

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

УДК:75.036.1:75.04 (510) «198/202» (04)

ЦЮ ЧЖУАНЮЙ

ДИСЕРТАЦІЯ

**СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВА ТЕМА В СУЧАСНОМУ ОЛІЙНОМУ
ЖИВОПИСІ КИТАЮ (ГЕНЕЗА, СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНА
СВОЄРІДНІСТЬ, ХУДОЖНЯ МОВА)**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії (Ph.D)

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

Цю Чжуанюй

9/11/2024

Цю Чжуанюй

Науковий керівник: Ковальова Марія Миколаївна

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Цю Чжуанюй. Соціально-побутова тема в сучасному олійному живописі Китаю (генеза, сюжетно-тематична своєрідність, художня мова).

– 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 соціальної теми в жанровому живописі Китаю як комплексної проблеми, що потребує аналізу сюжетно-тематичного репертуару й визначенню особливостей художньої мови в контексті соціально-культурних викликів сучасної доби. Дослідження засноване на широкому джерельному матеріалі, що відображає загальну картину становлення й розвитку соціально-побутового жанру, його формування як важливої складової китайського образотворчого мистецтва.

Об'єктом дослідження є сучасний олійний живопис Китаю. **Предметом дослідження** є соціально-побутова тематика в жанровому живописі Китаю 1980-х–2020-х років.

У першому розділі викладено результати аналізу фахової літератури, наведено джерельну базу та обґрунтовано методологію дослідження. Вивчення наукової літератури з обраної проблематики дає підстави стверджувати, що в сучасному мистецтвознавстві соціальна тематика в жанровому живописі Китаю не набула належного фахового вивчення.

У другому розділі дисертації з'ясована історія походження й становлення жанру «люди і речі», в межах якого соціально-побутова тематика як специфічний напрям повільно розвивалась протягом династичного та імперського періодів, рефлексуючи як на зовнішні чинники (суспільно-історичні, світоглядні), так і внутрішні – художньо-стильові й видові трансформації. Встановлено, що сцени побутового характеру виконували дидактичну функцію й складали своєрідний сюжетно-образний репертуар

(звичаї палацового життя, заняття вчених літераторів, художників, чиновників, побут містян і селян, розваги дітей, унікальні народні свята й заходи). Встановлено, що усталена за класичний період жанрово-тематична концепція набула кардинальних змін з початком ХХ століття. Її переосмислення проходило на тлі потужної вестернізації китайського суспільства: поширення традиції західної образотворчої культури з очевидною оптикою на реалістичне сприйняття оточуючого світу. У фокусі уваги китайських митців постала сучасність як така, набула загострення її соціальна складова. Сюжетно-тематичний репертуар склали сцени із повсякденного життя всіх верств населення, злободенністю відзначалися теми важкої праці, безробіття, складних умов життя за часів японської військової окупації. Значних художньо-образних трансформацій соціальна тематики зазнала за часів проголошення Китайської Народної Республіки й політики Мао (1949–1976). Твори цього періоду, орієнтовані на традиції радянського соцреалізму, репрезентували героїзм сучасників (представників культури, науки, мистецтва, героя промисловості, селянина, робітника). Тема «мирного будівництва» визначила своєрідний життєстверджуючий, вітальний характер та ідеалістичний оптимізм людини нової історичної доби.

У третьому розділі представлений аналіз творів за художніми течіями «живопису шрамів» та «сільського реалізму», а також за темою «етнічних меншин», що набули розповсюдження в мистецтві Китаю 1980-х–2020-х років й репрезентують ключові соціальні питання розпочатої в 1976 році політики «реформ та відкритості». Встановлено, що економічна й культурна модернізація Китаю, як і сто років тому, суттєво вплинула на відновлення самобутнього творчого процесу. Художники шукали нових тем і сюжетів, зосереджуючись на змісті з позицій «неполітизованого» психологічного реалізму, відроджуючи інтерес до внутрішнього світу людини й більше – до вічних цінностей людства. Мистецтво відходило від героїзації і ідеалізації історії попередніх десятиліть – у бік зображення простої людини, її драматичного відчуження справедливості, гідності, свободи, в бік зображення

краси реального, повсякденного життя як уособлення універсальних духовних ідей. З'ясовано, що соціальна тематика включає теми родинних відносин, праці робітників і селян, традиційних свят, життя різних верств суспільства. Актуальності набула й проблема «міжнаціональної рівності», що реалізувалась через сцени життя й побуту етнічних меншин – народів Мяо, І, монголів, уйгурів та ін. Особливою широкою ланкою в цьому сенсі виявилась тема Тибету. Доведено, що на стилістику цих творів вплинули пленерна практика митців, монументальні розписи стародавніх храмів Китаю, традиційний живопис тушшю, народні промисли.

Ключові слова: образотворче мистецтво, олійний живопис, жанровий живопис Китаю, соціальний реалізм, сюжетно-тематичний репертуар, еволюція, художня мова, символізм, модернізм.

ANNOTATION

Qiu Zhuanyu. Social and domestic theme in contemporary oil painting in China (genesis, plot and thematic originality, artistic language). – Qualifying 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 the social theme in Chinese genre painting as a complex problem that requires an analysis of the plot and thematic repertoire and the definition of the artistic language features in the context of the socio-cultural challenges of the modern era. The study is based on a wide range of source material that reflects the overall picture of the establishment and development of the social and domestic genre, its formation as an important component of Chinese fine art.

The object of study is contemporary oil painting in China. The subject of the study is social and domestic themes in Chinese oil painting of the 1980s–2020s.

The first chapter presents the results of the analysis of professional literature, the source base, and the research methodology. The study of the scientific literature

on the chosen topic gives grounds to assert that in contemporary art history, social themes in Chinese genre painting have not received proper professional study.

The second chapter of the dissertation elucidates the history of the origin and formation of «people and things» genre, within which social and domestic themes as a specific trend slowly developed during the dynastic and imperial periods, reflecting both external factors (socio-historical, worldview) and internal ones – artistic, stylistic, and species transformations. Scenes of a domestic nature have been established to have a didactic function and to have constituted a kind of plot and figurative repertoire (customs of palace life, the activities of scholarly writers, artists, officials, the life of townspeople and peasants, children's entertainment, unique folk festivals and events). The genre and thematic concept established in the classical period has been found to have undergone dramatic changes at the beginning of the twentieth century. Its rethinking took place against the backdrop of the powerful westernization of Chinese society: the spread of the tradition of Western fine arts with an obvious optic for a realistic perception of the world around us. Chinese artists focused on modernity as such, and its social component became more acute. The thematic repertoire consisted of scenes from the everyday life of all segments of the population, and the themes of hard work, unemployment, and difficult living conditions during the Japanese military occupation were of topical importance. Social themes underwent significant artistic and figurative transformations during the proclamation of the People's Republic of China and Mao's policy (1949–1976). The works of this period, based on the traditions of Soviet socialist realism, represented the heroism of contemporaries (representatives of culture, science, art, industrial heroes, peasants, workers). The theme of «peaceful construction» determined the peculiar life-affirming, congratulatory character and idealistic optimism of a person of the new historical era.

The third chapter presents an analysis of works by the artistic movements of «scar painting» and «rural realism», as well as the theme of «ethnic minorities», which became widespread in the art of China in the 1980s–2020s and represent the key social issues of the «reform and opening-up» policy launched in 1976. It has

been established that China's economic and cultural modernization, like a hundred years ago, significantly influenced the restoration of the original creative process. Artists were looking for new themes and subjects, focusing on the content from the standpoint of «unpoliticized» psychological realism, reviving interest in the inner world of man and in the eternal values of humanity. Art was moving away from the heroization and idealization of the previous decades history toward the depiction of the common man, his dramatic sense of justice, dignity, and freedom, toward the depiction of the beauty of real, everyday life as the embodiment of universal spiritual ideas. It has been found that social themes include family relations, the labor of workers and peasants, traditional holidays, and the life of different segments of society. The problem of «interethnic equality» also became relevant, which was realized through scenes of the life and household of ethnic minorities – the Miao, Yi, Mongolian, Uighur, and others. The theme of Tibet proved to be a separate broad link in this sense. It is proved that the style of these works was influenced by the plein air practice of artists, monumental paintings of ancient temples in China, traditional ink painting, and folk crafts.

Keywords: fine arts, oil painting, genre painting of China, social realism, plot and thematic repertoire, evolution, artistic language, symbolism, modernism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

1. Ковальова М., Цю Чжуанюй. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and design*. Випуск 3. Київ, 2020. С. 55 – 65. [DOI:10.30857/2617-0272.2020.3.4](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.4)
2. Цю Чжуанюй. Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця ХІХ – початку ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 65. Т. 3. С. 103–110. [DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-15](https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-15)
3. Цю Чжуанюй. Тема Тибету в олійному фігуративному мистецтві Китаю кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Випуск 6. Київ, 2023. С. 105 – 114. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.13>
4. Цю Чжуанюй. «Етнічні мотиви» в олійному живописі Китаю другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 70. Т. 2. С. 150–157. [DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-20](https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-20)

Статті в зарубіжних наукових виданнях:

5. 邱傳義. 中国现实主义油画的艺术审美研究. *美术文献*. 湖北: 湖北美术出版社. 期. 162. 2020. 页. 37–38. [Цю Чжуанюй. Дослідження художньої естетики китайського реалістичного олійного живопису. *Образотворче мистецтво, література*. Хубей: Видавництво витончених мистецтв Хубея. Вип. 162. 2020. С. 37–38.]. <https://doc.taixueshu.com/journal/20200109mswx.html>
6. Qiu Zhuangyu. The theme of music in Chinese figurative painting of the 20th century. *The European Journal of Arts*. Vienna. Premier Publishing Ed. 4.

2021. Р. 153–158. https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-4_2021_TL.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Цю Чжуанюй. Реалістична сюжетно-тематична картина у китайському живопису 20 століття. *Шості Платоновські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2019. С. 189 – 190.

https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_6_blok_3.pdf

8. Цю Чжуанюй. Сільські мотиви в творчості Ло Ерчуня. *Сьомі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2019. С. 199 – 200.

https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf

9. Цю Чжуанюй. Тема Тибету в творчості китайського художника Хань Юйчєня. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Харків: ХДАДМ, 2020. С. 54 – 56.

<https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf>

10. Цю Чжуанюй. Особливості фігуративного олійного живопису Китаю (на прикладі творчості Лю Шаокуна). *Дев'ять Платонівських читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2021.

С. 221 – 222. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf

11. Цю Чжуанюй. Тема Тибету в творчості Ай Сюаня. *Сучасні світові тенденції розвитку науки, освіти та технологій: збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції* (Полтава, 19 жовтня 2021 р.).

Полтава: ЦФЕНД, 2021. С. 44 – 45.

<http://ir.nuozu.edu.ua:8080/bitstream/lib/3963/1/%D0%A7%D0%90%D0%A1%D>

[0%A2%D0%98%D0%9D%D0%90_2_%D0%9D%D0%90%20%D0%A1%D0%90%D0%99%D0%A2.pdf](#)

12. Цю Чжуанюй. Соціальна тематика в творчості китайського художника Чжао Пейчжі. *Перші Таранушенківські читання*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. С. 121 – 123. <https://ksada.org/pdf1/Taranush-chitanna-2023.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ. МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	
1. Жанровий живопис Китаю у фахових дослідженнях істориків мистецтва.....	16
1.2. Джерельна база та методика дослідження.....	36
Висновки до першого розділу	40
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВИЙ ОЛІЙНИЙ ЖИВОПИС КИТАЮ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ	
2.1. Жанровий живопис: походження, специфіка, еволюція в образотворчому мистецтві династичного Китаю.....	42
2.2. Траєкторія розвитку жанрового олійного живопису кінця ХІХ – середини ХХ ст.....	61
Висновки до другого розділу	81
РОЗДІЛ 3. СОЦІАЛЬНА ТЕМАТИКА В ПОБУТОВОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ В 1980–2020-Х РОКАХ	
3.1. Соціальна тематика в китайському жанровому мистецтві Китаю у 1980–2020-х роках.....	84
3.2. Тема Тибету як соціальна складова художньої течії «сільського реалізму».....	106
3.3. Тема етнічних меншин в сучасному жанровому живописі Китаю.....	130
Висновки до третього розділу	151
ВИСНОВКИ	155
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	161
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	188
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	199

ВСТУП

Актуальність дослідження. XX століття – час становлення і розквіту китайського станкового живопису. Серед різноманітних за сюжетами і жанрами картин стійкі позиції належали творам соціально-побутового жанру, який з середини століття набув розповсюдження в китайському олійному мистецтві, формуючи унікальну ланку художньої культури з властивою їй тематичною та стильовою своєрідністю.

Художники Китаю знаходили натхнення в мотивах повсякденного життя і побуту багатонаціональної держави. Таким чином, сюжетно-тематичний живопис збагатився новими композиційними та сюжетними задумами, реалістичністю. Дослідження є першою спробою комплексного вивчення побутового жанру у китайському олійному живописі XX століття. Цілеспрямоване комплексне вивчення зазначеної проблеми передбачає виявлення художніх прийомів та методів, вироблених провідними майстрами Китаю в означеному жанрі.

Шляхи розвитку побутового жанру в китайському олійному мистецтві зумовило вивчення нових соціальних тем та життєво важливих проблем з урахуванням безпосереднього включення художників до політичних і соціальних подій. Митці станкового живопису звернулися до зображення людини – найважчого та найактуальнішого об'єкта мистецтва. Художники прагнули в своїх картинах втілити образ свого сучасника, ствердити красу та цінність людської особистості, що проявляється через зображення соціальних та культурних проблем сучасного суспільства. Художники часто звертаються до тем, які викликають сильні емоції, таких, як повсякденна праця, сімейні відносини, міграція, урбанізація та інші аспекти життя сучасного Китаю. Станкові твори сучасних китайських художників стають винятковим явищем, яке привертає увагу як на національному, так і на міжнародному рівнях.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертація виконана відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої

кваліфікації кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв за тематикою держбюджетного дослідження «Образотворча мова як засіб побудови художнього образу у візуальному мистецтві» (реєстраційний № 0117U001522, 2017-2019 рр.).

Метою дослідження є виявлення специфіки розв'язання соціально-побутової тематики в сучасному олійному живописі Китаю. Для досягнення зазначеної мети були визначені наступні **завдання**:

- зібрати і систематизувати фахову літературу з обраної проблематики, визначити стан наукової дослідженості теми, сформулювати і систематизувати матеріали джерельної бази наукової розвідки;

- з'ясувати родовід сучасного жанрового живопису Китаю, етапи й характер його становлення та розвитку в мистецтві династичного періоду;

- виявити основні іконографічні теми й сюжети в жанровому живописі класичного мистецтва Китаю;

- охарактеризувати соціально-політичні чинники й зміни духовно-ціннісних орієнтирів в національній, в тому числі, образотворчій культурі, що вплинули на актуалізацію соціальної тематики в жанровому живописі Китаю другої половини ХХ століття, визначити мейнстрімові ідейно-художні та сюжетно-образні напрями її сучасного розвитку;

- дослідити змістовні, формальні, стильові характеристики соціально-жанрових творів сучасних китайських майстрів, окреслити коло провідних митців, які звертались у своїй живописній творчості до соціально-тематичного репертуару;

- окреслити перспективні напрямки подальших досліджень.

Об'єктом дослідження є сучасний олійний живопис Китаю.

Предметом дослідження є соціально-побутова тематика в олійному живописі Китаю 1980-х – 2020-х років.

Територіальні межі дослідження визначені специфікою дослідження й охоплюють сучасні адміністративні межі Китаю.

Хронологічні межі дослідження зумовлені його метою і завданнями та окреслені 1980-ми – 2020-ми роками, втім, при визначенні генези й тенденцій розвитку соціально-побутової тематики в дисертаційній роботі розглянуто мистецтво династичного Китаю від часів Східного Чжоу (770–256 рр. до н.е.), до жанрового живопису першої половини ХХ століття.

Методи дослідження. Вибір методологічного інструментарію обумовлений характером дослідження в системі координат мистецтвознавчої галузі. За базовий методологічний принцип дослідження обрано поєднання історичного, системного, проблемно-логічного та порівняльного підходів. На теоретичному рівні застосовувались загальнонаукові методи дослідження, а саме: абстрагування, аналізу, синтезу, індукції, дедукції, аналогії, компаративний. Актуальним для дослідження постало застосування класичних методів мистецтвознавчого аналізу (іконографічного, формального, образно-стилістичного, історико-порівняльного, аксіологічного) як основного методологічного інструментарію для розв'язання поставлених мети і завдань даного дослідження.

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

- комплексно розглянутий розвиток соціально-побутового жанру в сучасному олійному живописі Китаю, визначена сюжетно-образна й ідейно-художня своєрідність творів;
- систематизовано й досліджено змістовні, формальні, стильові характеристики соціально-жанрових полотен сучасних китайських майстрів;
- окреслено коло визначних майстрів, що відбили в своєму мистецтві характерні властивості й тенденції соціальної тематики сучасного жанрового живопису.

Уточнено і доповнено:

- генезу жанрового живопису Китаю, етапи й характер його становлення та розвитку в мистецтві династичного періоду.

Набуло подальшого розвитку:

– аналіз низки творів художників, що унаочнили розвиток побутової проблематики в середньовічному жанрі «фігури і речі» періоду класичного Китаю.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів полягає у можливості розширення теоретичної бази мистецтвознавчої науки, застосуванні основних положень дослідження в узагальнюючих працях з історії світового образотворчого мистецтва ХХ–ХХІ століть, зокрема, написанні сходознавчих наукових публікацій (монографій, статей тощо), а також при підготовці підручників, навчальних посібників, методичних розробок, навчальних програм, викладанні лекційних курсів.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження автора, викладені у 12 статтях, з них 4 опубліковані в наукових збірниках, затверджених Атестаційною колегією МОН України.

Апробація результатів дисертації. Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 6-ти всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: Міжнародній науковій конференції «Шості Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2018), доповідь «Реалістична сюжетно-тематична картина у китайському живопису 20 століття»; Міжнародній науковій конференції «Сьомі Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2019), доповідь «Сільські мотиви в творчості Ло Ерчуна»; Всеукраїнській науковій конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року (Харків, ХДАДМ, 2020), доповідь «Тибету в творчості китайського художника Хань Юйчєня»; Міжнародній науковій конференції «Дев'яті Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2021), доповідь «Особливості фігуративного олійного живопису Китаю (на прикладі творчості Лю Шаокуна)»; Міжнародній науковій конференції «Сучасні світові тенденції розвитку науки, освіти та технологій» (Полтава, ЦФЕНД, 2021), доповідь «Тибету в творчості Ай Сюаня»; Всеукраїнській науковій конференції

кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ «Перші Таранушевські читання» (Харків, ХДАДМ, 2023), доповідь «Соціальна тематика в творчості китайського художника Чжао Пейчжі».

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів і висновків до них, загальних висновків, списку літератури і додатків (списку ілюстрацій і альбому ілюстрацій). Обсяг основної частини – 160 сторінок, список використаних джерел (213 позицій), додатків (119 ілюстрацій).

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ. МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Жанровий живопис Китаю у фахових дослідженнях істориків мистецтва

Особливостям традиційної жанрової системи в китайському мистецтві, зокрема важливому для нашого дослідження питанню розвитку жанрового живопису класичного періоду приділили свою увагу мистецтвознавці. З огляду цього питання у фокус нашої уваги в першу чергу потрапив жанровий напрям «фігури і речі», що протягом III – X століть займав провідне положення в образотворчій культурі цієї східної країни й в цілому виконував функцію побутового жанру.

Як доводять дослідники, «батьком» жанру «фігури і речі» можна вважати представника класичного китайського живопису Гу Кайчжи (бл. 345 – бл. 406). Один із перших ранніх великих шедеврів китайського фігуративного живопису – сувій «Настанови придворним дамам» Гу Кайчжи, що з 1903 року зберігається в Британському музеї, постав предметом ґрунтовного наукового дослідження професора Лондонського університету SOAS, в минулому керівника колекцій і куратора відділу східно-азійського мистецтва Бібліотеки Честера Бітті (Дублін) Шейна МакКосленда [98]. Дослідник приділив багато уваги інтерпретації звичаїв, поведень, манер поведінки персонажів сувою, в першу чергу – придворних дам. Наголошуючи на тому, що автор сувою підтримує конфуціанські стандарти жіночих чеснот, для Ш. МакКосленда все ж таки є очевидним поєднання дидактики з певними жанровими посиланнями, жанровими відступами.

Цю думку висловлює і японський вчений Хіронобу Кохара в своїй монографії «Сувій із зображенням «Настанови викладачки придворним дамам»» (2000). Х. Кохара вважає, що в деяких оповідальних сценах Гу Кайчжи розвиток «дидактичного жанру» зупиняється, й художник висвітлює повсякденність стосунків між чоловіком і жінкою, деталі побуту тощо [92, с.8]. Автор монографії впевнений в зародженні в сувої «Настанови...» трьох нових, суто художніх жанрів – історичного, портретного і власне жанрового живопису.

Проблемі становлення й розвитку жанру «фігури і речі», так чи інакше, торкнувся у своїй монографії «Китайський живопис» (1960) американський історик, автор сотні статей і понад десятка книг про китайське та японське мистецтво, провідний знавець східної образотворчої культури Джеймс Кехілл (1926–2014) [81]. Хоча «наскрізна» мета дослідника – висвітлення стильових і формальних особливостей китайського живопису, Дж. Кехілл не обходить питання трансформації першого в китайському мистецтві жанру від ранніх династичних періодів (Хань і Тан) до династій Цин і Мін. Свою оптику дослідник спрямовує на творчі здобутки здебільшого видатних майстрів. Як яскравого представника жанру «фігури і речі» в його роботі розглянуто мистецтво Гу Кайчжи. Дж. Кехілл живопис більш пізнього майстра цього жанру – Цю Іна. Вчений впевнений, що хоча на перший погляд людина не була домінуючою темою китайського живопису від династичного періоду Сун і пізніх періодів, втім, незрима присутність людини в становленні більш пізніших жанрів незаперечна [81, с. 6]. Так чи інакше, певні пейзажі за темами саду, відпочинку, розваг тощо несуть на собі відбитки повсякденності сучасників китайських майстрів.

Грунтовного аналізу в монографії набули такі важливі для нашого дослідження роботи як, наприклад, сувій «Настанови придворним дамам», «Портрет вченого Фу Шена» Гу Кайчжи, твори «Леді Куо-Куо та її сестри вирушають на прогулянку» Лі Гунліня, «Дами готують новий шовк» Чан Сюаня, відомий за копією початку XII століття, «Придворні дами грають у подвійні шістки» Чжоу Фана, і найпізніші, наприклад, полотна Цю Іна

«Проведення літнього дня під банановими пальмами» або невеличкий малюнок «Прояснення після снігу на гірському перевалі» [81, с. 143].

Художньо-образні й стильові особливості сувою Гу Хунчжун «Нічні бенкети Хань Сідзая», на нашу думку, одного із програмних творів, що має соціальну спрямованість в жанровому живописі періоду п'яти династій (906–960), висвітлені в публікаціях американської історикині, редакторки журналу «East Asian Art» Крістен Бреннан [78]. Дослідниця акцентує у своїй статті, яка повторює авторство і назву полотна (Гу Хунчжун «Нічні бенкети»), на тому, що сюжет сувою пропонує мальовниче контр-оповідання конфуціанській придворній культурі, яка підтримує цінності пристойності, строгості та порядку. Втім, в цьому сувою, художник задокументував «ситуацію, залишив нам рідкісну картину мод та слабкостей цього бурхливого періоду китайського мистецтва» [78], що приваблює саме подробицями приватного життя й звичок, деталями побуту, одягу, інтер'єрів тощо.

Культовому шедевру – сувою часів династії Сун «Свято Цинмін на річці Бяньхе» Чжана Цзедуана присвятила своє дослідження професорка історії Єльського університету Валері Хансен [90]. Її книги «Зміна богів у середньовічному Китаї, 1127–1279» (1990), «Переговори про повсякденне життя в традиційному Китаї, 600–1400» (1995), «Відкрита імперія» (2000) – свідоцтва яскравих альтернативних інтерпретацій історії китайського мистецтва. Публікація «Пекінський сувій Цинмін та його значення для вивчення історії Китаю» (1996) – одна з них. Авторка відносить полотно до жанру «оглядів» повсякденного життя в традиційному Китаю. Хансен акцентує увагу на тому, що в творі «Свято Цинмін на річці Бяньхе» «життя міста» «показане з величезною кількістю реалістичних деталей» [90], що зустрічається вперше в історії китайського живопису.

Через об'єктивні обмеження і великий обсяг візуального матеріалу для дослідження були відібрані лише найвідоміші, знакові твори класичного періоду, що торкалися таких тем, як життя і звичаї придворних дам, дитячі розваги, повсякденне життя міста, тема зібрань літераторів і художників тощо,

й відповідне їх висвітлення у фаховій літературі (П. Чжан [108], Дж. Кехилл [81], Ву Хан [91], Д. Б. Бак [79]).

Не залишились поза увагою даного дослідження публікації західних науковців, що висвітлили тему стану й характеру розвитку мистецтва найдавніших часів. Кореляції своїх наукових розвідок відповідно до археологічних відкриттів другої половини ХХ століття зробив у фаховій статті Девід Б. Бак «Три гробниці династії Хань у Мавандуї» [79]. Автор публікації торкнувся питання «оповідальності» в розписах гробниць Західної Хань, що на сьогодні є найдавнішими археологічними пам'ятками в культурі Китаю. Дослідником вивчалися настінні розписи й шовкові картини, що зображують ритуальні сцени, містеріальні ходи, човнові експедиції, життя реальних історичних постатей в обставинах часу.

Результати дослідження Д. Б. Бака довели, що поховання у Мавандуї значною мірою корегують генезу жанрового напрямку «фігури і речі» й жанрового живопису Китаю в цілому й виходять за умовну нижню межу – династичний період Цзінь (265–420). Важливим висновком вченого є теза, що вже в I – II століттях до н.е. в китайському образотворчому мистецтві складалась концепція вищезазначеного жанру.

Вагомим джерелом дисертаційного дослідження стали монографії професора історії мистецтва Оксфордського університету – Крейга Клунаса. У дослідженні «Art in China» (2009), що є частиною серії «Oxford History of Art», автор пропонує всебічний аналіз розвитку образотворчого мистецтва Китаю. Одним із ключових аспектів, який вивчає автор, є жанровий фігуративний живопис Китаю. Науковець детально розглядає еволюцію жанру, починаючи від його генези до сучасної проблематики, простежуючи, як зображення людської фігури та сцен повсякденного життя поступово набували все більшого значення в китайському образотворчому мистецтві, а також розглядає еволюцію художньої мови жанрового живопису, простежуючи зміни в композиційних рішеннях, колористиці та техніках виконання. Окремий розділ книги присвячено впливу західного мистецтва на китайський жанровий

живопис, особливо в період пізньої Цін та ранньої Республіки – автор аналізує, як запозичення європейських технік, таких як перспектива та світлотінь, позначилися на творчості китайських майстрів [83].

У наступному дослідженні Крейга Клунаса «Chinese Painting and Its Audiences» (2017) науковець зосереджується на розкритті трьох ключових проблем: еволюції сприйняття китайського живопису, ролі колекціонування та музеїв в розвитку тенденцій сучасного мистецтва, взаємовпливу східного і європейського мистецтва. Науковець також простежує вплив середньовічних трактатів і традиційного мистецтва «гохуа» на сучасний побутовий живопис Китаю [84].

Інтерпретацію окремих творів стародавнього й класичного мистецтва Китаю знаходимо в монографії колективного авторства на чолі з німецькою дослідницею Габріель Фар-Беккер «Мистецтво Східної Азії» (1999), в якій розглянуто сюжети стародавніх китайських рельєфів, виробів з бронзи й інші, які ми умовно відносимо до побутового жанру [86]. Деякі приклади побутових сцен також проаналізовані в книзі британського історика Майкла Донована Саллівана «Мистецтво Китаю» (1984) [103].

Остання монографія, що вперше побачила світ на початку 1950-х років як певний вступ або, скоріш, постановка наукової проблеми, є сьогодні значно розширеним, систематизованим ґрунтовним дослідженням історії культури Китаю, а її автор – є одним з найбільших впливових західних дослідників у галузі сучасної історії та критики китайського мистецтва (уточнення та доповнення перевидань тривали майже до початку 2000-х років). Вченого цікавив не лише живопис, але й скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура. Історія мистецтва висвітлена на широкому тлі релігійних й філософських ідей, а також політичного й соціального середовища Китаю від доби неоліту до другої половини ХХ століття. Змістовний розгляд творів олійного живопису китайських майстрів «маргіналізує» усталену в сучасному мистецтві тезу, що «живопис мертвий».

Монографія «Перехідний період Сун-Юань-Мін в історії Китаю» під редакцією Річарда фон Глана та Пола Дж. Сміта є важливим дослідженням, яке вивчає зв'язки між двома епохами в історії Китаю: середньовічною епохою (імперій Тан і Сун, близько VII–XIII ст.) та пізньоімперською епохою імперій Мін і Цін (1550–1900 рр.). Автори стверджують, що перехід від Сун до Юань і Мін (на початку XII – наприкінці XV століття) становить окремий історичний період, так званого переходу культури Китаю. Основна мета цього видання – відновити безперервність історичного культурного розвитку, заповнивши прогалину між середньовічним і пізньоімперським Китаєм. У першій частині дослідження розглядаються питання сприйняття та ідентичності в цей перехідний період, зокрема, спостереження сучасників щодо змін, які відбувалися в мистецтві.

У другому розділі монографії досліджуються суспільні культурні процеси в країні в період монгольського панування, їх вплив на розвиток неоконфуціанства, медицини, комічної драми та інших сфер мистецтва. Третя частина присвячена економічним та соціальним трансформаціям, зокрема, розвитку міст, торгівлі та комерційного видавництва. Загалом, дослідження пропонує новий погляд на ключовий перехідний період китайської історії, сповнений динамічними змінами в інтелектуальній, культурній та економічній сферах, який часто ігнорувався або розглядався в мистецтвознавстві, як період культурного занепаду [89].

Подібні дослідження є важливими компонентами при вивченні історії образотворчої культури взагалі, вони утворюють певний фундамент для подальших наукових мистецтвознавчих розвідок.

Розширила й конкретизувала певні важливі для нашого дослідження уявлення щодо тематично-сюжетного репертуару, такого, що розкриває «історичну повсякденність», життя й побут суспільства Китаю колективна монографія «Три тисячі років китайського живопису» (1997) [76] провідних науковців, а саме – Річарда М. Барнхарта, Хінь Яня, Неє Чунчжен, а також вже згадуваних вище – Джеймса Кехілла, Ву Хана й інших. Джерельною базою їх

наукових розвідок постали музейні колекції, національні архіви та археологічні пам'ятки Китаю, багато з яких не були раніше доступні західним вченим. В полі зору дослідників як широко відомі й визначні твори, так і маловивчені або невідомі зовсім західному науковому середовищу, такі, що вкладаються в межі від неоліту до сучасності – кінця XX століття. Серед таких питань, як характер розписних петрогліфів або ранніх картин на шовку, витоки літературної традиції, розквіт пейзажного живопису, формальні й стильові характеристики сувоїв, особливості традиційного китайського живопису і засоби їх збереження або перенесення в сучасне мистецтво Китаю тощо, в монографії розкрито певні аспекти розвитку «оповідального» живопису, а також сюжетно-тематичної структури жанру «фігури й речі».

Дослідник наголошує на унікальній ролі каліграфії та поезії в китайському живописі, виявляючи глибокий синтез філософсько-естетичних категорій в східній культурі. Річард Барнхарт також визначає вплив буддизму і даосизму на естетичне підґрунтя китайського мистецтва. В контексті проблематики дослідження, важливий розділ монографії, присвячений дослідженню впливу західного мистецтва на китайський живопис XIX–XX століть, а саме, як китайські митці адаптували іноземні стилі, зберігаючи при цьому національну своєрідність живопису [77].

Про особливості цього жанрового різновиду, як «категорії пористій і пластичній», писав вже згадуваний вище Ш. МакКасленд в своїй публікації «Живопис фігур: фрагменти дорогоцінного дзеркала» (2016) [99]. Жанр розглянуто у світлі його нормативної функції як морального, етичного дзеркала для суспільства династичного Китаю. Цілком очевидним для автора була регуляторна функція жанрового живопису, що визначали звичаї й традиції, манеру, вчинки, які ставали важливими орієнтирами при формуванні системи цінностей для майбутніх поколінь. Одним із питань, що їх торкнувся дослідник, було питання художньо-образної і ідейної трансформації жанру «фігури і речі» із засвоєнням принципів реалістичного відображення оточуючого світу в китайському мистецтві означеного часу (від IV до XVIII ст.). Живопис «фігур і

речей» користувався, підкреслював дослідник, образотворчими ідіомами, акцентував на характері людини через зображення оточення, атмосфери, дії, втім, намагався представити людину в запропонованих сюжетно-образних «обставинах» як єдність високої форми і духу.

Вищезазначені монографії містять окрім всього велику кількість ілюстративного матеріалу та письмових джерел, які стосуються як художніх спільнот, так і окремих майстрів. Фактологічно змістовними в цьому сенсі для нашого дослідження виявились колективні праці під редакцією Дж. Кехілла «Індекс ранніх китайських художників і картин: Тан, Сун і Юань» (1980) [82] і М. Саллівана «Сучасні китайські художники – біографічний словник» (2006) [104]. Особливо цінним є останній біографічний словник китайських художників, що містить близько 1800 імен, систематизованих в алфавітному порядку за їхньою романізацією (як-от, кантонський для тих, хто за походженням з півдня) з їхніми китайськими ієрогліфами. До кожного М. Салліван додав короткий біографічний запис, в якому, по можливості, вказав рік і місце народження, освіту, спеціалізацію в хронологічному порядку, посади, значні роботи та виставки цих художників. Її фронтальне вивчення дозволило систематизувати й сформуванати коло митців, які працювали в олійному живописі й в своїй творчості працювали в соціально-побутовому жанрі.

Жанрові зображення в класичному західному мистецтві, принаймні, в XVI–XVII ст., так само мали під собою «моральне виховання», дидактичність та повчальність певного сюжетного уроку. Термін увійшов у вжиток у XVII – XVIII ст., за добу панування естетики класицизму, який розробив чітку ієрархію жанрів й затвердився з позитивним визначенням після виходу в світ в кінці XIX століття праці Я. Буркхардта «Нідерландський жанровий живопис» (1874). Швейцарський вчений аргументував піднесення побутового жанру, який критично вважався «малою формою», «скромним різновидом», до висот художньої значущості, на яких конкурував з більш «шанованими» сюжетами,

такими, як історичні картини (картини на біблійні сюжети, з класичної історії або міфології) [80, с. 343–344].

Важливою для нашого дослідження залишається публікація німецького дослідника Макса Дж. Фрідлендера «Есе з пейзажного живопису та інших образотворчих жанрів» (1947), в якій жанровий живопис набув свого чіткого визначення (в переосмисленні внутрішньо-видової класифікації) [88, с. 199–200]. Проблема його термінологічного визначення знову порушується із змінами, пов'язаними із становленням й розвитком нових напрямів творчого пошуку, виникненням нових тем і сюжетів, процесами взаємопроникнення та синтезу жанрів. Саме такий період переживає образотворче мистецтво Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Відомий мистецтвознавець Майкл Салліван у своїй монографії «Chinese Painting in the Twentieth Century», опублікованій у 1959 році, всебічно досліджує розвиток китайського живопису ХХ століття. Він акцентує увагу на тому, як традиційні китайські художні техніки та стилі взаємодіяли з впливами західного мистецтва, що стрімко проникали в Китай у цей період. На початку ХХ століття всі великі майстри китайського живопису, такі як Ву Чаншу та Ці Байши, були повністю навчені у традиціях придворного та вченого живопису імперського Китаю, продовжуючи працювати в рамках усталених стилів і технік, таких як «гунбі» (детальний живопис). Однак поступово вони почали експериментувати з новими підходами, поєднуючи традиційні китайські методи з західними художніми прийомами.

Після встановлення Китайської Народної Республіки в 1949 році, художня діяльність знаходилася під контролем держави, і реформування традиційного живопису, щоб він «служив народу», уряд наказав художникам дотримуватися «революційного реалізму», який оспівував героїзм простих людей або передавав велич батьківщини. Беручи за зразок соціалістичний реалізм Радянського Союзу, китайські художники наслідували академічний реалізм Сюй Бейхуна, який спирався на західні традиції. Крім технічних та стилістичних трансформацій, китайський живопис ХХ століття також зазнав

значних тематичних змін. Якщо раніше традиційний живопис був зосереджений на пейзажах, квітах і птахам, то тепер художники все частіше звертались до зображення селянського життя, героїчних образів робітників і солдат [105].

В контексті дослідження, важливою є монографія Джулії Ф. Ендрюс, в якій представлений аналіз розвитку китайського образотворчого мистецтва у період з 1949 по 1979 рік [75]. Одним з найважливіших особливостей китайського живопису цього періоду науковець вважає панування реалістичного методу, заснованому на вивченні китайськими митцями засад європейського живопису олією. На цей процес, за словами Ендрюс, вплинула нова система художньої освіти, що призвела до розриву китайського мистецтва з великою частиною його національного надбання. Хоча художники продовжували писати тушшю на папері і монтувати деякі зі своїх картин у традиційному форматі сувоїв, офіційно встановлені зміни в техніці та стилі письма були настільки великими, що незворотно змінили практику китайського живопису.

Науковець наводить великий документальний матеріал стосовно формування нових організаційних структур та політичних кампаній в галузі культури та мистецтва, що мали за мету контролювати тематику і стилістику мистецьких творів. Автор зазначає, що, зокрема, тонкі та культурно насичені конвенції «письма», практиковані майстрами минулого Китаю, були викорінені з художньої практики, а разом з ними на цей період в живопису майже зникла вирішальна складова візуального та інтелектуального підтексту багатовічної китайської культури. Водночас Дж. Ендрюс зазначає, що заборона багатьох конвенцій попереднього мистецтва відкрила двері для інновацій, потенційного космополітизму та неминучих переоцінок і відродження традицій, які були придушені в заангажований маоїстський період [75].

Соціальна тема в живопису є важливим аспектом мистецтвознавчих досліджень східних вчених. Більшість науковців зосереджують свою увагу на культурних трансформаціях в сучасному мистецтві Китаю. Як зауважують Шан Хуей, Лі Чанчжу, Лю Вей – автори монографій, присвячених олійному

живопису Китаю ХХ століття, сучасні художники часто звертаються до соціальних тем, включаючи зображення повсякденного життя робітничого класу, сільських та міських сцен, а також важливих історичних подій [204].

Так, Лі Чанчжу визначає китайський олійний живопис ХХ століття як «столітній феномен». Дослідниця окреслює політичний, економічний та культурний контексти різних періодів розвитку мистецтва, теоретично обґрунтовуючи особливості стилістики творів з позиції розвою національної школи олійного живопису Китаю. Особливості розвитку школи китайського олійного живопису, на думку автора, відображають художні пошуки декількох поколінь художників. Дослідження складається з трьох частин: перший розділ присвячений олійному живопису першої половини ХХ століття (1900–1949), другий – періоду від 1949 до 1978 року, третій 1978–2000 рокам. Поглиблене дослідження цього феномену Лі Чанчжу мають теоретичне обґрунтування. Особливого значення набуває фактологічний матеріал, зібраний науковцем, зокрема перелік мистецьких заходів, інформацію про біографію видатних станковистів Китаю.

В контексті дослідження, особливого значення набуває третій розділ видання, присвячений «Мистецтву шрамів» (кінець 1970-х – початок 1980-х років). Дослідниця наголошує, що саме в цей час фігуративний живопис Китаю «відійшов» від «фальшивого оптимізму» часів «Культурної революції», і художники почали свідомо піднімати соціальні проблеми суспільства [131, С. 377].

Аналізу стилю, художньої мови та ціннісної орієнтації китайського олійного живопису в контексті історичного розвитку та соціально-культурних процесів в країні, що важливо в контексті поставленої проблематики в дисертації, присвячена публікація Фан Сінь і Жун Цзіньцзінь. Автори стверджують, що ціннісна орієнтація китайського олійного живопису тісно пов'язана з соціально-економічними, політичними та культурними викликами ХХ століття. Науковці окреслюють взаємозв'язок між мистецтвом і соціальними трансформаціями, а також адаптацію митців до нових культурних

і соціальних реалій. Таким чином, публікація висвітлює складний процес еволюції китайського олійного живопису, який відображає змінні цінності та ідеали суспільства [174].

Китайський дослідник Мія Ю вивчає унікальний феномен в художній практиці митців – «поїздки на село», тобто поширення пленерного руху в країні. Науковець пов'язує зародження цього руху з відкриттям Академії Лу Сюня в Яньані (заснована в 1937 р.). Художники та студенти цього закладу перші розпочали практику подовгу жити в будинках сільських мешканців, вивчаючи місцеві традиції, зокрема виготовляти новорічні малюнки і портрети селян. На поширення цієї тенденції, як відомо, вплинув промова Мао Цзедуна на Яньаньському форумі з літератури та мистецтва (1942), в якій він закликав митців та письменників «замальовували» життєві сцени сільського побуту з натури.

Після утворення Китайської Народної Республіки в 1949 році «традиція» відправлення викладачів і студентів всіх художніх вузів на пленер до сільської місцевості і до прикордонних районів країни набула ще більшого розповсюдження. Ця тенденція прийняла примусовий характер під час Культурної революції, коли міську молодь (студентів навчальних закладів) було «послано вниз» на село для перевиховання. Мія Ю аналізуючи концепцію «сільського реалізму» пише, що у 1980-х роках цей напрям набув нового звучання та менш заангажованого характеру (з розвієм «мистецтва шрамів» і руху «Нової хвилі» 85 року) [107].

Цьому питанню присвячене також дослідження Лю Шаобіня, який вводить до наукового обігу нові документи та матеріали, в яких розкрито передісторію становлення соціальної ідеології Китаю у 1950-х роках та періоду «розгортання теми» під час «Нового культурного руху 1980-х років». Лю Шаобінь наголошує, що прогресивні ідеї «мистецтва 1980-х» і сьогодні вважається «революційним». Китайські митці окрім вивчення локальних тем почали усвідомлювати передовий характер західної науки та культури і розпочали шукати нові образотворчі засоби при розкритті соціальної

проблематики в олійному живопису. Цьому процесу, на думку дослідника, сприяв також рух за реформи «Сто днів», який представляли Кан Ювей і Лян Цічао, який повністю реформував систему художньої освіти та опосередковано сприяв активізації китайського навчання і стажування художників за кордоном [150].

У публікації Ян Сянміна аналізується важливість сільської тематики в китайському олійному живопису. Дослідник акцентує, що Китай протягом тисячоліть залишався переважно сільськогосподарською країною, де більшість населення складали селяни, а їхня доля була тісно пов'язана з розвитком країни та нації. Відмова китайських митців від зображення селян та сільської місцевості означала б ігнорування найбільшої соціальної групи країни. У 1980-х роках почали з'являтися ідеї про важливість відображення побуту найбільшої соціальної групи країни. Таким чином, «сільський реалізм» став основним напрямом китайського жанрового живопису, і пік його розвитку припав на 1980-ті роки. Образи селян у олійному живопису стали символами духовної сили, грубих емоцій, простоти та природної краси сільського життя. Ці твори відіграють важливу роль у відображенні соціальної реальності та культурних ідеалів Китаю [208].

З початком 1990-х років розвиток ринкової економіки спричинив певну комерціалізацію, стилізацію у створенні олійного живопису, впровадження нових художніх концепцій і форм, що спричинив активізацію художників, які займаються створенням олійних картин на етнічну тематику. Втручання ринку, нові мистецькі концепції та форми мистецтва не лише вплинули на процес «націоналізації» живопису, а й принесли нові перспективи його розвитку [146].

