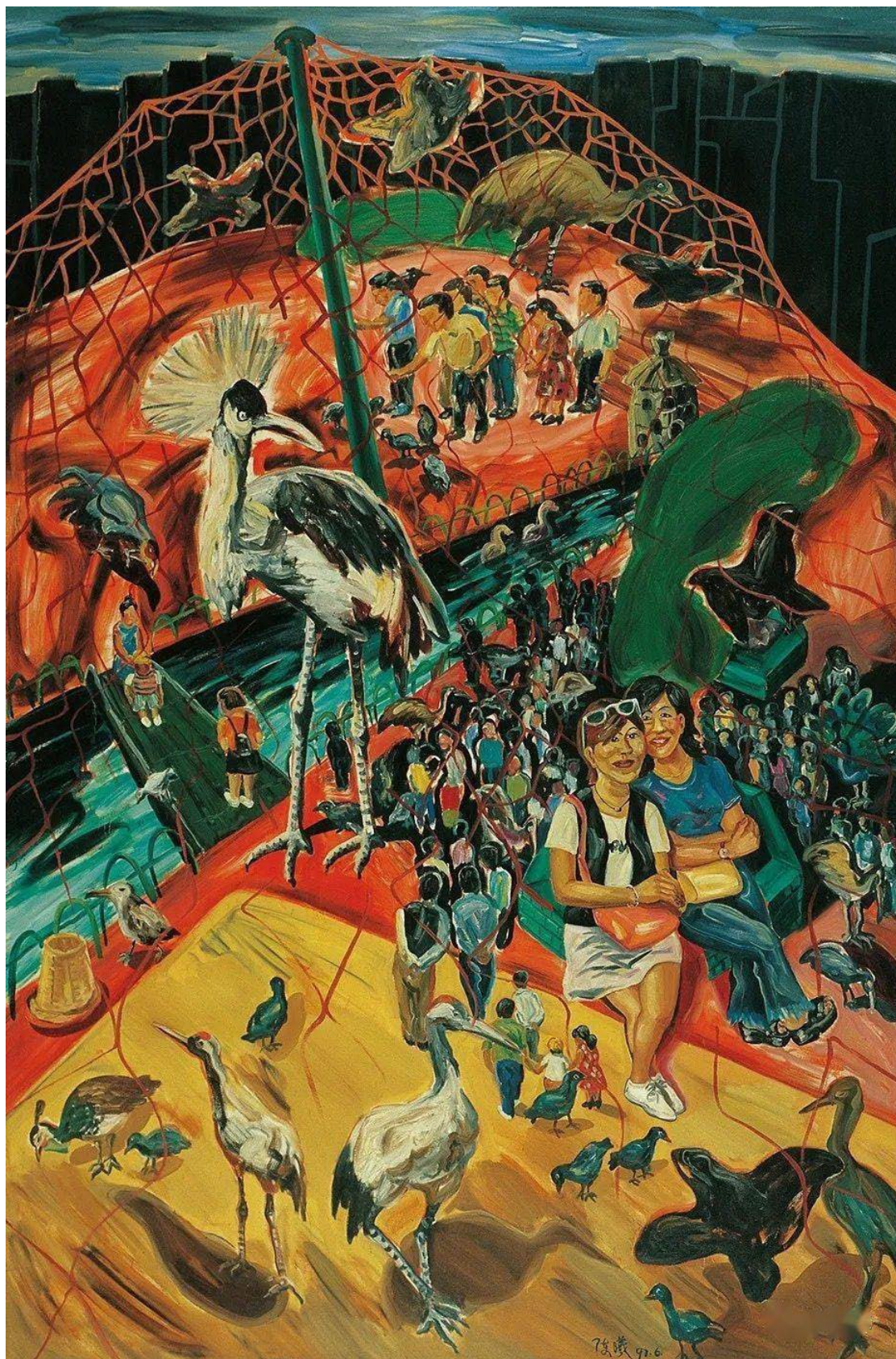
Іл. 100. Лю Хун. «Mi Mi Series Works 4». 2000. Полотно, олія



Іл. 101. Лю Хун. «Медитації 1». 1986-1992. Полотно, олія



Іл. 102. Чень Сі. Перуکارня. 1990. Полотно, олія. 145×110 см.  
Художній музей Сучжоу, Цзіньцзі



Іл. 103. Чень Сі. «Сад птахів». 1997. Полотно, олія. 300×200 см.



Іл. 104. Чень Сі. «Дванадцята година ночі». 2005.  
Полотно, олія. 200×130 см.



## ДОДАТОК Б

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Публікації у наукових фахових виданнях України

#### за темою дисертації:

1. Ван Ш. Жіночий олійний живопис у китайському мистецтвознавчому дискурсі: основні етапи розробки проблеми (1990-ті – 2020-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024, № 72. Т. 1. С. 95-101.  
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-13>  
URL: <http://www.apfn-journal.in.ua/72-1-2024>
2. Ван Ш. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст.: тематичній та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*, 2024, № 2. С. 68-77.  
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>  
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1705>
3. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024, № 75. Т. 1. С. 122-129.  
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-18>  
URL: <http://www.apfn-journal.in.ua/75-1-2024>
4. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*, 2024, № 3. С. 185-191.  
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>  
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1811/1699>

**Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

5. Ван Ш. Емоційно-образний підхід як маркер жіночої теми у сучасному образотворчому мистецтві Китаю. *Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 153-154.
6. Ван Ш. Тао Юнбай як провідна дослідниця китайського жіночого живопису: шлях від терміну до наративу. *International scientific conference Particularities of art's influence on personality development: conference proceedings*. Riga, the Republic of Latvia, ISMA University of Applied Sciences, February 7–8, 2024. Riga: Baltija Publishing, 2024. С. 103-106.
7. Ван Ш. Особливості художньо-образного та тематичного репертуару китайського жіночого живопису 1990-х – 2000-х рр. *Міжнародна науково-практична конференція «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції»*. Тези доповідей. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 26 червня 2024 р. Київ: ПСМ, 2024.