Науковці Цзи Хунвей і Сунь Юнці вивчаючи розвиток національної теми в олійному живопису наголошували, що оскільки китайське суспільство продовжувало змінюватися, розуміння суспільством цінності людини також поглиблювалося. Змінна траєкторія зображення селян у китайському олійному мистецтві наочно відображала еволюцію гуманістичного духу китайського суспільства. Спочатку художники зосереджувались на зображеннях хліборобів,

на передачі їхньої важкої праці та життєвих труднощах, проте з часом, ці образи стали символізувати не лише соціальний статус, але й культурну значущість та їх внесок у національну ідентичність. Така еволюція у мистецькому вираженні підкреслювала зростаючу повагу до людської гідності та ролі простих людей у формуванні суспільних цінностей та ідеалів Китаю [183], [154], [153].

Ван Сінь в публікації «традиційні культурні образи в сучасному неокласичному живописі» (2012) проводить аналіз найбільш репрезентативних творів китайських художників, всебічно розглядаючи практичні методи відомих сучасних митців, таких як Цзінь Шаньї, Ян Фейюнь, Ван Ідун, Чжан Ібо та інших, які, використовуючи засади реалістичного живопису, розкривали цінність і роль сільської тематики в сучасному олійному живопису [116].

До соціальної проблеми в олійному фігуративному живописі Китаю дослідники відносять і тему етнічних меншин, що є важливим об'єктом дослідження сходознавчих дослідників. Генезу мистецтва на тему етнічних меншин у Китаї у 1930-х і 1940-х роках розглядає Чжан Шугуан. Під впливом антияпонської війни, за аналізом дослідника, велика кількість інтелектуалів і художників приїхали в прикордонні райони, такі як південний і північний захід, і надзвичайно зацікавилася побутом і культурою етнічних груп. «Етнічні меншини Китаю проживають в унікальному природному середовищі, вдалі від мегаполісів, зберігаючи своєрідність своєї національної культури та прості народні звичаї, які дуже відрізняються від середовища проживання народу Хань. Художники неодноразово робили ескізи та оглядали території меншин, а деякі художники жили в них протягом тривалого часу», – окреслює Чжан Шугуан [199]. У той же час археологічні відкриття на північному заході, зокрема настінні розписи Дуньхуана, також надихнули митців своїм унікальним «етнічним колоритом».

Мистецька творчість на національну тематику є дуже важливою частиною історії розвитку мистецтва Китаю. У Сіньцзяні, Юньнані, Гуансі, Тибеті, Нінся, Ганьсу та інших регіонах, твори на теми етнічних меншин становлять унікальний культурний феномен. Народні звичаї і декоративне-прикладне

мистецтво різних етносів країни збагатили стилістику олійного побутового живопису. Науковці Лю Шаобін [150], Чень Цін'їн і Фен Чжі [194], Ван Гопін [114] наголошують, що етнічна тематика відіграє значну роль у мистецтві Нового Китаю, сприяючи розвитку групи художників, серед яких виділяють Є Цяньюй, Хуан Чжоу, Донг Сівена та ін. Митці зосереджувалися на зображенні етнічних звичаїв, зокрема національних свят. Дослідник Лю Шаобін вважає, що картини, присвячені етнічним меншинам Китаю допомагають зберегти культурну спадщину багатонаціональної китайської спільноти, у тому числі релігійну та фольклорну, що сприяє формуванню тематичного і стилістичного збагачення станкового живопису [194].

Значно менше науковці вивчають специфіку станкового живопису Внутрішньої Монголії. Дослідник Хоу Фань визначає, що будучи першим автономним регіоном етнічних меншин, створеним у Китайській Республіці, Внутрішня Монголія має унікальну регіональну та національну культуру, а її мистецтво також досягло великих досягнень протягом тривалого періоду часу. За аналізом дослідника, головною темою, на якій зосереджувалися художники Внутрішньої Монголії, є «життя прерій» (як окремий сюжетно-тематичний напрям) і саме завдяки цій темі мистецька творчість регіону досягла значного розвитку та унікальності [179, с. 72].

Розвиток олійного живопису у Внутрішній Монголії розпочався в середині ХХ століття. Це регіон, в якому пізно розпочався розвиток олійного живопису, але він має свої неповторні особливості. Починаючи з 1950-х років, художники внутрішньої Монголії гнучко використовували олійний живопис, втілюючи побут монгольського етносу в Китаї. Зокрема, покоління художників 1950-х років відіграло важливу роль у формуванні національної школи, заклавши міцну реалістичну школу для наступних поколінь майстрів олійного живопису у Внутрішній Монголії. Процес історичної еволюції та національні особливості монгольської нації безпосередньо впливають на своєрідність національного китайського живопису олією, що відобразилося в змінах соціальних умов життя монгольського етносу та розвитку регіональних

художніх шкіл в Китаї [117]. Цій темі також присвячені публікації Гао Пена [122] і Цзян Юнцяна, в яких аналізується вплив традиційних мистецьких категорій, зокрема монгольського народного мистецтва, на розвиток художньої школи. Науковці наголошують на розвитку особливого стилю – так званого «живопису пасовищ», що був сформований у процесі пошуку «національного стилю» у Внутрішній Монголії у 1980-х роках [187].

Деякі питання специфіки олійного живопису Китаю висвітлені в українському мистецтвознавчому дискурсі. Стаття Сунь Ке «Китайський олійний живопис періоду «Шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму» присвячена розгляду розвитку олійного живопису Китаю після закінчення десятирічного періоду «Культурної революції». З отриманням певної свободи внаслідок політичних змін з 1979 року починається бурхливий розвиток олійного живопису. Виникає, розвивається та трансформується одразу декілька напрямків. Одночасно з'являються різні школи живопису, починається період нового реалізму. «Мистецтво шрамів» - один з напрямків живопису, який з одного боку не дає забути і закарбовує в свідомості жахи та страхіття війни, з іншого – надає сил і надію на майбутнє. «Місцеве мистецтво» (послідовник «Мистецтва шрамів») підкреслює силу прямого зображення побуту та життя простих людей, прагнення до природності, оспівує вагу кожної людини.

Услід за «шрамами мистецтва» і «місцевим мистецтвом» з'явилося так зване «концептуальне мистецтво», яке досить швидко стало головною течією. Вагоме місце зайняли абстрактні та авангардні твори. Це не тільки було новаторським явищем для Китаю кінця ХХ століття, а й вказувало на вибір загального напрямку в сучасному китайському мистецтві: воно стало повноправним, сильним учасником глобальних мистецьких процесів. В статті розглянуто двадцять робіт відомих майстрів, таких як Гао Сяохуа, Чен Цунлін, Чжу Іюн, Чень Імін, Ло Чжунлі, Хе Дуолін, Чень Данчин, Чжан Сяоган, Чао Ге та інші. На прикладі цих робіт бачиться розвиток та трансформація олійного живопису Китаю з 1979 року.

Важливий аспект розвитку мистецтва 1980-х представлений в статті «Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу Китаю, Кореї та Японії» Т. Огневої. Вона зосереджує увагу на етапі формування нових художніх напрямів в мистецтві Китаю після «Культурної революції». Зокрема, дослідник наводить фактологічний матеріал стосовно появи і виставкової діяльності мистецької об'єднання «Зірки» (1978 р.). Автор наголошує, що починаючи з «одіозної» назви художньої групи, художники намагались подолати кайдани соцреалістичної естетики, і зосередитися на пошуку власних художніх концепцій. У статті також ретельно розглядається надбання таких видатних представників китайського мистецтва, як Ай Вейвей, Чжан Хуань, які синтезували елементи стародавньої культури в авангардній стилістиці. У публікації також наводяться схожі риси та культурні відмінності розвитку мистецтва в Китаї, Японії та Кореї [30].

Дослідник Ген Чжижун зосереджує увагу на одному з напрямів сучасного китайського мистецтва – фотореалізмі, який він вивчає на матеріалі жіночих портретів. Художники китайського сучасного фотореалізму (гіперреалізму), на думку дослідника, зосереджуються на ретельному відтворенні «видимих образів». Проаналізовані твори та образотворчі методи видатних китайських митців, таких як Сю Маньяо, Ян Фейюн, Чжу Чунлін, Лі Бяня, Лен Цзюнь, Лі Гуйчжун, Ван Ідун, свідчать про поширення цього напрямку в сучасному олійному живописі Китаю. Ген Чжижун в творах майстрів визначає мистецький досвід відтворення та конструювання різноаспектних проявів жіночої сутності: фізичних, емоційних, гендерних тощо [12, с. 47].

В центрі уваги Євгенія Котляра і Мінсюань Лю перебуває вивчення основних етапів розвитку жанру міського пейзажу в контексті художньої еволюції образу міста в китайському образотворчому мистецтві. Науковці визначають основні етапи розвитку жанру в китайському мистецтві, та етапи становлення його репертуару від середньовіччя до часу раннього модерну[19].

Шляхи розвитку міського пейзажу пов'язані із загальною еволюцією китайської культурної традиції та її образотворчих форм досліджує Лю

Мінсюань в дисертаційному дослідженні. Дослідник виокремлює стадії розвитку жанрової парадигми міського пейзажу від часу виникнення усталених видових образотворчих форм (X ст.), які поступово еволюціонують впродовж сунського (X–XIII ст.) та мінського періодів (XIV–XVII ст.). В контексті еволюції цінського мистецтва (XVII–XIX ст.), автор аналізує жанрові ознаки міського пейзажу в формі органічного поєднання міського архітектурного ландшафту, репрезентації типових моделей міського життя та ін. Проведена дослідником типологія доповнює картину розвитку жанрової парадигми в китайському живописі. Дослідник також доводить, що еволюція жанру міського пейзажу пов'язана з досить строкатими процесами самоусвідомлення китайського мистецтва та визначення форм його ідентичності на різноманітних етапах розвитку.

Дослідження Хао Сяо Хуа присвячені історії розвитку китайського олійного малярства з часів проникнення європейського досвіду та здобутків у Китай з другої половини XVI століття і до сьогодні. Особлива увага приділена особливостям розвитку тенденцій живопису в другій половині XX сторіччя після закінчення «культурної революції» [57]. В процесі дослідження даної проблеми дослідник визначає, що після закінчення ідеологічного пресингу періоду Культурної революції в 1980-2000-х роках в олійному живописі Китаю виділились дві основні тенденції розвитку галузі – синтез традицій класичного китайського мистецтва і реалістичних засад європейського живопису, а також оновлення національних шкіл з поєднанням здобутків авангардних напрямів західної художньої культури [58, с.173].

Мистецтвознавець Ван Шижу вивчає вплив стилістики фресок справжньої скарбниці китайського середньовічного мистецтва, а саме, розписів з гrotів Дуньхуана, які після багатьох років забуття були відреставровані китайськими художниками XX століття. Мистецтвознавцем був проаналізований вплив давніх фресок на творчість сучасного покоління художників (Донг Сівена, Чень Сянбо, Хоу Ліміна, Пань Цзезі та ін.), чії

мистецькі пошуки відображають синтез традиційного мистецтва і сучасного олійного живопису Китаю [9].

Вагомість і значущість теоретичних, історичних, культурних досліджень розглядає Ло Сяо. Саме завдяки їм, на думку дослідника, напрями розвитку сучасного китайського мистецтва мають багатовекторність та багатогранність розвитку. Ло Сяо вважає, що визначним фактором швидкого розвою олійного живопису є сучасна художня освіта, яка в багатьох регіонах країни знаходиться на високому фаховому рівні, при цьому історичні та соціокультурні особливості різних художніх шкіл та течій суттєво сприяють на різнобарвність стилістики китайського живопису. Дослідником окремо визначається значущість сучасної академії живопису Китаю, колектив якої сприяє професійній організації взаємодії творчих та наукових культурних інституцій. Проведення мистецьких заходів, впровадження новітніх навчальних програм, дбайливе відношення до митців, культури, традицій – все це сприяє розвитку та розкриттю особистості кожного окремо взятого митця. Діяльність академії вірна творчому курсу «Нехай розквітають сто квіток, нехай сперечаються сто шкіл». Поєднання традиційної школи живопису з інноваційними технологіями, на думку дослідника, є рухливим фактором розвитку та популяризації китайського живопису серед різних верств населення країни [20].

Питання формування художньої освіти в Китаї докладно проаналізований в публікації Юлії Бабунич і Сяовен Кай. У статті досліджено соціальну культуру та особливості розвитку китайського живопису на початку ХХ століття, що заклало міцний фундамент для розвитку станкового живопису олією, зокрема соціальної проблематики [4]. Науковцями проаналізований розвиток художньої освіти в Китаї у першій половині ХХ століття. Покращення загальної художньої та культурної якості мистецтва Китаю у цей період пов'язується з мистецькою і громадською діяльністю Кай Юаньпена. У статті акцентовано, що Юаньпен присвятив себе справі освіти в Китаї, зокрема заснував академічну дослідницьку установу – Асоціацію дослідження живопису. Він прагнув, щоб

естетична освіта приносила користь суспільству, посилював зв'язок між художніми школами, художніми галереями і музеями та широкою публікою.

Сучасному китайському портретному мистецтву, його ролі у відображенні еволюції культури, суспільних трансформацій та художнім експериментам присвячені дослідження Чжана Ся. Дослідник доводить необхідність глибшого розуміння сучасного китайського портрету, його характерних особливостей, впливу національної та світової культури на творчість сучасних художників. В своїй роботі Чжан Ся аналізує роботи таких відомих художників-портретистів сьогодення, як Лю Сяодун, Жао Каїлін, Цуй Жучжоу, Ванг Юйдонг, Чень Іфей, Сяо Ван.

Аналіз репрезентації жіночого костюму етнічних меншин в станковому живописі представлений в публікації Зої Алфьорової і Ван Чонг. Науковці на прикладі фігуративних композицій вивчають засоби художньої виразності та зображальні прийоми творів, визначаючи тісний зв'язок сучасного станкового живопису з автентичними джерелами образної творчості, притаманними Внутрішній Монголії. Слід зазначити, що подібна тенденція характерна для втілення образів китайськими художниками різних етнічних груп (мяо, уйгури, тибетці тощо) [8]. Науковці відзначають своєрідність та самобутність жіночого одягу мешканок Внутрішньої Монголії зважаючи на історію та культуру регіону, соціальний статус жінки. Проводиться дослідження зображень традиційних костюмів різного часу, зображених на полотнах таких митців китайського живопису, як Чен Іфей, Чен Яньнін, Цзінь Гао, Уелш, Лонг Ліу. Визначено, що сучасний станковий живопис Китаю зображує два основні варіанти жіночого костюму Внутрішньої Монголії, а саме історичний та етнічний.

Для даної дисертації важливий корпус матеріалів складають дослідження провідних українських вчених (Людмили Соколюк [44–46], Тетяни Павлової [31–33], Олексія Роготченко [40], Світлани Рибалко [34–39], Євгенія Котляра [18,19], Юлії Бабуніч [1–3], Тетяна Зіненко [13–15], Владислава Шуліки [42,43], Володимира Тарасова [52–55] та ін.), які узагальнили художній досвід митців

XX століття. Мистецтвознавці піднімають важливі питання, що стосуються проблематики вивчення сучасного живопису, зокрема як модерністичні принципи образотворення засвоюються нарівні з традиційними формами мистецтва в контексті процесів урбанізації і глобалізації.

1.2. Методика та джерельна база дослідження

Вибір методологічного інструментарію обумовлений характером дослідження в системі координат мистецтвознавчої галузі, метою та завданнями, поставленими в даній науковій роботі. За базовий методологічний принцип дослідження обрано поєднання історичного, системного, проблемно-логічного та порівняльного підходів. Такий принцип, на нашу думку, є однією із підстав побудови цілісної парадигми предмету дослідження – специфіки, характеру розв'язання соціально-побутової тематики в сучасному олійному живописі Китаю, її вивчення на рівні сучасного стану наукової думки. Обраний базовий методологічний принцип надав змогу визначити актуальність наукової проблеми в рамках сучасного мистецтвознавства, стратегію наукового дослідження, встановити основні структурні елементи його змісту в історико-хронологічному й концептуальному висвітленні мистецького явища.

При аналізі джерельної бази були використані як загальнонаукові (емпіричні та теоретичні), так і спеціальні мистецтвознавчі методи дослідження.

Для визначення ступеня фахової вивченості наукової тематики застосовано *ретроспективний і теоретико-дослідницький методи* аналізу спеціальних літературних джерел (наукових монографій, статей, матеріалів конференцій, дисертацій тощо) як китайських, так і західних істориків і теоретиків мистецтва. На цьому етапі уточнювалась тема, визначалися завдання й провідна концепція дослідження, складався науковий апарат дослідження (посилання на фахову літературу та джерела), визначались гіпотеза і методика наукової розвідки.

Метод порівняльного та історико-хронологічного аналізу залучений при висвітленні історичних аспектів становлення та розвитку соціально-побутової тематики в сучасному мистецтві Китаю, її генетичного (за походженням) зв'язку із жанром «люди і речі» періоду класичного (династичного) мистецтва, а також визначенню ключових фігур китайського живопису, так чи інакше пов'язаних із соціально-побутовим жанром.

Метод асоціацій та аналогій вжитий при визначенні специфіки жанрово-тематичного репертуару в східній й західній традиціях. Залучення *термінологічного методу* передбачило ознайомлення з історією термінологічно-понятійної дефініції «жанру», уточнення його змісту в західному мистецтвознавстві й встановленні взаємозв'язку із жанровою специфікою в китайському науковому дискурсі, загального і специфічного в їхньому співставленні.

Теоретичні методи абстрагування, аналогій, аналізу, синтезу, індукції і дедукції дозволили проникнення у сутність явища, вивчення історичного досвіду, оцінювання історичних подій, фактів й виявлення типових рис і закономірностей, притаманних предмету дослідження; характеру історико-культурних процесів та виокремлення основних історичних етапів становлення й розвитку жанрового живопису, в межах якого формувалась соціальна тематика в китайському мистецтві; з'ясування причинно-наслідкового характеру формування художньо-образного й сюжетного репертуару соціально-побутового жанру в класичному й сучасному живописі Китаю, специфіки їх художнього втілення.

Аксіологічний підхід, що характеризується пізнавальним спрямуванням на ціннісні орієнтири, використано у контексті розуміння сприйняття митцем художніх цінностей часу, їх змін і еволюції в китайському мистецтві, в першу чергу, середини – другої половини ХХ століття – періоду складних соціально-політичних трансформацій, що суперечили творчій свободі митця у виборі тем, сюжетів, формальних й стильових переваг.

Не менш актуальним для дослідження постало застосування класичних *методів мистецтвознавчого аналізу*, а саме іконографічного, формального, образно-стилістичного як основного методологічного інструментарію для розв'язання мети і завдань даного дослідження.

В описі та аналізі пам'яток мистецтва Китаю за основу взято методику мистецтвознавчого формально-стилістичного аналізу, який дозволив виявити особливості їхніх формотворчих компонентів, композиційну будову, колористичне рішення, пластичну мову; іконографічний аналіз виявляв змістовні, образні, сюжетно-тематичні, мотивні характеристики твору, засоби їхньої художньої виразності.

Для узагальнення наукових спостережень сформульовані основні результати дослідження у формі загальних висновків використовувались методи абстрагування та індуктивний метод.

Джерельна база дисертаційного дослідження на тему соціально-побутової тематики в сучасному живописі Китаю формується з урахуванням специфіки теми та складається з кількох основних груп джерел. До першої групи належать наукові праці і статті провідних китайських мистецтвознавців і художників, більшість з яких вводяться в українське мистецтвознавство вперше. Ці праці висвітлюють не лише ретроспективу мистецького життя в Китаї означеного періоду, але й загальну культурну палітру країни, що дозволяє зрозуміти етапи становлення культурно-мистецького життя регіону. Важливість цих робіт полягає в тому, що вони забезпечили підґрунтя для узагальнень щодо специфіки та складових художнього життя досліджуваного періоду.

До другої групи входять живописні твори з музейних збірок, художніх каталогів та електронних ресурсів. Вони надають можливість простежити загальний рівень культурного життя, виставкову активність художників та інших митців регіону, з'ясувати, які твори були репрезентовані на виставках, а також проаналізувати стилістичні та технологічні особливості створення художніх робіт. Розгляд їхньої стилістики та тематичної своєрідності дозволяє

сформувати загальну картину розвитку соціально-побутової проблематики в сучасному живописі Китаю та з'ясувати індивідуальні образні, смислові, стилістичні вектори художньої творчості митців окресленого періоду.

Третя група включає матеріали інтерв'ю та листування художників, що розміщені в періодичній печаті та інтернет-ресурсах. Вони репрезентують не лише об'єктивні аспекти досліджуваних питань, але й розкривають особистість діячів мистецтва, їхні внутрішні мотиви та натхнення. Особливо цінними виявилися електронні ресурси європейських і китайських аукціонних закладів, які надають широкий фактографічний матеріал стосовно біографії митців та їх живописних творів. Ці дані є важливими для розуміння «географії» виставкової діяльності митців та популярності їхнього живопису в різних країнах. На базі цієї інформації обґрунтовувались художні концепції окремих митців.

Джерельна база дослідження соціально-побутової проблематики в сучасному олійному живопису Китаю є різноплановою та включає широкий спектр наукових праць, архівних матеріалів та вебресурсів. Такий підхід дозволяє всебічно охопити тему та забезпечити глибокий аналіз усіх аспектів досліджуваного питання.

Наукові праці та монографії становлять основну частину джерельної бази. Вони включають роботи китайських та зарубіжних мистецтвознавців, які досліджують історію та розвиток китайського живопису, зокрема, соціально-побутовий жанр. Особлива увага приділяється працям, які висвітлюють вплив європейського реалістичного мистецтва на китайську художню традицію.

Веб-ресурси є важливим компонентом джерельної бази, оскільки забезпечують доступ до актуальної інформації та сучасних досліджень. Веб-ресурси включають офіційні сайти музеїв та художніх галерей Китаю, таких як Національний музей Китаю, Шанхайський музей, Музей мистецтв Гугун та інші. Ці сайти надають доступ до колекцій, виставкових каталогів, наукових статей та інших матеріалів, що стосуються китайського живопису. Академічні бази даних та електронні бібліотеки, зокрема JSTOR, Google Scholar, CNKI (China National Knowledge Infrastructure) та ін. надають доступ до наукових

статей, дисертацій, монографій та інших наукових публікацій. На спеціалізованих вебсайтах та сторінках онлайн-журналів, що присвячені мистецтвознавству та культурології, такі як ArtAsiaPacific, The China Art Book, Art Radar Asia та ін. представлена актуальна інформація про сучасні тенденції в мистецтві Китаю, огляди виставок, інтерв'ю з художниками та критичні статті відомих мистецтвознавців. Ці ресурси допомагають відстежувати актуальні тенденції та нові роботи в сфері олійного живопису.

Загалом, використання різнопланових джерел, зокрема веб-ресурсів, дозволяє отримати більш повне уявлення про розвиток соціально-побутової тематики в сучасному олійному живопису Китаю, забезпечуючи різнобічний та комплексний підхід до дослідження.

Висновки до першого розділу.

Аналіз спеціальної наукової літератури з обраної проблематики дає підстави стверджувати, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо соціальна тема в жанровому живописі Китаю порушувалась фрагментарно й не набула належного фахового вивчення.

Важливим в дослідженні виявився корпус західних фахових джерел, що уможливили з'ясування становлення й розвитку жанрового живопису: Шейн МакКосленд, Джеймс Кехилл, Крейг Клунас (жанровий фігуративний живопис Китаю), Річард фон Глан, Майкл Салліван та ін. Окремі питання розглянуті в дослідженнях китайських вчених, провідними з них є роботи Лю Вей, Лі Чанчжу, Гао Бо, Гу Кайчжи, Ю Мі, Лю Шаобінь та ін.

Деякі питання, що стосуються специфіки живопису Сходу висвітлені в українському мистецтвознавчому дискурсі, зокрема в публікаціях С.Рибалко, Є. Котляра, Ю. Бабуніч, З. Алфьорової, В. Тарасова, Т. Огневої та ін.

У дослідженнях науковців представлені основні тенденції розвитку китайського живопису ХХ ст., які, однак, потребують суттєвого доповнення й уточнення в контексті соціально-культурних впливів на тематичний репертуар китайського олійного живопису.

Вибір методологічного інструментарію обумовлений характером дослідження в системі координат мистецтвознавчої галузі. За базовий методологічний принцип дослідження обрано поєднання історичного, системного, проблемно-логічного та порівняльного підходів. На теоретичному рівні застосовувались загальнонаукові методи дослідження, а саме абстрагування, аналізу, синтезу, індукції, дедукції, аналогії, компаративний метод, метод узагальнень. Актуальним для дослідження постало застосування класичних методів мистецтвознавчого аналізу (іконографічного, формального, образно-стилістичного, історико-порівняльного, аксіологічного методів) як основного методологічного інструментарію для розв'язання завдань даного дослідження.

Джерельною базою дослідження є станкові фігуративні композиції на соціальну тему з музейних колекцій і приватних зібрань, а також статті в провідних світових мистецтвознавців, в публікаціях яких представлена панорама зародження і розвиток соціальної проблематики в живопису.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВИЙ ОЛІЙНИЙ ЖИВОПИС КИТАЮ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

2.1. Жанровий живопис: походження, специфіка, еволюція в образотворчому мистецтві династичного Китаю

Жанрова типологія живопису Китаю є важливою специфічною ознакою цієї образотворчої культури. Традиційні для західного мистецтва жанри (портретний, історичний, пейзажний, побутовий, натюрморт тощо) в китайській художній практиці отримали дещо іншу, своєрідну, втім, так само розгалужену класифікацію, яка в цілому визначила собою усталену сюжетно-тематичну «спеціалізацію» художників (майстрів живопису «гори і води», «сановників і аристократів», «птахів і квітів», «плодів і ягід», «бамбуку», «лотосу» тощо) й укладалась в три загальні жанрові напрями: «фігури» (або «люди і речі»), «пейзаж», «квіти та птахи» [76].

Всі три напрями виникли та формувались в далекому минулому Китаю. Так, наприклад, останній напрям – «квіти та птахи» (Хуа Няо), – хоча й досягає своєї зрілості за часів династії Сун (960–1279), веде свій родовід від візерунків на кераміці та бронзовому посуду й набуває своєї самостійності з середини і до кінця династії Тан (618–906). Одним із його ранніх яскравих представників вважається восьмий імператор династії, художник, каліграф і музикант – Хуей Цзун (宋徽宗, 1082–1135), який, створював й побутові сцени, як-от наприклад, «Елегантна вечірка», приблизно датована 1100 роком.

Один із значущих жанрових напрямів, пейзаж, в якому зазвичай зображуються «гори й води» (Шан Шуй), почав з'являтися за часів династії Цзінь (265–420) і набув популярності в живописі з середини – кінця династії Тан (618–906). Загальновідомо, метою всіх китайських художників-пейзажистів упродовж століть є намагання передати сутнісну природу цих найчистіших елементів, гір та стоячої чи проточної води, вловити їх емоцію

чи атмосферу, їх природні ритми. Як даоські мудреці шукали таємницю спокою та божественного ототожнення в безпечних місцях, далеко від міст, війн та пилу, так і художники прагнули зафіксувати в гірничо-водних картинах відчуття космічного проникнення та абсолютної духовності [76]. Напевно, одним із найвідоміших ранніх краєвидів, а на думку дослідників, напевно, одне із перших у світі пейзажних зображень, залишається полотно Чжань Цзицяня (展子虔, 545–618 pp.) «Весняна прогулянка» (шовк, туш, Музей Гугун, Пекін) [51].

Нарешті, третій жанрово-тематичний напрям – «люди і речі» (Жень–У Хуа) – залишається найстарішим й поєднує в собі декілька піджанрів, призначених зображати людей і оточуючий їх світ: парадний і приватний (камерний) портрети, історичний і релігійний живопис і, власне, жанрові сцени. Причому, варто зазначити, що поняття «живопис» («хуа») мало широке значення: до нього входили, в тому числі, картини на папері, шовку, тафті, що відрізнялися багатоманітністю виразності, а також інші особливі форми, наприклад, кам'яні барельєфи.

Зауважимо й на тому, що жанровий або побутовий живопис в європейській традиції остаточно оформився в самостійний жанр в XVII столітті. У своїх жанрових роботах художники з великою майстерністю передавали власні спостереження за звичайними, пересічними людьми, частіше зображували персонажів із неприхованою симпатією та змушували глядача з цікавістю спостерігати за сюжетом – побутовими і сімейними сценами в інтер'єрі (Г. Тербох, П. де Хох, Ж.Б. Шарден, Ф.Д. Гарді), наповнювали картини сатиричними мотивами, символами та натяками (П. Брейгель), ілюстрували тонкощі соціальних взаємин (М. де Караваджо, Д. Веласкес, А. ван Остаде, П. Бор, Я. Стен, А. Ротта). Вивчення жанрового розмаїття класичного європейського мистецтва дозволило теоретику мистецтва М. Фрідлендеру визначити жанрову сцену як зображення діяльності людей без історичного, міфологічного або релігійного значення [88, с. 199–200]. Жанрові полотна зазвичай включали елементи пейзажу,

натюрморту або інтер'єру. Їх герої були представлені без прикрас, героїзації чи пафосу. Сюжети цих побутових сцен означали наявність певної повсякденної події. Отже, можемо ще раз зауважити, що в китайському мистецтві таким специфічним характеристикам відповідали полотна, що власне відносились до жанрово-тематичного напрямку «люди і речі». Саме він «претендував» на роль побутового живопису майже до початку ХХ ст.

Родовід цього напрямку дослідники простежують від часів Східного Чжоу (770–256 рр. до н.е.). Історики доводять в своїх дослідженнях, що його ранні свідчення збереглися на шовкових прапорах та рукописах, лакових предметах, фресках, трунах, ширмах стародавніх гробниць тощо. Наприклад, на розписах поховальних предметів з трьох гробниць династії Західна Хань (206 р. до н.е. – 25 р. н.е.) в Ма-ван-дуї (Чанша), розкопки яких залишаються одними із найважливіших археологічних відкриттів ХХ століття [91]. На хоругві з могили № 3 намальована сцена з фігурами молодого чоловіка з п'ятьма слугами символізувала, на думку дослідників, «повернення духу до свого дому перед тим, як піднятися вгору в царство небес» [79, с. 37]. На хоругві з гробниці № 1 фігури на платформі, яку підтримує чудовисько з людським обличчям, являють собою членів домогосподарства покійного, які виконують певні ритуали поховання. Центральна фігура на другій платформі ідентифікована як леді Лі у супровід п'яти жінок (Іл. 2.1.1). Ця сцена представляє «Велике викликання» (Та-чао), яке проводять після смерті, щоб знайти дух покійного та запросити його назад, у його колишню родину, для короткого візиту до його остаточного від'їзду [79, с. 37].

Більшість із цих і подібних зображень були покликані захистити померлих або допомогти їх душам потрапити до раю, інші – ілюстрували вчення китайського філософа Конфуція чи демонстрували сцени повсякденного життя. Як-от, наприклад, зображення з Східного й Західного фронтонів храму У-Лян в Учжаньшай (провінція Шаньдун, кам'яне різьбарство, II ст.): художник зобразив знайомий навколишній світ, складений із предків, мудреців, імператорів, синів, жінок, вбивць, праведників, які

віддають шану, кухарів, екіпажів і коней, людей, павільйони тощо (Іл. 2.1.2). Композиція в східних настінних зображеннях структурована п'ятью рівнями: на першому художник відтворив Дунвангуна, фланкованого зображеннями чудернацьких птахів й тварин; другий рівень – сцени з тіткою Лян Цзе, мачухою Ці І та дочкою Цзінши Цзе; третій – синівська шанобливість Санчжоу, І Цзянь Ян Гун, Вей історія Тана, Чжао та Сяосуня; на четвертому рівні відтворені сцени вбивства (Яолі вбив Цінцзі, Ю Ран убив Чжао Сянцзи, Не Чжен убив короля Хань), а також історія, яку розповів Чжун Лічжунь про короля Ці; нарешті, п'ятий рівень, нижчий, – рівень «кухарів і колісниць».

Зростання жанрового живопису почалося в період Вей-Цзінь (220–420 рр.). Свого поширення жанровий напрям «люди і речі» набуває в IV столітті. Сцени з фігурами у побутових обставинах мають повчальний, дидактичний характер, створюються в межах релігійно-філософських й політичних ідей, втім, їх відтворення пов'язують із творчістю професійних художників, зокрема, з одним із вславлених в китайській середньовічній образотворчій культурі – майстром Гу Кайчжи (顧愷之, IV–V ст.).

Художник жив за часів династії Східна Цзінь (народився в Уси, провінція Цзянсу) і був відомий своїм умінням малювати фігури, пейзажі та тварин. Був Гу Кайчжи знаним майстром-каліграфом, стиль якого вплинув на розвиток китайської каліграфії. У китайській літературі його часто зображують як простодушного дивака, який, як зазначали сучасники, досяг першості в «вигадливості, живописі та дурості». «Він прославився не лише своїм живописом, але й ексцентричною мовою та поведінкою», втім, як зазначає американський дослідник Дж. Кахілл, нічого вкрай ексцентричного в картинах не можна виявити, можливо, «тільки максимум грайливості» [81]. Пензлю Гу Кайчжи приписують відомі сьогодні за копіями наступні твори: «Картини до трактату «Настанови придворним дамам», «Фея річки Ло», ілюстрації до розділу «Гуманні й освічені» з трактату «Життєпис жінок».

Найраніший з творів Гу Кайчжи, на думку дослідників, є сувій під назвою «Настанови придворним дамам» (Іл. 2.1.3). Картина зберіглась, як

зазначалось вище, в копії (Британський музей, Лондон), виконаної ймовірно в VI столітті, і є вузьким горизонтальним сувоєм (висота 25 см), організованим за відомим композиційним принципом об'єднання пов'язаних між собою тематично локальних сцен. «Картина, – свідчить Дж. Кехілл, – виконана у вигляді горизонтального сувою, який призначений для розгортання частинами так, щоб було видно не більше двох футів або близько того. Матеріали та техніка звичайні для раннього періоду: чудове малювання тушшю і аквареллю на шовку. В ортодоксальних китайських стилях кольорові розмиття плоскі та неградуйовані; колір майже ніколи не використовується, як в західних практиках для моделювання форми або зображення світлотіні на поверхні» [81]. Твір викликає захоплення своїми тонкими лініями, витонченою композицією та яскравим зображенням людських емоцій.

Сувій представляє собою т. зв. дидактичний тип живопису, уподобаний ранніми конфуціанцями, такий, що ілюструє моралізаторство й філософію життя четвертого століття (напис на ньому гласить: «чоловіки та жінки знають, як прикрасити свій зовнішній вигляд, але не знають, як прикрасити свій характер, щоб стати по-справжньому красивими, потрібно приділити увагу не лише зовнішньому вигляду») [77]. Сувій вважається одним із найраніших зразків оповідального живопису в Китаї. Його драматургія відповідає порадам з питань поведінки, що надаються придворною наставницею, зберігає низку характерних повчальних сцен із життя дам з гаремів імператорського двору за рядками вірша, написаного письменником династії Цзінь – Чжан Хуанем (張華, 232–300). Твір складається із восьми частин. Зазначимо, що в книзі історика і куратора візуального мистецтва Ш. МакКосленда «Перший шедевр китайського живопису: сувій настанов» (2003) [98] міститься опис 12 сцен сувою. Його перший фрагмент нагадує про самовідданість наложниці імператора Юань-ді, другий – оповідає про відмову наложниці імператора Чен-ді сісти до нього в Паланкін, щоб не відволікати його від державних справ навіть у дорозі, тощо. Завершується твір сценою, у якій старша придворна жінка читає повчання іншим жінкам, цим підбиваючи

підсумок усього твору [98]. Поява перших жанрових картин в китайському мистецтві пов'язані з релігійно-філософськими ідеями морального вдосконалення, утвердженням ідеалу шляхетності і величності як норми поведінки людини в побуті [103, с. 87]. Жінки в сувої Гу Кайчжи зображені в різних рухах, які виражають їхню особистість і характер. Так, наприклад, раніше згаданий перший фрагмент візуалізує пам'ять про самовіддану поведінку наложниці імператора династії Рання (Західний Хань) Юань-ді (48–32 до н.е.) – пані Фен (Фен Цзеюй), яка, за легендою, врятувала свого повелителя від розлюченого ведмедя, коли звір, що знаходився у придворному звіринці, несподівано зірвався з ланцюга в присутності імператора і гаремних дам. У побутовій сцені присутні кілька учасників: імператор, немов скам'янілий від переляку, пані Фен, що кинулася між ним і нападаючим ведмедем тощо. Персонажі наділені певними індивідуальними прикметами, що передають найбільш характерні риси. Фігура пані Фен, яка виступає втіленням рішучості і безстрашності, спрямована назустріч небезпеці, стрімкість руху підкреслена одягом, що розвівається за вітром, голова гордо піднесена, обличчя пройняте благородним пафосом. За контрастом з нею друга дама звернена до ведмедя спиною, ніби ще не підозрюючи про те, що трапилося, хоча вираз обличчя несе відбиток удавання і хитрості, що ховаються у вузьких лужках очей з їх холодною байдужістю. Фігури стражників скоріше гротескні, з відтінком іронії показаний і ведмідь, який аж ніяк не справляє враження лютого і розлютованого звіра. Цей чудовий витвір мистецтва з ретельно промальованими деталями, на думку Дж. Кехілл, показує, наскільки глибоко Гу Кайчжі відчув душевний стан людей і завдяки цьому передав їх внутрішній світ фарбами [81, с. 15].

Гу Кайчжі вважають однією з найважливіших постатей в розвитку фігурного живопису, в межах якого формувався побутовий жанр як такий. Гу Кайчжі визнається й одним із перших теоретиків мистецтва Китаю. До наших днів дійшли три фрагменти його творів, що дають уявлення про естетичну концепцію художника: трактат «Міркування про живопис» присвячений

загально-естетичним проблемам, два інших («Записи про те, як живописати гору Юньтайшань» та «Гімн розквіту живопису (у періоди) Вей і Цзінь») великою мірою пов'язані з теорією та технікою живопису, а також підіймають важливі проблеми з питань естетики пейзажного жанру і, що важливо для нашого дослідження, принципів класифікації живопису. Так, за зазначеними в тому числі в теоретичних творах Гу Кайчжі й канонізованими в теоретичних трактатах (наприклад, Чжан Яньюаня) V–XI століть принципами жанровий напрям підрозділявся на сюжетно-тематичні групи, а саме: парадний репрезентативний портрет; ритуальний заупокійний портрет; зображення персонажів даосько-буддійського пантеону; картин звичок і звичаїв; зображення знатних дам тощо [185].

Нагадаймо, важливою прикметною рисою творів так званого жанрового напрямку є обов'язкова «присутність» певної людини, персони або групи людей в оточуючому їх середовищі, що нерідко призводить до розмивання кордонів між означеними вище сюжетно-тематичними підгрупами.

Портрет Фу Шена, датований XVIII ст., роботи знаменитого художника-портретиста і поета династії Тан – Ван Вей (王維, 699–759), є одним із безпосередніх підтверджень цієї тези. Нагадаймо, вчений-конфуціанець династії Західної Хань Фу Шен увійшов в історію Китаю як єдиний носій філософського трактату Шан-Шу (殤叔), втраченого через сумнозвісне «Спалення книжок» за часів династії Цзінь. Дев'яносторічний старець, до якого направив підданого сам імператор Вень, начитував лекції, донька їх переказувала, а Чао Куо робив нотатки і, нарешті, склав двадцять вісім розділів «Книги Документів». Фрагмент сувою інтерпретує короткий момент передачі Фу Шеном розуміння тексту під час лекційного сеансу. Художник, як влучно відзначає Дж. Кехілл, майстерно схопив короткими спритними штрихами висохлу шкіру рук чоловіка, кістляву структуру його впалих грудей, зморшок на шиї, виразні лінії на щоках та бровах. Літня людина тримає в одні руки трактат, іншою указує на складне місце в ньому: «доброчлива посмішка висловлює своє задоволення; учень вловлює його зміст, істина не буде

втрачена» [81, с. 18]. Побутові, повсякденні деталі (атрибути вченого пана) підкреслюють важливість історичного моменту.

Період розквіту жанру «люди і речі» припадає на VII–X століття й відзначений переходом від легендарних та історичних сюжетів до реальних сцен, перш за все, побуту палацового життя. Твори зберегли – задокументували – для нащадків безліч подій, ритуалів, звичаїв імператорського двору. Саме в цей час складаються певні мистецькі школи, в тому числі з'являються художники, мистецтво яких укладається в поняття «жанровий живопис» (за визначенням М. Фрідлендера), серед них найбільш знайомими є – Янь Лібень, Чжан Сюань, Чжоу Фан, Хан Хуан, Ван Цихан, Чжоу ВеньЦзюй, Ян Цзиян, Гу Хунчжун й інші. Ці майстри зображували придворний побут (т. зв. «придворний (палацовий) живопис») з невідомою красою і в той же час в яскравому контрасті з побутом простих людей, не допускаючи при цьому суб'єктивізму. В сюжетне поле майстрів потрапляють імператори, чиновники, мудреці, поети, вчені, придворні пані, релігійні діячі й, звісно, різноманітні історичні події, тощо.

Так, наприклад, Янь Лібень (閻立本 , приблизно 600–673 рр.), ушанованого художника раннього періоду династії Тан (618–906 рр.), портретиста і майстра жанрових сцен [82], цікавила тема вчених панів. Серед творів, таких, що приписують художнику, зазначимо твори – «Вісімнадцять вчених» (662 р. Мінська копія більш раннього часу. Гугун, Тайбей); «П'ятеро вчених у бамбуковому гаю» (Пізня копія. Гугун, Тайбей); «Вчені Північної Ці співставляють класичні тексти» (Раннесунська копія 11 ст., Музей образотворчих мистецтв, Бостон).

Тема вчених панів розроблялась в творі «Сяо І намагається виманити «Свиток Павільйону Орхідей»» (Іл. 2.1.4) – представлена пізньою копією з оригіналу, створеною, за припущеннями вчених, за добу Сун (960–1279). Твір присвячений Сяо І (VII ст.), правнуку імператора Юань-Ді (552–555) південно-китайської династії Лян (502–557), який займав високе суспільне становище при імператорі Тай-Цзуні і, як вважають дослідники, був не просто

сучасником, а й добрим знайомим Янь Лібєня. Твір справедливо можна віднести одночасно і до портрету історичної особи, і до побутової сцени (саме до останньої жанрової підгрупи і відносять картину). Власне Сяо І показаний тим, хто сидить у товаристві двох буддійських ченців: він одягнений у вільну сукню з широкими рукавами, за якою вгадується постать людини, що звикла до військових занять; аристократичне обличчя з тонкими рисами оживляють розумні очі, що уважно дивляться на співрозмовників. Всі три постаті утворюють єдину художню композицію, яка якнайкраще передає атмосферу довірливої, камерної бесіди. Враження ізольованості ченців і Сяо І від миру і перебування в особливому духовному середовищі посилюється завдяки присутності в сувої ще однієї сцени, вміщеної в його лівій частині і документованої фігурами слуги і служниці (вони помітно поступаються в масштабі головним персонажам). Схилені над посудом (готують чай), зверненні один до одного, слуги саме і втілюють «реальність суєтної повсякденності».

Дух давніх піднесених зборів китайських інтелектуалів відтворений в картині наступника Янь Лібєня – Хан Хуаня (韓滉, 723–787) [82] «Сад вчених» (в іншому перекладі – «Сад поетів», Музей Гугун, Пекін). Дослідники припускають, що в якості зображуваних персон Хан Хуань зобразив знаменитого вченого, каліграфа і художника періоду Цзінь (265–420) Ван Січжі (303–361) в колі трьох однодумців і слуги, який готує для них туш. Один з поетів в пошуку рими спирається на камінь, інший – на сосну, два, що сидять, розгортають свиток для вивчення. Художник лаконічно, втім, дотепно, передав різний настрій персонажів: їх індивідуальні, особисті емоції передбачають і особисті вірші.

Важливо в контексті теми дослідження, що майстерність Хань Хуаня проявилась й в зображенні так званої «пасторальної», сільської тематики: у другій половині свого життя художник змінив тематику свого живопису і увійшов в історію китайського мистецтва як автор низки витончених анімалістичних полотен («П'ять биків»), а також сцен із життя селян

(«Зображення селянського товариства», «Звичаї родини Тянь», «Зображення людей Яо», «Селянські діти, які бавляться мурахами», «Рибалки», «Мисливці» тощо). За згадками сучасників, жанрові сцени Хань Хуаня відображали безліч важливих деталей, що розкривали звичаї й характер членів фермерської родини й були надзвичайно багаті за змістом. Художник висловлював своє співчуття бідним людям, відкривав простоту й природну красу фермерського життя. Піонер «пасторального» жанру Хань Хуань вплинув на творчість низки майстрів й сформував окрему живописну школу жанрового живопису, до якої увійшли Дай Сонг, Лі Цзянь, Чжан Фу, Цю Веньбо.

Втім, все ж таки, маємо зазначити, що найбільш поширеною темою VIII–IX століть залишалися сюжети з життя імператорських палаців, в тому числі, тема побуту і звичаїв придворних дам.

Напевно, однією із найвідоміших за цією сюжетно–тематичною проблематикою є ручний сувій під назвою «Дами готують новий шовк» Чан Сюаня (張萱, 713–755), відомий за копією початку XII століття [77, с. 75–77]. Побутова сцена у жіночих покоях палацу сповнена спокою повсякденного ідеалізованого ритуалу. Багатофігурна композиція умовно розділена на три частини. На першій з них (лівій (Іл. 2.1.5)) дві дорослі жінки розтягають полотно шовку, третя прасує його, використовуючи металеву сковороду, наповнену палаючим вугіллям. Діти бавляться поряд. «Хоча в сцені все ще зберігається певна статика, деякий рух переконливо передається в позі дами, що гладить тканину, і в незбалансованій позі жінки ліворуч, повторюється нестабільною фігурою дитини. Це приємно взаємодія руху та спокою, врівноважених і невірноважених мас було зовсім за межами досяжності художника Шести династій, який залежав від стрімких ривків лінії, оживити його проекти» [81, с. 19].

Спеціалізувався на зображенні повсякденних домашніх занять або розваг придворних дам і молодший сучасник вище згаданих майстрів – Чжоу Фан (周昉, 730–810): «Придворні дами з квітами в зачісках», «Жінка з віялом», «Дві жінки, що сидять, зайняті твором віршів», «Сім жінок, які є музи», «Жінка

тримає віяло», «Три жінки, каміння та бананове дерево», «Жінка сидить на підлозі перед п'яльцями», «Придворні дами, які слухають гру на цину», «Жінка з дітьми», «П'ять жінок, що грають з дітьми та миють їх», «Придворні дами грають у подвійні шістки» тощо [91]. Одна із копій останньої, що зберігається у вашингтонській галереї Фрір (Іл. 2.1.6), доволі лаконічно складає драматургію відносин між персонажами: художник розташовує їх парними віковими групами, композиційно урівноваженими віддаленістю двох дам праворуч і ліворуч. Композиційним центром є жінки, що грають «у подвійні шістки». Згідно з легендою, ця розвага виникла в Тяньчжу, стала популярною в династіях Вей і Цзінь, а процвітала в династіях Суй і Тан. Особливо вона була популярна серед знаті та елегантних людей. Картина має насичені кольори та тонкий, плавний та ритмічний малюнок ліній, що повною мірою розкриває багатство та пухкість аристократичних жінок та їх ніжну шкіру. Дж. Кехілл підкреслює «ступінь психологічних стосунків» між особами й емоційний настрій, наприклад, мрійливість дівчини, на плече якою спирається, напевно, її подруга. Саме її погляд нехарактерно спрямований назовні, майже на глядача і водночас замкнутий (і «все це у кількох простих рядках») [81, с. 20–21]. «Картина саме така, якою здається; це не мальовнича алегорія, немає жодних сторонніх накладень – гумору, драми, пафосу, почуття, які так часто є у західному жанровому мистецтві. Такий відсторонений підхід на повсякденну тему можна згадати у Вермеєра чи Шардена, – розмірковує Дж. Кеххел, – проте, Чжоу Фан менше стурбований технічними проблемами зображення світла та простору, але більше – втіленням настрою. Можливо, замість обмеженого почуття є щось більше глибоке та менш конкретне: сама природа розумного існування, яка посилює усвідомлення, відчуття швидкоплинного моменту, характерне для багатьох творів китайської літератури та мистецтва з давніх часів, і про який пізніше багато говорять, начебто це було їх винаходом» [81, с. 20–21]. Неспішне життя аристократок зображене Чжоу Фаном і в сцені «Палацового концерту» (або «Палацової музики», копія династії Сун). За великим обіднім столом сидять десять

прекрасно одягнених дам в невимушеній, радісній атмосфері. Художник зобразив їх в різних позах, зазначивши різні заняття: дехто грає на музичних інструментах, дехто слухає музику, інші спілкуються й п'ють вино. Постать імператриці серед них виокремлена складним, мальовничим головним убором й віялом в руці, вона зберігає гідність, непохитність своєю вертикальною статичною позою [81, с. 45].

Варто зазначити, «фігурний живопис» залишається важливим історичним джерелом, документом або «дзеркалом» звичаїв й моралі часу [99]. Саме таким є твір Гу Хунчжуна (顾闳中, 910–986) «Нічний бенкет міністра Хань Сідзая» (Іл. 2.1.7). К.Л. Бреннан вважає, що картина дає змогу зазирнути за лаштунки інтриг придворного життя в період п'яти династій (906–960), коли кілька менших династій і королівств, у тому числі династія Південний Тан, змагалися за владу після падіння імперії Тан (618–907) [78]. У середньовічному Китаї на репутацію придворних чиновників впливала поведінка особи як на службі в імператорському палаці, так і за його межами. Дослідниця наводить факт із життя художника Гу Хунчжуна, якому було доручено імператором Лі Ю прослідити за життям одного з придворних – міністром Ханем Сідзаєм. Той здобув недобру репутацію в придворних колах через дикі бенкети, нічну розпусту та одержимість красивими дівчатами. Після спостереження за одним із нічних бенкетів Ханя поза палацом Гу Хунчжун представив своє враження в сувої розміром 28,7 x 335,5, розділеному на п'ять частин. Історія розгортається поступово (починаючи з правої сторони твору); одна й та сама фігура – постать Хан Сідзяня – присутня у всіх оповідних сюжетах: Хань Сідзай слухає піпа, Хань Сідзай спостерігає за танцюристами, відпочиває, грає на струнних інструментах, потім проводжає гостей. Гості надмірно спокушаються їжею й напоями, вихваляються витонченим одягом, затримуються до ранку, забуваючи про мораль й пристойності. «Часом Хан сидить на платформах, щоб вказати на його роль господаря, тоді як в інших випадках ми бачимо дивани-ліжка, усіяні пом'ятою постільною білизною, що

натякає на еротичну гулянку», – дає влучну характеристику твору американська дослідниця [78]. Образи розгортаються в безперервній оповіді, на відміну від лінійної розповіді, тобто певні фігури з’являються кілька разів протягом композиції. Зображено кілька моментів вечора, не обов’язково в хронологічному порядку, що вказує на те, що гості збираються навколо екстравагантної вечірки, яка триває до пізньої ночі. Артисти жестикулюють і танцюють, одягнені в шовкові мантиї з червоними поясами та розкішними текстильними візерунками, а великі екрани обрамляють фігури картинами ефірних пейзажів. Сцени, що характеризуються привабливими деталями вбрання та дизайну інтер’єру, пропонують барвистий протилежний наратив конфуціанської придворної культури, яка наголошувала на цінностях строгості, пристойності та порядку [78].

Важливо зазначити, що сувій виявився не тільки картиною на тему особистого життя чиновника, але й дивовижним документом того періоду. При ретельному спостереженні всі деталі були старанно розкриті, вирази осіб яскраві та реалістичні. У творі понад сорок фігур – живих, органічних, зображених в динаміці. Картина побічно відбивала спосіб життя правлячого класу того часу, а отже вперше вивела сюжет на рівень соціальних питань. Ймовірно, хоча й загрозувала викрити поведінку розпусного чиновника, між тим, за припущенням дослідниці, твір слугував застереженням для чиновників, які могли б спокуситися й відступити від чеснот і норм поведінки. «Рідкісний живопис Гу Хунчжун «Нічні бенкети Хань Сідзая» пропонує інтригуючий образ міністра суду, який перевіряє межі конфуціанської пристойності під час П’яти династій. Нічна гулянка міністра двору Хана привернула увагу та цікавість імператора, який, доручивши своєму придворному художнику задокументувати ситуацію, залишив нам рідкісну картину моди та недоліків цього бурхливого періоду китайського мистецтва – того, що продовжує надихати митців сьогодні» [78].

Цей сюжетно-тематичний піджанр займав провідне становище майже до X століття. Ситуація змінилась в наступний період – добу імперії Сун (960–

1279), втім, фігурний живопис, певною мірою поступаючись пейзажу, що визначав обличчя образотворчої культури Китаю, не втратив своєї актуальності. Саме в цей час під впливом неоконфуціанства, збагаченого онтологічними та натурфілософськими побудовами, а також реформування суспільства «знизу доверху» посилюється інтерес до натуралістичного зображення фізичного, матеріального світу, його точної передачі, до життя простих людей, їх звичаїв. Художники відмовляються від великоформатних картин, грандіозної, масштабної образності й звертаються до відтворення, навпаки, невеликих, камерних, часом інтимних сцен. В репертуарі фігуративного живопису розвиваються старі й входять нові сюжетно-побутові теми. У своїх довжелезних сувоях художники доби Сун зображають із витонченою майстерністю й деталізацією сцени багатолюдного святкового життя міста Кайфін, витівки та ігри дітей. Як правило, такі картини відрізняються не тільки великою допитливістю, а й будуються як цілісні композиції.

Так, наприклад, китайський майстер Лі Тан 李唐 (бл. 1049–1130), один із чотирьох великих художників династії Південної Сун, більш відомий як автор пейзажного твору «Сосновий вітер в десяти тисяч долинах» (в іншому перекладі «Вітер в сосновій долині»), створював й грандіозні жанрово-оповідальні сувої, як-от, «Портрет герцога Цзінь Веня, який відновлює королівство». Приписують Лі Тану низку творів на тему із повсякденного життя простого народу, так звані народні картинки з простими, милими й часом смішними персонажами, багатими на дотепну й детальну драматургію. Найвідомішим прикладом таких сюжетів є гротескне полотно «Сільський лікар» (Музей Гугун, Тайбей, 68,7 x 58,7) – шедевр реалістичного жанрового живопису серед академіків династії Південної Сун (Іл. 2.1.8). Припустимо, художник неодноразово був свідком сцен з народної медицини й зафіксував одну із них з властивими йому майстерністю й гумором: родина із дружини й двох синів тримають чоловіка й батька на прийомі у сільського лікаря. Відповідно до геніального аранжування сюжету кожний з шести персонажів,

вдягнених в суконний одяг з грубою фактурою, підкресленою майстром, має свою виражальну пластику й емоційне забарвлення.

Починаючи з XII ст. в жанровому живописі закріплюється тема «дитячих розваг». Вона входить із мистецтвом Су Ханьчєня (苏汉臣, 1101–1161) – послідовника традицій танського художника Чжоу Фана. Простий вуличний майстер, призваний до двору імператора Хуей Цзуна й включений до складу Академії живопису за яскравий талант, спеціалізувався на розписах буддистських та даосийських монастирів та храмів, втім, увійшов в історію китайського мистецтва як автор безлічі сюжетів з придворними жінками й, важливо, нової для китайського мистецтва тематики – зображення дітей, що грають. «Продавець дрібничок» – один із творів, яким була започаткована зазначена вище тема (Іл. 2.1.9) й підхоплена іншими майстрами (Лі Сунь, Вань Цзючжєн). Американський дослідник П. Чжан переконаний, що в колишні часи прихід торговця дрібнички з усіма його товарами і дрібнотами безумовно був хвилюючим моментом для дітей, що грають на вулиці [108]. На полотні зображений старий продавець, який подорожуючи містами і селами, штовхає невеличку тачку у відкритий двір під старою сливою. Візок з невигадливою, втім, високою бамбуковою конструкцією обвішаний граблями, капелюхами, шпильками, маленькими вітряками, брязкальцями, квітковими кошиками, ліхтариками, шарфами, мішечками із тканини, вітрячками, зацукрованим глідом й безліччю різних інших аксесуарів різних видів, матеріалів, фактур. Хоча речей багато і вони різноманітні, автор уміє впорядковано описати форму та колір кожного предмета. Товари настільки сліпучі, що приголомшують й привертають увагу колоритно вдягнених місцевих дітей: дехто вже наївно і мило грається забавками перед візком, дехто поспішає долучитися до гри. Картина має високий рівень реалістичності. Складна й тонка деталізація не може бути написаною художником без глибокого знайомства із життям й уважними спостереження. Зазначимо, глибоке почуття

світу й гармонії з ним – лейтмотив всіх живописних робіт, що опанують тему дитинства в китайському мистецтві.

Відомо, що Су Ханьчень довгі роки був вчителем імператорських дітей. Художник схоплював емоцію концентрації або зосередженості дітей на грі. Доволі живі, рухливі чарівні персонажі з'являються і в його інших творах – «Діти, що грають» і «Діти, які радіють весні», «Діти, що грають в обряд обмивання Будди», «Діти, що грають в осінньому саду»: діти зображені в садах з квітучими гібіскусами та хризантемами, на галявинах із декоративними скелями й озерами або на палацових майданчиках. Діти збирають пелюстки квітів, грають в неквапливі ігри, бавляться з тваринами, танцюють або запускають повітряного змія. У картині «Діти, що грають в осінньому саду» (Іл. 2.1.10) зображені хлопчик і дівчинка, які беруть участь у грі під назвою «Побачення, що обертаються». Вони цілком зосереджені на своїй грі, їхня поведінка найбільш природна. На землі та на круглому садовому табуреті поруч лежать чудові іграшки, такі як ігрова дошка, мініатюрна пагода та пара тарілок. У саду домінує декоративна скеля із озера Тай. Кожна деталь у цій роботі чітко окреслена, що робить її одним із шедеврів Су Ханчена, які збереглися. Оскільки гра, в яку тут грають діти, пов'язана з північним Китаєм (у поєднанні з тим, що реалізм відноситься до придворного стилю Північної Сун), ця робота, можливо, була виконана в той час, коли Су Ханчен ще працював за імператора Хуейцзуна. У фігуративному живописі зображення дітей визнано одним із найскладніших творчих завдань, особливо це стосується досягнення передачі стану щирої наївності, безпосередності, невимушеності. Здатність художника передавати дух та зовнішній вигляд таких дітей зробила Су Ханчен найвідомішим майстром цього жанрово-тематичного напрямку [81].

Розвиток жанрового живопису за добу правління династії Сун відзначений зверненням до вивчення майстрами міського побуту. Художники захоплені опануванням архітектурних просторів міста, його ландшафтів.

Картина «Свято Цинмін на річці Бяньхе» (інший переклад: «Вниз річкою в день свята Цинмін»), виконана Чжан Цзедуанем (張擇端, 1085–1145) на шовку

й зберіглася в кількох копіях (з них найближчим до оригіналу визнається сувій з пекінського Музею Гугун, 24,8 x 528 (Лл. 2.1.11), свідчить про розквіт міста Бяньляна – столиці держави часів правління династії Сун. Робота ця не втратила свого блиску і до наших днів.

Нагадаємо, що Цинмін («чисте світло») – традиційне китайське свято, яке відзначають на 104 день після зимового сонцестояння (за китайською традицією починається з 4 квітня) і яке має декілька значень: по-перше, це день поминання померлих, по-друге, день прогулянки по ранній траві. Цього дня китайці виїжджають на природу, щоб насолодитися приходом весни, і відвідують могили предків [90]. Саме тому свою картину, що складається з трьох частин загальною довжиною 528,7 см і шириною 24,8 см, Чжан Цзедуань починає з показу пейзажів в передмістях столиці, позначених першими прикметами весни: на тлі ранкового сонця, туманних лісів та будинків, занурених у тінь, селяни ведуть у бік міста караван ослів, завантажених вугіллям, діти запускають повітряного змія, а дорослі насолоджуються ритуальними уявленнями.

У другій частині, присвяченій жвавому транспортному руху на річці, майстер ускладнює образність й зображує сцени на мосту Тяньцзинь. У міру наближення живописної оповіді до центру міста художній простір насичується зображеннями людей і міських будівель: відтворюються міські стіни, ворота, башти, квартали, пересічені вулицями, вуличками і провулками, забудовані всілякими будівлями (крамницями, чайними, ресторанами). Для їх накреслення, і це очевидно в сувої, майстер використовував не тільки спеціальні пензлі, а й лінійку (слід зазначити, що з ім'ям китайського майстра династії Сун пов'язана важлива віха в еволюції окремого тематичного спрямування – «живопис будівель» (цзяньчжу-хуа), що в сучасному мистецтвознавстві отримало назву «архітектурного стилю» або «перспективних ландшафтів»). На картині можна побачити пересувні засоби того часу, дороги, пішохідні доріжки, мости через річку. Останні так само слугують місцем дії безлічі сценек святкового столичного життя, яке

розгортається на очах глядача. Натовпи ошатно одягнених городян розтікаються по вулицях; бродячі торговці ходять серед перехожих; покупці товчуться в крамницях і лавках; караван верблюдів незворушно крокує по головній вулиці; човна, пливають по річці, що заповнена любителями річкового катання; роззяви, розглядають їх, пробиваючись на мосту [86].

П'яти-метрове полотно повністю відбиває багатство міста з чисельністю населення у 1,5 мільйонів осіб. За підрахунком історика, сувій містить зображення близько 800 людей, 13 транспортних засобів, понад 20 човнів та 20 паланкінів й возів, більше 80 тварин тощо. Чжан Цзедуань ретельно зобразив постаті людей, сцени та всі деталі, чим показав свою глибоку спостережливість за звичайним життям та чудову майстерність художника. Ця історія показує унікальні навички майстра-живописця. Для кожного типу зображень художник знаходить особливу мальовничу і графічну характеристику: в архітектурних елементах і возах переважають рівні, прямі лінії, фігури людей та тварин виконані тонкими, хвилястими мазками. Художня цілісність сувою забезпечується єдністю теми, якій підпорядковані всі сюжетні лінії полотна, а також спільністю настрою та стилістичної манери живописця. Сувій мав великий попит в наступні століття й призвів до створення чисельних копій, серед яких найвідомішими були роботи китайського художника династії Мін – Цю Іна (仇英, бл. 1475–бл. 1552 pp.).

До творів останнього з певною часткою ймовірності відносять близький за тематикою і творчими завданнями до згаданого вище твору Чжан Цзедуаня сувій із зображенням пейзажу Наньду Фаньхуей (Національний музей Китаю), на якому майстер зобразив сцени з повсякденного життя мешканців південної столиці – передмістя з фермерськими будинками й селянами за роботою, околиці Нанкіна, вулиці Наньші та Бейші, ринок з магазинами, пішоходів, екіпажі та коней, палацові забудови, сто дев'ять вивісок магазинів, річки, мости, дороги, кораблі тощо.

У брошурі «Пекінський сувій Цинмін та його значення для вивчення китайської історії» професорка китайської історії Єльського університету

В. Хансен висунула гіпотезу про створення Чжан Цзедуанем зображення не конкретного міста Кайфен, а певного «ідеального міста» без географічних посилань, як ознака ностальгії за процвітанням столиці Китаю часів династії Північної Сун [90].

Власне, саме такі завдання – створення образу ідеального міста – були поставлені перед придворним художником імператора Цяньлуна з династії Цін – Сюй Яном (徐, 1712–бл. 1777 рр.). Панорама міста Сучжоу створювалась протягом 24 років й отримала назву «Процвітання Сучжоу» (інша назва «Процвітання Гусу», 1759, довжина 12,25 м, Провінційний музей Ляонін, Китай) (Лл. 2.1.12). Сувій яскраво ілюструє візуальний вигляд ландшафту, міські краєвиди та повсякденне життя людей, охоплюючи десятки кілометрів.

Важливо відзначити, сувій «Процвітання Сучжоу» органічно поєднує в собі традиційні китайські прийоми композиції будови й прийоми лінійної перспективи, запозичені із західного мистецтва (занесені між 1698–1704 роками Дж. Джерардіні й більш відомим сьогодні єзуїтом-місіонером Дж. Кастільоне (Ланом Шайнінгом, 郎世寧)), який працював в Пекіні з 1715-го до 1766-го року) й відчутної в мистецтві за часів династії Цин і Мін. Сцена починається з гори Лін'янь, йде на схід від міста Муду, біля підніжжя гори, проходить гору Хеньшань, перетинає озеро Шиху і входить до міста Гусу. Автор йде із заходу на схід, із села – в місто, і в кожному епізоді, фрагменті, сюжеті на папері яскраво відображаються пейзажі озер та гір, річок та сільської місцевості, сіл, селищ, міст, соціальні звичаї китайців означеного часу. Центр сувої ілюструє ідеалізоване уявлення про життя людей в місті, різні види їх діяльності, навички, звичаї, захоплення [172].

Авторству Сюй Яня належить ще один шедевр цього часу – «Південна інспекційна подорож імператора Цяньлуна», здійснена в 1751 році й записана у дванадцяти монументальних сувоях в 1770-му році. Сьогодні цей сувій слугує не тільки свідком політичних амбіцій імператора Цин як управлінця єдиної квітучої імперії, але й безцінним документальним свідомством повсякденного життя традиційного Китаю. Сцени, що зображені на картинах

цього сувою, демонструють динамічні міста й передмістя, наповнені шумним натовпом, виконані в більш європейському стилі, анатомічно точні, втім, виглядають наче застиглими в просторі й часі.

І в подальшому монументальні історичні сувої обов'язково синтезували в собі жанрово-побутові сюжети, включали безліч тем і нових мотивів. Фіксація повсякденного життя традиційного Китаю в ідеалізованих уявленнях майстра, втім, з добірною деталізацією, подробицями звичаїв, побутових прикмет і традицій – ознака часу живопису династій Мін і Цин.

Варто зазначити, що саме в цей часовий відрізок, на думку Ш. МакКосленда, своєї очевидності набуває тенденція до приглушення, применшення морального, етичного аспекту в розвитку жанру «люди і речі». Пов'язана вона, на думку дослідника, з трансформацією як особистості, так і суспільства. Саме в цей час зростає функція жанрового живопису як інструменту розваги [99]. Звідси високий споживчий попит й купівельна спроможність у широкої публіки на так звані «побутові оповіді» (втілені, наприклад, в творах Хуа Яня (華岳) та Чжау Шангуаня (周上官) – піджанрового напрямку, що формувався протягом майже семи століть, з кінця XIII ст. і до початку XX століття.

2.2. Траєкторія розвитку жанрового олійного живопису кінця XIX – середини XX ст.

Інтенсивний характер розвитку жанрового олійного живопису з кінця XIX – початку XX ст. спричинений «вестернізацією» образотворчої культури Китаю, що почалася слідом за реформами в господарстві й збройних силах, й пов'язаною з нею «художньою революцією», ідейними натхненниками якої в тому числі були відомі інтелектуали, філософи, вчені, революціонери Чень Дусю (陳獨秀, 1879–1942), Янь Фу (嚴復, 1854–1921), Кань Ювей (康有為, 1858–1927) й інші. Хрестоматійно, причиною такої трансформації дослідники

називають поразку Китаю в «Опіумних війнах» середини XIX ст., яка призвела до бажання керівництва країни (фактичним провідником реформ вважається регентша Цзісі) виходу із соціокультурної кризи й зміцнення своїх позицій на міжнародній арені за рахунок опанування досвіду передової науки, техніки та культури Заходу. Ключовими ідеями реформування суспільства, в тому числі, мистецтва, були ідеї просування демократії, протистояння середньовічним забобонам, заклик до оновлення наукового, філософського, світоглядного мислення [41]. Китайське суспільство прагнуло реформ, змін жадало й артистичне середовище Китаю.

Маємо нагадати неодноразово висвітлений у фаховій літературі факт, що на межі XIX–XX століть багато молодих китайських художників були відправлені на навчання за кордон у Францію, Японію та інші країни, дехто з них власним коштом, дехто – за гроші уряду. Так, наприклад, в 1905 році власним коштом до Японії вивчати олійний живопис рушив Лі Шутонь (李叔同, 1880–1942). У країні сонця, що сходить, навчалися Гао Цзяньфу (高劍父, 1879–1951), Гао Цифен (高奇峰, 1889–1933), Чень Шужень (陈树人, 1884–1948), Хе Сяннін (何香凝, 1878–1972), Чень Шицзен (陈师曾, 1876–1923), Чень Баоі (陈抱, 1893–1945), Цзян Сінь (江新, 1894–1939), Ху Геньтянь (胡根天, 1892–1985), Янь Чжикай (严智开, 1894–1942), Лю Хайсу (刘海粟, 1896–1994) [94]. Академічним живописом протягом п'яти років в Школі мистецтв Глазго (Британія) з 1907 року навчався Лі Іши (李毅士, 1886–1942). У Фадін (吴法鼎, 1883–1924), Сюй Бейхун (徐悲鸿, 1895–1953), Лі Чаоши (李超士, 1893–1971), Лінь Фенмянь (林风眠, 1900–1991), Лінь Веньчжен (林文铮, 1902–1989), У Даюй (吴大羽, 1903–1988), Фан Цеюньбі (方君璧, 1898–1986), Вень Ідо (闻多, 1899–1946), Пань Юльянь (潘玉良, 1995–1977) вивчали класичний й новітній західний живопис в академіях і майстернях Америки і Європи, перш за все, Франції [81].

Ці й інші майстри внесли значний вклад в розвиток сучасного китайського живопису і особливо в пошуки його національного характеру.

Британський дослідник М. Салліван зауважив в своїй монографії, присвяченій вивченню історії мистецтва Китаю, що «вестернізація» китайської образотворчої культури в першій половині ХХ ст. не завдала такого нищівного удару, який завдала вона в ХІХ ст. японському мистецтву: «цього не сталося частково через непоборну силу самої традиції та культурної впевненості в собі» [104, с.252]. Л. Куо-Шен, тайванський історик мистецтва, акцентуючи увагу на своєрідності етноцентричного мислення китайців, так само підтвердив цей об'єктивно існуючий факт [94, с. 173]. Отже, китайські митці, «брали від західного мистецтва те, що бажали, але не піддавалися йому» [104, с.252], прагнули збагатити вітчизняний живопис новим духовним змістом, а також формами, технікою та матеріалами.

Важливою віхою в цьому загальному русі було поширення й «горизонтальне» засвоєння китайськими художниками техніки олійного живопису.

Нагадаймо, що проникнення західного живописного досвіду в китайське мистецтво почалося з подарунків священників-єзуїтів, зокрема, італійця Матео Річчі, який привіз імператору Ванлі (1563–1620) династії Мін написані олією образи християнських святих (бл. 1581). Інша справа, відтоді, як європейські місіонери вперше приїхали до Піднебесної, і до кінця ХІХ століття олією писали лише кілька західних художників. Серед них найвідомішими, як вже зазначалось вище, були італійські монахи Дж. Кастільйоне (Лан Шинін, 1688–1766), Дж. Панці (Пан Тінчжан), французи Ж.-Д. Аттіре (Ван Чжичен), Л.-А. де Пуаро (Хе Цинтай) та інші.

Незважаючи на захоплення європейських майстрів т.зв. «декоративним реалізмом» [104, с. 229], протягом наступних трьох століть олійний живопис залишався на маргінесі китайської образотворчої культури й, зрозуміло, не полишав кордони палацового мистецтва. Довгий час китайські майстри не надавали йому належного значення. Серед визначених істориками

художників, що писали олією за західними взірцями, називають декілька, зокрема, Гуань Цяочаня (1801–1860), який прославився під псевдонімом Ламгуа, а також Гуань Цзоліня (діяльність між 1825–1860 рр.), відомого під псевдонімом Спойлум. Найранішим твором китайського олійного живопису історики вважають «Портрет Маттео Річчі», написаний уродженцем провінції Гуандун Ю Веньхуєм в 1610 році [129].

Ситуація почала мінятися в ХІХ столітті. Західні релігійні та комерційні олійні картини, що дедалі частіше потрапляли в Піднебесну, а також освітні ініціативи європейських місіонерів (як-от, наприклад, навчання усиновлених сиріт техніці олійного живопису в Шанхайській майстерні малювання затоки Тушань, серед її випускників знаній в майбутньому художник Чжоу Сян (周湘, 1871–1933), все більш впливали на розвиток китайського живопису. Інтелектуальна, артистична спільнота дізнавалася про принципово інший вид живописного мистецтва, який кардинально відрізнявся від традиційного китайського живопису, з наукових праць таких відомих ідеологів «руху за засвоєння західних справ», як Сюе Фучена («Записки про олійний живопис Парижа») або Кана Ювея («Подорож до Італії»).

У контексті розмови про особливості «вестернізації» китайського мистецтва наприкінці ХІХ – початку ХХ століть варто зазначити і той факт, що разом з процесом запозичення й поширення олійної техніки живопису розпочинає свою історію в мистецтві Китаю й реалістичний напрям як один із проявів китайського образотворчого модернізму [129]. Перехід до сучасного побутового жанру буде відбуватися на тлі становлення в тому числі й в першу чергу реалізму як художнього методу відображення дійсності, а з початком 1950-х років і як ідеологічної системи.

Як показало дослідження, в класичному мистецтві Китаю в жанрі «люди і речі», який до ХХ століття в цілому претендував на роль побутового живопису, в академічній, часом претенційно-салонній манері, відтворювалися здебільшого сцени палацового життя, причому, протягом століть сюжети і теми залишалися майже незмінними, в мистецтві постімператорського,

постдинастичного Китаю художники спрямували свої погляди на сучасність в різноманітності її проявів, її багатстві й складності. Винахід західної культури середини XIX століття – феномен «сучасності» (*modernité*), що отримав вперше своєрідне теоретичне обґрунтування в есеї Ш. Бодлера «Художник сучасного життя» (1863), органічно відгукувався в китайському мистецтві, з одного боку, в пошуках нового в змісті, формі, в художніх прийомах та засобах, з іншого, – в активному вторгненні в життя, в повсякденність, буденність пересічної людини [5].

У цьому сенсі тема міста з його вуличним життям (побутом, відпочинком, розвагами), напевно, стояла першою в сюжетно-тематичному репертуарі початку XX століття. Її переосмислення йшло під впливом західної образотворчої культури, в якій урбаністична тематика актуалізувалась з мистецтвом французьких імпресіоністів. Нестримна манера письма, мерехтіння світла й кольору в роботі Лінь Феньмяна «Берлінське кафе» (початок 1920-х рр.) нагадують «Бар в Фолі-Бержер» Едуара Мане (1882) або «Сніданок веслярів» Огюста Ренуара (1881). На перший план китайським художником, який після двох років навчання у Франції (Діжонській художній школі і Паризькій академії мистецтв) відвідав в 1923 році Берлін, винесена емоція радості відпочинку візитерів кафе, які п'ють, їдять, спілкують, сміються. Вітальний дух повоєнного відновлення Німеччини панують в цьому живописному полотні.

Наслідував теми і сюжети французьких імпресіоністів й інший художник з «четвірки» визначних засновників нового, модерністського мистецтва та художньої освіти Китаю XX століття – Янь Веньлян (顏文樑, 1893–1988). Його «Тріумфальна арка в Парижі» (1929) символічно засвідчила еволюційні зсуви в мистецтві художника, в першу чергу, в опануванні техніки олійного живопису із одночасним засвоєнням імпресіоністичного методу, проте, одночасно й проникнення в суть європейського реалізму, представленого роботами Гюстава Курбе – «геркулесового стовпа» сучасності (П. Манц), майстра, який в свій час скандалізував або провокував французьку

публіку широкоформатними, величезними за розміром полотнами з соціалізованими сюжетами із життя простих людей. До слова, жанровою тематикою власне Янь Веньлян цікавився і до навчання у Франції (у 1929–1932 роках): на початку 1920-х років художник, опановуючи одним із перших техніку пастелі, в її дослідженні звернувся саме до побутових сцен – «Кухня» (1920) (Лл. 2.2.1), «М'ясна крамниця» (1921). Жанрова тематика чільне місце зайняла і в олійному живописі майстра. Невеличке полотно «Міська вулиця Путо» (1935) вражає напрочуд тонким й уважним «всотуванням» традицій, вивченням надбань «іншої» культури, втім, зберігає поезію китайського класичного живопису, поєднуючи жанрову сцену з пейзажем.

«Розмиття» жанрових меж, характерна риса взагалі китайського мистецтва, – була посилена на початку ХХ ст. Мальовничі жанрові сцени розгортались просто неба – в парках та садах, на пляжах, ринках, мостових, набережних. Сюжети з тихими, майже безлюдними вулицями («Пізня прогулянка – Токіо. Вид на вулицю» Сюй Сінчжи, 1926; «Шлях Фусін» Янь Ваньлян, 1930-ті; «Літня вулична сцена» Чень Ченбо, 1927; «Церква в Парижі» Лю Хайсу, 1931; «Центр вулиці Чіаї», Чень Ченбо, 1934) змінювались сценами галасливих ярмарок («Парадна брама старого Пекіна Цзяньмен» Лю Хвйсу, 1922; «Фестиваль ліхтарів в Храмі Конфуція» Пань Юліан, 1937; «Ринок в Цзенсі» Фен Фасі, 1941; «Ранковий ринок в Бейпіні» Ли Цзунцзинь, 1947).

Поєднання імпресіоністичної техніки й східного художнього настрою утворюють траєкторію еволюції живопису Пань Юлян – «першої жінки-художниці в чоловічому світі мистецтва» [182]. Пань Юлян була і першою жінкою-художницею з Китаю, що отримала за свій живопис високу нагороду (золоту медаль) на Міжнародній художній виставці в Римі 1926 року. Її «Квітова лавка», створена на початку 1940-х років, фокусує увагу на звичаях парижанок, втім, й власного захоплення красою навколишнього світу. Художниця навмисно приглушила кольорове вирішення в жіночих фігурах й акцентувала його в зображенні квітів, що зазначені яскравими кольоровими плямами червоного з вкрапленнями білого, синього й жовтого. Ю. Пань вміло

використовує техніку малювання китайською тушшю – чорний контур оживлює мізансцену вуличного життя Парижу середини ХХ століття.

Зазначимо, що в 1921 році Ю. Пань вперше виїхала до Франції, згодом переїхала до Італії, де протягом семи років вивчала академічний й модерний живопис й скульптуру з надією розширити свій мистецький горизонт і реалізувати свої амбіції щодо реформування китайського мистецтва та служіння країні за допомогою мистецтва. У цьому вона стояла поряд з такими видатними піонерами китайської образотворчої культури як Лі Тьєфу, Лі Іши, Чень Шіцзен, Сюй Бейхун, Чан Шухун і вже згадуваних вище Лі Фенмяня та Янь Венляна. Після повернення, в 1928 році, до Китаю на запрошення Лю Хайсу художниця очолила відділ західного мистецтва у Шанхайській академії витончених мистецтв, разом із Сюй Бейхуном працювала в Нанкінському центральному університеті.

Її друга подорож до Франції в 1937 році перетворилась на вимушену еміграцію. За заповітом Ю. Пань в 1984 році за сприяння Міністерства культури Китаю на Батьківщину повернулися її 4000 картин, що зберігаються сьогодні в Музеї провінції Аньхой. «Фестиваль ліхтарів в Храмі Конфуція. Нанкін» – один із тринадцяти олійних плерних творів, створених художницею напередодні від'їзду до Парижу (Іл. 2.2.). Пань Юлян відбила на полотні «у своєму природньому та ліричному стилі» живописну сцену новорічного фестивалю ліхтарів, що супроводжувався барвистими шоу, театралізованими виставами, прогулянками містян, різноманітними розвагами. «Площа перед храмом Конфуція сповнена людей, і жителі Нанкіна влаштували тут ринок ліхтарів» [182].

Вочевидь, спираючись на західні техніки і матеріали, художниця черпала натхнення й з традиційних китайських форм мистецтва, таких як китайські новорічні картини, гравюри та традиційні китайські картини. У своєму олійному живописі Ю. Пань фокусується на лініях для передачі чіткої структури зображення. Використання насичених яскраво-червоного, жовтого, зеленого й інших кольорів у взаємозв'язку з суб'єктивною лінією, емоційним,

смільливим мазком тембрально відповідає вангогівській експресії образотворення.

Близькою за тематикою та кольоровим темпераментом до твору Ю. Пань є пізніша за часом робота її колеги й наставника за т.зв. «шанхайського періоду» Лю Хайсу – «Шанхайський храмовий ярмарок» (1962) (Іл. 2.2.3).

Один із засновників першої художньої школи в Китаї (1912) – Шанхайської академії витончених мистецтв (перейменованої в Шанхайський художній коледж), її незмінний (протягом 1915–1952 років) директор Лю Хайсу – був художником й мистецтвознавцем. 1929 року Лю Хайсу вирушив у трирічну ознайомчу подорож Європою, яка стала поворотним моментом у його творчій кар'єрі. Вивчаючи досягнення західного мистецтва, майстер продовжив дослідження можливостей олійного живопису як результату поєднання модерністських концепцій Заходу й традицій образотворчої культури Сходу. Лю Хайсу не тільки керував школами й створював живописні полотна, а й друкував переклади й власні статті про західне мистецтво: серед його основних робіт дослідники визначають такі, як «Істинна інтерпретація живопису», «Шість методів китайського живопису», «Нариси подорожей Європою», «Ши Тао та постімпресіонізм», «Спадщина та новаторство китайського живопису», «Ван Гог», «Гоген», «Матісс», переклад «Сучасної теорії живопису» тощо.

На відміну від його сподвижниці Ю. Пань, яка захопилась живописом від Г. Курбе та К. Коро до імпресіоністів й залишалась в межах предметної передачі світу, своїми орієнтирами Лю Хайсу після подорожі до Франції обрав мистецтво П. Сезанна та А. Матісса [198]. Еволюція мови від європейського реалізму до експресіоністичного використання кольору очевидний в порівнянні «Парадної брами старого Пекіну» (1922) (Іл. 2.2.4) з твором пізнього періоду: «Шанхайський храмовий ярмарок» початку 1960-х років є прикладом зрілості і самостійності художньої мови, індивідуального стилю майстра. «Прості кольори та багата манера письма – найвідмінніший стиль та індивідуальність олійного живопису Лю Хайсу. Швидкість, вага та гнучкість

його манери письма максимізують колірну текстуру його картин. Саме в цьому сенсі багатий культурний сенс каліграфії та живопису створює китайські риси рукописного живопису Хайсу» [192].

Олійний живопис художника насичений фовістським кольором, втім, палітра навмисно обмежена художником; його мазки енергійні й динамічні, їх ритм, сповнений «злетів та падінь», має «китайське походження». Палітра, яку використовує Лю Хайсу в «Шанхайському храмовому ярмарку», включає тільки ультрамарин, небесно-блакитний, трав'яний, темно-зелений, землісто-жовтий, вохру та темно-червоний, але в сукупності ці відтінки створюють вражаючий колірний ефект. Будинки, дерева, мостова, галасливий натовп людей, що пересувається вулицею, поєднанні в єдиний, впізнаваний ментальний ландшафт китайського міста, представленого з улюбленого художником ракурсу – з висоти пташиного польоту.

Приєм високого горизонту застосовується художником в багатьох, в тому числі, жанрових творах 1950-х – 1960-х років. Серед них – «Святкування перемоги соціалістичних перетворень» (1956) (Іл. 2.2.5). Взятая художником висока точка зору надає можливість охопити великий міський простір зі знаковими для Шанхаю архітектурними спорудами й розгорнути грандіозну сцену «червоного свята» – важливу суспільно-політичну подію з життя соціалістичного Китаю середини ХХ ст. Погляд художника зміщений від особистого світу до масштабів соціуму, що єднає парадні святкові колони й глядачів на узбіччях в щільний видовищний, живописний «мурашник», в якому червоний – домінуючий колір.

Зрозуміло, «Шанхайська храмова ярмарка» навряд чи за своїм «ідеологічним змістом», на думку Чена Лушеня – дослідника творчості Лю Хайсу, співпадала з творами офіційного напрямку даної доби (картину «можна розглядати як потужну приховану течію, що виходить за межі мейнстріму» [192]), тоді як твір «Святкування перемоги...» – спроба художника примирити живопис з умовами сучасного життя, зняти напругу між становленням художніх переконань і соціальними змінами, що тривали від 1949 року.

Маємо нагадати, що історичне тло Китаю першої половини ХХ століття було сповнене соціального супротиву й неодноразових змін стратегічного напрямку національного розвитку: «сінхайська революція» 1911 року, що призвела до падіння імператорської влади, майже тридцятирічне протистояння комуністичної партії на чолі з Мао й китайської національної партії (гоміньдана) на чолі з Чан Кайші, окупація Японією, проголошення в 1949 році Китайської народної республіки, репресивна кампанія 1966–1976 років, направлена в тому числі проти космополітизму й західних впливів, нарешті, реформи 1977 року – знайшли своє безпосереднє художнє відображення в мистецтві художників декількох поколінь. Еволюційні зміни торкнулись олійного жанрового живопису, його художньої образності й тематичного репертуару, в якому все більше зростала доля соціальної проблематики.

Варто зауважити, до кінця 1940–х років сувора реальність нижчих верств населення, їх важкої праці представляла сучасне життя частіше без прикрас, як-от, наприклад, в здебільшого графічних творах Цзян Чжаохе «Родина рікши» (1927) або в олійних роботах Сюй Сінчжи – «Втеча від голоду» (втрачена), між 1932–1934; «Дім робітника», 1932–1934; «Безробітні», 1935; «Бруківка», 1932–1934; «Муляри», 1934. Зображення оточуючої дійсності у формі необмеженого оживленого й багатогранного світу, в якому виявляється поєднана сутність природи й людини праці, – полотно Сюй Сінчжи «Муляри» (1934) (Іл. 2.2.6). Майстерна інтерпретація мотиву – результат кропіткого вивчення й копіювання визначних взірців класичного європейського мистецтва, до якого удавались представники артистичного Китаю початку ХХ століття, в даному випадку, до мистецтва французького реаліста Ф.Ж. Мілле – автора провінційних пейзажів й жанрових полотен із ідеалізованими сценами життя селян.

Серед художників, які звернули свою увагу на цей соціальний аспект, був У Цзожень (1908–1997, 吴作人) – учень й послідовник одного із покоління перших «олійників» й представників реалістичного напрямку Сюй Бейхуна (徐

悲鴻, 1895–1953) [198, с. 6–7]. Їх зустріч відбулась в стінах Шанхайського університету мистецтв, до якого У Цзожень перейшов з архітектурного факультету Сучжоузького промислового коледжу в 1927 році. За своїм мистецьким наставником молодий художник рушив спочатку до Художнього інституту Наньго, через рік – до Центрального університету Нанкіна, а в 1930–му році за рекомендації Сюй Бейхуна – відправився на навчання до Європи (Париж, Брюссель), де протягом восьми років відточував навички натурного спостереження, здатність моделювання форми, яка могла б точно й швидко засобами олійного живопису передати зорові враження й внутрішні почуття (олійний етюд «Чоловіче тіло» на випускному іспиті у Королівській академії витончених мистецтв (Брюссель) отримав золоту медаль і звання лауреата). У 1930-ті роки, після декількох десятиліть потужних формальних експериментів, європейське мистецтво поверталось до естетики «нового реалізму», від абстракції до фігуративу. У Цзожень переконався у вірності обраного шляху, затверджуючи у своїх творах реалізм як засіб реалізації своїх художніх ідей.

Обираючи певну тематичну оптику, художник відповідав на заклик іншого свого ідейного натхненника – сучасника й інтелектуала, літератора й театрального діяча, автора «Маршу добровольців» (1935, став гімном КНР) Тянь Ханя (田漢, 1898–1968) – заклик виходити в творчості з актуальних питань, створювати «мистецтво для народу» й відображати потреби трударів. Недивно, що закордонному періоду майстра, що тривав з 1930-го до 1938-го року, належить низка картин, які відображають теми праці й суспільного життя – «Збір групи», «Куй залізо, поки гаряче», «Шиття», «Тягловий човна» (Лл. 2.2.7).

Остання з перелічених робіт, датована 1933 роком (розмір – 100x150 см), є однією із найвідоміших в спадщині митця й поряд з іншими демонструє засвоєння базових навичок європейського реалістичного живопису, міцну рисувальну основу й вміння використовувати колір. Група міцних чоловіків,

оголені фігури яких займають центральну частину простору полотна, тримають на спинах мотузки й крок за кроком тягнуть вантажний човен повз берегової лінії. Чоловіки напружують тіла, рух яких триває майже паралельно поверхні ріки. Міць персонажів, їх важкі пози, загострені вирази обличчя, відповідність кольорової гами картин – усе підкреслює єднання сили та краси, висловлюючи шляхетний дух та щире повагу до робітників. Як зауважують майже всі дослідники творчості У Цзожень, інспірацією для майстра було полотно уродженця Харківщини, українського художника Іллі Рєпіна «Бурлаки на Волзі» (1870–1873), що, зрозуміло, ніяк не впливає на розуміння художньої й історичної цінності полотна китайського автора.

Найчастіше фахівці удаються до порівняння картини «Тягловий човна» (1933) з роботою, написаною в 1944 році, «Тибетська дівчинка, яка несе воду». Обидві олійні роботи зображають людей «дикої природи», проте, художня мова майстра еволюціонує у бік лаконічності й узагальнення, художник майстерно переводить тонкі та ніжні відчуття світла та кольору у м'які та яскраві тони, жваві та плавні лінії, використовує майже плоскі кольорові площини, технічно володіє мастихіном, розширюючи живописну мову мазка, густого й потужного. Створення картини «Тибетська дівчинка, яка несе воду» відноситься до часу подорожі художника 1943–1944 років, влаштованої Сюй Бейхуном, до північно-західних районів Китаю – Ганьсу, Цінхаю, Кансі, Тибету. Творче дослідження пустелі Дуньхуан й досвід життя в тибетських районах Китаю сприяли успішному завершенню власній художній стратегії «націоналізації» олійного живопису, художня творчість поверталась до китайської естетичної системи.

Реальність життя знаходить естетичну цінність, тема – виразний художній образ в творах іншого, найстаршого за всіх, учня Сюй Бейхуна, художника, який носив військову форму і разом з мольбертом в 1940–му році взяв в руки гвинтівку, – Фен Фасі (冯法祀, 1914–2009).

Результатом участі майстра в антияпонських «театральних агітаційних бригадах» було створення безлічі ескізів (як наприклад, рисунок вугіллям

«П'ятий похідний потяг драматичної групи», 1943) й творів олійного живопису. Їх тема безпосередньо торкалась трудових буднів мирного населення й армії, яка боролась за визволення країни від ворожої окупації: «Ранкова зустріч», «Ринок в Цзинсі», «Стара Цзинсі», «Початок гори», «Голодний солдат» тощо отримали широку популярність як патріотичні й безкомпромісні твори. Художник залишався вірним натурному баченню, виробляючи свою власну, відповідно до польових умов, живописну мову, що вирізнялась драматичною, ламаною лінією, мозаїчністю кольорових локацій з використанням коричневих, синіх, рожевих відтінків як основних.

Згадані вище роботи – живописні «репортажі», створені в умовах бойових дій, в типовій воєнній обстановці, вимагають від автора гострого мислення та здатності швидко реагувати й засвідчують глибокі навички, вміння й художній досвід. Такою, наприклад, роботою є створене в 1945 році за похідними ескізами полотно «Ловля вошей» (Іл. 2.2.8). Визнаний як один із шедеврів Фен Фасі твір зображує епізод окопного життя китайських солдат. Тема війни з особливого ракурсу розкрита і в картині «Ранковий збір театральної трупи» (1945–1948). Складні умови життя й праці покоління молодих людей в роки війни передані рядом влучних правдоподібних подробиць (стара завіса, стеля, що протікає, скрипуча підлога, маленька собачка, коробки з реквізитом, ліхтар, годинник й календар на центральній конструкції тощо). Поспіхом збудований театральний поміст є і ігровим майданчиком, і місцем для ночівлі. Обличчя та пластика акторів виказують і зосередженість на розмові (попереду ще один важливий творчий і відважний день), і втому одночасно.

Тема війни й протистояння японській окупації, її трагічним наслідкам відбилась в двох однойменних за назвою живописних роботах, створених під враженнями від вуличної постановки «Поклади свій батіг», що її показував протягом гастролей у північно-східній Азії Шанхайський театр національного спасіння Китаю. І Сюй Бейхун в 1939 році, і Сіто Цяо (司徒乔, 1902–1958) в 1940-му ходили на виставу неоднаразово. Втім, перший із художників написав

живописний (соціальний) портрет актриси Вань Ін в ролі героїні вистави – дівчини Сян. Сіто Цяо, як вважає співробітник Національного художнього музею Китаю, дослідник творчості майстра Чжен Сюань, створив – окремий художній твір, переосмисливши виставу та її образний ряд з позицій «критичного реалізму».

Використовуючи так само, як і його старший колега по цеху Сюй Бейхун, творчі прийоми реалістичного живопису, Сіто Цяо узагальнив пластичну мову, типізував характери й створив яскравий образний сюжет, який завідчив загальний настрій китайського народу, його ставлення до японського окупаційного режиму, що чинив насильство, приниження, тощо [170, с. 86]. «Персонажі розміщені внизу полотна на тлі розкиданого різноманітного реквізиту. Це відчуття хаосу і дисбалансу влучно перегукується з драматизмом і суперечливістю історії. Художник використовує форму композиції у вигляді перевернутого трикутника і за допомогою кольору та контрасту між світлом і темрявою успішно спрямовує зоровий фокус глядача на персонажів, використовуючи вільну та загальну манеру письма у зображенні батька, підкреслюючи, між тим, в образі повну й сильну рішучість супротиву» [170, с. 86].

Величезний соціальний вплив й художню цінність має полотно Пань Юлян «Різанина» (1942). Авторці безтурботного «Фестиваль ліхтарів в Храмі Конфуція. Нанкін» (1937), яка вважала Нанкін за друге рідне місто, було важко змиритися із страшною новиною – руйнуванням храму, загибеллю людей під час «нанкінської різанини», влаштованої японською армією, так само, як і німецькими військовими у Франції. Сюжетне тло – наслідки безчинства, натовп людей, які кидаються у безумстві, відчайдушно волають про допомогу. Художниця обрала нетрадиційну для себе живописну тему й загострила мову експресивного узагальнення, яка позбавляла глядацькі враження відвертого натуралізму, але не умаляла глибини художнього впливу страшних наслідків будь-якого терору і жорстокості.

До трагічних подій в Нанкіні 1937 року звертався Фен Фасі, створивши наприкінці 1940-х років разом із студентом Шень Шенцю олійне полотно «Нанкінська різанина», що на противагу до твору Пань Юлян вирізняється реалізмом образів. У роки антияпонської війни в Китаї тема викривання злочинів окупаційної армії займала думки багатьох митців (як-от, наприклад, графіка Чжан Янсі й його рідкий олійний твір «Безчинства японських загарбників», 1938). Високим патріотичним духом сповнені жарові твори У Цзоженя – «Непорушне життя», «Посів», «Мати під час повітряного нальоту», «Напередодні війни» й інші. Наприкінці 1940-х років майстер створив олійний твір «Звільнення Нанкіна» (1949). Свобода в розміщенні групи персонажів, відсутність надуманості в її жвавій реакції на новини, що їх отримали мешканці Пекіну із додаткових випусків ранкових газет (народно-визвольне військо форсувало ріку Янцзи й звільнило місто) складають привабливі якості цієї роботи. Художник створює чітку й ясну композицію, використовуючи зверху перспективу й тим самим вивільняючи частину полотна для демонстрації загальної атмосфери піднесення міста: складається враження, що новина розноситься в просторі, буквально в повітрі, від однієї групи людей до іншої. Не залишається поза увагою область людських почуттів. В майстерно збудованій мізансцені людської комунікації першого плану, У Цзожень для кожного знаходить свій емоційний камертон, глибину людяності психологічного образу.

Пік творчості У Цзоженя в техніці олійного живопису прийшовся на 1940-і – 1950-ті роки. Як і багато із його сучасників художник пережив процес еволюції від радикального захоплення естетикою європейського олійного живопису в ранні роки до пошуків поєднання його з китайською традицією, а в 1960-ті – 1970-ті роки взагалі повернув в свою творчість традиції китайської культури. Одним із останніх жанрових творів олійного малярства У Цзоженя є знакове, як нам здається, полотно «Селянський художник» (1958).

Маємо зауважити, повоєнна історія Китаю, що закінчилась соціальною революцією 1949 року й створенням Китайської народної республіки,

спрямовували мистецтво сучасників цього майстра в іншу ідеологічну й художню площину. «Натхненні закликом Мао Цзедуна служити народу, митці 1950-х років з різним ступенем ентузіазму залишили академії та пішли на ферму та фабрику жити з робітниками і «вчитися у них» [104, с. 258]. Модернізм і інтернаціоналізм, як зазначив в своєму дослідженні М. Салліван, були забуті. Мистецтво цих років, забарвлене комуністичною пропагандою, експериментувало в суто технічному сенсі, теми і сюжети суворо регламентувались й відповідали програмі розвитку суспільства, затвердженої робітничо-селянською партією Мао.

Університети та художні школи були закриті, музеї зачинили свої двері, мистецькі виставки більше не проводилися, припинилося видання всіх мистецьких та археологічних журналів. До артистичного середовища великим потоком вливалось аматорське мистецтво робітників, селян і солдат [104, с. 258–259]. Полотно «Селянський художник» (1958) У Цзоженя (Іл. 2.2.9) засвідчує, з одного боку, пошук нової мистецької мови, з іншого, – вищеозначений масовий «соціальний зсув» в образотворчій культурі Китаю. Висвітлення палітри, що стає майже прозорою, усміхнена постать майстра, фігура якого контрастує на тлі білої стіни, прийом мізанабіму, що дозволяє розкрити характер настінних розписів, доступних оку «нової трудової людини», – все це втілює піднесеність почуттів, радість, отриману від творчого процесу. Безперечно, У Цзожень йде шляхом нових шукань, втім, шляхом засвоєння й розкриття нової для Китаю образності.

У дослідженні китайського мистецтва 1950-х–1970-х років М. Салліван влучно використовує термін «революційний романтизм», оскільки саме ця дефініція, на думку британського дослідника, ілюструє «не фактичний стан суспільства, а те, яким воно має бути в ідеалі» [104, с. 258]. Наслідуючи ідеологічну стратегію соціалістичного реалізму, визначальну роль в китайському живописі відіграв міф про «світло майбутнє», домінували «позитивні» персонажі, що уособлювали модель нового соціалістичного суспільства. Соціальні портрети й грандіозні ландшафтні краєвиди минулого

в поєднанні з сучасною тематикою (зображенням будівництва, доменних печей, шосейних доріг, портів тощо) зайняли своє чільне місце в жанровому живописі, який все більше тяжів до натуралістичного зображення предметного світу й точної передачі об'єкту.

Образ людини нової історичної доби (представника культури та мистецтва або героя промисловості, селянина, робітника) передавався через зображення «в дії», через працю, корисну суспільну справу. У творах «Жінки – нафтовики» Вень Бао (1964), «Новий лікар в порту» Чень Яннін (1973), «Я – буревісник» Пань Цзяцзюня (1972), «Перед виступом» Гао Чао (1956), «Потужна мотивація» Вань Веньбіня (1957–1962) й інші створені соціальні образи точні в своєму реалістичному зображенні людей «в запропонованих обставинах», в романтичних почуттях, що висловлюють автори.

Тема мирної праці визначила своєрідний життєстверджуючий, вітальний характер спрямованості мистецтва. Прикметно й інше, широке коло образних інтерпретацій т. зв. «соціальних портретів», що так чи інакше, тяжіють до жанрового живопису, репрезентували нову роль і статус жінки в китайському суспільстві. На відміну від характеру зображення жінки в мистецтві династичного Китаю (де відображались звичаї й побут палацового життя) й постімперського періоду початку ХХ ст. (в якому начитаність не вважалась завидною чеснотою жінки – її долею було родинне вогнище) жіночий образ в живописі 1949–1976 років розглядався в артистичному середовищі й в суспільстві взагалі як образ «залізної жінки», «жінки-воїна» тощо. Жінок зображали робітницями та господарками країни, здоровими, життєрадісними, працьовитими.

Саме такою представлена героїня Чень Яннін на полотні, що у фінальному варіанті отримало назву «Новий лікар в порту» (1973) й у 1982 році було представлено в експозиції Весняного салону в Парижі (Іл. 2.2.10). Молода лікарка, босонога дівчина – сучасниця Чень Яннін, принесла в порт трав'яний чай й лікі для рибалок, які повертаються з моря. Позаду героїні – звичайна ранкова сцена портового життя зі своїм локальним колоритом,

знайома з дитинства авторці картини. Сильні руки, босі ноги, загоріла шкіра й щира посмішка дівчини підкреслюють сильну, здорову внутрішню і зовнішню природу людини – людини, яка народилась і зростала біля моря. Біля моря, в Гунчжоу, народилась і Чень Яньнін, в рідному місті закінчувала Академію витончених мистецтв провінції Гуандун [104, с. 226]. Художниця наслідує усталені традиції реалістичного напрямку, що на той час вже став мейнстрімом, офіційним напрямом в мистецтві Китаю, й відходить від портретної пероналізації образу у бік соціальних узагальнень.

Тема жіночої праці висвітлювалась в олійних творах Лінь Феньмяня – прибічника синтезу традицій західного й східного мистецтв, піонера нової образотворчої культури Китаю. Більшість з творів Лінь Феньмяня знищена за часів японської інтервенції і «культурної революції» (т. зв. «чорний майстер» в 1977 році отримав дозвіл покинути Китай й переїхати до Гонконгу [104, с. 89], втім, очевидно, що побутовий жанр в його творчості займав рівну сходинку з пейзажами, квітами, птахами, натюрмортами та образами витончених дам, що сходили з стародавніх сувоїв. Рідкісні сьогодні олійні полотна «Сезон риболовлі», «Ранок вражаю» 1950–х років були рідкими для свого часу за своїми стильовими особливостями. Ідилістичні картини праці жінок-селянок, створені в суб'єктивно осмисленій естетиці німецького експресіонізму, прості в композиціях, чіткі в локально пофарбованих геометризованих площинах, окреслених часто ламаними лініями, виражали особливий гуманістичний дух творчості китайського майстра.

Ідеалістичним оптимізмом праці сповнені монументальні, грандіозні композиції, горизонтально видовжені, наче в «сучасних сувоях», «Ми йдемо по дорозі» Пань Шисюна (1964) (Іл. 2.2.11), «Початок роботи» Чжан Цзяньцзюнь (1958) (Іл. 2.2.12), «Пісня молоту» (або «Радісна пісня») Ван Веньбіня (1957–1962) (Іл. 2.2.13) й інших. Останнє з названих полотен зображує пристрасну групу жінок, які супроводжують складну й важку роботу тромбування ґрунту веселою піснею. На тлі блакитного неба, хвилястих горизонтальних ліній гірського хребта їх рухи скоріш нагадують

динамічний танець. Кольорові сполучення різних відтінків синього в поєднанні з червоним кольором одягу головної героїні створюють динамічний візуальний ефект. Щирі посмішки робітниць, схожі на сліпуче сонце, – типовий образ трударів за часів заснування Нового Китаю.

Груповий портрет робітничої тибетської молоді, що співає, радіючи життю, створив у своєму програмному полотні періоду соціалістичного будівництва – широкоформатній картині «Ми йдемо по дорозі» (1964, Національний художній музей, Пекін) – Пань Шисюн (潘世勛, 1934 р.н.). Свідомо створений майстром образ молодих працівників, їх тверда, впевнена і динамічна хода повністю втілюють тему відповідного історичного часу і нагадують однойменну пісню «Ми йдемо дорогою, швидкі й бадьорі ...». Насичені кольори, підкреслений контраст між світлом та тінню створюють яскравий живописний сюжет, повною мірою демонструючи енергійний та жвавий дух художника.

У 1960-ті роки майстер відвідав Тибет більше десяти разів: зворушений його засніженими плато, чудовим природним ландшафтом й, головне, величними народами, які не боялись труднощів і з оптимізмом сприймали складності своєї долі, Пань Шисюн створив серію робіт, що репрезентують повсякденність життя етнічних меншин, тибетські звичаї і традиції. Жанровий портрет звичайної жінки Тибету «Жінка Ганзі» або сцена фестивалю Ванго – свято врожаю, що відзначають усміхнені, в яскравих національних костюмах тибетські фермери («Маленьке сільське свято»), – твори цієї серії.

Шукав свою тему й натхнення в Тибеті (розширено про це – в наступному розділі) учень Янь Веньляна і Лінь Фенмяна – Донг Сівен (董希, 1914–1973). Один з ранніх програмних олійних творів майстра – «Перетворення тисячолітньої землі» (1963, 66x115, Національний художній музей, Пекін) увійшов до скарбниці китайської культурної спадщини. Донг Сівен, напевно, вперше в історії китайського мистецтва торкнувся теми тибетських селян, зайнятих фермерською працею.

У китайській традиції олійного живопису творчий доробок майстра «тібетського періоду» порівнюють з живописними роботами вже згаданого вище французького майстра Ж.Ф. Мілле (зокрема, із його картиною 1857 року «Збиральники колосків»). Жанрова сцена орання селянами чорної землі, пробудженої після зими, перетворилася під пензлем художника на алегорію й продовжила тему політичної «весни й пробудження» тибетського народу. Відкинуті назад пози селян, що йдуть за плугом, та рух вперед биків динамізують сюжет. Пастельних відтінків блакитне небо, високі засніжені гори рожевого кольору та чорні борозни землі, контрастно підкреслені густими, соковитими мазками, створюють енергійну діагональ композиції.

Донг Сівен вміло передає внутрішнє хвилювання через деталі, вмів бачити велике у малому. Майстер завжди дотримувався реалістичного творчого методу, який є основним змістом його художньої думки. Його мистецька творчість, включаючи тематику, зміст і форми вираження, повністю походить з сучасного реального життя і правдиво відображала його в тому числі в жанрових полотнах.

Отже, з кінця 1940–х – початку 1950–х років китайський жанровий живопис вступив в новий історичний етап, розширюючи тематичний горизонт, складаючи нову іконографію й відтворюючи нову міфологію. Більша частина картин після заснування Китайської Народної Республіки репрезентувала енергійну «армію» новобранців шахт, заводів, портів, ферм, яка позбавилась «гніту й почала нове життя».

Художники «використовували свої пензлі», щоб відобразити гарячу епоху будівництва й втілити у життя оповідальну концепцію «мистецтва для народу». Згідно цьому принципу, який диктував певне змістовне наповнення й формально-стильові межі реалізму, мистецтво залишалось довгі час незмінним. «Однак на більш складному рівні художники не відмовлялися від свого репертуару звичайних мазків, а перевіряли його на природу й узгоджували його з власним візуальним досвідом» [104, с. 259]. Твори несли в

собі одночасно документалізм доби й високі художні якості, що видавали позачасову філософію і майстерну чарівність.

Висновки до другого розділу.

Встановлено, що на роль побутового живопису в китайському мистецтві майже до ХХ ст. претендував один із трьох загальних жанрово–тематичних напрямів, а саме напрям «люди і речі» (або «фігури»). Важливою прикметною рисою творів цього жанрового напрямку є обов’язкова «присутність» людини, персони або групи людей в оточуючому їх середовищі (інтер’єрі, пейзажі), що нерідко розмивало кордони між його сюжетно–тематичними підгрупами (піджанрами), визначеними як парадний і приватний (камерний) портрети, історичний і релігійний живопис і, власне, побутовий жанр.

Залишаючись найстарішим в усталеній жанровій структурі, жанровий напрям «люди і речі» повільно еволюціонував з часу правління династії Вей–Цзінь (III–V ст.) до постімператорського періоду (межі XIX–XX ст.) від сцен з фігурами у побутових обставинах, що мали повчальний, дидактичний характер й створювалися в межах релігійно–філософських й політичних ідей, до полотен із зображенням жанрових сцен ілюстративного або розважального характеру. Художники поступово відмовлялися від великоформатних картин, грандіозної, масштабної образності й зверталися до відтворення невеликих, камерних, часом інтимних сцен.

Як показало дослідження, в класичному мистецтві Китаю в жанрі «люди і речі» в академічній, а згодом і в претенційно–салонній манері, відтворювалися сцени палацового життя, причому, протягом століть сюжети і теми залишалися майже незмінними. У репертуарі фігуративного (жанрового) живопису протягом століть розвивалися теми, що зображали події, ритуали, звичаї імператорського двору, зокрема, з життя придворних дам, вчених, літераторів, а також теми дитинства (дитячих розваг), повсякденного життя простих людей, їх звичаїв, сцени міського побуту, що увійшли в VIII–X ст.

Художники захоплені опануванням архітектурних просторів міста, його ландшафту.

У живописі постімператорського, постдинастичного Китаю художники спрямували свої погляди на сучасність в різноманітності її проявів, її багатстві й складності.

Встановлено, що тема міста з його вуличним життям (побуту, відпочинку, розваг тощо) стояла першою в сюжетно–тематичному репертуарі олійного живопису першої третини ХХ століття. Мальовничі жанрові сцени розгортались просто неба – в парках та садах, на пляжах, ринках, мостових, набережних міст. Їх переосмислення проходило на тлі потужної загальної вестернізації китайського суспільства: поширення традиції західної образотворчої культури відбувалось з очевидною оптикою на реалістичне сприйняття оточуючого світу. У поле зору китайських майстрів потрапляв живопис реаліста Г. Курбе, барбізонців К. Коро і Ф. Міле, імпресіоністів, зокрема, О. Ренуара, Е. Дега тощо.

Прикметною рисою репертуару олійного жанрового живопису означеного часу було зростання в ньому соціальної складової. З'ясовано, що до кінця 1940–х років сцени суворого життя нижчих верств населення, їх побуту, важкої праці, безробіття, складних умов життя за часів військової японської окупації оголювали, загострювали реальність сучасне життя Китаю.

Повоєнна історія Китаю, що закінчилась соціальною революцією 1949 року й створенням Китайської народної республіки, спрямовували мистецтво Китаю в іншу ідеологічну й художню площину. Твори несли в собі одночасно документалізм доби й піднесений романтизм події.

Широке коло образних інтерпретацій т. зв. «соціальних портретів», що так чи інакше, тяжіють до жанрового живопису, репрезентували героїзм сучасників, ідеалістичний оптимізм людини нової історичної доби (представника культури, науки, мистецтва, героя промисловості, селянина, робітника). Тема мирної праці визначила своєрідний життєстверджуючий, вітальний характер. Отже, китайський жанровий живопис вступив в новий

історичний етап, розширюючи тематичний горизонт, складаючи нову іконографію й відтворюючи нову міфологію.

РОЗДІЛ 3

СОЦІАЛЬНА ТЕМАТИКА В ПОБУТОВОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ В 1980–2020-Х РОКАХ

3.1. Соціальна тематика в китайському жанровому живописі періоду «Реформ та Відкритості»

На зміну «революційному романтизму» 1950 – 1970-х років, у 1980-ті роки реформи привнесли до Китаю нову культурну перспективу. Це значно збагатило китайський олійний живопис, яке нині відомий різноманітними напрямками фігуративного мистецтва. Певна лібералізація соціуму в цей період активізувала тенденції, розпочаті в першій половині ХХ ст.: експерименти в образотворчому мистецтві дозволили художникам шукати нові сюжетні і образотворчі новації. [20, с. 68].

Західна філософія, естетика та сучасне мистецтво почали з новою силою «вливатися» до Китаю. Саме тому в більшості дослідженнях період 1980-х років називають «культурною лихоманкою в мистецтві Китаю. Так, у 1979 році китайські митці знову одержали право отримувати освіту за кордоном. Викладачі закладів вищої освіти отримали змогу працювати за своїм фахом, відновилися наукові студії. Публікації статей у спеціалізованих мистецьких журналах, видання нових монографій, переклади європейської періодики на китайську мову значно розширили кругозір місцевих художників. Оновлення мистецьких поглядів призвели до пробудження творчої свідомості. Молоді художники, виходячи з-під кайданів радянського та традиційного китайського мистецтва, почали навчатися та черпати натхнення із західного мистецтва минулого та нового часу.

Групи молодих художників почали активніше поєднуватися у творчі групи, що раніше заборонялося владою. У дослідженні «Сучасне мистецтво Китаю» Гао Мінлу стверджує, що в період з 1982 по 1986 роки по всій країні було створено близько вісімдесяти груп художників із різними чи подібними

мистецькими уподобаннями. Вони мешкали, за дослідженням науковця, у понад двадцяти провінціях та автономних районах, організували близько ста мистецьких осередків по всій країні. Найбільша кількість груп та їх учасників були у Цзянсу, Пекіні та Хубеї. В контексті проблематики дослідження варто зазначити, що групи художників з'являлися навіть у віддалених регіонах, таких як Тибет, Внутрішня Монголія, Цінхай, Ганьсу та інших, що свідчить про поштовх розвитку станкового живопису етнічних меншин (про що детально викладено у наступних підрозділах) [131, с. 305].

У цей новий період на відновленій китайській художній арені з'являється «Мистецтво шрамів». Цей потужний напрям з'явився на початку 1978 року і розповсюджувався протягом 1980-х років, відкриваючи новий простір для китайського реалістичного мистецтва. «Мистецтво шрамів» виникло під впливом «літератури шрамів». У 1978 році в Шанхаї у газеті «Веньхуй бао» було опубліковано оповідання Лу Сінхуа «Шрами». З цього часу долі та трагічні події людей під час «Культурної революції» (1966–1976) стали фокусом уваги в літературі та мистецтві.

На початку 80-х років ХХ століття особливого розвитку отримала сичуанська школа олійного живопису, яку представляли художники Гао Сяохуа (高小华, р.н. 1955), Чен Конглінь (程丛林, р.н. 1954), Ло Чжунлі (罗中立, р.н. 1948), Хе Дуолінг (何多苓, р.н.1948) та ін. Ці митці на той час визначили нові тенденції розвитку китайського станковізму, вийшовши за межі географічного та мистецького контексту, стали своєрідним культурним явищем, що дало поштовх розвитку побутовому живопису. Засновником «мистецтва шрамів» вважають Гао Сяохуа, який справив надзвичайно важливий вплив на розвиток соціальної проблематики та формування «сичуанської школи живопису» [141, с. 104].

В контексті проблематики потрібно уважно простежити біографію митця, яка не тільки була передумовою відкриття нових тем в китайському живописі, а і характерна для більшості митців того часу. Гао Сяохуа народився у 1955 році в

Нанкіні. Батьки були військовослужбовцями і мешкали у Вухані. У віці чотирнадцяти років (1969) він разом з батьками переїхав до сільської місцевості Сянфань в провінції Хубей для «перевиховання працею». Через репресії, накладені на батька, родина опинилася в складному життєвому становищі, що підштовхнуло Гао до швидкого дорослішання. Незабаром сім'я опинилась в Чжунціні – місті важкої збройної промисловості на південному заході Китаю, яке стало полем бойових зіткнень під час Культурної революції. Враження від жорстоких воєнних подій залишили слід в душі Гао Сяохуа та вплинули на тематику його станкових творів. Мати Гао була військовим лікарем і він на власні очі бачив, що багато людей під час бойових сутичок отримували поранення або помирали в армійській лікарні. В цей час, ті, хто мав змогу, вирушали з місця лиха усією родиною, але у сім'ї Гао Сяохуа не було такої можливості [115, с. 175].

Вже у шістнадцять років картини Гао Сяохуа двічі потрапляли на національні художні виставки, завдяки чому йому вдалося стати «фахівцем з мистецтва та фотожурналістики» редакції армійської газети. В 1977 році за високі досягнення Гао Сяохуа прийняли на спеціальність «живопис» в Сичуанський художній інститут, що здійснило його бажання отримати фахову мистецьку освіту. На початку літа 1978 року Гао Сяохуа, після шести місяців навчання в Сичуанському художньому інституті, розпочав розробку композиції «Червоні гвардійці», яка стала предтечею його відомого твору «Чому», в якому художник висловив свої власні переживання часів Культурної революції [115, с. 176].

Картина «Чому» Гао Сяохуа стала репрезентативним твором «мистецтва шрамів», в якому художник висвітлює тему бойових зіткнень під час «Культурної революції» (Іл.3.1.1). На картині зображена група людей, які сидять на вулиці після запеклого бою, всі вони студенти, їхні обличчя виглядають втомленими, земля навколо них закривавлена, завалена гільзами, газетами тощо. В одного з хлопчиків перев'язана голова: він був поранений. Він дивиться на

лінію фронту, і глядач розуміє, що він думає про себе, про те, що він тут робить, і питає себе, чи є в цьому сенс, а якщо є, то який він з точки зору історії, людяності. Поранена дівчина лежить на землі, тіло її вкрите прапором, на якому написано девіз «нападати з пером і захищатися зі зброєю», вона сумно дивиться на товаришів. З точки зору композиції, художник використовує низький горизонт, створюючи атмосферу, що передає відчуття пригнічення, тиску. Відповідно до трагічної теми обрана і техніка живопису. Художник використав багато сірого кольору і працював густими мазками, що, за словами Лю Вея, «викликає враження депресії і мороку» [48, с. 178].

Витончене моделювання деталей, стримана палітра, цілісна композиція підкреслюють надзвичайні художні здібності автора. Але найбільше привертає увагу саме вибір теми, яку не прийнято було висвітлювати в станковому живописі Китаю. Це відтворення нещодавніх політичних і соціальних подій без ідеалізації, незаангажована оцінка, навіть засудження сумнозвісних наслідків Культурної революції. Цей твір називають новаторським в історії станкового живопису Китаю і сьогодні. Хоча політична атмосфера того часу змінилася, офіційна позиція влади не дозволяла висвітлювати «темний» бік реформ і не допускала розкриття цієї теми в мистецтві.

Розміщення персонажів, їх вираз обличчя, одяг та деталі міського пейзажу дбайливо розроблені навколо головної ідеї, щодо створення трагічної атмосфери військових протистоянь. Слід зазначити, що художники «мистецтва шрамів» завжди використовували в якості натури своїх друзів – художників, музикантів, літераторів, які не були байдужі до цієї теми, глибоко відчуючи те, що хотіли втілити в своїх творах митці. Картина «Чому» була опублікована у вигляді чорно-білої фотографії в кутку журналу «Мистецтво», що не давало змоги у той час відчутти візуальний ефект і художню силу роботи.

З технічної точки зору в роботі «Чому» художник не використовує живописні ефекти, тобто прийняті на той час «легкі» мазки та світлий сріблястий колорит. Натомість художник використовує «грубі» рельєфні площини приглушено темних кольорів, що мають своєрідний ефект експресивності і

напруги. Цей метод живопису був взятий на озброєння художниками наступних поколінь [115, с. 176].

У 1981 році Гао Сяохуа занурився в дипломний проект, вирішивши втілити свій життєвий досвід, заглибленість в соціальну проблематику. В картині «Наздоганяючи поїзд» він намагався показати, що в Китаї немає моменту, який краще відображає китайське суспільство, ніж сцена залізничного перону, де люди різних націй і соціальних верств, подорожуючи з півдня на північ, зустрічаються і відчувають радість чи горе, сміх чи сльози, розлуки чи зустрічі, тобто усі відтінки людських переживань (Іл. 3.1.2). Картина «Наздоганяючи поїзд», як і «Чому», відразу отримала визнання мистецького світу, як «рідкісний шедевр зі значущою документальною цінністю», «велике досягнення в сучасному олійному живописі» [141, с. 105].

Відомо, що куратори Національного музею Китаю вже на той час висловлювали бажання придбати картину, але оскільки вона була дипломною роботою, то вважалася майном університету і зберігалась в галереї Сичуанського університету мистецтв. Проте, Гао Сяохуа, відвідуючи свій університет в 1987 році, випадково побачив свою картину в смітнику, разом із творами інших своїх однокурсників. Вони вже пліснявіли та були пошкоджені, схоже, що їх хотіли безжалісно знищити. За допомогою друзів він вивіз картину в Сполучені Штати, де в 1994 році на аукціоні сучасного китайського мистецтва в Лос-Анджелесі вона стала предметом загальної уваги та була продана за великі кошти в приватну колекцію [115, с.176].

Варто зазначити, що в цей час творчість молодих китайських митців сприяла поширенню руху переосмислення сьогодення, уваги на соціальних аспектах життя. Гао Сяохуа належить до покоління 1980-х років, яке не тільки особисто пережило страждання та труднощі політики «підняття в гори і спуску в долини», а і, порівняно зі старшими художниками, не мало жодного досвіду «революційного реалізму» 1950–1970-х років, який примусово насаджувався старшим поколінням китайських митців [134, с. 153].

Темі військових зіткнень присвячена також картина «1968 рік. Сніг» Чена Конгліня – ще одного талановитого випускника Сичуанської академії мистецтв (Іл. 3.1.3). У панорамній багатофігурній композиції художник відтворює сцену бойових дій під час «Культурної революції». На картині переможці супроводжують у полон переможених, що відображає «шрами» трагічних воєнних подій. Художник акцентує увагу на тому, що переможені не проявляють жодних сумнівів в своїх переконаннях, вони зображені, як група героїв в центрі багатофігурної композиції. З обрізаним волоссям, розірваним одягом, вони йдуть важким кроком, але на їх обличчях нема покори, вони дивляться вдалечінь гнівним та сумним поглядом. Зауважимо, в цій картині художником створена атмосфера драматичного конфлікту, що ставить крапку в «Мистецтві шрамів» [134, с. 153].

У 1979 році в Китайській галереї мистецтв в Пекіні відбулась особливо важлива подія після завершення Культурної революції – національна художня виставка «Тридцять років заснування КНР». На ній окрім картин «Чому» Гао Сяохуа і «1968 рік. Сніг» Чена Конгліня були представлені інші роботи студентів Сичуанського інституту мистецтв – ярих представників «мистецтва шрамів», зокрема робота «Весна» Ван Хая [141, с.104]. Відомо, що після демонстрації на національній виставці картини «Весна», присвяченої молодому поколінню «інтелектуалів» (Іл. 3.1.5), автор отримав визнання і понад три тисячі листів за місяць від людей, що впізнали у творі свої сумні спогади нещодавнього життя. Багато представників молодого покоління, особливо студентів і нещодавніх випускників вузів, представники революційної влади направляли у віддалені сільські регіони внаслідок побоювань їх спротиву офіційним постановам влади.

Сюжет полотна «Весна» є досить простим: молода жінка в простому вбранні дерев'яним гребінцем розчісує довге волосся. Вона стоїть під дахом сільського будинку, на якому висить старий солом'яний капелюх із написом «Широкі небеса і земля», що свідчить про статус сільської вчительки. «Розповідаючи» про важке життя молоді дівчини, художник показує на її нозі сліди від укусів комах,

що вказує на важкі умови її життя в сільській глибинці. Вираз обличчя дівчини сумний та безнадійний, і тільки молода зелена поросль в кутку оселі виступає елементом надії в пригніченій атмосфері картини. Зображення двох маленьких пташок, що намагаються вирватись з під даху, образно натякають на бажання дівчини свободи, намагання мати власний вибір свого життєвого шляху. Це полотно успішно відтворює реальний досвід та внутрішні почуття молодих «знанок» (так в Китаї на той час називали отримавших вищу освіту дівчат). Ван Хай вийшов за межі простого опису фактів, намагаючись образно втілити психологічний стан героїні, її «тугу за загубленою молодістю» [134, с.154].

1980 роком датуються найкращі полотна присвячені молодому освіченому поколінню – «Весна» (Іл. 3.1.5) і «Тиха річка» Ван Хайя (王亥, р.н. 1955), «До побачення, вуличка» Ван Чуаня (王川, р.н. 1967) (Іл. 3.1.6), «Ми колись співали цю пісню» Хе Дуолінга (何多苓, р.н. 1948) (Іл. 3.1.8), «Тоді ми були молодими» Чжан Хунняня (张红年, р.н. 1947) (Іл. 3.1.7). Всі ці твори були виконані представниками сичуанської школи живопису. Вони викликали великий резонанс в мистецькому світі й утворили потужну хвилю, що свідчила про виникнення нового напрямку в китайському олійному мистецтві. Треба відзначити лірично-романтичний настрій робіт, який проявляється навіть в назвах творів. Їх поєднує тема спогадів про минуле, вираження глибоких роздумів над соціально-політичними аспектами, які приніс час. Ще треба зазначити, що ці роботи вже не обмежуються відтворенням життєвих реалій, в них виявляється тенденція до узагальненості, образного відтворення реальних подій і образів.

В картині «До побачення, вуличка» Ван Чуаня представлена миловидна дівчина, що вирушає з села, в якому їй довелося перебувати довгий час (Іл. 3.1.6). З глибоким смутком дівчина ще раз дивиться на стежку, яку вона проходила безліч разів. На задньому плані на лінії горизонту повільно з'являється сонце, освітлюючи обличчя дівчини гарячим світлом і водночас відбиваючи вдалині

сільського мешканця, який немов проводить її в дорогу. В кожній роботі представників «мистецтва шрамів» при передачі важкої атмосфери художники «кодують» символи надії на краще майбутнє. Це можуть бути розквітаюча квітка і ластівки, як в роботі Ван Хая «Весна», світанок у творі Ван Чуаня «До побачення, вуличка», промені багаття в картині Чжан Хунняня «Тоді ми були молодими» та ін. На картині Хе Дуолінга «Ми колись співали цю пісню» зображена молодь, що співає тужливу пісню. Образи підлітків немов тануть в променях нічного світла, створюючи атмосферу смутку і ностальгії [141,с.105].

Зауважимо, що китайський станковий живопис відіграв важливу роль в поширенні по всій країні думок про «шрами» періоду Культурної революції, демонструючи ряд глибоких змін в образі ідентичності «людини». В своїх творах художники за допомогою «образної сюжетності» з глибокою психологічною переконливістю втілюються соціальні зрушення доби. Ця тенденція сприяла популяризації незаангажованості в мистецтві, актуалізації соціальної проблематики в олійному живопису Китаю. Митці стали пропагандистами політичного дискурсу, які надали свою власну оцінку і продемонстрували своє бачення та сприйняття історії та сучасності.

21 грудня 1980 року в Національному художньому музеї Китаю розпочалася друга національна молодіжна художня виставка. Мета заходу полягала в тому, щоб продовжувати сприяти розвитку китайського олійного реалістичного мистецтва після довгого періоду соціалістичного реалізму, відкривати та пропонувати нові соціальні теми в мистецтві [64, с. 105].

На цій виставці роботи Гао Сяохуа (高小华, р.н.1955) та Чена Конгліня (程丛林, р.н. 1954) не пройшли відбір, в той час як картина «Батько» Ло Чжунлі (罗中立, р.н. 1948) отримала золоту медаль у номінації «олійний живопис» (Іл. 3.1.11). Роботи студентів Сичуанської академії мистецтв Чжоу Чунья, Янь Ціань, Жу Їюнь та інших були нагороджені сріблом та бронзою, що додатково підкреслило творчий потенціал сичуанської художньої школи. В той же час

картина «Батько» Ло Чжунлі сприяла появі нового напрямку «сільського («природного») реалізму», що неофіційно вважається закінченням епохи «Мистецтва шрамів» [208, с.10].

Початкову професійну освіту Ло Чжунлі здобув у 1968 році закінчивши середню школу при Інституті образотворчих мистецтв провінції Сичуань. Після її закінчення, художника спіткала важка доля, він став одним із мільйонів «інтелектуалів», якого «репресували» у далеку сільську місцевість. Він прожив десять років у гірському регіону Даба на кордоні між провінціями Сичуань і Шеньсі. Як відзначалось раніше, «Культурна революція» Китаю (1966–1976) призвела до культурної та економічної ізоляції регіонів. У 1968 році, намагаючись погасити повстання студентів, молодь з китайських мегаполісів, супротив її бажання, влада відправляла в сільську місцевість для «перевиховання» працею. Саме в регіоні Даба художник зробив малюнки й ескізи з портретом місцевого мешканця, що стали прототипом майбутнього твору «Батько» (Лл. 3.1.10–3.1.11). Це можна назвати характерною ознакою часу – хвилю пленеризму, тобто намагання художників вивчити особливості побуту певного соціального прошарку, довгий час збираючи натурний матеріал в певному віддаленому регіоні Китаю.

В 1978 році, вже будучи досвідченим «пленеристом» і знавцем побуту сільських мешканців, Ло Чжунлі вирішив продовжити фахову освіту вступивши до відділу живопису олією в Інститут образотворчих мистецтв Сичуаня. Після його закінчення у 1982 році він залишається в університеті на посаді викладача. Пізніше, відчуваючи постійний потяг до вдосконалення техніки олійного живопису і поглиблення знань з теорії живопису, Ло Чжунлі пройшов стажування в Королівській академії образотворчих мистецтв в бельгійському Антверпені (1983) [96, с. 301].

В картині «Батько», яка стала своєрідним підсумком десятирічної праці митця, художник показує образ людини похилого віку яка, незважаючи на тяжкий життєвий досвід, зберігає гідність, надію на краще життя і своєрідну красу [64, с. 105]. Можна казати, що митець відчув певну спорідненість з героєм

картини – їх поєднує сила духу і оптимізм, незламність на шляху життєвих випробувань. Коли картина Ло Чжунлі була вперше виставлена в Пекіні, відвідувачі були вражені правдивістю образу простого селянина. Образам сільських мешканців присвячено багато художніх творів у другій половині ХХ століття. Нагадаймо, т. зв. «селянин» вважався одним із трьох «героїв» соціалістичної революції, поряд із солдатами та робітниками.

Зображення щасливих, сильних і здорових, ідеалізованих образів селян стали символом успіху політики уряду, які розповсюджувалися на пропагандистських картинах і фресках того часу. Наприклад, на плакаті Чжана Юціна «Майбутнє сільського села» (Іл. 3.1.9) гарно вдягнені й «щасливі» селяни працюють разом у селі, де є найсучасніша сільськогосподарська техніка, вуличне освітлення та інші символи багатства, технічно розвинутої країни. Нажаль твори мистецтва не відображали суворих реалій буття, з якими стикалося багато сільських мешканців через бідність, голод, погане планування інфраструктури та інше. Лише після впровадження нової політики Китаю митці почали висвітлювати реальні наслідки революції.

Масштабна картина Ло Чжунлі «Батько» є репрезентативним прикладом тенденції історичної переоцінки соціальних умов життя селян у 1980-х роках (Іл. 3.1.11). На це вказують слова самого живописця: «Образ цього старого селянина насправді є підсумком образів багатьох селян у моїй пам'яті». Насправді він ніколи не знав імені людини, яку намалював. В той час образ селянина мав сильне символічне значення, яке було безпосередньо пов'язане з процесом модернізації Китаю. Журі виставки фактично змінило назву з «Мій батько» на «Батько», що ще більше посилює символічну значимість картини [85].

Великим поштовхом для змін контексту станкового живопису 1980-х років стали публікації статей в провідних мистецьких журналах про тенденції розвитку світового мистецтва. В китайській періодиці почали друкуватися переклади іноземної літератури, а мистецькі журнали друкували репродукції видатних творів світового мистецтва, розпочавши період, який, як відомо, часто називають в Китаї «культурною лихоманкою». За свідченням художника, на

стилістику його картини вплинула ілюстрована стаття присвячена американському художнику фотореалістичного напрямку Чаку Клоузу [85].

Для китайського глядача, який звик до пропаганди, відсутність триумфального героїзму в образі селянина була новою. Про важку щоденну працю чоловіка свідчать трактування обличчя і рук персонажа, що вкриті дрібними і глибокими зморшками, на працюючих долонях – брудні чорні нігті. З фотореалістичною точністю Ло Чжунлі демонструє піт, який тече по чолю, палець замотаний брудним бинтом, стару обшарпану піалу з чаєм. Художник підкреслює шкідливі наслідки тяжкої роботи під гарячим сонцем, розкриваючи правду, про яку не говорили протягом попередніх десятиліть. При цьому відкритий привітний погляд старого викликав співчуття та благоговіння суспільства до мільйонів таких, як він, що віддали стільки свого життя та здоров'я, намагаючись здійснити утопічні мрії влади про швидку індустріалізацію регіонів країни. Слід зазначити, що ще однією причиною, чому ця картина стала сенсаційним поштовхом до зміни стильових напрямів і тематичного репертуару в китайському станковому живописі, став її монументальний розмір (215x150). Такий масштаб раніше був зарезервований лише для портретів могутніх політиків, а до цього імператорів, філософів, видатних історичних діячів. Глядачі з сільської місцевості відчували ототожнення себе (або своїх родичів) з представленим портретом.

В роботі Ло Чжунлі «Мати», яка була створена водночас з його видатним твором «Батько», зображена стара жінка, що тримає бамбукове решето з весняними шовкопрядами і дбайливо годує їх. Ці роботи стали популярними в китайському мистецтві завдяки відсутності ідеалізації головних героїв, підкресленню їх низького соціального статусу. В картині «Мати» художник акцентує увагу на сивому волоссі жінки, її сутулій поставі, набряклих із синіми жилами руках. При тому стара жінка насолоджується своєю важкою працею [64, с. 105]. Можна сказати, що з цього часу тема праці є найбільш розповсюдженою в жанровому мистецтві Китаю.

Концепція «сільського» реалістичного живопису була висунута в статті «Думання про сільський реалістичний живопис», що була опублікована Шуєм Тяньчжунем у вересні 1984 року в журналі «Мистецтво». Мистецтвознавець прокоментував роботи Ло Чжунлі та вперше запропонував поняття «сільський реалістичний живопис». Шуй Тяньчжун зазначив, що зображення сільського та простого життя в реалістичних картинах є «чесною істиною, яку прагнуть бачити люди, які щойно пережили соціальні і політичні гоніння» та називає ці роботи «правдивими і сучасними» [149, с. 301].

Окрім картини Ло Чжунлі «Батько» ще однією знаковою роботою «нового часу» стала сюжетна композиція «Третє покоління» (Лл. 3.1.12). Її створили в 1984 році два видатних митця – Хе Дуолінг і Ай Сюань (艾轩, р.н. 1947). Згідно з нашими спостереженнями, в Китаї ще з середини ХХ століття стало розповсюджено працювати над великими станковими творами групою митців, іноді навіть з різними художніми смаками. До цього призвели особливості мистецького періоду того часу, коли до виконання розпису або великої картини замовники підшукували декількох майстрів заради підсилення мистецької якості творів, «схрещенню» кращих рис різних мистецьких концепцій та прискоренню виконання замовлення [64, с. 106].

Хе Дуолінг і Ай Сюань – високопрофесійні митці-реалісти, які отримали художню освіту в кращих художніх Вишах Китаю. Так, Хе Дуолінг закінчив Інститут образотворчих мистецтв Сичуаня після того, як університет відновив вступні іспити у 1978 році. Його найбільш відома картина «Весняний вітер пробудився» (1981) стала взірцем так званого «ліричного» реалізму. Ай Сюань народився в Цзіньхуа (Чжецзян) в 1947 році. Він закінчив школу образотворчих мистецтв при Центральній академії образотворчих мистецтв Китаю в 1967 році і почав викладацьку діяльність в майстерні живопису олією в Пекінській академії живопису (1984). Він є одним з видатних представників китайському реалізму. Разом із Ван Ідуном та Ян Фейюном, художник став співзасновником мистецької

групи «Пекінська школа реалізму», яка згодом була перейменована у «Китайську школу реалізму» (2005) [111].

Двоє відомих художників-реалістів Хе Дуолінг і Ай Сюань в якості моделей для картини «Третє покоління» обрали своїх друзів – художників, які, на їх думку, представляли «дух» нової творчої еліти. Це груповий портрет покоління інтелектуальної молоді Китаю «нової доби». Серед них в роботі можна впізнати відомих на сьогодні майстрів олійного живопису – Чжай Юнміна, Лю Цзякуня, Чжоу Чунья, Чжан Сяогана та інших [64, с. 106].

В подальшому картини представника руху «Живопис шрамів» Хе Дуолінга стають більш сміливими за ракурсами персонажів. Спустошені простори з сухою землею біля безживних каменів, на фоні яких художник розміщує своїх героїнь, підкреслюють аскетизм і суворість середовища, що їх оточує. Розчищена земля символізує відчуття свободи після гніту тоталітарного режиму, який «душив» особистості; віддзеркалює позбавлення від тягарів минулого і безумовну надію на краще. Люди, за відчуттям автора, немов намагаються опритомніти від травм минулого, відчуття «горизонти» майбутнього, знайти новий сенс життя [70, с. 98].

В картині «Молодість», Хе Дуолінг втілює образ молодої жінки, одягненої у військову форму, передає дух перевтілення, пошук нових орієнтирів у добу соціальних зрушень (Іл. 3.1.13). Безплідний фон свідчить про душевний стан дівчини, про її невпевненість у своїй долі, роздуми про можливі шляхи змін. Біля обличчя жінки зображений орел, що вільно розпускає свої крила. У Китаї цей могутній птах є символом Сонця: сміливості, міцності, швидкості і проникливості. Таким чином митець показує, що молоде покоління готове вільно обирати свій шлях, але відчуває певну розгубленість [64, с. 106].

Наступні станкові роботи Ай Сюаня набувають ще більшого лірично-романтичного звучання. Під час подорожей по провінції Сичуань, митець розкриває для себе нову тему, яка буде розглянута в наступному розділі, – екзотику побуту етнічних меншин Китаю, зокрема тибетців. Ізоляція тибетських поселень від цивілізації дозволила їм зберегти свою традиційну культуру і побут. Цій темі присвячено багато робіт майстра, зокрема «Можливо, небо все ще

сине», «Вітер завтрашнього дня неможливо пояснити», «Спів, що все більше віддаляється» (Іл. 3.1.14), «Свята гора» (Іл. 3.1.15).

На картинах Ай Сюаня здебільшого небагато персонажів. Його герої втілені з глибокою переконливою реалістичністю. Митець поєднує в олійному живопису традиції реалістичного мистецтва зі східними елементами каліграфії. Чіткий контур, нюанси, тональні і колористичні відношення, різноманітна фактурна текстура – стали особливостями авторського живописного методу Ай Сюаня. Митець втілює художній образ персонажів точними і ритмічними «штрихами». Композиція робіт невимушена, уся увага глядача зосереджується на дрібніших деталях обліку персонажів [148].

«Сільський реалізм» в тематичному олійному живопису Китаю є унікальним напрямом в своїй спробі виразити емоції та передати природну красу, віддзеркалюючи особливості культурного контексту та суспільних перетворень наприкінці ХХ століття. Іноді цей стиль в китайському живопису зливається ще з одним напрямом – «ліричним реалізмом». Він виявляється в прагненні художників виражати «елегійні» почуття через символічні підтексти, м'якості світлотональних і колористичних відношень, «розмитості» плям і ліній в зображеннях. Елементи природи стають не тільки об'єктами, а й символами внутрішнього стану душі особистості.

Романтичний підхід знаходить втілення в тонких переходах відтінків та створенні містичної таємничої атмосфери. «Сільський реалізм» фокусується на відтворенні сцен життя в селі, зосереджуючись на «простих» сюжетах. Художники намагаються зафіксувати аутентичність моментів, зображуючи роботу селян, їхні обряди та щоденний побут. Це створює враження «живого» зв'язку між людьми та природою, віддзеркалюючи китайську філософію гармонії. Жанровому живопису окрім соціальної наповненості притаманна символічність й алегоричність.

Таким чином, тема праці з 1980-х років починає займати головне місце в побутовому живопису олією. Це перш за все фігуративні композиції з образами

селян, будівельників, робітників, що правдиво відтворюють повсякденне життя людей. Ці роботи відрізняються об'єктивністю зображень, безпосередністю спостережень. Окрім принципів реалістичного мистецтва у цей час набуває поширення певна стилізація натурного матеріалу, певний символізм, коли художники прикрашають натурні спостереження, романтизуючи реальний світ.

Підсумовуючи, можна сказати, що саме молоді митці здебільшого сичуаньської школи сприяли появі у станковому живопису нових стилів – «мистецтва шрамів», «сільського реалізму», «ліричного реалізму». Поширенню контексту жанрового живопису сприяли мистецькі заходи і семінари. Так, намагаючись реалізувати нові ідеї та мистецькі концепції, у 1985 році більше ста китайських художників і мистецтвознавців провели семінар у східнокитайській провінції Аньхой біля гір Хуаншань. На ньому ряд відомих митців і критиків мистецтва призвали художню еліту до пошуків більшого художнього різноманіття та втілення нових ідей для відображення соціальних проблем країни, більш глибокого вивчення «зовнішнього світу» [64, с. 105]. У наступні роки було створено «Китайське товариство художників олією» і Комітет мистецтва олією Асоціації китайських художників, які сприяли організації виставок, семінарів, навчальних курсів і друку публікацій про мистецтво олією [158].

У 1990-х роках, разом із просуванням ринково-орієнтованих реформ, замість великих мистецьких рухів, китайський олійний живопис починає розвиватися різнобічно з більш соціальним контекстом. Під впливом західного сучасного мистецтва, китайські художники починають застосовувати нові концепції, продовжуючи черпати натхнення з повсякденного життя. Так, митці жанрового живопису більше зосереджуються на розкритті конкретних життєвих явищ, ніж на рішенні суто живописних задач [64, с. 107].

Цікава лінія в розвитку соціальної проблематики простежується в сюжетних композиціях Сун Вейміна (孙为民, р.н. 1963). Художник майже все життя провів в сільській місцевості Китаю, пов'язуючи всю свою творчість з

життям людей, що живуть вдалі від мегаполісів. Отримавши високий рівень художньої освіти в Центральній академії образотворчого мистецтва (Пекін), митець багато разів їздив за кордон, вивчаючи класицистичні й імпресіоністичні твори [64, с. 107].

Прикметно, що художник особливо чутливий до відображення умов життя та побуту різних верств населення. Під впливом сучасного західного та постмодерністського мистецтва, Сун Веймін прагне перевершити зовнішній вигляд натури та надати глядачам розуміння «суттєвого» у реальності, втілити не «факти», а їх «інтерпретації» [149, с. 484].

Особлива роль в фігуративних композиціях митця надається пейзажу. Ландшафтний фон є немов резонатором зображених художником повсякденних сцен. Елементи побутового жанру та пейзажу в роботах майстра гармонійно взаємодіють та становлять нерозривне ціле. В численних фігуративних композиціях художника акцентовані монументальні фігури розташовані на тлі яскраво освітлених пейзажів (Іл. 3.1.16–3.1.17).

Вибір митцем діагональної побудови багатофігурної композиції дало йому змогу широко показати різноманітних учасників події. Їхні образи він трактує у двох аспектах – ліричному, з роздумами над долею селян, і дещо гумористично карикатурному. Художнику вдалося правдиво й виразно передати почуття всіх персонажів, знайти для кожного з них природну позу й індивідуальну характеристику.

У ряді творів Сун Веймін створює узагальнені образи жінок, втіливши народний естетичний і духовний ідеал жіночності. В картинах митець підкреслює привабливість, оптимізм молодих дівчат, їх веселі усмішки, що осяяні сонцем, барвистість їх одягу, що відтіняє їх красу. Життєствердженість образів посилюється кольоровою гамою – зеленуватими, сіро-синіми, бузковими відтінками в пейзажному тлі, що відтіняє свіжість засмаглих рум'яних обличь жінок. В більшості своїх робіт художник гармонійно поєднує жанрові сцени з пейзажем. Фігури зображено монументально збільшеними, що немов закривають обрій, нібито замикають простір, завдяки чому створюється

враження затишності і краси краєвиду. Постаті селянок на осяяному сонцем полі, вносять у спокійний ритм картини динамічність. В більшості робіт Сун Вейміна виявляється лірико-поетичний оптимізм, лише в деяких його картинах природа сповнена суму або має драматичне забарвлення. Соковитість барв, сонячність краєвиду створюють у згаданих картинах життєстверджуючий емоційний лад, суголосокий почуттям основних персонажів.

У жовтні 1992 році було офіційно проголошено нову реформу, метою якої було прискорення ринкової економіки. Кількість сільських робітників в Китаї вже перевищувала кількість промислових робітників у містах, і їхня праця стала необхідною в усіх аспектах міського життя. Міграція селян, що стали робітниками на будівництві китайських мегаполісів, стали важливим соціальним і економічним явищем сучасного Китаю. Китай вступив на шлях стрімкої урбанізації та індустріалізації. Сільські мешканці, шукаючи кращих економічних можливостей, масово покидали свої домівки та направлялися до великих міст, зокрема Пекіна, Шанхаю, Шеньчженя та Гуанчжоу. Ці селяни, що перетворилися на будівельних робітників, стали ключовою силою у зведенні нових хмарочосів, доріг, мостів та іншої інфраструктури [208].

Багато художників почали зображувати становище мігрантів, передаючи їхню розгубленість перед сучасним містом. Цій темі присвячені живописні композиції відомого художника Сінь Дунвана (辛东旺, 1963–2014). Він отримав професійну освіту в художньому факультеті Педагогічного коледжу Шаньсі Цзінчун (1988). В роботах художника простежується зацікавленість життям простих людей, їх зовнішнім і внутрішнім світом. Основною особливістю його робіт є пошук духовної взаємодії між персонажами і глядачем.

Художник Сінь Дунван в своїх живописних композиціях втілює важкі умови праці, соціальні та психологічні проблеми цього прошарку населення Китаю. В роботах художника також відчувається втілення ідеї формування культурного обміну та збагаченню міського життя. Сільські мешканці адаптувалися до нових умов, що розпочало формування унікальної міської культури, яка поєднує в собі елементи традиційного та сучасного Китаю. Його

роботи, такі як «Ченгчен» (Іл. 3.1.18), «Сніданок» (3.1.19), «Завтра буде хмарно та сонячно» (3.1.20) демонструють глибоке розуміння, повагу та співчуття до цієї соціальної групи.

Сінь Дунван використовує стиль, близький до коміксів та аніме, де голови персонажів великі, а тіло замале. Такий підхід до фігуративного мистецтва дозволяє художнику підкреслити контраст між фізичним виглядом персонажів та їхньою внутрішньою сутністю, що підсилює вразливість і маргінальність сільських робітників у великому місті. Художник використовує метод «скетчингу», який дозволяє йому швидко вловлювати ключові риси та настрої своїх персонажів. Ця техніка вимагає високого рівня майстерності та «чутливості», щоб точно втілити моменти життя та емоції, які спостерігає художник. Використовуючи цей підхід, він досягає високого ступеня життєвості, що дозволяє глядачам відчувати безпосередню присутність та емоційний зв'язок з об'єктами зображень.

В картині «Зустріч» (Іл. 3.1.21) представлені образи двох сільських хлопців з різними темпераментами і статурою, які стали будівельними робітниками. Вони стоять немов позуючи перед фотокамерою. Один з них пильно дивиться на глядача. Таким чином художник хоче занурити глядача в життя і характер персонажів, відчувати їх переживання і сподівання. Незважаючи на кремезну статуру парубка, його невпевнена поза, зажаті руки свідчать про певну сором'язливість, незахищеність перед новими викликами долі. Інший – маленький і худорлявий, але постава його тіла та міміка, свідчать про спокій і легкість характеру.

Заради більш сучасного звучання твору і розкриття життя сільських людей в мегаполісі, Сінь Дунван додає в картину незвичні для класичного живопису елементи. Зображення консервних банок, пластикових пляшок, цеглин, що розсипані по землі, представляє повсякденні будні китайських мас, «стандарти» «нової» матеріальної культури [186, с. 14].

Сінь Дунван намагається зламати обмеженість фотореалізму в аспекті формотворення: фігури гіперболізовані, з великими головами, з короткими і

сильними руками. На відміну від тематики мистецтва Культурної революції, що представляло ідеалізацію реалій, відрив від соціальних аспектів життя, стиль реалізму Сінь Дунвана представляє визнання та повторне відкриття неоціненної цінності особистості [186, с. 15]. Сюй Вейсінь (徐唯辛, р.н. 1958), ще один відомий художник, який звертається до проблеми міграції в Китаї. В своїх роботах, таких як «Працювати, щоб заробити на життя», «Робочий намет» (Іл. 3.1.22), він розмірковує над долею селян, що стали будівельними працівниками. Таким чином, мистецтво Сінь Дунвана і Сюй Вейсіня відіграє важливу роль у відображенні соціальних змін і проблем у сучасному Китаї. Їхні роботи не лише демонструють життя малозабезпечених верств населення, але й спонукають до глибоких роздумів над соціальними та економічними процесами, що відбуваються в країні.

Ще однією соціальною темою до якої звертаються митці наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. можна назвати правдиве розкриття умов життя людей в мегаполісах, висвітлення їх інтересів. Одним з визначних художників, роботи якого присвячені цій проблематиці, є Лю Сяодун (刘小东). Він народився в провінції Ляонін у 1963 році, а в 1989 році закінчив відділення олійного живопису Центральної академії мистецтв. З 1986 року роботи митця брали участь у важливих художніх виставках як в країні, так і за кордоном. У 1990 році він провів персональну виставку в Центральній академії образотворчого мистецтва Китаю.

За словами Лю Сяодуна, головною метою художньої творчості є відбиття певного культурного і соціального середовища, втілення життєвої цінності кожної особистості в її індивідуальних рисах: «Я хотів би намалювати життя всіх людей у світі». Лю Сяодун художник експресивного реалізму, на якого вплинула творчість відомого європейського художника Люсьєна Фрейда (1920–2011).

Зі слів Люсьєна Фрейда: «Творити без натури ніколи не було важко мені, навпаки, я відчуваю себе вільніше, коли можу взяти під контроль ініціативу представляти реальність, а не механічне передавати уявлення від неї». Ця

позиція митця збігається з художньою концепцією Лю Сяодуна: «Я довіряю інтуїції, шукаю істину і використовую образність живопису для зображення людей і реальності, що відображає моє особисте внутрішнє життя, але належить кожному» [144].

Треба зазначити, що починаючи з 1990-х років більшість китайських художників перебували під впливом «ефекту Фрейда» (Чень Даньцин, Лю Сяодун, Чао Ге, Мао Янь, Сінь Дунван та ін.), але найбільше філософія і принципи живопису європейського майстра вплинули на Лю Сяодуна, якого в китайському мистецтвознавчому дискурсі часто називають «китайським Фрейдом».

«Людина і птах» (Іл. 3.1.23) – ранній репрезентативний твір Лю Сяодуна, створений у 1990 році. Художник відобразив дозвілля трьох молодих людей, зробив обличчя фігур сяючими в природному повітрі та зосередив увагу на зовнішньому середовищі, де вони знаходилися – скромному спортивному майданчику на околиці Пекіна. Твір показує наступний дуже метафоричний момент, немов мовну гру: «здається, чекали, але не знають, чого чекають», у всій картині – «тиха сила молодості» і «дія без дії», що підкреслює певну розгубленість і стурбованість молодих людей.

«Людина і птах» була опублікована в грудневому номері «Jiangsu Illustrated» за 1990 рік і стала однією з його найвідоміших робіт. У тому ж році журнал «Art» і «Jiangsu Art Magazine» опублікували картини Лю Сяодуна та прокоментували їх художню цінність. Як і більшість китайських митців «нового покоління», він обрав реалістичний стиль у поєднанні з художніми методами неоакадемізму й експресіонізму.

У статті 1991 року «Повага до реальності» Лю Сяодун писав: «В житті я реаліст, тому вважаю, що мистецтво має бути реалізмом. Зараз у світі існує багато видів «ізмів», а я дотримуюся «реалізму», тому що «реалізм» має для мене безпосередність моїх переживань і роздумів. Персонажі моїх картин

перебувають у випадковому, природному та реальному стані, від них не вимагається навмисно щось наслідувати чи висловлювати. Це їх життя, яке я намагаюсь зрозуміти і втілити» [144]. Того року митець викликав величезний фурор у світі мистецтва своєю персональною виставкою в галереї Центральної академії образотворчих мистецтв і став провідною фігурою серед живописців «нового покоління».

В своїй роботі «Китайський квартал» (Іл. 3.1.24) із серії «Міграція» художник зображує життя китайських іммігрантів в італійському містечку Прато, який відомий текстильною та шкіряною промислами. На картині зображений цех фабрики, де люди під час перерви від роботи грають у маджонг, а інші – дивляться на гру. Сцена представлена з відстані, немов художник триматися від персонажів на певній відстані, дозволяючи глядачам з цікавістю зануритись в атмосферу події, уявити себе на місці героїв. «Кожна жива істота є дорогоцінною та поважною», – вважає Лю Сяодун. Свою мистецьку позицію художник продовжив втілювати в наступних серіях картин, які були призначені певному соціальному прошарку та життю пересічних людей. Так, у серії «Чіттагонг», відбилися враження митця він подорожі до Читтагонгу, портового міста в Бангладеш. І, нарешті, повернувшись до Пекіна, він створив «живописний серіал» під назвою «Твоє місто». Напевно, в своїх картинах митець намагався зафіксувати «спільність усіх людей» перед «обличчям» культурних конфліктів, географічних бар'єрів та життєвих труднощів.

Найцікавішою, на наш погляд, є серія картин «Ваші друзі», в якій найбільше привертає увагу портретно-жанрова композиція під назвою «Нін Дай сміється» (Іл. 3.1.25). На картині зображені друзі митця та члени його родини перед дерев'яним вікном на балконі художньої студії. Присвячення робіт людям зі свого оточення привносить в станковий живопис шар «живого», що нагадує твори перформансу. Відомо, що виставки Лю Сяодуна завжди доповнюються відеозаписами, світлинами з архіву митця, цитатами з особистого щоденника, які наряду з начерками і живописними полотнами завжди були представлені в ряді

вітрин на його персональних виставках. Варто зазначити, що до серії картин «Ваші друзі», митцем, навіть, був знятий документального фільм «Твоє місто, твій краєвид, твої друзі», що доповнив глибинний контекст живописної серії. Треба зауважити, що подібний підхід до презентації своїх живописних робіт характерний для сучасних художників Китаю.

Зауважимо, що окрім персональних виставок визначних сучасних митців Китаю, поширенню жанрового живопису сприяють національні мистецькі проекти, присвячені, зокрема, національним святкам і, що важливо в контексті теми, і соціальній тематиці. Так, наприклад, у 2015 та 2021 роках в Національному художньому музеї Китаю були проведені дві національні виставки під назвою «Образ народу». У 2021 році в експозиції було представлено близька ста робіт із колекції Національного художнього музею Китаю, які виконані в різних жанрах (традиційний китайський живопис, олійний живопис, гравюра, скульптура та ін.). Треба зазначити, що окрім високого професійного рівня, мистецькі твори наочно продемонстрували шляхи розвитку соціальної теми за останні півстоліття [125, с. 16].

Експоновані твори дозволили глядачеві ознайомитися з побутом різних соціальних груп. Широкий спектр емоцій та характерів, глибокі психологічні характеристики представників різних верств населення стали головним чинником відбору з понад тисячі подібних робіт, за свідченням кураторів виставки [125, с. 16]. На особливу увагу заслуговують образи селян і робітників з глибоким відбиттям їх внутрішнього світу. В творах можна побачити представників усіх верств населення. Картини були створені різними художниками протягом півстоліття і стали певним документальним джерелом, «свідченням» еволюції суспільства і його трудової діяльності. Роботи, присвячені соціальній проблематиці, здебільшого темі праці реконструюють соціально-політичні, економічні й культурні зміни, що відбулися в країні довгий період.

Художники майстерно передають дух часу через деталі та втілення атмосфери, показуючи, як змінились умови праці та технології. На початку експозиції були представлені живописні твори 1950-х років, коли країна відновлювалась після військових подій і спрямовувала свої сили на індустріалізацію. З розвитком технологій і зміною соціальних умов, художники 1970-х і 1980-х років почали зображати впровадження нових механізмів і покращення умов праці. Картини сучасних художників в більшій мірі розкривають соціальні аспекти життя як мешканців мегаполісу, так і селян. У живописних творах 1980–2020-х років представлені різні типи персонажів, що відображають зацікавленість художників соціальною проблематикою. Відповідно до етапу «соціальної історії» Китаю художники відійшли від зображення простого побуту, трактуючи тему з більш глибокими філософськими узагальненнями, інтерпретаціями і гуманістичним посилом.

Цю виставку можна назвати унікальною, адже вона не лише демонструє майстерність художників, але й стає візуальною історією соціальних змін в країні, актуалізує соціально-побутову тематику для наступних поколінь митців і широкого загалу.

3.2. Тема Тибету як соціальна складова художньої течії «сільського реалізму»

До соціально-побутової проблематики необхідно віднести фігуративні композиції на тему етнічних меншин. Ця галузь, хоча і розвивалась за етапами розвитку олійного живопису другої половини ХХ століття (про що йшлося у попередньому підрозділі) має свої особливості і своє коло видатних митців.

Термін «Шао Шу Мінь Цзу» (少数民族) буквально означає «етнічні меншини». Його використовують в Китаї, коли йдеться про групи людей, яких не можна назвати суто ханьцями, тобто найбільшою етнічною групою згідно до соціологічних досліджень, проведених після створення Китайської

народної республіки. Інтерес художників до побуту етнічних меншин породив безліч уявлень про їх життя, що підживлювало подальше інтелектуальне та естетичне захоплення образами «внутрішнього іншого».

Починаючи з 1960-х років, художники на регіональні і національні виставки починають подавати живописні твори, які визначаються як «етнічні мотиви». Поступово ця галузь олійного мистецтва набуває популярності і відокремлюється в окремі мистецькі заходи – семінари, пленери, виставки. Так п'ятого грудня 2018 року в Національному художньому музеї Китаю (Пекін) відкрилася вже 3-я бієнале китайського етнічного мистецтва, на якій було представлено двісті п'ятдесят вісім творів мистецтва, у тому числі сто тридцять картин олією і сто двадцять вісім традиційних китайських робіт. Куратори виставки наголошували, що ця виставка відображає основні риси сучасної етнічної художньої творчості Китаю та зосереджена на відображенні багатого та різноманітного стилю життя та культурних форм різних етнічних груп [96, с. 301].

Національна тема є ваговою ланкою жанрового живопису Китаю другої половини ХХ століття, яка характеризується відображенням соціально-політичних змін в розвитку віддалених регіонів країни. Одним з перших художників, в творчості якого простежується інтерес до «етнічних мотивів» у фігуративному живопису є Донг Сівен (董希文, 1914–1973). Хоча художника називають піонером тибетської тематики в жанровому живописі Китаю, перша репрезентативна робота митця присвячена народності Мяо, якій у порівнянні з тибетським етносом китайські митці приділяли набагато менше уваги.

В ранньому творі митця «Люди Мяо танцюють на Місяці» (1945) простежуються декоративність і стилізованість мальовничого простору, тобто найкращі риси класичного живопису тушшю і давніх монументальних розписів у Китаї (Гл. 3.2.1). Станковий живопис Донг Сівена відображає культуру національних меншин Китаю, є виразом специфіки, самотності, культури, побуту та свят [132, с. 92].

У ранній фігуративній композиції художника значну роль посідає використання орнаментики та яскравих кольорів. Митець також відтворює особливості традиційного вбрання групи народів Мяо. Різні візерунки та орнаменти відображають культурні символи та різноманітність місцевих традицій. Народ Мяо відомий в Китаї своїми традиційними святами, які поєднані з святковими обрядами та традиційними розвагами. Мяочани – одна з найдавніших національностей Китаю, які мешкають у китайських провінціях Гуйчжоу, Юньнань, Сичуань, Хунань, Хубей, Гуанду .

Крім того, рання композиція Донг Сівена нагадує китайські лубочні новорічні листівки (няньхуа), які мають тривалу історію свого існування, починаючи свій шлях з традицій старовинних талісманів-тотемів. Тематика таких листівок зазнавала суттєвих змін від культового призначення (обрядів поклоніння предкам та духам) до сюжетності (радість з приводу багатого врожаю, народні свята та звичаї).

Слід зазначити, що новий розквіт мистецтва народного лубка розпочався в період громадянської війни в Китаї у 1940-х роках, коли няньхуа використовувалася для випуску агітаційних матеріалів і святкових листівок. Їх зміст можна зрозуміти не лише за допомогою зображення, що криється в символах рослин і тварин, а також у специфічному омонімічному збігу вимови китайських слів та образів. Наприклад, зображення сороки співпадало з морфемою ієрогліфа, що означає радість та побажання щастя. При зображенні цих та багатьох інших образів китайські художники, зокрема митці, що працювали в галузі станкового живопису, застосовували традиційний орнамент, прийоми китайського живопису, а також особливості гравюри, сформувавши тим самим неповторний своєрідний національний стиль.

Пізніше Донг Сівен присвячує свої роботи ще одному національному етносу Китаю – тибетцям. Нагадаймо, як було акцентовано у другому розділі, Тибет став об'єктом особливої уваги китайських митців у 1950-х роках, оскільки в цей час регіон увійшов до складу Китайської Народної Республіки. Після анексії Тибету Китаєм у 1951 році та подальшого входження його у

склад КНР, викладачів і студентів художніх закладів відправляли до Тибету для дослідження соціальних і культурних традицій та звичаїв регіону. За підсумками пленерної практики митців, проводились виставки і семінари, що стало поштовхом для подальшої зацікавленості соціуму тибетською тематикою [159, с.12].

Як вже визначалось раніше, тема Тибету стала невід'ємною частиною ідеології «Нового Китаю», яка ставила за мету «соціальний прогрес» та єднання національних меншин в реалізації спільних ідей китайського суспільства. Серед перших митців, що потрапили до Тибету, роблячи ескізи та збираючи матеріал для станкових композицій, можна назвати Ву Цзуорена, Донг Сівена, Є Цяньюй, У Гуанчжуна, Пан Шисюня, Ма Чанлі. Певною мірою картини на тибетські сюжети відображають важливі характеристики розвою китайського мистецтва олією [65, с. 106].

Донг Сівен здійснив три поїздки до Тибету у 1954, 1955 і 1961 роках. Перші поїздки були зумовлені державним замовленням уряду «втїлити» образ «Нового Китаю». До третьої подорожі до гірських прикордонних поселень його підштовхнуло бажання більш глибоко пізнати екзотику побуту людей в цих місцевостях [132, с. 94]. Роботи митця 1960-х років суттєво відрізнялися від його попередніх робіт («Зустрічаючи визволення», 1949; «Церемонія заснування нації», 1953), які були «зразком» соціалістичного реалізму. Роботи присвячені побуту тибетців в основному склалися з портретних образів конкретних людей і життєвих ситуацій, які він бачив під час своєї подорожі. Композиції станкових картин «Тисячолітні землі піднялися» (1963), «Ода Гімалаям» (1963) відрізняються лаконічністю, ліричністю і життєвістю (Іл. 3.2.2–3.2.3).

За живописним трактуванням до робіт Донг Сівена наближені роботи його учня – Юань Юньшена (袁运生, р.н. 1937). У вечірній сцені «Пісня жнитців» зображена група фермерів, які після важкого робочого дня повертаються додому із зібраним врожаєм (Іл. 3.2.4). Фігури персонажів, як і в картинах Донг Сівена, сприймаються узагальнено, без зайвої деталізації. Цей

принцип вирішення багатофігурної композиції є характерним для митців, які використовували в своїй практиці технічні і стилістичні аспекти монументальних розписів. За словами Юань Юньшена, китайська традиційна культура, її важливі культурні реліквії різних історичних періодів є нескінченним скарбом і джерелом мистецької мови та способу мислення китайців [109].

Юань Юньшен проникливо вивчав особливості образотворення у традиційному китайському живопису, зокрема копіював стародавні розписи у гроті Лунмен (Іл. 3.2.5–3.2.7). Це заклало основу для його подальшого пошуку пластичної мови, аналізу конкретних живописних задач, таких як поєднання кольору і ліній, абстракції і фігуративності.

Можна сказати, що друге покоління китайських станковистів розпочало процес розвитку олійного живопису у русі східної естетичної «експресії». Новий соціокультурний контекст створив умови для підвищення рівня китайського живопису, сформував нову систему навчання, головними частинами якої стали системний підхід до художньої освіти, пошук виставкової діяльності і теоретичних досліджень. Наприклад, розглядалися роль кольору в малюнку (Лян Юлун), вивчення портретного мистецтва (Лі Зонджінь), відчуття простору та об'єму в живопису (Ван Шикуо), кольорознавство (Ву Цзурен), пейзажний живопис (Вей Цзімей) та вивчення взаємозв'язку між національним живописом та властивостями олійного живопису (Ай Чжунсінь), технологія олійного живопису (Дай Зе) тощо. Ці теми обговорювалися як окремі аспекти для формування єдиної системи, що тоді було визначним явищем у китайському живопису [148].

Високим професіоналізмом і образністю виділяються роботи Ма Чанлі (马常利, 1931–2024), який отримав художню освіту в Центральній академії образотворчих мистецтв в майстерні олійного живопису (1953). Художник неодноразово відвідував Тибетський автономний район і села, населені

тибетцями в провінціях Сичуань і Цінхай. Він залишався з місцевими мешканцями в їхніх наметах і спостерігав, як вони живуть, працюють і відпочивають. Ма Чанлі присвятив серію картин життю тибетців, що були виконані на основі натурних малюнків й ескізів. В своїх роботах художник намагався відтворити красу тибетського плато, гармонійний зв'язок між побутом цього народу і оточуючою їх природою.

В 1959 році, коли було створено картину «Шлях до щастя», Ма Чанлі акцентував увагу на тому, як національна естетика занурюється в реальні теми життя етнічних меншин, виражаючи своє відношення до теми через красу пейзажу (гірська дорога Канцану, що веде до Тибету). У творі як персонажі, так і пейзаж є доповнюючими елементами полотна. Митцем встановлюється нерозривний композиційний і колористичний зв'язок між персонажами на передньому плані та далекою дорогою вздовж лінії горизонту. Використання взаємодії тональних і кольорових сполучень для створення єдиного цілого характерна для всіх жанрових полотен майстра. Навіть, залишаючись певний час в рамках «арт-концепції» соцреалізму, його тематичної заангажованості, Ма Чанлі приділяє особливу увагу формальній і колористичній складовій станкового твору.

Завдяки послабленню тиску влади на мистецтво (після Культурної революції Китаю) в 1978 році художник звернувся до втілення глибоких реалій життя тибетців без зайвої ідеалізації. Це відкривало можливість для вираження більш широкого спектру емоцій і думок, стосовно труднощів та перспектив розвитку Тибету. Митець відтворює сцени повсякденного життя людей, висловлюючи красу «непомітного» та «випадкового» [159, с.15].

В картині «Плато молодості» (Іл. 3.2.9) Ма Чанлі виразно відтворює образи тибетського народу, що вступає в нове життя, використовуючи поетичну мову, а фігури людей в контрасті з великими горами та зеленими полями, вбирають в себе образи за допомогою символічно метафоричної образності. Зокрема, він органічно поєднує фігури та пейзаж, втілюючи традиційну китайську естетику. Нарешті, протягом всієї своєї творчості

митець залишається вірним поєднанню засобів європейського мистецтва олією з ідеями та образними особливостями китайської культури.

Твір «Плато емоцій» (Іл. 3.2.10), створений у 1980 році, відзначається новим баченням життя тибетського народу. На відміну від попередніх робіт, що випромінювали «кольори щастя», в цій картині використовуються монохромні теплі відтінки, а також сильні чорно-білі контрасти. Ймовірно, художник намагався втілити буденність зображеної сцени. На полотні зображена молода тибетська дівчина в національному одязі, яка усміхається, стоячи біля домашніх тварин. Її обличчя випромінює щирість і відкритість, що передають внутрішню радість і гармонію з навколишнім світом. Деталі національного костюма, риси її чарівного обличчя, підкреслюють її культурну ідентичність та традиційні цінності тибетського етносу. Картина вражає своєю життєрадісністю, в якій відчувається тепло простого селянського побуту. Ма Чанлі майстерно передає емоційний стан своєї героїні, роблячи її образ живим і близьким для глядача.

У найвідомішій картині митця «На луках» (1981) втілюються образи трьох дівчат, які збивають молоко для приготування олії (Іл. 3.2.11). У художньому творі силуети жінок поєднуються в гармонійний силует, «перегукуючись» із «танцем хмар». Інтегрувавши стилістику імпресіонізму та чарівність традиційного китайського «гохуа», стиль олійного живопису митця поєднує реалістичність з експресивністю, просторову глибинність та графічність (схематично витягуючи контури фігур, відтворюючи живописні динамічні рухи, схожі на дивний силует з чіткими розміркованим викривленням форм). Щоб підкреслити ритм праці, він несподівано знижує горизонтальну лінію на картині, залишаючи величезну просторову зону для неба. Через рух хмар відтворюється динаміка картини, перетворюючи силуети фігур та «ритм хмар» у форму візуальності. Такі твори можна вважати класикою ліричного імпресіонізму в побутовому жанрі та успішним прикладом формальних інновацій у китайському станковому мистецтві 1980-х років.

Зображення людей в картинах Ма Чанлі хоча і реалістичні, немов розчиняються в пейзажному середовищі, та містять в собі узагальнену типовість, через яку митець намагався донести емоційний і щирий характер своїх героїв. У створенні образів він не обмежувався анатомічною точністю і перспективою, а вмiло використовував прийоми стилізації та експресії. В роботі з контуром відчувається вмiле використання лінійної ритміки. В кольоровому рішенні творів простежується унікальна лаконічність та декоративність, що підсилює їх візуальний ефект. Творчість Ма Чанлі у сфері олійного живопису багата духовною атмосферою і образністю китайського традиційного живопису. Фактично, з моменту введення олійного живопису в Китай з Європи, багато китайських художників крім вивчення навичок реалістичного малювання завжди звертали увагу на поєднання китайської ліричної семантики з естетичними особливостями західної культури.

Ще одним з видатних митців, твори якого здебільшого присвячені тибетському плато і його мешканцям є Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊, 1931–2023). У 1953 році він закінчив факультет живопису Центральної академії образотворчих мистецтв зі ступенем бакалавра, а в 1955 році – аспірантуру на факультеті живопису тушшю. Відомо, що митець проявляв зацікавленість різними видами мистецтва, такими як музика, драма, кіно, поезія та інші [205, с. 6]. Це було не просто захопленнями, а пошук авторського стилю, відчуття спорідненості мистецьких форм в різних видах мистецтва. Музика для нього стала джерелом натхнення, впливаючи на його романтичне втілення дійсності на полотні.

Дипломна робота «Початок» була відмічена позитивною критикою в мистецьких виданнях того часу. Чжань намагався вбудувати своє відчуття форми в тему, яка відповідає тодішнім вимогам мистецьких стандартів, і це було безперечно особливою рисою творчості митця.

Він часто переробляв свої ескізи вдосконалював їх, приділяв особливу увагу виразності образів та загальній естетиці картини. В роботі «Початок» зображена група молодих фермерів, які укріплюють намет в полі перед

наближенням грози. Їх силуети сповнені емоційними рухами навколо великого намету, хвильоподібний силует якого збагачує композицію, динаміку й напругу зображеного моменту. Ліворуч на картині можна помітити стурбовану дівчину, яка спостерігає за наближенням хмар, немов привертає увагу глядача до далекого горизонту. В той же час праворуч зображено вже побудований інший намет та людей, що за масштабністю і силуетом створює контраст з динамікою центральної групи фігур. Велика кількість темних хмар і ясне небо у верхньому правому куті викликають сильний контраст з білим наметом, що немов вітрило майорить в небі підкреслюючи динамічну атмосферу події. Усі ці влучно вирішені елементи композиції допомагають передати внутрішні емоції та напругу персонажів, завдяки чому глядачі відчувають життєвість моменту.

У 1960-х роках деякі твори митця, що були представлені на виставках, викликали значний резонанс у суспільстві. Того часу газети заповнювалися «обговореннями» про прогрес чи ретроградизм імпресіоністичного та експресіоністичного напрямку живопису та його можливості в мистецтві. Митець насмілився представити свої роботи в «нереалістичному» стилі, не зосереджуючись на об'ємності форм, звертаючись до модерністичної виразності кольору та мазків. Тоді це сприймалося як «великий бунт» у мистецькому середовищі. Зрозуміло, чому під час «культурної революції», його твори були включені до «чорного списку» і були піддані суворій критиці у пресі [159, с. 14].

Наприкінці 1970-х років, коли в китайському мистецтві відновлювалася творча свобода, широкий резонанс в мистецькому середовищі отримало полотно Чжань Цзяньцзюня «Пісня плато» (Іл. 3.2.12). В портретно-жанровій композиції зображена тибетська дівчина, що співає пісню в засліплюючих променях сонця, що заходить. Осінні барви доповнюють загальну метафоричну концепцію полотна, контрастно підвищують емоційність, змістовну образність твору, величність композиції. Завдяки певній міфологічності сюжету («Викрадення Європи»),

художник втілює ідеали та непокірність тибетців, їх прагу зберегти свої традиції і культуру.

Оскільки червоний колір під час Культурної революції був розповсюдженим «політичним символом», після її закінчення більшість художників намагались обмежити його використання в своїй роботі. Але Чжань Цзяньцзюнь, за його словами, сприймав червоний колір, перш за все, як символ відродження та енергії життя [205, с. 8]. Саме червоний колір є головним в більшості його робіт: «Пісня плато» (1979), «Льодовики Паміру» (1982), «Сонце, що сходить» (1987). Використання червоного кольору в цих картинах відрізняється. У творі «Пісня плато» відображає «відкрите» серце, щирість дівчини, а велика кількість червоного кольору в середовищі наповнює картинний простір музичністю і ліризмом. В картині «Льодовики Паміру» червоні хмари відтіняють освітленим вечірнім світлом прохолодний відтінок льодовиків, підкреслюючи чарівність прикордонного ландшафту (Іл. 3.2.13).

Після «культурної революції» багато художників залишали великі міста та виїжджали на прикордонні території, поглиблюючись у справжнє сільське життя прикордонних регіонів Китаю. Вони вирушали в суворі та віддалені місця для того, щоб знайти відчуття близькості до природи і до суворого життя малозабезпечених верств населення. Чжань також ретельно вивчав культурні особливості, звичаї та побут тибетських областей, таких як Кинхай, Ганьсу, Сичуань. Художники, які приїжджали в ці території, завжди відчували особливі переживання і неймовірні враження, оскільки у цьому регіоні зберігались вікові народні традиції етнічних меншин. Чжань вирізнявся своєю точкою зору: він бачив простоту душі тибетців та їхню духовну сутність вважаючи, що головною особливістю тибетців є любов до життя та природи [165, с. 24].

Чжань вважав, що митці станкового живопису при доборі образотворчих засобів повинні визволитися від обмежень чисто тематичного підходу і знаходити власну пластичну мову. При цьому, на

його думку, «сюжети без формальної краси» втрачають своє художнє значення. На думку митця, кольори повинні бути подібні до музики (в якій він був знавець), і мати свою власну незалежну виразність. Він прагнув досягнення балансу між виразністю реалістичного рисунку та кольоровими насиченими абстрактними плямами, тобто змістом і пластичним наповненням твору [205, с. 10].

Митець не обмежувався реалістичними формами, шукаючи абстрактну естетику формальної краси живопису, як і більшість сучасних станковістів Китаю, які намагалися знайти свою авторську впізнавану манеру, залишаючись в межах реалістичного напрямку. Вибором Чжань Цзяньцзюня стало наближення до образотворчих засобів експресіонізму, що було найближче до його темпераменту. В усіх творах майстра простежується намагання досягти виразності живопису. Деякі полотна виконані на основі довготривалого лесування, тонко, де олійна фарба розтікається як акварель або туш. В інших – приваблює фактурний живописний прийом, коли кольорові шари наносяться малярським ножом або мастихіном.

В картині «Сонце, що сходить» (Іл. 3.2.14) втілена замріяність тибетської дівчини у національному костюмі, вишуканий силует якої немов огортає вечірнє сяйво, простягаючись в глибину простору. Цілковите заповнення картинної площини всіма відтінками червоного кольору – вищий рівень «надреалізму», де колір стає символом життя, що немов перевершує реальність. Червоний, що колись був спотворений політичним підтекстом під час Культурної революції, в роботах Чжана стає духовним патосом святості, чистоти, символом потужної енергії життя [173, с. 10].

Західна та східна естетика зустрілися у творчості Чжань Цзяньцзюнь, надаючи його живопису унікальну гармонію і глибокий зміст. Митець відзначав, що для нього найважливіше – це висловити своє бачення через художні характеристики, такі як композиція, колір, форма, мазок, текстура

та інші [173, с. 11]. У своїй творчості він ставив акцент на розкритті художнього виразу та візуального впливу, активно використовуючи суб'єктивні фактори для підсилення емоційного змісту

Художник не конкретизував, які саме західні художні напрями вплинули на його творчі пошуки. Відомо, що він не копіював стиль чи методи західних майстрів, а вибирав елементи, які відповідали його художньому смаку. Ця інтеграція відбувалась природно, художник органічно вписував нові елементи у власний стиль. Таким чином, протягом років Чжань Цзяньцзюнь експериментував з різними напрямками та техніками, намагаючись досягти гармонії між формою та змістом. Так, наприклад, серія робіт «Тибетські висоти» (1982–1986) відрізняється вираженою площинністю та графічним характером, що може бути результатом впливу абстракціонізму та сучасного японського живопису. Тим не менш навіть у цих роботах митець продовжував досліджувати межі реалістичного мистецтва, вносячи свої унікальні риси та нові перспективи у світ сучасного живопису Китаю.

Як і в більшості станкових полотен сучасних китайських митців, в роботах Чжань Цзяньцзюня простежуються риси китайського стилю з увагою до «масштабу» та «ритму». Варто зазначити, що протягом багатьох років художник носив з собою невеликий блокнот, в якому малював багато жанрових композицій розміром всього один або два сантиметри, що схоже на китайські печатки для кліше. Під час створення картини він постійно працює над такими мініатюрними композиціями. Митець вважає, що «...малюючи в маленькому розмірі, можна побачити велике; якщо добре намалювати маленький ескіз, тоді можна розпочати велике полотно». Головну роль, за словами Чжань Цзяньцзюня, в картині відіграють великі «сили», великі композиційні аранжування, цілісність структури, ритмічність і контрастність» [165, с. 24]. Під час постійного вдосконалення цих маленьких композицій він знаходив найфундаментальніші аспекти, які

потрібні для створення художнього образу на полотні, і коли він бере в руки пензель і полотно мав змогу зосередитись на імпровізації, методі творчої свободи і певної «екзальтації».

Подібним експресивним стилем, впізнавасною своєрідністю відзначаються також «етнічні мотиви» на тибетську тематику відомого представника «Мистецтва шрамів» – Чжоу Чунья (周春芽, р.н. 1955). Він народився в Чунціні, у 1982 році закінчив Сичуаньський художній інститут, після чого мав змогу подорожувати Європою, вивчаючи мистецькі колекції різних країн. Нагадаймо, починаючи з 1980-х років китайські художники мали можливість більше подорожувати Європою та Америкою, вивчаючи здобутки класичного і модерністичного світового мистецтва. Це дозволило митцям більш вільно експериментувати в олійній техніці живопису [131, с. 92].

В роботах на тибетську тематику Чжоу Чуньї відчувається мистецька лексика неоекспресіонізму [130, с. 116]. Основою стилю митця стали перебільшені та викривлені форми, густий і потужний мазок (Іл. 3.2.16–3.2.17). В цій стилістиці художник відчуває «...радість свободи, потяг до «формалізму»» [130, с. 118]. Художник зіткнувся з суперечливим вибором між «західною художньою мовою» та традиційною китайською культурою, що спонукало поєднати їх образотворчі засади [143, с.110].

Про свої найвідоміші картини «Нове покоління тибетців» (Іл. 3.2.15), «Стрижка овець» (Іл. 3.2.18) художник залишив спогади: «Виходячи на пасовища я відчував справжнє життя... поступово конкретність побаченого зникала, і все, що залишилося в моїй уяві – насичені та «густі» кольорові силуети фігур тибетців на тлі яскравої трави. Прості та грубі образи сприймались мною як ритміка кольорів». Чжоу Чунья робив багато начерків окремих образів й ескізів у кольорі з натури [143, с. 111].

В своїх фігуративних композиціях Чжоу Чунья, як і більшість китайських художників, не акцентував увагу на соціальних проблемах етнічних меншин, а намагався втілити унікальну культуру тибетців,

продовжуючи появу нових тенденцій, які привніс в олійний фігуративний живопис Донг Сівен. За словами Чжоу Чунья, на стилістику його олійного живопису окрім традиційного китайського живопису вплинули картини німецького неоекспресіонізму, які він вивчав під час підвищення кваліфікації у 1988 році на факультеті вільних мистецтв Університету Касселя (Німеччина) [143, с.112].

Мистецька лексика неоекспресіонізму – перебільшені та викривлені форми, «густий» і потужний мазок, надала митцю певне відчуття живописної свободи, що виявилось в прагненні до «формалізму». В своїх інтерв'ю, художник наголошує, що працюючи в реалістичному русі, він витрачає багато зусиль на створення живописної фактури та текстури твору, відчуваючи майже нав'язливе бажання вловити та «пограти» з візуальними факторами, прихованими в природних властивостях натури [143, с.112]. В особливостях трактування пластичної форми, в її візуальній презентації художник бачить розкриття змісту твору.

Визначено, що в усіх картинах митця кольори мають тенденцію до «теплого» колориту, особливо вохристих та червоно-коричневих тонів. Пастозні мазки і теплі кольори підсилюють загальне декоративне звучання творів, надають формам особливої виразності, певної «таємничості». Силуети людей та будинки, зображені на тлі гірських пейзажів, узагальнюються митцем у геометричні фігури – кола та трикутники [59, с. 154].

Тема Тибету в сюжетних живописних композиціях китайських художників відображає багатий світ традицій, культури та релігійних переконань мешканців цього унікального регіону. В художніх творах, присвячених побуту етнічних меншин Тибету, митці часто вдаються до детального відтворення традиційного одягу, ритуалів та щоденних обрядів. Вони відтворюють образи сільських звичаїв, традиційних ремесел та розваг, щоб передати унікальність та красу тибетського етносу [65, с. 106].

Родинні стосунки – одна з ключових тем в творчості художників, які стають вираженням духовних та емоційних зв'язків між рідними. Це може

бути відтворення торжеств, святкувань чи зображення важливих подій для спільноти. В художній формі відображається також тема солідарності та взаємодії між членами тибетської громади. Тема Тибету в сюжетних композиціях китайських художників є засобом вираження та ствердження багатих традицій і духовності цього регіону.

Відомий художник Пан Шисюнь (潘世勋, р.н. 1934) отримав освіту в Центральній академії образотворчого мистецтва (1955–1961). Перший раз потрапив до Тибету в 1960 році ще будучи студентом. Піврічне перебування на тибетському плато надихнуло його на багаторічну працю над етнічною тематикою. Обґрунтовуючи свою мистецьку позицію, художник писав: «...мене завжди переповнює почуття провини, тому що я ніколи не міг в повній мірі висловити те, що я відчував до цієї землі та її людей. Це те, що змушує мене знову і знову відвідувати Тибет. Гори, річки та релігійна культура Тибету стали для мене грандіозним і глибоким естетичним посиленням. Тибетські співвітчизники досі зберігають свої невинні якості, які не були відчужені сучасною цивілізацією. Доброта, благочестя, простота, гармонія з природою – це те, чим мене надихнув Тибет» [95].

В ранніх творах художник приділяє увагу змінам в житті тибетців після приєднання регіону до Китаю. «Гімн обороту», «Щойно зійшло червоне сонце», «Ми йдемо широкою дорогою» (Іл. 3.2.19) – його перші роботи на тему Тибету, що були зосереджені на вираженні нових змін в житті звичайних мешканців регіону. Основним завданням станкових творів 1960–1970-х років було підняття духу суспільства, підтримка соціалістичних ідей та пропаганди трудових цінностей. Радісні образи робітників і селян стали ключовим елементом живопису багатьох китайських станковистів того часу.

Художники намагалися втілити позитивні емоції, підкреслити радість колективної праці. Це відображало не лише матеріальний успіх, але й поєднання суспільства в справі досягнення спільних цілей. В творах цього періоду потрібно було не лише передати реальність, але й вихвалити та

ідеалізувати позитивні сторони соціалістичного способу життя. Таким чином, твори цього напрямку служили не лише особливим мистецьким виразом, а й інструментом впливу на суспільство та його світогляд [67, с. 107].

В 1980-х роках митець поїхав на стажування до Франції вивчати техніку та роботи європейського олійного живопису. Він чітко усвідомлював, що спрощене розуміння живописних технік і матеріалів в Китаї обмежувало подальший розвиток олійного живопису [95].

Пан Шисюнь провів поглиблене дослідження взаємозв'язку між змістом творів та засобами втілення, підкреслюючи, що матеріали та техніки живопису мають доповнювати та підтримувати один одного в побудові твору.

В період економічних реформ 1980-х років китайські художники продовжили працювати над темою Тибету, їхні підходи почали дещо відрізнятися від попереднього періоду. З соціально-політичними зрушеннями в суспільстві змінювалася тема і зміст творів Пан Шисюня. Збільшилося зображення побуту тибетських мешканців, їх традицій і свят. Пан Шисюнь та інші художники намагалися глибше втілити образ духовного «іншого», вивчити культурні традиції, побут і вірування тибетської спільноти (Іл. 3.2.20). Тибетців, за словами Пан Шисюня, іноді сприймають як таємничих, грубих і варварських створінь, судячи з їх зовнішнього вигляду і звичаїв. «Насправді, вони прості та чесні, дуже схожі на фермерів із північної глибинки. Я докладав усіх зусиль, щоб зробити цю грізну, але піднесену землю та її героїчних і привітних людей відомими зовнішньому світу» [95].

Більш відкрите суспільство дозволило художникам подивитися на Тибет з нової перспективи, а саме – відмовитися від ідеалізації та розкрити складні аспекти життя простого народу. В своїх виступах і статтях 1980-х років Пан Шисюнь стверджує, що реальність для нього не така проста і не зводиться до реалізму: «...правда полягає не лише в правдивості на картинах, а й у передачі краси та зворушливих речей у житті. Реалізм повинен передавати відчуття краси та відчуття зворушливості...». Митець вважає, що китайський побутовий живопис повинен ґрунтуватися на вивченні реальних образів [95].

В 1980-х роках на мистецькій арені Китаю з'являється ще один митець, творчість якого присвячена Тибету. Поява «серії тибетського живопису» Чень Даньціна (陈丹青, р.н. 1953) започаткувала в китайському олійному живописі новий напрям, який відтоді називають «течією життя» та «рідним стилем» [188, с. 56].

Уникнувши політичних лозунгів патріотичної проблематики, Чень Даньцін одним з перших художників розпочав пропагувати менш ідеалізований підхід до зображення тибетського життя, фокусуючись на більш глибокому розкритті соціальних проблем, з якими стикалася тибетська громада. Це включало в себе питання економічних реформ в регіоні, збереження культурної ідентичності етносу та взаємодії між традицією та сучасністю (Іл. 3.2.21–3.2.22).

Яркий представник «сільського реалізму» Чжу Іюн (朱毅勇, р.н. 1957) навчався на факультеті олійного живопису Сичуаньського інституту образотворчого мистецтва. В «портретах» тибетського життя, художник ретельно відтворює деталі, звертаючи увагу на реалістичність зображень [159, с. 14]. Це дозволяє глядачеві глибше відчувати атмосферу й аутентичність «тибетського плато» (Іл. 3.2.23–3.2.24).

Сьогодні тема Тибету продовжує залишатися в центрі уваги китайських художників, але спостерігається новий рівень розгортання та розуміння цієї тематики в станковому мистецтві Китаю. Виділення тибетської теми в окрему галузь станкового мистецтва свідчить про значущість цього регіону в культурному національному дискурсі. Пленерна практика стала важливим поштовхом для художників, які бажають найбільш вірно передати атмосферу та красу Тибету. Відвідання цього регіону дозволяє митцям власноруч відчувати та зануритися в його унікальну атмосферу, що впливає на їхні творчі рішення. Авторський підхід художників до рішення теми став більш індивідуалізованим й експериментальним. Вони поєднують традиційні

елементи та сучасні живописні техніки, створюючи унікальні твори, які відображають власні переживання та сприйняття Тибету [65, с. 109].

Традиції та вірування тибетців виникали в умовах цього унікального природного середовища, і через віру в природу та духовність речей, розвинули їх власні кольорові відчуття, які виражені в повсякденних і святкових релігійних обрядах. Різні регіони та етнічні групи сформували різноманітне кольорове сприйняття та вірування в семантику кольору, відбиваючи унікальний регіональний стиль в традиційному ремеслі та мистецтві. Буддизм є основою всієї тибетської культури і втіленням духовної сутності народу. Кожне зображення Будди чи Бодхісаттви в малюнках несе в собі щире вірування та сповнене молитви тибетців. Ласкаві зображення Будди та миролюбних образів Бодхісаттв вражають не лише своєрідною доктриною тибетського буддизму, але й стають втіленням духовного світу людей, віри у духовну свободу особистості.

Тривалий час створенням реалістичних картин, присвячених релігійним традиціям Тибету займається відомий сучасний китайський митець Юй Сяодун (于小冬). Художник народився в Шеньяні в 1963 році. Професійну художню освіту митець отримав закінчивши факультет китайського живопису Академії образотворчого мистецтва Лусунь (1984). Художник, як і більшість його колег, спочатку вивчав китайський традиційний живопис, а саме лінійний рисунок і малювання тушшю. Засади техніки гохуа, на думку Юй Сяодуна, завжди сприяють знаходженню індивідуального стилю й ствердженню ідентичності олійного живопису Китаю [139].

Майстер бачить схожі образотворчі принципи в китайських пейзажних творах епохи династії Південної та Північної Сун з музею Тяньцзінь і роботах майстрів раннього Відродження в Італії. Треба зазначити, що Юй Сяодун довгий час займався дослідженням і копіюванням давніх тибетських фресок, вивченню будинків сакральних споруд у Тибеті, глибокому вивченню ландшафту сіл та пасовищ, вивчав особливості релігії і обрядів Тибету.

Художник опублікував монографію «Історія живопису тибетського буддизму», в якій висвітлив найвидатніші сакральні пам'ятки регіону [207].

Основною метою живопису митець вважає передачу суті речей чітко виявленими силуетами з лінійним окресленням меж форм. Юй Сяодун, як і більшість китайських станковистів, намагається знайти перетин між східним і західним живописом, поєднуючи образотворчі засоби відомого французького майстра Клода Моне і китайського художника середини ХХ ст. Хуан Бінхуна. Навіть вивчаючи начерки Рубенса художник знаходив багато аналогів з методами роботи китайською тушшю і пером [177, с. 63].

Поступово художник підійшов до пленерної практики на тибетському плато (1984–1997). Імпресіоністичні картини художника присвячені темі буддизму, який є релігійною основою тибетської спільноти. Відомому китайському живописцю притаманна манера широкого узагальненого живопису з чітким розмежуванням просторових планів і з виділенням колористичної домінанти, здебільшого червоного кольору (Іл. 3.2.27). При вивченні засад олійного живопису, художник звертав увагу на добір не тільки техніки, але і на особливості використання художніх інструментів і матеріалів. Як і його попередник Пан Шисюнь, Юй Сяодун наголошував, що західноєвропейський живопис має не тільки іншу мистецьку естетику і художню концепцію, а й інші технологічні особливості у порівнянні з засобами традиційного китайського живопису тушшю [139].

Картина «Паром» (Іл. 3.2.25) – це його перший великий твір. В роботі представлені паломники, що пливають до монастирів Лхасу. Образи звичайних людей, які відправились на паломництво. Їх образ виразний, духовно насичений, природний і скромний. Вони відображають духовний світ людей, а художнє втілення окремих персонажів досягає високого рівня портретного мистецтва. Тибет – стародавній рай для релігійної віри і, коли Юй Сяодун перебував у Тибеті, він бачив, як безліч віруючих відправлялись на човнах через ріку, щоб молитися в монастирі Саньє на протилежному березі. В

картині «Паром» персонажі одягнуті у старовинний національний одяг, їх «вірянські» жести демонструють релігійність спільноти. Відтінки одягу, обличь на тлі гірського пейзажу передають своєрідну красу віддаленого екзотичного регіону Китаю.

Фігури людей, що вирушають в паломництво, поєднані в єдиний моноліт. Побудова композиції нагадує «класичні» канони європейського класицизму. Трикутна симетрична композиція простежується дуже чітко, художник немов підказує глядачеві напрям головних і другорядних елементів картини, що дозволяє глядачеві відчувати частиною зображеного дійства. Човен здається нескінченний, він рухається через річку до свого ідеального світу. Золота гора під сонцем, що замикає композицію і немов знаходиться за картинною площею, здається містом благодаті, духовним притулком. Кольори освітленого високогір'я на тому боці річки і золоте сяйво у небі мають конкретне вираження – це символ святого місця буддизму, який являє собою кращий ідеальний світ. Високогірний світ та земля, на якій проживають покоління тибетців, немов вказують вірний напрямок руху. Сполучення композиції та кольорів призводить до того, що малюнок передає духовність буддизму.

У найвідомішому триптиху «Шлях молитви: Білий, Червоний, Синій» художник продовжує тему тибетських релігійних обрядів (Іл. 3.2.26). «Шлях молитви-Білий» вдало передано золотистий далекий храм і теплий білий колір неба, що доповнює картину образом святості і благодаті. Одяг персонажів має різноманітні кольори: червоний, зелений, чорний, жовтий, також деякі прикраси у синьому кольорі. Емоційна сутність твору відзначається серйозністю обличь молодих вірян, наївністю образів дітей, стомленим літніх людей. Багатобарвність та насиченість кольорів в роботі дійсно виражає чітку інтерпретацію кольору гірського регіону та природних пейзажів [180, с. 83].

Це вираження життя, унікального для гірського середовища та природних краєвидів, в якому значення кольору глибоко розкривається. Ми знаємо та бачимо це сценічне барво, де в душі відсутні будь-які емоції або

хвилювання, тільки поклоніння вірі та духовний вираз ідеальної країни, яку вони хочуть бачити. Задній план композиції наближений і водночас такий далекий – храм, який є їхньою метою.

Тибетці дуже шанують білий колір, це впливає з благоговіння перед природою та релігією. Білий символізує щастя, святість, мир, радість і гармонію. Частинка білого та одяг монахів, який має яскраві та насичені кольори, суттєво контрастують з Буддівським палацом і небом на обрії. Тибетці люблять яскраві кольори, і через декоративність кольорів вони виражають свої емоції. Вони надають «життя» природі, різноманітність та красу, їхнє відчуття відповідає природному середовищу, де вони живуть взаємодіючи з природою. Релігійні вірування та обряди тибетців є невід'ємною частиною їхнього повсякденного життя, і це проявляється в численних релігійних святах, які утримуються в традиціях та культурі тибетського народу. Це відображається в їхньому смаку до багатофактурних і яскравих тканин, використанні вишивок і прикрас [119].

Картину «Шлях молитви-Червоний» було відзначено бронзовою медаллю десятої Всекитайської виставки мистецтв. В культурі кольорів тибетців «червоний» символізує вбивство, пов'язане з кров'ю і м'ясом, що розглядається як символ м'яса, крові і жорстокості. Червоний колір викликає почуття трауру, тому лише монахи у храмах одягають червоний одяг, щоб показати свою волю до практики протягом усього життя [180, с. 85].

Окрім цього, червоний колір також символізує владу, яка притискає зло, представляє покірність та любов – це унікальний вираз кольорової палітри в гірському середовищі. Плоска червона стіна, старенька людина в червоному та чорному одязі з важким виразом створюють пригнічений та важкий настрій, а змішування кольорів надає філософської глибинності. Утворі червоний колір використаний в забарвленні стіни, одягу монахів. Білий колір є улюбленим кольором тибетців. Від образів домашніх тварин, що зображені в русі, до старого чоловіка, який своєю позою нагадує про швидкоплинність життя,

митець намагається передати гармонію статичних і динамічних елементів. У буддизмі існує вчення про минуле життя, теперішнє життя та майбутнє життя, і в ньому говориться: незалежно від того, в якому житті ви знаходитесь, вам слід думати про добрі дії, щоб забезпечити краще майбутнє в цьому житті та в майбутньому.

Картина «Шлях молитви-Синій» переповнена символікою та емоціями, які відображають глибокий зв'язок художника з тематикою і культурою Тибету. Синій колір, що домінує на тлі, викликає враження таємничості та глибини, а також символізує владу та містичність в тибетському живопису. На фоні синього неба з хмаринками «пливуть» фігури, які займаються молитвами та духовними практиками. Їх грубі контури в контрасті з яскравим синім небом створюють відчуття напруження та водночас гармонії. Це відображає не лише сила кольору, але й глибокий зміст і значення молитовної практики для місцевого населення. Яскраві, прозорі кольори гірського регіону пов'язані з інтенсивним світлом, що надає твору сильного візуального та світлового ефекту. Щоб глибше виразити свої почуття до Тибету та створити унікальний погляд, художник Юй Сяодун поглибився у щоденне життя місцевого населення, приєднавшись до родини паломників, проживаючи з ними довгий час, вивчаючи їх побут і мову.

В роботах триптиху «Шлях молитви» відчувається певний потяг митця до відходу від реалістичності, особлива увага до привнесення в роботу формальних елементів, яскравих площинних домінант, поєднання стилістичних елементів китайського живопису епохи Сун та імпресіоністичних засад Клода Моне. Різноманітність в точках, лініях та плямах надають зображенням відчуття двох різних вимірів – двовимірні площини та тривимірний простір.

Таким чином, художній образ «молитви» розкривається через використання синтезу абстрактних і реалістичних форм. Цікаво, що проживши у Тибеті протягом тринадцяти років, він лише після від'їзду з нього усвідомив

цінність набутого духовного «досвіду», відчув тугу за регіоном та його мешканцями. Більшість великих картин Юй Сяодун виконав в майстерні, знаходячись далеко від Тибету, на основі натурного матеріалу, який він збирав багато років [177, с. 64–65].

Наряду з імпресіоністичними та неоекспресіоністичними тенденціями наприкінці ХХ століття в олійному фігуративному живописі Китаю продовжують розвиватися неокласицистичні тенденції, зокрема фотореалізм. Одним з ярих представників цього напрямку у фігуративному живописі на тибетську тематику можна назвати Чжан Ібо (张艺博, р.н. 1966). Вивчаючи мистецтво в Центральній академії образотворчого мистецтва (1985), Ібо перебував під безпосереднім впливом китайських майстрів реалістичних традицій, таких як Донг Сівен, Ван Ідун, Цзінь Шаньї, Сунь Веймін та ін. [132, с. 92]. Художник в своїх творах намагається наслідувати класицистичні традиції західноєвропейського живопису. Картини митця можна умовно поділити на дві основні групи. До першої відносяться «пасторальні» мотиви, до другої – сюжетні композиції «в інтер'єрі».

У «пасторальних» мотивах Чжан Ібо ідеалізує гірські ландшафти, прагнучи передати відчуття нескінченності простору тибетського плато (іл. 3.2.28–3.2.29). В картинах митець замикає обрій зображенням гір і хмарами на небі. Діагональний ритм композиції з нижнього лівого у правий верхній кут ніщо не стримує, побудова твору позбавлена усталеної схеми, пом'якшеною «розгортанням простору вшир». Епічності композиції надає рівновага мас фігур і простору, їх рівнозначна значущість на полотні. На картинах майстра ніколи не визначений стан природи. Відсутність звичної та розміреної зміни природних та побутових циклів не дозволяє тимчасовому порядку та побутовим константам проникнути в цей ідеальний світ і пов'язати його зі звичайним побутом.

Сюжетні елементи станкових композицій митця виступають частиною культурної парадигми. Образи тварин в станкових композиціях китайських художників, зокрема в роботах Чжан Ібо, сприймаються як символи, «метакультурні» знаки, які вплітаються в струнку систему традиційної китайської культури. Символ як образ, взятий в аспекті своєї знаковості, в такому сенсі наділяється органічністю та невичерпною багатозначністю. Це дає можливість всебічно відтворити «національний код» східної культури, зрозуміти її глибинний зміст та функціональне призначення. Один із найважливіших символів культури Китаю – це бик, який демонструє силу, стійкість та незалежність, асоціюється з багатством та процвітанням. Зображення домашніх тварин, зокрема кіз, відображають глибокі цінності китайської традиційної культури [65, с. 112].

Прикладом актуальності окресленої галузі в мистецькій практиці сучасних китайських художників є виставка Хань Юйчєня (韓玉臣, р.н. 1954), що була проведена у лютому 2020 року в Київській національній картинній галереї. Головна тема української виставки митця – Тибет, з його захоплюючими пейзажами, фантастичними монастирями, високими горами, давніми загубленими містами, а головне – самобутньою культурою [67, с. 55]. Більшість представлених на виставці робіт ілюстрували буденне життя мешканців Тибету: ченців, паломників, простих трудівників.

Хань Юйчєнь, як і більшість майстрів фігуративного реалістичного живопису Китаю, захоплюється Тибетом. Художник неодноразово подорожував по гірським районам та долинам у підніжжях найвищих гір світу, зупиняючись в тибетських родинах та відвідуючи пасовища краю. Обізнаність з побутом поселенців виявляється в глибині його картин, життєвості представлених образів. Хань Юйчєнь називає цей сніжний та містичний регіон Китаю – втіленням царства «чистоти». За ствердженням художника: «Тибетці — скромні та чуткі люди, очі яких сповнені доброти... Краса Тибету полягає в його людях, що живуть щасливо та мирно...» [56, с. 21]. Хоча митець є представником основного в Китаї народу «хань», він з великим інтересом і

ретельністю виписує деталі, яскраво відтворюючи декоративність тибетського одягу, самобутні типажі, безмежні простори під сяючим гірським сонцем (Іл. 3.2.30–3.2.31)

Таким чином, картини китайських художників, що надихаються давніми традиціями побуту етнічних меншин, відзначаються оригінальністю і привертають увагу до унікальної культурної спадщини Сходу. Станковий живопис на тибетську тематику здобув визнання на світовому рівні. Китайські митці своєю багаторічною плернерною практикою в регіоні сприяють процесу збереження та популяризації етнічних традицій, передачі спадщини народів, які мають унікальний внесок в світову культуру та можуть бути втрачені під впливом сучасних технологій та процесу глобалізації.

3.3. Тема етнічних меншин в сучасному побутовому живописі Китаю

Як вже наголошувалось у попередньому розділі, у 1960-і роки проблема міжнаціональної «рівності» в країні стала однією з важливих соціокультурних та політичних задач Китаю. Керівництвом країни докладалися активні зусилля для забезпечення рівноправності різних етнічних груп у межах країни. Законодавчі акти та політичні декларації розширювали права меншин та підтримували і стимулювали збереження їх соціокультурних особливостей. Важливою частиною цієї політики був захист мовних прав різних етнічних груп та забезпечення викладання мов у школах задля підтримки культури і історії етнічних меншин. У різних регіонах вшановувалися традиційні свята, мистецтво та релігійні обряди етнічних меншин, що сприяло розвитку та збереженню культурних особливостей національних груп. Зображення життя та побуту різних етносів стало засобом висловити підтримку культурному розмаїттю. Такі мистецькі твори отримали в історії китайського живопису назву «етнічні мотиви». Ця мистецька галузь надала нові можливості для художнього вираження, сприяла збагаченню культурного «ландшафту» китайського олійного живопису.

Національні меншини становлять невеликий відсоток від загального населення Китаю, але займають великі території країни. В так званих «етнічних мотивах» китайські художники втілювали ідеї національної єдності та культурні взаємовпливи. В 1980-х роках активний розвиток отримує професійна мистецько-освітянська діяльність у віддалених регіонах Китаю. Такими регіонами, наряду з Тибетом, стали провінції, в яких проживає багато різних етнічних меншин. Серед них окремо можна виділити такі народності: мяо, монголи, таджики, уйгури, буйі, донг та інші. Більшість етнічних груп внаслідок віддаленості від мегаполісів зберігали свою традиційну культуру і звичаї, соціокультурні особливості і побут.

Одним з регіонів в Китаї, в якому проживає багато народностей, можна назвати провінцію Гуйчжоу, що розташована на південному заході Китаю. Через численні гори та незручне транспортне сполучення культурний і економічний обмін з центральною територією в ній був доволі обмежений. У цій гірській місцевості відкриття олійного живопису, як формальної системи художньої освіти, відбулося порівняно пізно. В 1960-х роках деякі художники, які закінчили Центральну академію образотворчих мистецтв (Фен Хуайжун, Ці Менхуй), Академію образотворчих мистецтв Чжецзяна (Сян Гуан), Сичуаньську академію образотворчого мистецтва (Чжан Юй) – були примусово відправлені на роботу в Гуйчжоу. Завдяки їх творчій і педагогічній діяльності розпочав розвиватися олійний живопис регіону.

Найбільш репрезентативним і впливовим художником і педагогом провінції був Сян Гуан (香崗, р.н. 1934). Його картини олією охоплюють широкий спектр сюжетів. Стилiстику робіт Сян Гуана можна визначити як реалістичну з імпресіоністичною подачею форми – «вільними та нестримними фактурними» мазками яскравих кольорів [181]. Художник працював нарівні в пейзажному і фігуративному мистецтві. Барвисті квіти, рослини та дерева, а також сюжетні композиції він зображував з натури, не виходячи за рамки зовнішнього вигляду натури. Завдяки вмілому поєднанню та відтворенню образів, його роботи, за словами мистецтвознавця Цзен Сішена, «мають

виразну силу та відчутний візуальний ефект». Об'єкти, зображені на полотнах, втілені з емоційністю і вишуканим відбором образотворчих засобів. Більшість художників середнього віку та молодь наслідували його роботи, відтворюючи наряду з пейзажними творами, багато сюжетних композицій, присвячених етнічним звичаям населення Гуйчжоу [181].

Сян Гуан народився в Хунані, закінчив факультет олійного живопису Китайської академії мистецтв (1964) та приїхав працювати в Гуйчжоу. Працюючи викладачем у школі мистецтв Університету Гуйчжоу, він дотримувався академічних методів живопису і виховав велику кількість видатних мистецьких талантів, зробивши великий внесок в освіту та розвиток олійного живопису в регіоні. Таким чином, з середини 1980-х років сформувалась школа олійного живопису в регіоні, проводились виставки і пленери [120].

Картини Гуана 1960-70-х років, здебільшого портрети, відзначаються імпресіоністичним підходом, який надає творам особливої свіжості та динамізму. Високий рівень рисунка в роботах митця демонструє майстерність у відтворенні деталей і тонкощів природи. Етюдність і невимушеність подачі надають відчуття легкості та природності, створюючи враження спонтанності та безпосередності. Сян Гуан вміло стилізує натурні враження, передаючи своїм глядачам глибину емоційного сприйняття навколишнього світу. Завдяки цим характеристикам, його живописні твори вирізняються особливою виразністю та художньою витонченістю, що робить їх впізнаваними і високо цінуваними у мистецьких колах (Іл. 3.3.1). В 1980-х роках реалістична манера митця ще більше збагачується вільністю інтерпретації форми, імпресіоністично «рухливим» мазком (Іл. 3.3.2). У живописних творах цього періоду відчуваються експресіоністичні тенденції, в поєднанні з уподобанням до художніх прийомів імпресіонізму, що набуває виняткового значення в пізніх жанрових роботах митця 2000-х років. «Застільна пісня» (Іл. 3.3.3), «Танець» (Іл. 3.3.4) – присвячені народним святкам, фестивалям різних

етнічних меншин Гуйчжоу, зокрема народу Мяо. Композиції робіт фрагментарні, живопис етюдний, вільність подачі форм та певна гротескність зображення підкреслюють унікальність художнього стилю, демонструючи великий творчий досвід митця.

Потрібно зазначити, що 18 жовтня 2015 року була проведена персональна виставка Сян Гуана під назвою «Основні кольори». В Гуйяні (провінції Гуйчжоу) було відкрито перший некомерційний художній музей, який назвали на честь Сян Гуана. На першій виставці олійного живопису в музеї були представлені пейзажі, натюрморти, портрети, фігуративні композиції митця за багаторічну мистецьку діяльність. Представлені роботи продемонстрували процес динамічного розвитку олійного живопису митця, його багаторічну пленерну практику.

В своєму виступі при відкритті персональної виставки Сян Гуан сказав, що створення художнього музею пов'язано з метою збору та демонстрації мистецьких робіт молодих митців Гуйчжоу, а також для співпраці з різними професійними установами, які сприяють багатостороннім художнім обмінам між різними регіонами[120].

Ще одним митцем, який багато робіт присвятив темі етнічних меншин, є Чжао Чун (赵春), який народився в Шеньяні в 1970 році. Закінчивши Академію образотворчого мистецтва Лу Сюня художник стає членом Асоціації художників Китаю Ляонін, заступником голови Гонконгської міжнародної академії живопису [120].

Восени 1999 року Чжао Чун відвідує Кайлі (Гуйчжоу) – віддалений гірський район, в якому народність Мяо становить майже половину населення. Знаковою роботою митця можна назвати картину «Алея пам'яті». На полотні зображена дівчина з задумливим поглядом в традиційному костюмі Мяо на тлі романтичного пейзажу, в глибині вікової алеї. Саме ця картина зробила Чжао Чуна відомим. Зрештою «Алея пам'яті» стала серією живописних картин. Треба зазначити особливість китайського жанрового живопису, а саме, що більшість вдалих композицій, майстри розгортають у серії, які виконуються

протягом багатьох років. Так, з часом картина «Алея пам'яті» Чжао Чуна (Іл. 3.3.5), так само, як «Жінка пізньої династії Цін» Чень Іфея, «Дівчина в червоному» Ван Ідуна, «Тибетсь дівчина» Ай Сюаня стали не тільки візитівкою творчості митця, а і початком серії робіт на схожу тематику.

Втім, у порівнянні з темою Тибету, втілення етносу Мяо не набуло такого розповсюдження. Центральний Китай познайомився з культурою та звичаями народу Мяо лише в XVIII сторіччі з появою багаточисленних альбомів з акварельними малюнками етнографічного змісту. Історія виникнення цих альбомів веде до «альбомів народності Мяо»: «Мяоманьту» та «Баймяоту», а сенс їх створення – зображення етнічних груп малих народностей. Художники другої половини ХХ ст. часто копіювали подібні рисунку, вивчаючи костюми малих народностей, їх національні риси [183, с. 32].

Китайські митці намагались ретельно вивчати побут і звичаї різних етносів, намагаючись документально відтворити особливості їх культури. Так, за словами Чжао Чун: «У кожної народності є свій стиль і традиції. В своїх роботах я немов «оплакую» зникаючу культуру, одяг та звичаї. Коли я вперше приїхав в Кайлі, відбувалося по кілька фестивалів на місяць. Я часто бачив, як люди займалися сільськогосподарською роботою та готували їжу в своїх національних костюмах. Сьогодні майже зникає не лише культура, а й їхня мовна система...» [127].

Картини Чжао Чуна мають помітну технічну особливість – художник напівпрозорим шаром відтворює обличчя жінок, їх постаті, які відтіняються товстими рельєфними шарами фарби на одязі персонажів і фоні, що створює ефект тривимірності простору (Іл. 3.3.6–3.3.8). За словами митця подібний метод використовується в гохуа (традиційному живопису тушшю), коли другорядні елементи композиції ледь намічалися декількома штрихами пензля, а об'єкти на першому плані детально розроблялися [155, с.144].

Водночас, при реалістичності зображень фігур, фон в деяких роботах майстра фантастичний, ірреальний. Художник вводить семантичні елементи, такі як ефемерне світло від зірок і місяця, ледь помітні силуети риб, метеликів, пелюстки, ліжка тощо. Вони створюють «мрію», яка є водночас реальною та ілюзорною. Майстер ніколи не полишав свого дослідження живопису тушшю. Він дуже добре вмів використовувати співвідношення між чорним і білим, тонко моделюючи переходи між світлими і темними силуетами, що надає роботам своєрідний візуальний ефект. «Світло завжди як прожектор», – коментує свої роботи митець, «воно висвітлює найкрасивіші частини обличчя та одяг персонажу» [175]. Відокремленість фону та виразність втілення персонажів надають його картинам витонченого і в той же час рельєфного ефекту. Основною темою митця є жіноча привабливість в її начебто первозданній красі.

Ще однією митцем, що присвятив свою творчість народності Мяо, можна назвати Ма Цзюня (馬俊, р.н. 1958). Його знаковою роботою є «Звук сопілки лунає через гірський карниз» (Іл. 3.3.9). Митець зображує сцену з народного фестивалю, що проводився в Гуйчжоу два рази на рік. В образах радісного та веселого свята народності Мяо: в образах молодого чоловіка та старця, жінок з квітами на головах, представлених в чарівних національних костюмах з музикальними народними інструментами, відчувається детальність і точність у передачі національних особливостей спільноти. Це допомагає Ма Цзюню створити справжній культурний портрет, узагальнюючий образ етносу, його внутрішню значущість і автентичність [178].

Художник Ма Цзюнь часто зображував сцени з музичними концертами, вважаючи, що синтез музики і живопису базуються на схожих засобах виразності, таких як світлота, ритм, тональність, насиченість, колорит, характер, висота, мелодичність, тривалість, динаміка, симетрія, гармонія. «За фізичною природою парне співвідношення виглядає наступним чином:

світлота – висота; кольоровий тон – музичний тон; насиченість кольору – тембр, гармонія – колорит; фактура як властивість поверхні твору образотворчого мистецтва – фактура як побудова музичної лінії; у своєму колориті музика і образотворче мистецтво немов тягнуться назустріч один одному, – пояснює митець в своїх інтерв'ю [152].

Етнічні мотиви також присутні в творчості Сюй Гуанді (徐光第). З 1980-х років художник зосередив свою увагу на темах, що відображають місцеві звичаї народу І. Протягом багатьох років він мандрував горами та річками Ляншаню в провінції Сичуань, збираючи етюдний матеріал для своїх жанрових композицій. Це надихнуло його на створення відомої картини «Сонячне небо» (Іл. 3.3.11).

У центрі картини зображено матір, зайняту прядінням ниток, і дитину, що їсть фрукти. Вся картина нагадує маленьку поему, яка показує будні селян. Особливою рисою манери Сюй Гуанді є його зацікавленість сільською працею та гармонією людини і природи. Він майстерно передає відчуття спекотного сонячного дня, радість відпочиваючих селян після важкої роботи. Сюй Гуанді досягає цього завдяки ретельній деталізації, яка дозволяє глядачеві відчути атмосферу та умови життя людей, зображених на його полотнах [113].

На особливу увагу заслуговують також роботи митців присвячені темі монгольської меншини Китаю. Внутрішня Монголія – автономний район на півночі Китайської Народної Республіки, заснований другого грудня 1949 року. Одним з відомих митців, що присвятив етнічним меншинам багато картин є Вей Ершен (韋爾申, р.н. 1956). Він народився в Харбіні (провінція Хейлуцзян), в 1977 році він вступив на відділення олійного живопису Інституту образотворчого мистецтва Лу Сюня. В 1985 році художник отримує ступінь магістра і стає викладачем Інституту образотворчого мистецтва Лу Сюня. Вей Ершен поталанило під час навчання і подальшої педагогічної діяльності ознайомитися з творчими уподобаннями старшого покоління

майстрів олійного живопису, яких часто називають в китайському мистецтвознавчому дискурсі – «поколінням піонерів», а саме – Ву Цзуорена, Ло Гунлу, Ван Шикуо, Донг Сівена, Ай Чжунсіня, а також видатних майстрів 1980-х років – Цзінь Шаньї, Чжань Цзяньцзюня, Чжу Найчжен, Вень Ліпена.

Сьогодні, Вей Ершен є директором та професором Інституту образотворчого мистецтва Лу Сюня, віце-президентом Асоціації художників провінції Ляонін, членом виконавчої ради Китайської асоціації живопису маслом. Його роботи брали участь у багатьох національних та міжнародних виставках, отримавши при цьому багато нагород і премій. Найвідоміші картини майстра – «Моя зима», «Благодатна Монголія», зберігаються в Національному художньому музеї Китаю.

У творі «Благодатна Монголія» (Іл. 3.3.12) представлені образи трьох жінок різного віку. Таємничість і містичність образів, їх природна краса, духовна сутність людини, її внутрішнього «я» – все це ми бачимо на полотні майстра. Художник поєднує концепції в жіночих образах дві характеристики: індивідуально-особисті та колективно-соціальні, тобто втілює через певні образи символічний ідеал монгольської жінки як Берегині вікових традицій етносу зі своїми традиціями, культурою та характером.

В усіх творах митця відчувається досвід вивчення образотворчих принципів Проторенесансу, зокрема розписів Джотто. Про це свідчить лєсувальна техніка живопису, м'яке моделювання форм, невизначеність освітлення, стриманий теплий колорит немов пожухлих фарб. Деякі твори Вей Ершен виконує темперою, наслідуючи принципи середньовічного західноєвропейського мистецтва. Узагальненість людських фігур, чіткість силуетів, «пастельність» кольорових відтінків – яскрава візитка творчого методу митця. У творах також відчувається ретельність і проробка деталей, лінеарність як на ранніх фресках Джотто. В цьому відображається прагнення передачі переконливої вагомості і людської значущості образів при певній площинно-символічній трактовці фігур і умовного середовища.

В картині «Силачі на трав'яному полі» (Лл. 3.3.16), як і в інших роботах майстра, простежується чітка розміркованість композиції, зокрема: чіткість просторових побудов, виразність жестів та поз персонажів при єдності всіх елементів. Картинам майстра також притаманні найтонші тональні і кольорові градації, особлива витонченість і певною мірою «рафінованість» силуетів і форм (Лл. 3.3.13–3.3.15).

Наряду з Вей Ершен, найвідомішим китайським художником Внутрішньої Монголії є Туомусі (妥木斯) Туомусі це псевдонім художника, що по-монгольськи означає «картопля», а його справжнє ім'я – Юн Жуйчун. Відомий олійний художник народився в 1932 році. В 1958 році митець закінчив факультет олійного живопису Центральної академії мистецтв і викладав на факультеті образотворчого мистецтва педагогічного університету Внутрішньої Монголії. [166]. Зараз художник продовжує поєднувати творчу і педагогічну діяльність, працюючи на посаді професора кафедри образотворчого мистецтва Педагогічного університету Внутрішньої Монголії.

У 1980-х роках, в час реформування художньої освіти, Туомусі став організатором творчого об'єднання, в яке увійшли група молодих художників, його учнів, яку пізніше назвали «Школа живопису прерій». В 1989 році його визнали видатним педагогом автономного району Внутрішня Монголія, присвоївши йому премію «Мистецька освіта Міжнародного фонду мистецтв Wu Zuogen». Туомусі проводив персональні художні виставки в Китаї та за кордоном, найкращі роботи митця знаходяться у зібраннях Національного художнього музею Китаю, Центральної академії образотворчих мистецтв, Академії образотворчих мистецтв Лу Сюня.

Туомусі в своїх роботах завжди дотримується реалістичного напрямку, який митець переосмислює зі здобутками національної культури, а саме народних вирізок та іграшок, поширених у Внутрішній Монголії. В своїй мистецькій творчості він намагається втілити сутність свого етносу. Його власний художній стиль вирізняється простими сріблястими кольорами,

лаконічністю. Композиції Туомусі наповнені ліричністю, що дозволяє глядачам відчутти глибокий зв'язок із культурою та традиціями етнічної меншини. Завдяки цьому особливому підходу, його роботи відзначаються емоційною насиченістю і естетичною гармонією.

В картині «Жінка з копною сіна» (Іл. 3.3.17) автор застосував техніку «великого рукописного мазка». Лаконічні лінії та чисті насичені кольори підкреслюють енергійну, немов первозданну красу молодої монгольської жінки. Лише кілька штрихів на обличчі та відтінок світло-червоного кольору яскраво виражають тонкий вигляд монгольських жінок. Колір підкреслює контраст між чорним і білим, між рідкістю і щільністю. Ця робота отримала срібну нагороду на шостій Національній художній виставці. Серед інших репрезентативних робіт, що отримали широке визнання можна назвати «Осіннє рівнодення» (1982), «Полудень» (1993), Силачі на трав'яному полі (1993).

До 1980-х років Туомусі здебільшого працював на пленері у віддалених поселеннях регіону, збираючи натурний матеріал та знаходячи саме в цьому творче натхнення. Треба зазначити, що за прихильність до висвітлення важкої праці малозабезпечених верств сільського населення регіону і боротьбу за права національних меншин, художник під час культурної революції зазнав репресій, був звинувачений в екстремістській діяльності та був реабілітований лише тільки після її закінчення. З початком нової доби уряд дозволив Туомусі провести персональну виставку в галереї Центральної академії образотворчих мистецтв, на якій митець показав понад вісімдесят робіт, які відразу здобули визнання як в Китаї, так і за кордоном.

В час розквіту побутового жанру соціальної проблематики у 1980-х роках, роботи художника стали вкрай актуальні, внаслідок того, що в своїх роботах митець показував повсякденне життя етнічних меншин північно-західного регіону Китаю – Внутрішньої Монголії. Під його керівництвом виросло близько сотні художників, які теж захоплювалися темою «пасовищ» Внутрішньої Монголії. Зворушливі сцени повсякденного життя сільських

поселень, в яких панувала гармонія «природного життя», сповнені в роботах майстра ліризмом пасовищ, зворушливою величчю та благородством давнього етносу. В роботах відчувається любов до своєї землі, відданість культурі предків, намагання зберегти давні традиції народу в пам'яті нащадків.

Туомусі називав свій творчий метод «скорописом», розкриваючи форму об'єктів за допомогою: «безперервності, відлуння, повороту, повільності, віртуальності та реальності, динамічність ритму пензля, використання швидкої «імпровізації», стилізації реального дійства [168]. Його пізніші твори стали меншого розміру, їх лаконічність і ритміка схожа на мелодійну музику, що «проноситься з вітром». Нескінченно далекий час і простір, похмурий, але піднесений; нестримна, але непередбачувана меланхолія долі, ніжний протяжний ритм, і невимовна сентиментальність – філософське підґрунтя робіт майстра.

В роботах Туомусі полюбляє зображувати коней (Іл. 3.3.18–3.3.20, 3.3.22), які вважаються одним з найшановніших домашніх тварин в монгольській культурі, що історично пов'язано з традиціями давнього кочового способу життя цієї нації. Монголи дотримуються своїх неписаних святкових правил, які включають довгу пісню до початку свята, а потім танець [169].

Про актуальність «етнічних мотивів» в сучасному Китаї свідчать роботи молодого митця з Внутрішньої Монголії Китаю – Чень Міна. Він талановитий учень Туомусі і, як і більшість молодих художників, шукає нові форми вираження, що вміло «балансують» між традицією та інноваціями, площинністю та тривимірністю, абстрактним та конкретним. Його роботи присвячені будням мешканців цього суворого регіону Китаю.

Чень Мін (陈明, 1962 р.н.) є членом Асоціації художників Китаю, Асоціації художників Внутрішньої Монголії та Асоціації художників Ордоса. Народився митець в місті Ордос у 1994 році, закінчив коледж мистецтв Університету внутрішньої Монголії зі ступенем бакалавра в 2016 році та

отримав ступінь магістра в коледжі мистецтв Університету внутрішньої Монголії в 2020 році. Зараз Чень Мін викладає на факультеті художнього дизайну Коледжу мистецтв і наук Внутрішньої Монголії Хонгде. Його наставником під час навчання окрім Туомусі, був видатний китайський митець – Дон Конгмін (сьогодні професор, голова Асоціації художників Внутрішньої Монголії).

Роботи Чень Міна приймали участь на багатьох національних виставках, організованих Асоціацією художників Китаю, більшість з них зберігаються колекції Асоціації художників Китаю [193]. Однією з відоміших картин майстра є «Пастораль» (Іл. 3.3.23), в якій «форми» тяжіють до напівплощин, а сріблястий колорит доповнює змістовність твору. Робота побудована на сполученні світлих ахроматичних кольорів і тональностей, що відповідає творчому задуму митця. Про майстерність Чень Міна, обізнаність в пленерній практиці, свідчать свідоме поєднання тонкої лесувальної техніки живопису з фактурними покриттями. В роботах легко помітити намагання майстра розкрити емоційну сторону мотиву через вишуканість композиції, розмірковане використання кольорів і живописної техніки. Чень Мін часто використовує асоціативні назви для своїх робіт «Пастораль», «Очікування» (Іл. 3.3.24), «Молитва» (Іл. 3.3.25), що додає додатковий шар сенсу і запрошує глядача до роздумів. Водночас, у його роботах можна побачити сплюсненість й ірреальність простору, що додає їм особливої загадковості та мистецької глибини.

Картина «Любов до Наадама» (3.3.26) присвячена традиційному святу Врожаю, який відзначають в Монголії, Внутрішній Монголії та Туві. Як і в інших етносах Китаю під час цього свята в середині літа проводяться національні фестивалі. У 2010 році Наадам був внесений до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО [193]. Наадам є найбільш популярним фестивалем серед монголів, і вважається, що він має сторічну історію. Свято бере свій початок у таких

заходах, як військові паради та спортивні змагання, що включають стрільбу з лука, верхову їзду та боротьбу, а також пісні і танці.

Ще одним з регіонів Китаю, де проживають етнічні меншини, є Синьцзян. Це оазиси в середині пустелі Гобі, що славляться своєрідним ландшафтом і давніми звичаями місцевих мешканців. На цій території Китаю проживають багато етнічних меншин, зокрема казахи, монголи, сібо, даргіни та уйгури. Природна краса регіону, звичаї та обряди Синьцзяну знайшли своє відображення у станковому мистецтві багатьох художників. Видатним представником мистецтва Синьцзян-Уйгурської автономії є художник уйгурського походження – Хаджі Аймайті (哈孜·艾买提的, 1933–2017). Він тридцять років подорожував від Дуньхуана до Синьцзяну, перетинаючи безкрайню пустелю Гобі.

Однією з перших робіт майстра, яка зробила його відомим, є акварельна робота 1962 року «Айріп і Сайнем». Картина заснована на народній легенді уйгурського народу. В творі зображена сцена, коли під світлом місяця закохані молодий парубок і дівчина, вдягнені в розкішні костюми, зустрічаються вночі, протестуючи проти соціуму, що не дозволяє бути разом внаслідок соціальних і релігійних перепон. Композиція відображає традиційну уйгурську любовну історію. Стиль роботи нагадує східні мініатюри з їх витонченістю, багатством деталізації, що проявляється у ретельно опрацьованих елементах одягу, прикрасах та екзотичних природних форм. Однією з ключових особливостей є використання яскравих, насичених кольорів, які часто накладаються один на одного тонкими шарами для створення глибини та об'єму.

Композиційно картина Хаджі Аймайті нагадує ілюстрацію, в якій гармонійне лінійне розташування елементів створює відчуття збалансованості і спокою. Пропорції фігур стилізовано витягнуті, обличчя героїв сповнені духовної і фізичної краси.

Ще однією особливістю є використання символіки та метафор, що несуть певне культурне і релігійне значення. Це дозволяє передати багатозначність смислів і підкреслити філософські аспекти східного

світогляду. Врівноважена композиція, прозорі й яскраві кольори сприймаються площинними декоративними плямами, що роблять простір картини логічним і гармонійним.

В 1964 році Аймайті створює багатофігурну картину «Суд над злочинцем», яка у той час була надрукована в багатьох мистецьких журналах і отримала багато схвальних відгуків від критиків. Станковий твір присвячений обуренню фермерської спільноти несправедливими обвинуваченнями і судом над дівчиною за її релігійні переконання. Художник присвятив роботу супротиву уйгурів проти переслідування їх релігійних переконань, і на той час картина сприймалася, як новаторське і сміле рішення.

Художник відтворив декілька десятків різних характерів і реакцій на зображену подію: у деяких героїв вигляд зарозумілий і зухвалий, в інших можна побачити крик відчаю, страх і тривогу, співчуття і сум, гнів і мовчання, холод і байдужість, підлизування і схвалення влади, безсилля і коливання. Таким чином, Хаджі Аймайті вдалося втілити велику кількість персонажів з різними соціальними статусами та характерами за допомогою складних, різноманітних та унікальних виразів обличчя, жестів» [110, с.134].

Найбільш відомим твором митця є велика картина 1984 року «Мукам» (Іл. 3.3.27). Слово «Мукам» походить з арабської мови і представляє собою традиційний набір пісень уйгурського народу, який включає «Мехшереп», «Далаякман» та «Дастан». Музичні форми та мелодії Мукам дуже різноманітні та виконуються після будь-яких радісних подій, свят, головним з яких, як і у інших етнічних меншин, є «свято врожаю» [112, с.159].

На картині художник зображує народних музикантів, які з натхненням виконують мелодію. Він впорядковує музикантів у формі оркестру, з метою кращого втілення образів та виразності кожного виконавця. Персонажі розташовані в складній багатоярусній композиції, спрямовуючи обличчя на глядача. Митець вдало вирішує тривимірний простір, забезпечуючи відчуття пропорційності персонажів, незалежно від того, як далеко вони від глядача.

Він підсилює використання ліній, вдало підкреслюючи рухливість персонажів, їх характер і вікові особливості. Майстерність Хаджі Аймайті полягає у здатності тонко передавати емоційний стан кожного героя, щоб передати внутрішній світ своїх персонажів. Це дозволяє йому досягти високого рівня реалізму. За словами митця, він любить зображати людей з реального життя, а не акторів на сцені, та створювати великі композиції з великою кількістю персонажів. Це не тільки демонструє різноманітні образи персонажів, але й відображає їх різні багатогранні емоції [110, с. 135].

В полотні «Мукам» можна відчувати національні особливості уйгурів. Це перш за все їх любов до музики. Зображення народного музичного гурту насичує художню атмосферу полотна. У творі, завдяки панорамності і деталізації, підкреслюються етнічні та індивідуальні риси персонажів, такі як зморшкувате обличчя та сиве волосся старого артиста; втомленість чоловіка середнього віку з довгою бородою; молоде обличчя юнака, який б'є у бубни, занурений в ритм музики; красу дівчини з оплетеною косою. Китайські ковбойки, шкіряні ковзани, малий білий капелюх та тюрбан, взуття, хустка, шовкова спідниця та пута (смуга для поясу) відображають типові ознаки національного вбрання уйгурів. Етнічний колорит твору доповнюють зображення національних музичних інструментів – вапу (східного музичного інструмента), дутара, танбура (струнних інструментів), бубона, саксофона, най (духових інструментів), каренче (тарілки), джайрек (ударного інструмента), хусітара (струнного інструмента) [110, с. 134].

Картина «Мукам» отримала срібну медаль шостої Національної виставки мистецтв і була придбана у колекцію Національного художнього музею Китаю. Вона також експонувалась на «Виставці сучасного китайського живопису» у 1987 році, на якій були представлені найвизначніші твори ХХ століття [124, с. 12].

Відомо про унікальний метод митця – він ніколи при створенні картини не робить рисунки з натури або фотографій, а малює по пам'яті. Хаджі

Аймайті вважає, що це допомагає йому фантазувати і творчо інтерпретувати сюжет і образи [110, с. 134].. Використовуючи знання з пластичної анатомії, власного досвіду з рисунку та живопису, цей метод дозволяє йому вільно стилізувати зображення, використовуючи образотворчі засоби різних стилів традиційного та сучасного образотворчого мистецтва.

В полотні «Килим. Уйгури» (Іл. 3.3.28) зображена атмосфера базару. Яскравий національний одяг, різноманітні малюнки на килимах, візок з верблюдом доповнюють образ східного базару з його ажіотажем та святковістю. Базар займає важливе місце в соціальному житті уйгурського народу, а килими як найвідоміше ремесло є найхарактернішим товаром цієї спільноти. Художник обрав базар килимів як об'єкт зображення, тому що подібні життєві сцени є виразом «місцевого колориту», культури уйгурського народу [110, с. 135].

В картині «Меломан» (Іл. 3.3.29) художник відображає веселий момент гри музичного національного гурту. Виконавці грають і співають з великим захопленням, слухачі дуже уважно слухають. Зображення маленької дитини, що нахилиється до замріяного дідуся, показує намагання старшого покоління зберегти національну культуру для своїх нащадків, завдяки залучанню їх до народних святкувань і музичних подій.

Хаджі Аймайті зробив значний внесок у розвиток олійного живопису Синьцзяну, активно вплинувши своєю творчістю і педагогічною діяльністю на молоде покоління китайських художників. Обіймаючи посаду декана Синьцзянського художнього інституту, він виховав безліч молодих митців, зокрема надавав особливу увагу навчанню студентів малих етнічних груп. Під час його керівництва університетом було підготовлено безліч молодих художників, зокрема велика увага була приділена підготовці студентів з етнічних меншин [110, с. 134]. Для деяких національностей це було безпрецедентною подією – вперше з'явилися молоді художники, які змогли працювати в «етнічному стилі», прагнучі втілити традиції своєї нації.

В контексті поставленої проблематики, слід розглянути олійні картини ще одного видатного китайського художника уйгурського походження – Майматі Айті (买买提·艾依提, 1948 р.н). На його олійний живопис вплинули особливості давніх монументальних розписів в Китаї. За словами митця, перший раз він ознайомився з фресками у печері Тисячі Будд Кумутура на річці Вейган під час свого навчання в Синьцзянському художньому інституті [212, с. 48].

Майматі Айті, як провідному викладачу художнього вишу Синьцзянсько-Уйгурської автономії, було доручено очолити команду митців з порятунку давніх фресок. Навесні 1976 року внаслідок побудови дамби й електростанції поблизу печер Тисячі Будд Кумутула, до дев'яти гrotів давньої святині потрапила вода і монументальні розписи були під загрозою затоплення. В цей час департамент культури автономної області Синьцзяну приймає рішення терміново мобілізувати викладачів і випускників художніх шкіл для створення копій з давніх фресок [212, с. 49]. Копіювання монументальних розписів сприяли посиленню декоративного звучання у станкових багатофігурних композиціях митця, присвячених життю і побуту уйгурів.

В своїх картинах художник захоплюється втіленням етнічної краси уйгурів, їх національними костюмами і традиціями. Реалістичність передачі простору, форми і кольору не стають основою його образотворення. За словами Майматі Айті, глядачі повинні сприймати не якусь оповідальну життєву історію, а емоції, які відчувають персонажі творів [212, с. 49]. Динамічність колірних плям, виразні мазки пензля та «рухомі комбінації» форм, створюють мелодійний ритм, що підсилює емоційність художньої мови митця (Іл. 3.3.30–3.3.32).

Яскравим представником етнічного напрямку в олійному живопису є Абдул Керім Насірдин (阿布都克里木·納斯爾丁, 1933–2017), який народився в невеликому містечку Урумчі. Митець отримав фахову художню освіту в

Центральній академії мистецтв Китаю, пройшовши великий шлях від підготовчих курсів спеціальності живопису (1960–1963) до аспірантури (1978). Протягом десяти років вивчення живопису він отримував теоретичні і практичні навички від видатних китайських митців, які були обізнані як в гохуа (китайському національному стилі), так і в сіаньхуа (олійний європейський живопис). Серед основних художників, які сприяли розвитку авторського стиля митця, відзначаються Ву Цзуорена, Цзинь Шаньї, Чжан Цзянцзюня, Чжу Найджена, Хоу Їміна, Лін Гана та ін.

Після завершення навчання, Керім багато працював на пленерах в південних і північних областях протягом багатьох років, переживши життєві випробування і відчув вплив народного мистецтва і промислів на свою творчість. Пізніше, в результаті кількох виїздів за кордон на навчання, він отримав можливість розширити своє мистецьке бачення, зокрема у 1988 році художник поїхав на стажування до Парижу, ознайомившись з класичним і модерністичним живописом Європи.

Основною темою робіт Абдул Керім Насредіна можна назвати тему «Свято врожаю – Хазі Масілафу» (Іл. 3.3.33–3.3.35) [163]. У 1981 році вражаюча робота «Мейслайпу», яка була надрукована на обкладинці журналу «Мистецтво», зробила його відомим. Ця картина присвячена національному заходіві «вигульки» в Уйгурії – Мейслайпу, та відтворює веселе свято урожаю уйгурських селян, створює безліч енергійних образів відчайдушних і оптимістичних селян із національними та регіональними особливостями, насичена атмосферою теплоти та розкоші, декоративною обробкою. Килим на перший погляд лежить на землі, але при ближчому розгляді – висить на стіні. Ці образи створені художником за допомогою уяви, яка виходить за межі реальності. Митець використовує елементи перебільшення і гротеску. Найбільше вражають використані яскраві кольори та об'єднані декоративні форми.

Структура цього полотна повністю оброблена декоративним і плоским методом, атмосфера є гарячою і гармонійно підкреслює почуття краси. Художник повністю виражає енергію декоративного стилю мистецтва народу уйгурів. Ці шедеври живопису, унікальні власним мовленням і яскравим стилем, виразно відображають життя, історію та культуру різних національностей Синьцзяну, розповідають про багатобарвні національні звичаї, створюють низку живих художніх образів, що надає глибокого візуального ефекту. Декоративний стиль митця успадковує культурну традицію фресок у гротах Синьцзяну, народного декоративно-прикладного мистецтва різних етнічних груп і збагачується обізнаністю із західним олійним живописом, сильна виразна сила органічно поєднується. Його композиції експресивно динамічні.

Керім має широкий спектр тем у своїй творчості: портрети та національні картини з етнічною тематикою – це такі роботи, як «Хаті Гулі», «Донька – Хусідан», «Мати», «Автопортрет» «Мейслайпу», «Колискова», «Червень на Памірі», «Ютянський чоловік», «Базар на старому шляху» (Іл. 3.3.36–3.3.39), в яких втілені типові образи різних етнічних груп, таких як уйгури, казахи, киргизи, таджики. Вони присвячені місцевій культурі Синьцзяну.

Потрібно зазначити, що уйгурське мистецтво живопису має тісний зв'язок з релігією, служачи їй. Наприклад, давні кочовики Гучжи вірили в буддизм і створили фрески у Кіцзил-Каджинській тисячолітній печері, які визнані пам'ятником світового мистецтва. Вплив релігії та сімейного виховання, сприяння гуманності, давня культурна та художня традиція, а також поєднання з сучасним духом утворює цілісний портрет художника та його внутрішній світ. Завдяки природньому обдаруванню, відмінній майстерності, бажанню втілити свої національні корені, прагненню до ідеалів, майстер вміло передає красу свого етносу.

Відомо, що в китайській провінції Сіньцзян у IX столітті, ставши невід'ємною частиною культури та релігійного життя уйгурського етносу. Протягом століть уйгури зберігали свою мусульманську ідентичність, не дивлячись на політичні та соціальні зміни в регіоні. Варто зазначити, що іслам прийшов у Сіньцзян через торговельні шляхи Шовкового шляху, які поєднували Китай з Близьким Сходом і Центральною Азією. Першими мусульманами в регіоні стали арабські та перські купці, які привнесли в нього мусульманську віру. Уйгури швидко прийняли іслам, і до X століття він став домінуючою релігією. Протягом наступних століть магометанство глибоко вкоренилось в культурі, звичаях та традиціях уйгурського народу. Архітектура мечетей, медресе та декоративного-прикладного мистецтва вплинули на музику, поезію та інші аспекти культурного життя уйгурів.

Згадаємо, що в ісламі заборонено зображувати живих істот. «Якщо зобразити людину або інший живий об'єкт, то, коли людина перейде в «інший світ», їй доведеться воскресити це зображення» [164, с. 92]. Саме через це уйгурський живопис мав певні обмеження. Тому, саме декоративне-прикладне мистецтво, народні ремесла проникли в глибини уйгурських звичаїв та стали основними ознаками мистецтва регіону. Розвиток візерунків у мистецтві ручної праці, архітектури, одязі – вплив ісламського мистецтва. Пізніше живопис регіону розвивався під впливом буддизму, під час якого набули поширення настінні монументальні розписи. При цьому треба відмітити вплив на мистецтво уйгурів ісламського мініатюрного малюнку. Таким чином сучасний станковий живопис Китаю збагатився декоративними ремеслами уйгурського народу, створюючи національно-вишукані форми в живопису.

Слід зазначити, що олійні картини уйгурських митців Хаджі Аймайті, Маймайті Айті, Абдул Керім Насірдіна стали своєрідним «тотемом» в повсякденному житті уйгурів. Митці знайшли свій унікальний стиль, синтезуючи досвід народних промислів з західноєвропейським олійним живописом. В пошуках і створенні їх власного стилю значну роль відіграють декоративні елементи, перетворюючи персонажі в мистецькі образи;

підсилюючи декоративні риси, поєднуючи різні мистецькі ефекти, втілюючи стиль образу одночасно з декоративним фоном. Твори митців імітуються у монументальному та декоративно-прикладному мистецтвах провінції Синьцзян в настінних розписах, килимах, посуду та ін. [59, с. 157].

Таким чином, національні теми займають важливе місце в творчості Китаю. Вони також є незамінним матеріалом і джерелом багатой творчості сучасного мистецтва, втілюючи національні почуття та сучасні шляхи розвитку побутового живопису в країні. Варто зазначити, що наряду з виставками, присвячені темі Тибету, про які йшлося у попередньому підрозділі, в Китаї кожен рік проводяться мистецькі заходи, які присвячені побуту етнічних меншин. Ці мистецькі акції не лише демонструють багатогранність китайської культури, але й сприяють зміцненню національної єдності, поваги та розуміння різноманітних етнічних груп, що населяють Китай.

Однією з найбільш відомих таких виставок є щорічна Національна виставка етнічного мистецтва, яка проводиться у Пекіні. Ця подія збирає художників з усіх куточків країни, які представляють свої роботи, що відображають життя, традиції та культуру етнічних меншин. Відвідувачі можуть побачити живопис, скульптуру, текстиль, кераміку та інші форми мистецтва, що передають унікальні аспекти побуту і культурних особливостей кожного етносу [171, с. 129]. Особливе місце на таких виставках займають твори, що зображують щоденне життя, традиційні ремесла, свята та ритуали етнічних меншин. Картини та інші мистецькі твори часто відображають сцени з життя тибетців, монголів, мяочан та інших етнічних груп, підкреслюючи їхні унікальні традиції та звичаї.

Так, наприклад, на виставці, присвяченій етнічним меншинам, проведеної у лютому 2021 року а Національному музеї Китаю, було ретельно відібрано майже шістдесят робіт різних періодів розвитку китайського олійного живопису (1960–2020 рр.). Експонати включали шедеври відомих

художників, які виражають національні теми з часів заснування Нового Китаю, такі як «Весна на плато» Є Цянью, «Весняні квіти та осінні плоди» Чжу Найжена, «Усі в щасті» Ши Ци та ін. В картинах представлені народні свята, побут різних етнічних груп, такі як «Щаслива пісня села Мяо», «Пісня пасовища», «Працювати разом», «Хайлендський ячмінь» тощо [171, с.130]. Важливу роль в передачі місцевого колориту відіграють характеристики національного типажу, етнічного одягу, духовна образність героїв картин.

Важливим аспектом таких виставок є залучення самих представників етнічних меншин до процесу створення експозицій. Це дозволяє забезпечити автентичність представлених робіт і глибше розкрити сутність кожної культури. Також, на виставках часто проводяться майстер-класи та лекції, де відвідувачі можуть дізнатися більше про ремесла та традиції різних етнічних груп. Крім столиці, такі виставки проходять і в інших містах Китаю, включаючи регіональні музеї та культурні центри. Наприклад, у Куньміні, столиці провінції Юньнань, регулярно проводяться виставки, присвячені побуту етнічних меншин, що населяють цей багатонаціональний регіон [171, с.134]. Ці виставки відіграють важливу роль у збереженні та популяризації культурної спадщини етнічних меншин Китаю, сприяючи кращому розумінню та повазі до їхніх традицій та способу життя. Вони також служать платформою для взаємодії та обміну досвідом між представниками різних культур, сприяючи збагаченню культурного ландшафту країни.

Висновки до третього розділу.

Визначено, що починаючи з середини ХХ століття в олійному мистецтві Китаю актуалізується соціально-побутова проблематика. Це супроводжується зростанням інтересу до сучасності та її інтерпретацією у світлі багатовікової історії і традицій країни. Завдяки цілісному підходу до художнього відображення світу, соціальна проблематика отримує глибокі, сутнісні характеристики.

Окреслена значимість в розгортанні соціальних і політичних питань художнього руху «мистецтва шрамів» (伤痕美术), що виник у Китаї наприкінці 1970-х–початку 1980-х років після закінчення Культурної революції (1966–1976). Наголошено, що митці «шрамового мистецтва» в своїх творах фіксують «емоційні сліди» політичних подій, що виникли внаслідок репресій та насильства Культурної революції. Художники цього напрямку використовували свої твори як засіб для вираження колективної пам'яті та болісних спогадів народу, намагаючись через мистецтво передати особисті та суспільні травми, а також критично переосмислити минуле.

Встановлено, що перехід від «мистецтва шрамів» до «сільського реалізму» є важливим етапом в еволюції соціально-побутової тематики в фігуративному живопису Китаю. «Сільський реалізм» продовжує традиції «мистецтва шрамів», зосереджуючи увагу на соціальних проблемах, але робить це через призму буденного життя сільських мешканців, що додає йому новий вимір і глибину. Окреслено, що художники після примусових зображень «пульсуючих хвиль соціалістичного будівництва» у період політизації мистецтва шукали нові теми, своєрідні художні прийоми їх втілення.

Митців почала більше цікавить сучасність, прагнення до відображення навколишньої дійсності. У побутовому жанрі в означений період виділяються наступні теми – сцени родинного життя, народних свят, відпочинку, дозвілля, щоденної праці людей. Найчастіше побутові сцени розгортаються на тлі пейзажу або у приміщеннях житлових будинків. Митці надихаються «життєвим матеріалом», в їх творах з'являються образи представників різних соціальних верств населення. Художники свідомо намагаються втілити радощі та хвилювання своєї епохи, розкрити певний «настрій часу», притому головним завданням стало втілити соціальну та етнічну приналежність своїх персонажів.

У розділі визначено, що завдяки соціально-політичним змінам в країні, настановам уряду, з середини ХХ століття до соціально-побутової проблематики в китайському живописі долучається тема етнічних меншин. приділяють пильну увагу мешканцям, побуту, традиціям регіону, відображаючи трансформації, пов'язані з колективізацією та розбудовою «Нового Китаю». Показано, що в 1980-х роках з початком нового періоду економічних і соціальних реформ, появи напрямку «мистецтва шрамів», шляху переосмислення здобутків художників попередніх поколінь, простежується нове осмислення і висвітлення митцями теми етнічних меншин. В цей час змінюються підходи художників до створення образів, набувають важливого значення психологізм і реалізм зображень, заснований на глибокому вивченні побуту і релігійних свят тибетців. Художники використовують різноманітні підходи до її втілення, залишаючись при цьому в межах реалістичного мистецтва.

У процесі дослідження окреслено, що на тлі глобалізації китайське сучасне мистецтво стикається з новими міжнародними викликами та можливостями. В станкових творах багатьох майстрів олійного живопису Китаю простежується виразний соціальний підхід до фігуративних композицій, прагнення до психологічного розкриття образів. Проаналізовано, що емоційний вплив на глядача досягається завдяки гротескній передачі загальної атмосфери, образності й «стилізації» буденних явищ.

Стилістично митці здебільшого зберігають принципи реалістичного мистецтва, але знаходять індивідуальну манеру виконання станкового твору, збагачуючи її образотворчими засобами імпресіонізму (Сун Веймін), фотореалізму (Ло Чжунлі), «ліричного реалізму» (Ай Сюань), неокласицизму (Лю Сяодун) та ін. У дослідженні проаналізовані твори провідних художників, що присвятили свою творчість етнічній проблематиці (Пан Шисюнь, Чень Даньцін, Ма Чанлі, Чжоу Чунья, Чжу Юн, Юй Сяодун, Чжан Ібо, Хань Юйчень

та ін.), які використовуючи авторські пластичні рішення, залишаючись при цьому в рамках дотримання реалістичного стилю.

Окреслено, що виставки та бієнале, присвячені мистецтву на етнічну проблематику, розкривають широку палітру підходів та відображають вагомість цієї теми в сучасному станковому мистецтві Китаю. В творчості художників Донг Сівена, Ма Чанлі, Цзань Цзяцюань, Чжоу Чунья, Юань Юньшен та багато інших простежується полистилізм, тобто поєднання реалізму з імпресіоністичними, експресіоністичними і модерністичними принципами образотворення, а також стилістикою давнього китайського мистецтва гохуа і народного декоративно-прикладного мистецтва.

ВИСНОВКИ

1. Стан дослідженості соціально-побутової тематики в сучасному китайському олійному живопису свідчить про значний інтерес до цієї теми як серед китайських, так і серед зарубіжних науковців. Аналіз наявних джерел, що стосуються обраної теми, дозволив встановити необхідність узагальнюючого дослідження, яке б розкрило культурно-історичні передумови виникнення соціальної проблематики в Китаї, що дозволяє виділити основні тематичні напрями побутового жанру. Втім, аналіз спеціальної літератури з обраної проблематики дає підстави стверджувати, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо тема «Соціально-побутова тема в сучасному олійному живописі Китаю (генеза, сюжетно-тематична своєрідність, художня мова)» порушувалась фрагментарно й не набула належного фахового вивчення.

Дослідження показало, що соціально-побутова тематика в китайському живопису має глибокі корені та тісно пов'язана з історичними та культурними процесами в країні. Вплив європейського реалістичного мистецтва сприяв формуванню нових підходів до зображення соціальної дійсності та побутових сцен, що знайшло своє відображення в роботах сучасних китайських художників.

Методологія дисертації базується на комплексному аналізі мистецтвознавчих, культурологічних та історичних аспектів дослідження соціальної тематики в китайському станковому живописі. Використання такого підходу дозволяє охопити всі основні фактори, що вплинули на формування та розвиток соціально-побутової тематики в сучасному китайському живопису. Особлива увага приділяється порівнянню європейських і китайських мистецьких традицій та їхньому взаємовпливу.

Джерельна база дослідження включає широкий спектр наукових праць, монографій, статей та веб-ресурсів. Використання цього матеріалу дозволяє глибоко аналізувати процеси, що вплинули на розвиток китайського живопису, і встановити основні тематичні напрями побутового жанру та його особливості.

2. Встановлено, що поява перших жанрових картин в мистецтві Китаю пов'язана з релігійно-філософськими ідеями морального вдосконалення, утвердженням ідеалу шляхетності як норми поведінки людини в повсякденному житті й відноситься до одного з трьох провідних жанрів, а саме до напрямку «люди і речі». У межах цього жанрового напрямку соціально-побутова тематика повільно розвивалась від часів становлення за династичного періоду Вей-Цзінь (III–V ст.), розквіту за часів династії Тан (VII – X ст.) до пост-імператорського періоду (межі XIX–XX ст.), рефлексуючи як на зовнішні чинники (розвиток суспільства, світогляду людини), так і внутрішні – художньо-стильові та видові трансформації. Як програмні твори означеного періоду визначені жанрові картини у формі сувою – «Настанови придворним дамам» Гу Кайджи (III–IV ст.), «Нічні бенкети Хань Сідзая» Гу Хунчжун (X ст.), «Свято Цинмін на річці Бяньхе» Чжана Цзедуана (XII ст.), що визначили широкий сюжетно-тематичний репертуар – традиції і звичаї палацового життя, зокрема, придворних дам, характерні аспекти життя і занять вчених літераторів, художників, чиновників, повсякденний побут містян і селян, розваги дітей, унікальні народні події, свята, заходи. Оригінальність композиції живописних робіт, розгорнутих в часі й просторі, деталізована передача «оповідального» змісту – характерні якості жанрових картин класичного періоду.

3. З'ясовано, що усталена за династичного та імперського періодів, жанрова тематика з початком XX століття безперервно розширювала свою змістовність за рахунок загострення соціальної проблематики. Оптика художників зосереджена на сучасності як такій, в різноманітності та

складності її проявів; сюжетний діапазон сягає від тем вуличного життя міста з його побутом, розвагами, святами тощо до просякнутих патріотизмом жанрових сцен під час японської інтервенції. Активне вторгнення в життя, в повсякденність, буденність пересічної людини відбувалося під впливом засвоєння концептів західної образотворчої культури й на тлі становлення в китайському мистецтві в першу чергу реалізму як художнього методу відображення дійсності, а з початком 1950-х років як ідеологічної системи. Доведено, що до кінця 1940-х років теми суворої реальності нижчих верств населення, їх важкої праці або безробіття, складних умов життя населення за часів військової японської окупації відображались художниками без прикрас, втім, із становленням Китайсько народної республіки ідейно-емоційний модус зазнав кардинальних змін. Твори несли в собі одночасно документалізм доби й високі художні якості, втім, не виходили за межі прославлення соціалістичного устрою з його широким рухом будівництва, репрезентації щасливих трудових буднів. Піднесеним оптимізмом сповнені горизонтально видовжені, наче в сувоях, монументальні, грандіозні живописні композиції Пань Шисюна, Чжан Цзяньцзюнь, Ван Веньбіня, Лінь Фенмяна, Донг Сівена й інших на теми соціалістичної праці й життя. Широке коло образних інтерпретацій т. зв. «соціальних портретів», що так чи інакше, тяжіють до жанрового живопису, репрезентували героїзм сучасників, ідеалізацію людини нової історичної доби.

4. Зазначено, що на межі 1970-х–1980-х років мистецтво Китаю вступило в новий історичний етап, повертаючи собі свободу пошуку ідейно-змістовних і мистецьких орієнтирів. Соціальна спрямованість тематики виявилась надзвичайно важливим аспектом живопису в цілому й побутового жанру зокрема, що розпочали свій новий відлік від художньої течії «живопису шрамів». Прослідковано, що відмовляючись від політизації мистецтва й зосереджуючись на змісті з позицій «неупередженого» реалізму, відроджуючи інтерес до внутрішнього світу людини й більше – до вічних цінностей

людства, художники розв'язували соціальні питання, серед яких ключовими й сьогодні залишаються теми переосмислення історії й втрати ідеалів гуманізму, теми долі простої людини, зміни поколінь, життя людини на землі предків, міграції і кордонів, етнічної рівності.

5. Суттєвий перелом у культурній свідомості 1970-х–1980-х років сприяв переосмисленню близького за часом історичного минулого (наслідків «культурної революції») як народної драми в творчості Гао Сяохуа, Чен Конгліня, Чжан Хуннянь, Ван Хай й ін. Простежено, що результатом мистецьких практик художників «живопису шрамів» стала трансформація політичної події в жанрову сцену, що розкривала долю людини як історію самотнього й виключного шляху. Розвиваючи проблематику «живопису шрамів», художники пішли далі, у бік передачі живої емоції, приватного життя простої людини, її особистого повсякденного досвіду, у бік засвоєння стилістики «соціального реалізму». Соціально-змістовне навантаження твору загострює психологізацію образів, чутливу до подробиць і деталізацій. Мігруючи між лаконічністю мізансценування сюжету й монтажем, «скріпленням» оповідальних сцен в єдину багатофігурну композицію, художники наголошують на цінності кожного індивідуального життя. Зауважено, що горизонтальний формат є пріоритетним й природньо наслідує традиційну форму сувою. Гранична ясність висловлення своєї позиції до конкретної соціальної проблеми не виключає метафоричного та асоціативного мислення (Ай Сюань, Хе Дуолінг, Вей Ершен), поетизації образу (Ма Чанлі, Чень Даньцін, Чжань Цзяньцзюнь, Сун Веймін) або виходу в площину гротеску (Чжоу Чуня, Сінь Дунван, Лю Сяодун).

6. Встановлено, що трансформація аграрної цивілізації Китаю в індустріальну, яка набула посилення з часом «реформ і відкритості», актуалізувала проблему історичної й національної ідентифікації китайського народу. Виявлено, що її безпосереднім уособленням в живописі є тема Тибету як образу позабутої сільської архаїки, образу рідної землі. Художників

приваблює відображення первісної краси прекрасно-сурового краю фермерів, пастухів, скотарів, землеробів, що завжди поєднується з спробами передачі краси внутрішнього світу людини. Вперше масштабно представлене в знаковому для китайського живопису творі «Батько» (Ло Чжунлі), така концепція й сьогодні є привабливою й нескінченою творчою темою художників напряму «соціального реалізму» (Сун Веймін, Сінь Дунван, Сюй Вейсін, Лю Сяодун, Хань Юйчень). Фігуративні композиції тяжіють до репрезентативних портретно-жанрових сцен, увага художників зосереджена на елементах одягу й оточуючого середовища, що нерідко так само мають свої «портретні» характеристики. Образи подаються крупним форматом першого плану (Пан Шисюнь, Чень Даньцін, Сінь Дунван), втім, з часом в полотнах з'являється глибина простору й горизонт події (Чжан Ібо, Хань Юйчень). Особлива увага приділяється фактурності зображення (Чжоу Чуня, Юй Сяодун, Сян Гуан). В олійному живопису простежуються засоби живопису тушшю (прозорчість лесувальних шарів, процарапування рисунку, обведення контурів), поєднання їх з багат шаровими фактурними плямами.

7. Аналіз полотен соціального спрямування виявив як одну з ключових громадських тем – тему етнічних меншин. Художники звернулись до зображення життя й побуту народів Мяо, І, монголів, уйгурів, насичуючи майже декоративні сюжети історико-соціальним і етичним змістом. На стилістику цих творів вплинула практика пленеру, переосмислення традиції монументальних розписів стародавніх храмів Китаю, традиційний живопис тушшю, народні промисли. Народу Мяо присвячені роботи Чжао Чунь, Сян Гуан, Ма Цзюнь, народу І – роботи Сюй Гуанді. Побут етнічних меншин Внутрішньої Монголії виділяється темою «пасовищ», що пов'язано з традиціями давнього кочового способу життя монголів. Цей напрям представлений в творах Вей Ершена, Туомусі, Чень Міна. Їх творчість відрізняється характерним «скорописом», етюдністю, швидкою «імпровізацією», стилізацією реального дійства. На особливу увагу

заслуговують картини уйгурів Китаю – Хаджі Аймайті, Маймайті Айті, Абдул Керім Насірдіна. Вони знайшли свій унікальний стиль, синтезуючи принципи ісламського декоративного-прикладного мистецтва і європейського живопису, досвід народних промислів.

8. Матеріали дисертації відкривають перспективи подальшого наукового дослідження сучасного станкового живопису Китаю. Вивчення особливостей соціально-політичних впливів на художню практику сприятиме глибшому розумінню його еволюції. Подальші дослідження можуть зосередитися на вивченні взаємодії традицій китайського мистецтва з сучасними світовими трендами, зокрема впливом цифрових технологій на техніки та стилі художників, що дозволить простежити, як інноваційні інструменти змінюють традиційні методи творчості. Важливим аспектом є також дослідження ролі сучасних китайських художників у формуванні соціального дискурсу через мистецтво та вплив їхньої творчості на міжнародну художню сцену.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською мовою

1. Бабунич Ю.І. Експресіонізм в українському малярстві першої третини ХХ століття: риси національної самобутності. Вісник Львівської національної академії мистецтв. № 48. Львів. 2022. С. 4–10.
2. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. Народознавчі зошити. 2023. № 3 (171). С. 665–670.
3. Бабунич Ю.І. Українські живописці–модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. Народознавчі зошити. Вип 2. Львів. 2023. С. 406–412.
4. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. Вісник Львівської національної академії мистецтв. № 49. Львів. 2022. С. 89–96.
5. Бодлер Ш. Художник сучасного життя. *Бодлер Ш, Беньямін В. Паризький сплін: Есе / пер. з фр. та нім. Р. Осадчука.* Київ: Комубук, 2017. С. 139–192.
6. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України.* 2022. № 77. С. 73–81.
7. Ван Вейке. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця ХІХ – ХХ ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010–ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2020. Вип 29, том 5. С. 66–74.
8. Ван Ч., Алфьорова З. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну.* 2023. № 2. 78–86.
9. Ван Шижу. Вплив фресок Дуньхуану на розвиток сучасного китайського образотворчого мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук.* випуск 64(том 1). 2023. С 93–96.

10. Гаврош О. Побутовий живопис Закарпаття повоєнного десятиліття: особливості трансформації жанру в умовах соцреалізму. *Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Х. : ХДАДМ, 2013. С. 70–74. (Мистецтвознавство : №1).*
11. Гаврош О. І. Традиції і образи народного мистецтва у жанровому живописі Закарпаття: 60–70-і роки ХХ століття. *Вісник Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв України. 2012. № 3. С. 196–200.*
12. Ген Чжижун. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Випуск 6. Харків, 2018. С. 47–55.*
13. Зіненко Т. Творчість Тетяни Яблонської у дзеркалі мистецької критики (за матеріалами особової справи спілки художників України). *Український мистецтвознавчий дискурс. К.: НАУ, Видавничий дім «Гельветика». 2023. Вип. 1. С. 47–53.*
14. Зіненко Т., Зіненко А. Володимир Шаповалов та сучасна харківська художня кераміка. *Вісник ХДАДМ. 2021. № 2. С. 135–136.*
15. Зіненко Т., Юр М., Зайцева В. Творчі пошуки Тетяни Яблонської в її пастелях 2003–2005 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Рівне: РДГУ. 2023. Вип.44. С. 89–97.*
16. Ковальова М., Чжуанюй Цю. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and design. Випуск 3. Київ, 2020. С. 55–65.*
17. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Вип. 57. Т. 1. 2022. С. 137–143.*
18. Котляр Є., Ген Чжижун. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису ХVIII ст. *Наукові*

- записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (Вип. 39). С. 284–294.*
19. 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.*
 20. Ло Сяо. Китайська академія живопису: становлення, розвиток, завдання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2022. Вип. 48. С. 67–72.*
 21. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. № 65. Т. 2. С. 74–82.*
 22. Лю М. Епічний пейзаж в українському та китайському живописі: компаративний аспект. *Образ України у пейзажному малярстві: зб. тез доповідей всеукраїнської наук.–практ. конф. присв. 150–річчю від дня народження Г. Світлицького, Київ, 18 жовтня 2022 р. К., 2022. С. 19–20.*
 23. Лю М. Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність: зб. наук. матер. міжнародної наук.–практ. конф., 14 квітня 2022 р. Харків, ХДАДМ, 2022. С. 70–72.*
 24. Лю М. Міський пейзаж як портретування ландшафту в образотворчому мистецтві Китаю кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукраїнської наук.–теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р. / за ред. проф. В.М. Шейка та ін. Харків, ХДАК, 2022 р. С. 287–288.*
 25. Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: основні етапи розвитку жанру міського пейзажу. *Перші*

- Таранушенківські читання*: зб. наук. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції, 14 квітня 2023. Харків, ХДАДМ, 2023. С. 73–74.
26. Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс в китайській історіографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 117–129.
 27. Лю М. Образи старого Китаю в міських пейзажах художника Ден Анке. *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. С.195–196.
 28. Лю М. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно–стилістичні ознаки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2023. № 1. С. 213–221.
 29. Лю М. Структурний принцип композиції міського пейзажу: теоретичний дискурс китайських мистецтвознавців. *Десяті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів–Торунь: Liha–Pres, 2022. С. 178–179.
 30. Огнєва Т.К. Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу у Китаї, Кореї та Японії. *Українські культурологічні студії*. 2020. №1 (6). С. 69–83.
 31. Павлова Т. В. Український «Авангард» в обкладинках Василя Єрмілова. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. № 1. С. 14–24.
 32. Павлова Т. Митці авангарду в художній школі Харкова: Василь Єрмілов і Борис Косарев. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 71–84.
 33. Павлова Т.В. Український авангард: Харків: [моногр.]. Харків: Grafprom, 2020. 440 с., 800 іл.
 34. Рибалко С. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 91–98.
 35. Рибалко С. Образ сакури у візуальній культурі Японії: витоки та трансформації. *Культура України*. 2022. №78. С. 126–134.

36. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько–японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54–60.
37. Рибалко С.Б. Кінотворчість Сергія Ейзенштейна в контексті японських візуальних і перформативних практик. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 178–191.
38. Рибалко С.Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art& Design* / 2022. №3 (19). С. 149–158. DOI:10.30857/2617-0272.2022.3.12.
39. Рибалко С.Б., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ століття: шанхайська школа. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. № 1. 222–233.
40. Роготченко О. О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ*. Харків: Акта, 2005. Вип. 2. С. 64–71.
41. Рубель В. Історія середньовічного Сходу: Курс лекцій: Навч. посібник. Київ : Либідь, 1997. 462 с.
42. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців–синологів в першій половині ХІХ століття *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 36. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 60–66.
43. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці ХІХ – першій третини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 35, т.1. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 76–82.

44. Соколюк Л.Д. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962) . Харків : Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с.
45. Соколюк Л. Д. Проблема національного стилю в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник ХДАДМ*. 2002. № 6. С. 72–75.
46. Соколюк Л. Тоталітаризм та українське мистецтво Слобожанщини. *Український засів*. 1996. № 4 – 6. С. 156 – 160.
47. Сунь Ке. Еволюція європейських традицій живопису у Китаї та становлення сучасного китайського образотворчого мистецтва на прикладі двох генерацій художників, батька та сина — Ма Чан Лі та Ма Лу // *Нетрадиція: від Малевича до сьогодення: матеріали міжнар. наук. конф.* 16 жовтня 2018 р. Київ, 2018. [URL:http://academia.gov.ua/Conf_2018_2_T.pdf](http://academia.gov.ua/Conf_2018_2_T.pdf)
48. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. *Ars longa vita brevis*. Львів : ЛНАМ,2018. Вип. 37. С. 174–190.
49. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Народознавчі зошити*. 2018. № 5 (143). С. 1308–1319.
50. Сунь Ке. Фігуратив у китайському олійному живописі: від Мао до ню. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково–методичні праці*. Київ: НАОМА, 2018. Вип. 27. С. 221–226.
51. Сунь Ке. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ — початку ХХІ століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ : НАОМА, 2019. 197 с.
52. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ–початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ. 2022. № 1. С. 107–116.

53. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 50. С. 59–70.
54. Тарасов В. Китайські мистецькі наративи у межах радянської культури повсякдення. У кн.: *Образ радянського: конструкція, міфологія, візуальні рамки* [Текст] : моногр. дослідж. / [А. Киридон, О. Стяжкіна та ін.]; / за заг. наук. ред. проф. Ольги Колястрок. [Інститут історії України НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України та ін.]. Вінниця : Нілан–ЛТД., 2021. 280 с. С. 67–74.
55. Тарасов В. Плакат «довгих 1980-х» як візуальне історичне джерело: «художні» та «нехудожні» форми документалізму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. №3. С. 99–108.
56. Хань Юйчень. Збірник олійного живопису на тему Тибету. Шанхай: Редакція китайського журналу «Веньхуа Женьбу», 2020. 188 с.
57. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. № 5. 2013. С. 920–926.
58. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 370 с.
59. Цю Чжуанюй. «Етнічні мотиви» в олійному живописі Китаю другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 70. Т. 2. С. 150–157. [DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-20](https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-20)
60. Цю Чжуанюй. Особливості фігуративного олійного живопису Китаю (на прикладі творчості Лю Шаокуна). *Дев'ять Платонівських читання: Тези*

доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2021. С.221 – 222.

https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf

61. Цю Чжуанюй. Реалістична сюжетно–тематична картина у китайському живопису 20 століття. *Шості Платоновські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2019. С. 189 – 190.
https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_6_blok_3.pdf
62. Цю Чжуанюй. Сільські мотиви в творчості Ло Ерчуня. *Сьомі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2019. С. 199 – 200
https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf
63. Цю Чжуанюй. Соціальна тематика в творчості китайського художника Чжао Пейчжі. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2023. С. 121–123.
<https://ksada.org/pdf1/Taranush-chitanna-2023.pdf>
64. Цю Чжуанюй. Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця XIX – початку XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 65. Т. 3. С. 103–110.
65. Цю Чжуанюй. Тема Тибету в олійному фігуративному мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI ст. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Випуск 6. Київ, 2023. С. 105 – 114. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.13>

66. Цю Чжуанюй. Тема Тибету в творчості Ай Сюаня. *Сучасні світові тенденції розвитку науки, освіти та технологій*: збірник тез доповідей міжнародної науково–практичної конференції (Полтава, 19 жовтня 2021 р.). Полтава: ЦФЕНД, 2021. С. 44 – 45.
67. Цю Чжуанюй. Тема Тибету в творчості китайського художника Хань Юйчєня. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції професорсько–викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Харків: ХДАДМ, 2020. С. 54–56. (<https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf>)
68. Чжан Біюнь. Живопис «хуа–няо» в художній культурі Китаю ХХ – поч. ХХІ ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1 (97). С. 125–128.
69. Чжан Ся. Сучасний китайський портрет: представники, тенденції, особливості художньої мови. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, том 2, 2023. С. 146–150.
70. Чжижун Г. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94–104.
71. Чжижун Ген. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно–стильова еволюція: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2019. 415 с.
72. Чжижун Ген. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно–художній освіті*: зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 6. С. 47–55.
73. Чонг Ван. Жіночий костюм меншин мяо та дун автономного округу гуансі в сучасному станковому живописі Китаю. *Перші Таранушенківські читання*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. С. 127–129.

74. Щербань А., Котляр Є. Архітектурні замальовки Михайла Дяченка. *Народознавчі зошити*. 2020. № 1 (151). С. 165–176.

Література англійською мовою

75. Andrews Julia F. *Painters and Politics in the People's Republic of China: 1949-1979*. University of California Press, 1995. 480 p.
76. Barnhart R.M., Yang X. etc. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997. 402 p. Pp. 47–52.
77. Barnhart Richard M. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press, 2002. 400 p.
78. Brennan K.L. Gu Hongzhong, *The Night Revels of Han Xizai*, handscroll. URL: <https://smarthistory.org/gu-hongzhong-night-revels-han-xizai/>
79. Buck D.D. Three Han dynasty tombs at Ma-wang-tui. *World Archaeology*. 1975. V. 7. P. 30–45.
80. Burckhardt J. Über die niederländische Genremalerei. *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst*, herausgegeben von Henning Ritter, Köln. 1984. P. 335–379.
81. Cahill J. *Chinese Painting*. London: Macmillan London LTD, 1977. 212 p.
82. Cahill J., Siren O., Laing J. E. *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, and Yuan*. Berkeley: University of California Press, 1980, 391 p.
83. Clunas Craig. *Art in China*. Oxford University Press, 2009. 256 p.
84. Clunas Craig. *Chinese Painting and Its Audiences*. Princeton University Press, 2017. 320 p.
85. Eschenburg Madeline. Luo Zhongli, *Father*. URL: <https://smarthistory.org/luo-zhongli-father/>
86. Fahr-Becker G. *The Art of East Asia*, Cologne: HF Ullmann, 1999. 739 p.

87. Fong W. C., *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th - 14th Centuries*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992. 296 p.
88. Friedländer M. *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Stols, Den Haag 1947. 370 p.
89. Glahn von Richard, Smith Paul J. *The Song-Yuan-Ming Transition in Chinese History*. Brill, 2020. 550 p.
90. Hansen V. *The Beijing Qingming Scroll and Its Significance for the Study of Chinese History*. NY: *Journal of Sung-Yuan Studies*. 1996. 7 p. URL: <https://history.yale.edu/sites/default/files/files/Hansen-Beijing%20Qingming%20Scroll.pdf>
91. Hung W. *The Double Screen. Medium and Representation in Chinese Painting* Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 296 p.
92. Kohara H. *The Admonitions of the Instructress to the Court Ladies picture-scroll* London: School of Oriental and African. 2001. 69 p.
93. Kotlyar E., Sokolyuk L., Pavlova T. *Synagogue Decorations in Present-Day Ukraine: Practice in Preserving of Cultural and Artistic Heritage*. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. Bratislava, 2020. Vol. 8. No 4. P. 111-136.
94. Kuo-Sheng Lai. *Learning New Painting From Japan and Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, With Focus on Chen Shizeng (1876–1923)*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 2006. 222 p.
95. Lin Lu. *Shixiong: 15 Expeditions to Tibet*. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8326865>
96. Lu Hong. *The History of Chinese Contemporary Art 1978–1999*. Shanghai Calligraphy and Painting Press, 2013. 560 p.
97. Martina Köppel Yang. *Luo Zhongli: Father» in Semiotic Warfare. A Semiotic Analysis, the Chinese Avant-Garde, 1979–1989*. Hong Kong: Timezone 8, 2003. Pp. 92–103.

98. McCausland Sh. *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll*. British Museum Press, 2003. 144 p. Pp. 40–81
99. McCausland Sh. *Figure Painting: Fragments of the Precious Mirror*. Powers M. J., Tsiang K. R. *A Companion to Chinese Art*. Chichester: West Sussex: John Wiley & Sons, 2016. Pp. 115–135.
100. Michael Sullivan. *The 1980s: New Directions. Art and Artists of Twentieth Century China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996. Pp. 225–239.
101. Minglu Gao. *Academicism and the Amateur Avant-Garde in the Post-Cultural Revolution Period (1979–1984)*. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011. Pp. 65–97.
102. Shang Hui. *The Lonely Journey Crossing Cultures*. Shanghai: People's Art Publishing House, 2010. Pp. 340–343.
103. Sullivan M. *The Arts of China*. Berkeley: University of California Press, 1984. 278 p.
104. Sullivan M. *Modern Chinese Artists – A Biographical Dictionary*. Berkeley: University of California Press, 2006. 274 p.
105. Sullivan Michael. *Chinese Painting in the Twentieth Century*. University of Michigan Press, 1959. 110 p.
106. Yi Ying. *Liu Xiaodong: Chinese Contemporary Oil Painter Case Study*. China, Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2009. Pp. 90–92.
107. Yu Mia. *Going to the Country: Reconsidering Chinese Art Practices and Participation in the Rural Context* URL: https://www.academia.edu/12940066/Going_to_the_Country_Reconsidering_Chinese_Art_Practices_and_Participation_in_the_Rural_Context
108. Zhang P. *The Knickknack Peddler SHINE. Feature / Art @Culture*. URL: <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1906164123/> π
109. Zhou Emily. *Yuan Yunsheng: The Return of the Soul*. 8.05.2021. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/opinions/reviews/details/8330568>

Література китайською мовою

110. 阿布都外力·克热木. 优美的民族人物的群像 – 哈孜·艾买提的人物画. *文艺研究*. 2011. № 1. 页. 134–135. [Абдулвайлі Крему. Групові портрети національних особливостей – фігуративні картини Хаджі Аймайті. *Literature & Art Studies*. 2011. № 1. С. 134–135].
111. 艾轩. 中国写实画派: 艾轩 绘. 长春 吉林美术出版社. 2010. 47 页. [Ай Сюань. Китайська реалістична школа живопису: Видавництво Ай Сюань Цзілінь. 2010. 47 с.].
112. 艾则热提艾力·牙克甫. 浅谈维吾尔族油画中的装饰风格. *美术大观*. 2011. № 2. 页. 59. [Айзереті Айлі Якфу. Розмова про декоративний стиль в уйгурському олійному живопису. *Art Panorama*. 2011. № 2. С. 59].
113. 边钰. 民族风情洋溢 西部民族高校师生美术作品联展开展. [Бянь Ю. Сповнена етнічних звичаїв, відкрилася спільна виставка художніх робіт викладачів і студентів університетів етнічних меншин західного Китаю]. URL: <https://sichuan.scol.com.cn/ggxw/202012/58002315.html>
114. 王国平. 对西部少数民族题材油画创作的认识. *美术教育研究*. 2011. № 9. 页. 42. [Ван Гопін. Обговорення олійних картин із темами етнічних меншин. *Дослідження художньої освіти*. 2011. № 9. С. 42].
115. 汪代明, 梁葵. 高小华与“伤痕美术”及“四川画派”. *文艺争鸣*. 2008. № 3. 页. 175–176. [Ван Даймін, Лян Куй. Гао Сяохуа та «Мистецтво шрамів» та «Сичуанський олійний живопис». *Літературно-мистецький дискурс*. 2008. № 3. С. 175–176].

116. 王欣. 当代中国新古典主义油画中的传统文化图像. *美术大观*. 2012. № 1. 页 . 38–39. [Ван Сінъ. Традиційні культурні образи в сучасному китайському неокласичному живописі. *Art View*. 2012. № 1. С. 38–39].
117. 王华晨. 谈民族文化心理和油画创作. *内蒙古艺术*. 2012. № 1. 页 61–63. [Ван Хуачен. Про національну культурну психологію та творчість олійного живопису Внутрішньої Монголії. *Мистецтво внутрішньої Монголії*. 2012. № 1. С. 61–63].
118. 王宗英. 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社. 2009. 225 页. [Ван Цзуньїн. Історія китайського живопису. Видавництво Південно-Східного університету. 2009. 225 с.].
119. 王卓玛. 于小冬藏族题材油画色彩的地域性研究. *西南大学*. 2020. 2021 (01). 页. 1–44. [Ван Чжуома. Регіональне вивчення кольорів у тибетських картинах Юй Сяодуна. *Південно-Західний університет*. 2020. 2021(01). С. 1–44].
120. 向光艺术馆 贵州首个以艺术家命名美术馆开馆. [Відкриття Художнього музею Сянгуан, першого в Гуйчжоу художнього музею, названого на честь художника]. URL: https://www.sohu.com/a/36420739_114812
121. 高波. 从西藏主题绘画说写生与油画民族化. *文艺研究*. 2011. № 8. 页. 142–143. [Гао Бо. Розмова про ескізи та націоналізацію олійного живопису у тибетських тематичних картинах. *Літературно-мистецькі дослідження*. 2011. № 08. С. 142–143].
122. 高鹏. 简析 20 世纪八十年代内蒙古油画的形式语言. *南京艺术学院学报 (美术与设计版)*. 2008. № 6. [Гао Пен. Короткий аналіз формальної мови олійного живопису у Внутрішній Монголії в 1980-х роках. *Журнал*

Нанкінського університету мистецтв (видання мистецтва та дизайну). 2008. № 6].

123. 郭晟. 中国油画的百年演进. 杭州: 中国美术学院出版社. 2021. 348 页. [Го Шен. Століття еволюції китайського олійного живопису. Ханчжоу: Китайська академія мистецтв. 2021. 348 с.].
124. 关维晓. 读画随想—哈孜·艾买提的艺术成就对新疆人物画的影响. 当代油画. 2016. № 3. 页. 12–17. [Гуань Вейсяо. Роздуми про живопис — вплив мистецьких досягнень Хаджі Аймаїті на фігуративний живопис Сіньцзяну. *Contemporary Oil Painting*. 2016. № 3. С. 12–17].
125. 杜喜俊. 当代中国画创作中的美学意境表现方式研究. 艺术家. 2024. № 2. 页. 15–17 [Ду Сіньцзюнь. Дослідження вираження естетичної художньої концепції в сучасному китайському живописі. *Художник*. 2024. № 2. С. 15–17].
126. 杜丰芮. 何多苓与他的“伤痕美术”. 美术教育研究. 2012. № 17. 页. 38–39. [Ду Фенгрей. Хе Дуолінг і його мистецтво «Мистецтво Шрамів». *Art Education Research*. 2012. № 17. С. 38–39].
127. 苗族古典写实油画背后的精神价值—顺子油画赏析. [Духовна цінність класичних реалістичних олійних картин Мяо – оцінка олійних картин Шуньцзи]. URL: https://www.sohu.com/a/205686118_558431
128. 中华意蕴 – 中国油画艺术国际巡展在罗马举行. [Китайські наслідки - міжнародна пересувна виставка китайського живопису олією, що відбулася в Римі]. URL: http://www.xinhuanet.com/world/2018-07/19/c_1123146691.htm
129. 李培. 中國油畫 400 年前發軔於廣東 «利瑪竇像» 是最早作品 李培 南方日報 [Лі Пей. Китайський живопис олією почався в Гуандуні 400 років

тому]. URL : <http://culture.people.com.cn/BIG5/n/2013/0108/c22219-20133617.html>

130. 李继开. 浅议周春芽的艺术创作. *湖北美术学院学报*. 2016. № 2. 页. 116–118. [Лі Цзікай. Аналіз художньої творчості Чжоу Чунья. *Hubei Institute of Fine Arts Journal*. 2016. № 2. С. 116–118].
131. 李昌菊. 中国油画本土化百年 (1900–2000) . *北京人民出版社*. 2021. 564 页. [Лі Чанджу. Китайський живопис олією протягом 100 років (1900–2000). *Пекін: Народне видавництво*. 2021. 564 с.].
132. 李昌菊. 雪域高原的民族写照—油画本土化历程中的西藏题材. *美术*. 2008. № 6. 页. 91–99. [Лі Чанджу. Зображення національного життя на сніжних височинах: процес локалізації теми Тибету в історії олійного мистецтва. *Art Magazine*. 2008. № 6. С. 91–99.].
133. 李超. 中国现代油画史 上海 : 上海书画出版社. 2007. 392 页. [Лі Чао. Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай : Шанхайське видавництво живопису і каліграфії. 2007. 392 с.].
134. 李士进. 存在与记忆 : 新时期的 «伤痕» 油画. *文艺研究*. 2006. № 9. 页. 153–154. [Лі Шідзін. Існування та пам'ять: живопис нової ери «шрамів». *Literature & Art Studies*. 2006. № 9. С. 153–154].
135. 李来源, 林木. 中国古代画论发展史实, 上海人民出版社, 1997. 340 页. [Лі Юань, Лін Му. Історія старокитайського живопису. Шанхай: [б. в.]. 1997. 340 с.].
136. 李玉功. 论油画艺术创作中的藏族题材现象. *艺术研究*. 2010. № 4. 页. 1–3. [Лі Югун. Про феномен тибетської тематики у творчості олійного живопису. *Art Research*. 2010. № 4. С. 1–3].

137. 龙同. 论油画创作中的苗族题材现象 – 以贵州苗族题材油画为例. *美与时代(中)*. 2019. № 2. 页. 52–53. [Лонг Тонг. Про феномен теми Мяо у створенні олійного живопису – на прикладі олійних картин на тему Мяо в Гуйчжоу. *Fine Arts*. 2019. № 2. С. 52–53].
138. 鲁虹. 中国当代艺术 30 年：1978–2008. 北京: 湖南美术出版社. 2013. 566 页. [Лу Хун. 30 років китайського сучасного мистецтва: 1978–2008 рр. Пекін : Hunan Fine Arts. 2013. 566 с.].
139. 路洪明. 天津美术学院教授于小冬：委拉斯开兹对我影响最大. *天津美术网*. 14.02.2018. [Лу Хунмін. Професор Юй Сяодун з Тяньцзінської академії образотворчих мистецтв: Веласкес справив на мене найбільший вплив. *Tianjin Art Network*. 14.02.2018]. URL: http://www.022meishu.com/Oil_painting/2018/02-14/44826_0.html.
140. 刘立策. 解读周春芽“桃花红人”系列作品. *文艺争鸣*. 2008. № 5. 页. 179–181. [Лю Ліс. Інтерпретація серії «червоний чоловік у цвіті персика» Чжоу Чуня. *Літературно-мистецький диспут*. 2008. № 5. С. 179–181].
141. 刘明玉. 小议《伤痕美术》的历史意义和审美价值. *牡丹江教育学院学报*. 2010. № 4. 页. 104–105 [Лю Міню. Історичне значення і естетична цінність «шрамового мистецтва». *Журнал Муданьцзянського коледжу освіти*. 2010. С. 104–105].
142. 吕澎, 易丹. 中国现代艺术史: 1979–1989. 湖北美术出版社. 1992. 200 页. [Лю Пенг, І Дан. Історія сучасного китайського мистецтва 1979–1989. Хубей : [б. в.]. 1992. 200 с.].
143. 刘芯涛. 周春芽艺术的内在生命力探析. *艺术当代*. 2018. № 17(04). 页. 110–112. [Лю Сінътао. Аналіз внутрішньої життєвості мистецтва Чжоу Чунья. *Art China*. 2018. № 17(04). С. 110–112].

144. 刘小东. 弗洛伊德与刘小东. 艺术中国. 2014. [Лю Сяодун. Лю Сяодун і Люсьєн Фрейд. Мистецтво Китаю. 2014]. URL: http://art.china.cn/huihua/2014-02/19/content_6678747.htm
145. 刘佳. 董希文三次进藏和油画中国风. 美术学报. 2018. № 2. 页. 58–63. [Лю Цзя. Три поїздки Донг Сівена до Тибету та китайська облікова живопис китайського стилю. *Art Journal*. 2018. № 2. С. 58–63].
146. 刘渐郡. 浅析中国乡土油画中农民形象的塑造. 美术教育研究. 2012. № 12. 页. 8–9. [Лю Цзяньцзюнь. Короткий аналіз формування селянських образів у китайському народному живописі олією. *Дослідження мистецької освіти*. 2012. №12. С. 8–9].
147. 刘卓. 周春芽的文人情怀. 文艺研究. 2009. № 11. 页. 144–145. [Лю Чжо. Літературні почуття Чжоу Чуня. *Literature & Art Studies*. 2009. № 11. С. 144–145].
148. 刘淳. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社. 2005. 462 页. [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса. 2005. 462 с.].
149. 刘淳. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社. 2016. 544 页. [Лю Чун. Історія китайського живопису олією (оновлене видання). 2016. 544 с.].
150. 刘少斌. 少数民族油画主题创作. 石家庄: 河北美术出版社. 2009. 104 页. [Лю Шаобін. Створення етнічної теми в олійного живопису. Шицзячжуан: Видавництво образотворчих мистецтв. 2009. 104 с.]
151. 马新平, 邓梦瑶. 周春芽“桃花”系列中“桃花”意象两面性探析. 艺术教育. 2015. № 5. 页. 84–85. [Ма Сінпін, Ден Менгяо. Аналіз двох сторін образу «цвіту персика» в серії творів Чжоу Чуня «Цвіт персика». *Art Education*. 2015. № 5. С. 84–85].

152. 马 骏 . 工 作 . [Ma Цзюнь. Роботи]. URL: <https://majun.huajia.cc/painter/vpic.php?id=25913&hjid=112992>
153. 莫鸣. 试析中国现实主义油画之今昔农民形象. *美术大观*. 2008. №12. 页. 30–31. [Мо Мін. Аналіз зображення фермерів у китайських реалістичних картинах олією зараз і в минулому. *Art Grand View*. 2008. №12. С. 30–31].
154. 庞博. 对中国油画创作中农民形象的新思考. *美术大观*. 2012. № 4. 页. 43. [Пан Бо. Нові думки про образи селян у творчості олійного живопису. *Art Grand View*. 2012. № 4. С. 43].
155. 谢立俭. 油画肖像画中的苗族传统服饰. *文艺研究*. 2005. № 12. 页. 143–144. [Се Ліцзянь. Традиційні костюми мяо в портретах, написаних олією. *Literature & Art Studies*. 2005. № 12. С. 143–144].
156. 邢永新. 雪域灵魂的歌者–西藏题材油画主题性的演变. *艺术研究*. 2021. №5. 页. 30–31. [Сін Юнсінь. Співці душі сніжної пустелі: еволюція тематики тибетської живопису. *Дослідження мистецтва*. 2021. №5. С. 30–31].
157. 忻东旺. 中国写实画派. 忻东旺. *吉林美术出版社*. 2009. 143 页. [Сінь Дунван. Китайська школа реалістичного живопису. *Xin Dongwang Publishing House*. 2009. 143 с.].
158. 孙为民. 淡化现实主义的状态到了该扭转的时候了. *藝術*. 2005. 年第 3 期. [Сунь Веймін. Настав час змінити реалістичність. *Мистецтво* випуск 3. 2005]. URL: https://sunweimin.artron.net/news_detail_26946
159. 孙大棠. 西藏题材作为实验田–油画民族化和改造中国画的实践在西藏题材绘画中的表现. *当代艺术与投资*. 2007. № 10. 页. 12–17. [Сунь Датанг. Тибетська тематика як експериментальне поле – націоналізація олійного живопису та практика трансформації китайського живопису знайшли

- своє відображення в тибетських тематичних картинах. *Сучасне мистецтво та інвестиції*. 2007. № 10. С. 12–17].
160. 孙立伟. 中国油画艺术当代社会角色定位思考. *美术教育研究*. 2012. № 14. 页. 65. [Сунь Лівей. Контемпарарний соціальний статус китайського живопису: роздуми щодо ролі в сучасному суспільстві. *Art Education Research*. 2012. № 14. С. 65].
161. 徐湖平. 明清. 肖像画. 天津 美术出版社. 2003. 188 页. [Сюй Хупін. Портрети династій Мін і Цін. Видавництво Tianjin Fine Arts. 2003. 188 с.].
162. 许永康. 当代语境下民族题材油画创作的发展现状研究. *美术教育研究*. 2014. № 20. 页. 64. [Сюй Юнкан. Дослідження стану живопису на етнічну тематику в сучасному контексті. *Дослідження мистецької освіти*. 2014. № 20. С. 64].
163. 夏冠洲. 融合之美 – 论克里木·纳斯尔丁的油画艺术. *新疆艺术学院学报*. 2011. № 9. 页. 106–110. [Ся Гуаньчжоу. Краса фьюжн – Есе про живопис Абдул Керім Насірдин. *Journal of Xinjiang University of the Arts*. 2011. № 9. С. 106–110].
164. 肖旭艺. 试论新疆当代油画家买买提·艾依提的艺术创作特色. *美术界*. 2017. № 2. 页. 92. [Сяо Сюї. Обговорення художніх особливостей творчості сучасного художника з Сіньцзяну Маймайті Айтї. *Arts Circle*. 2017. № 2. С. 92].
165. 唐庆年, 张士增. 用心灵作画詹建俊和他的作品. *美术*. 1985. № 1. 页. 23–25. [Тан Циньнянь, Чжан Шизен. Малювання з душею: Чжань Цзяньцзюнь та його твори. *Art Magazine*. 1985. № 1. С. 23–25].

166. 妥木斯官方网站. 艺术家简介 [Офіційний сайт Туомусі. Профіль виконавця]. URL: <https://tuomusi.artron.net/>
167. 妥木斯. 论妥木斯油画的草原情怀与艺术品格. [Туомусі. Про відчуття луків і художній стиль картин Туомусі олією]. URL: <http://www.dzwenhua.com/home/?uid=30&m=newsview&id=117>
168. 妥木斯. 探索艺术语言表现现实生活 [Туомусі. Досліджуйте художню мову, щоб висловити реальне життя]. URL: <http://www.dzwenhua.com/home/?uid=30&m=newsview&id=113>
169. 妥木斯官方网站. 作品. [Офіційний сайт Туомусі. Роботи]. URL: <https://tuomusi.artron.net/works>
170. 吴为山 中国美术馆人话馆藏 文化艺术出版社. 2022. 158 页. [У Вейшан. Гуманітарна колекція Національного художнього музею Китаю. Пекін: Культура і мистецтво. 2022. 158 с.].
171. 吴金蕊, 吴金蔚. 当代油画艺术中中国传统文化元素的应用. *美与时代*. 2020. № 12. 页. 28–29 [У Цзиньруй, У Цзиньвей. Використання елементів традиційної культури Китаю у сучасному олійному живописі. *Витончені мистецтва*. 2020. № 12. С. 28–29].
172. 范金民. 清代苏州城市文化繁荣的写照 – 《姑苏繁华图》 [Фан Джинмін. Зображення культурного процвітання Сучжоу за часів династії Цін – «Процвітання Сучжоу»]. URL: https://www.sohu.com/a/249474590_788167
173. 范迪安. 从象征写实到抒情表现 – 对詹建俊油画的再认识. *美术研究*. 2007. № 3. 页. 8–12. [Фан Діан. Від символічного зображення до ліричного висловлення: переосмислення картин Чжань Цзяньцзюнь. *Art Research*. 2007. № 3. С. 8–12].

174. 方新, 荣金金. 浅析中国油画艺术及发展趋势. *美术教育研究*. 2014. № 13. 页. 30–31. [Фан Сінь, Жун Цзіньцзінь. Короткий аналіз китайського мистецтва олійного живопису та тенденцій його розвитку. *Дослідження мистецької освіти*. 2014. № 13. С. 30–31].
175. 范昕. 艺术家赵春：寻找在瞬间归于安宁的力量 [Фан Сінь. Художник Чжао Чун: шукає сили миттєво повернутися до миру]. URL: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2012/01-31/3633826.shtml>
176. 费滨洋. 贵州苗女在绘画艺术中的形象特征. *西部皮革*. 2019. №41(10). 页. 145. [Фей Біньян. Характеристика образів дівчат Гуйчжоу Мяо в живописі. *West Leather*. 2019. № 41 (10). С. 145].
177. 和靖. 古典精神的守望者—于小冬绘画作品断想. *美术*. 2008. № 6. 页. 62–65. [Хе Цзін. Хранитель класичного духу – роздуми на картині Юй Сяодун. *Art Magazine*. 2008. № 6. С. 62–65].
178. 侯宝川. 贵州少数民族题材油画创作研究—以侗族、苗族题材为例. *南京艺术学院学报 (美术与设计版)*. 2019. № 6. 页. 60–63. [Хоу Баочуань. Дослідження створення олійних картин із темами етнічних меншин у Гуйчжоу – на прикладі тем Сі і Мяо. *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine Art & Design)*. 2019. № 6. С. 60–63].
179. 侯凡. 内蒙古美术创作的优势与困境. *内蒙古艺术*. 2014. № 2. 页. 72–74. [Хоу Фань. Переваги та дилеми створення мистецтва у Внутрішній Монголії. *Мистецтво Внутрішньої Монголії*. 2014. № 2. С. 72–74].
180. 扎曲. 从象征寓意解释 «西藏五色文化» 民俗文化. *西藏研究 艺术领域*. 2012. № 2. 页. 82–87. [Цза Цюй. Символічне пояснення «тибетської п'ятиколірної культури». *Тибетські дослідження в галузі мистецтва*. № 2. 2012. С. 82–87].

181. 曾希圣. 风格. 优雅. 浪漫. 油画家向观先生印象. [Цзен Сішен. Стыль. Елегантність. Романтика. Враження художника олією пана Сян Гуана]. URL: <http://www.gz-travel.net/rwgz/fcrw/gy/201706/23835.html>
182. 金陵. 金陵印迹: 追寻画坛女杰潘玉良 [Цзіньлін. В пошуках Паню Юлян : жіночого шедевр у світі живопису]. URL: <http://www.hualangnet.com/?act=app&appid=10&mid=72901&p=view>
183. 季宏伟, 孙永奇. 谈中国现代油画的民族化发展. 艺术教育. 2008. № 5. 页. 32. [Цзи Хунвей, Сунь Юнці. Про національний розвиток сучасного китайського живопису олією. *Мистецька освіта*. 2008. № 5. С. 32].
184. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. 北京. 2014. 404 页. [Цзоу Юецзін, Цзоу Цзяньлін. Сто років китайської історії мистецтва. Пекін. 2015. 404 с.].
185. 宗白华. 中国美学史论集. 合肥: 安徽教育出版社. 2000. 306 页. [Цзун Байхуа. Збірка історичних есе з китайської естетики Хефей. Anhui Education Press. 2000. 306 с.].
186. 贾德江. 忻东旺: 新写实主义油画: 中国著名油画家技法讲座. 北京工艺美术出版社. 2003. 25 页. [Цзя Децян. Сінь Дунван. Новий реалістичний живопис олією: Лекція про техніку відомих китайських художників маслом. Пекінська преса для мистецтв і ремесел. 2003. 25 с.].
187. 姜永强. 草原题材油画作品中蒙古族女性形象之美. 美术教育研究. 2013. № 1. 页. 24. [Цзян Юнцян. Краса монгольських жіночих образів на олійних полотнах на тему луків. *Дослідження мистецької освіти*. 2013. № 1. С. 24].
188. 崔桦. 浅论陈丹青油画的现实主义之美 – 以《西藏组画》为例. 陕西开放大学学报. 2022. № 2. 页. 55–59. [Цуй Хуа. Коротке обговорення реалістичної краси олійних картин Чень Даньціна – на прикладі

- «Тибетської серії». *Журнал Відкритого університету Шеньсі*. 2022. № 2. С. 55–59].
189. 邱庄宇. 中国写实油画的语言研究. *新美域*. 2022. №5. 页. 19–21. [Цю Чжуан. Дослідження китайського реалістичного живопису. *Новий домен краси*. 2022. № 5. С. 19–21].
190. 全山石. 哈孜·艾买提油画创作的启示. *美术*. 2011. № 12. 页. 56–62. [Цюань Шаньші. Інспірація творчості Хаджі Аймайті в живопису. *Art Magazine*. 2011. № 12. С. 56–62].
191. 程永君. 浅析油画中农民工形象的社会历史意义. *美术大观*. 2012. № 12. 页 . 55. [Чен Юнцзюнь. Аналіз соціально-історичного значення образу селянських робітників в живопису. *Art Panorama*. 2012. № 12. С. 55].
192. 陈履生：刘海粟《上海庙会》的历史价值 [Чень Лушен. Історична цінність «Шанхайської храмової ярмарки» Лю Хайсу]. URL: <http://www.cnarts.net/cweb%5Cnews/read.asp?id=481896&kind=%25>
193. 陈明. 恭喜我系陈明老师作品入选第七届全国青年美展. [Чень Мін. Вітаємо нашого вчителя Чень Міна з обранням його роботи на 7-й Національній молодіжній художній виставці]. URL: <https://honder.com/yssjx/news/info12816.html>
194. 陈庆英, 冯智. 藏族地区行政区划简说. *西藏民族学院学报(社会科学版)*. 1996. № 1. 页. 41–50. [Чень Цін'їн, Фен Чжі. Коротке запровадження адміністративних поділів у районах Тибету. *Журнал Тибетського національного інституту (видання із соціальних наук)*. 1996. № 1. С. 41–50].

195. 张敢. 新写实主义的探索—王少伦及其绘画艺术. *艺术市场*. 2005. № 11. 页 . 52–56. [Чжан Ган. Дослідження нового реалізму: Ван Шаодун та його живописне мистецтво. *Art Market*. 2005. № 11. С. 52–56.].
196. 张濛濛, 殷晓峰. 静穆的民族印记—韦尔申绘画中的蒙古族情怀. *美术观察*. 2019. № 9. 页. 114–115. [Чжан Менмен, Инь Сяофен. Спокійні національні сліди – монгольські почуття в картинах Вей Ершеня. *Art Observation*. 2019. № 9. С. 114–115].
197. 张静淼. 改革开放后中国油画创作中农民形象的演进. *大舞台*. 2014. №5. 页. 31–32. [Чжан Цзінмяо. Еволюція селянських образів у китайському олійному живописі після реформи та відкриття. *Велика сцена*. 2014. №5. С. 31–32].
198. 张少侠、李小山. 中国现代绘画史. 江苏美术出版社. 1986. 377 页. [Чжан Шаося, Лі Сяошань. Історія сучасного китайського живопису. Видавництво Jiangsu Fine Arts. 1986. 377 с.].
199. 张曙光. 试析新时期少数民族题材油画创作对图像的重构. *美术*. 2020. № 3. 页 . 134–135. [Чжан Шугуан. Аналіз реконструкції образотворчого мистецтва Нової доби на етнічну тематику. *Мистецтво*. 2020. С. 134–135].
200. 张宇. 解析黔东南苗族服饰色彩元素在油画创作的表达. *美与时代(中)*. 2018. № 5. 页. 140–141. [Чжан Ю. Аналіз вираження колірних елементів костюмів мяо в південно-східному Гуйчжоу в створенні олійного живопису. *Fine Arts*. 2018. № 5. С. 140–141].
201. 周如俊. 周春芽色彩构成中传统人文精神的应用. *郑州轻工业大学学报 (社会科学版)*. 2009. № 10 (06). 页. 32–35. [Чжоу Руцзюнь. Застосування

- традиційного гуманістичного духу в кольорових композиціях Чжоу Чуня. *Journal of Zhengzhou University of Light Industry (Social Science Edition)*. 2009. № 10 (06). С. 32–35].
202. 朱沙. 苏联美术与新中国油画. 东南大学出版社. 2013. 272 页. [Чжу Ша. Радянське мистецтво і новий китайський олійний живопис. Нанкін: Видавництво Південно-Східного університету. 2013. 272 с.].
203. 朱沙. 当代中国农民题材油画的现实主义创作. *艺术百家*. 2012. № 28 (2). 页. 182–185. [Чжу Ша. Реалістичний живопис на селянську тему. *100 художників*. 2012. № 28 (2). С. 182–185].
204. 尚辉. 百年中国油画本土化的命题与路标. [Шан Хуей. Особливості націоналізації китайського олійного живопису в минулому столітті]. URL: <http://www.art-woman.com/CriticArticalDetail.aspx?cid=96&atype=1&aid=666>
205. 邵大箴. 情感激越、画风雄健而富有诗意 – 詹建俊的油画艺术. *美术大观*. 2011. № 9. 页. 6–11. [Шао Дачжень. Емоції бурхливі, стиль мальовничий та наповнений поезією: мистецтво живопису Чжань Цзяньцзюна. *Art Panorama*. 2011. № 9. С. 6–11].
206. 于宏卫. 中国当代油画符号化现象解读. *美术之友*. 2010. № 1. 页. 64. [Ю Хунвей. Інтерпретація символічного феномену сучасного олійного живопису. *Мистецтво*. 2010. № 1. С. 64].
207. 于晓东. 藏传佛教绘画史. 江苏美术出版社. 2006. 314 页. [Юй Сяодун. Історія тибетського буддійського живопису. Видавництво образотворчих мистецтв Цзянсу. 2006. 314 с.].
208. 杨祥民. 历史的图像与图像的历史! – 改革开放 30 年中国油画创作中的农民形象. *艺术百家*. 2008. № 5. 页. 6–13. [Ян Сянмін. Історія образів та

образ історії! – Фігура селян у китайському живописі періоду «Реформи та відкриття» 30 років. *Hundred Schools in Arts*. 2008. № 5. С. 6–13].

209. 杨飞, 聂磊明. 从具象写实油画看中西方油画人物的形式语言特征. *美术教育研究*. 2012. № 2. 页. 65–66. [Ян Фей, Ні Леймін. Розгляд формальних мовних характеристик китайських і західних фігур олійного живопису з точки зору конкретного реалістичного олійного живопису. *Дослідження художньої освіти*. 2012. № 2. С. 65–66].
210. 杨岩. 农民工主题油画的人文情怀. *美术大观*. 2011. № 1. 页. 52. [Ян Ян. Гуманітарна сутність теми олійного живопису про робітників села. *Art Panorama*. 2011. № 1. С. 52].
211. 颜文樑 : 中国现代美术奠基人系列. 2010 年 06 月 01 日. [Янь Венлянь: засновник серії китайського сучасного мистецтва]. URL: <https://www.leapleap.com/2010/06>
212. 剡鸿魁. 买买提·艾依提的绘画艺术特色. *美术*. 2000. № 10. 页. 48–49. [Янь Хункуй. Маймайти Айти: художні особливості малюнка. *Art Magazine*. 2000. № 10. С. 48–49].
213. 姚钟华. 试论董希文艺术的美学特征. *美术*. 1994. № 14. 页. 13–16. [Яо Чжунхуа. Рефлексія естетичних особливостей мистецтва Донг Сівен. *Art Magazine*. 1994. № 14. С. 13–16].

ДОДАТОК А

Перелік ілюстрацій

Іл. 2.1.1. Невідомий автор. Шовковий поховальний прапор з гробниці № 3. III ст. до н.е. – I ст. н.е. 243,6x141,5x50. Музей Ма-Ван-Дуи, Чанша (провінція Хунань).

Іл. 2.1.2. Невідомий автор. Східний фронтон в храмі У Лян (Учжайшань, провінція Шаньдун). II ст. Кам'яне різбарство. [Minku Kim. Claims of Buddhist Relics in the Eastern Han Tomb Murals at Horing: Issues in the Historiography of the Introduction of Buddhism to China *Ars Orientalis*, 2014. Т. 44. <https://doi.org/10.3998/ars.13441566.0044.008.>]

Іл. 2.1.3. Гу Кайчжи (顧愷之). Настанови придворним дамам. Фрагмент сувою (пані Фен-цзеюй і ведмідь). III – IV ст. Чорнила кольорові, шовк. Британський музей (Лондон).

Іл. 2.1.4. Янь Лібень (閻立本). Сяо І намагається виманити «Свиток Павільйону Орхідей». 27,7x64,7. Шовк, фарба. Сунська копія. Національний палацовий музей Гугун (Пекін).

Іл. 2.1.5. Чжан Сюань (張萱). Дами готують новий шовк. VIII ст. Шовк, туш, фарба. Музей витончених мистецтв Бостона.

Іл. 2.1.6. Чжоу Фан (周昉). Придворні дами грають у подвійні шістки. XVIII ст. Сувій, туш і фарби по шовку. Рання копія. Галерея Фрір (Вашингтон). Мінська копія цієї картини зберігається у Палацовому музеї Тайбея. Cahill J. *Chinese Painting*. London: Macmillan London LTD, 1977. 212 p.

Іл. 2.1.7. У Гуаньчжун (吳冠中). Сувій «Нічні бенкети Хань Сидзая». X ст. (копія XII ст.). Фрагменти. Туш, колір на шовку. 28,7x335,5. Палацовий музей, Пекін.

Іл. 2.1.8. Лі Тан (李唐). Сільський лікар. XII ст. 68,8x58,7. Національний палац-музей (Тайвань).

Іл. 2.1.9. Су Ханьчень (苏汉臣). Торговець дрібничками (货郎图). XII ст. династія Сун. 159,2x97. <https://theme.npm.edu.tw/exh110/GemsofPainting/en/page-1.html>.

Іл. 2.1.10. Су Ханьчень (苏汉臣). Зимові ігри. Сувій, туш, колір на шовку, середина XII ст. 196,2x107,1. Національний палац-музей, Тайбей.

Іл. 2.1.11. Чжан Цзедуань (張擇端). Вниз річкою в день свята Цинмін. XII ст. Фрагменти сувою. Hansen V. The Beijing Qingming Scroll and Its Significance for the Study of Chinese History.

Іл. 2.1.12. Сюй Янь (徐揚). Процвітаючий Сучжоу (частина південного інспекційного туру імператора Цяньлуна). Сувою. 1751. 136,5x1241. Національний художній музей Китаю.

Іл. 2.2.1. Янь Веньлян (顏文樑). Кухня. 1920. Папір, пастель. 49x64. Колекція Національного художнього музею Китаю.

Іл. 2.2.2. Пань Юйлян (潘玉良). Фестиваль ліхтарів в Храмі Конфуція. 1937. Нанкін. Приватна колекція

Іл. 2.2.3. Лю Хайсу (刘海粟). Шанханська храмова ярмарка. 1962. Приватна колекція

Іл. 2.2.4. Лю Хайсу (刘海粟). Пекін Цяньмень. 1922. 79,5x64,5. Колекція Художнього музею Лю Хайсу.

Іл. 2.2.5. Лю Хайсу (刘海粟). Святкування перемоги соціалістичних перетворень. 1956. Колекція Художнього музею Лю Хайсу.

Іл. 2.2.6. Сюй Сінчжі (许幸之). Муляри. 1934. Полотно, олія. 50,5x67,7. Приватна колекція.

Іл. 2.2.7. У Цзуорен (吴作人). Тягловий човна. 1933. Полотно, олія. 150x100. Національний художній музей Китаю.

Іл. 2.2.8. Фен Фасі (冯法祀). Ловля вошей. 1945. Олійний малюнок, чорновий малюнок, олійний малюнок на полотні. 50x37,5. Колекція Центральної академії мистецтв

Іл. 2.2.9. У Цзуорен (吴作人). Селянський художник. 1958. Полотно, олія. 114x147. Національний художній музей Китаю.

Іл. 2.2.10. Чень Яннін (陈衍宁). Новий лікар в порту. (渔港新区). 1973. Полотно, олія. 38x98,3. Колекція Національного художнього музею Китаю.

Іл. 2.2.11. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Початок роботи. 1958. Полотно, олія. 140x348. Приватна колекція.

Іл. 2.2.12. Ван Веньбінь (王文彬). Пісня молоту (Радісна пісня). 1957–1962. Полотно, олія. 105x320. Колекція Центральної академії мистецтв

Іл. 3.1.1. Гао Сяохуа (高小华). Чому. 1978. Полотно, олія. 108x136. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.2. Гао Сяохуа (高小华). Наздоганяючи поїзд. 1981. Полотно, олія. 155x450. Приватна колекція.

Іл. 3.1.3. Чен Конглінь (程丛林). 1968 рік. Сніг. 1979. Полотно, олія. 200x300. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.4. Гао Сяохуа (高小华). Я люблю нафтове поле. 1978. Полотно, олія. 70x162. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.5. Ван Хай (王亥). Весна. 1979. Полотно, олія. 78x159. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.6. Ван Чуань (王川). До побачення, вуличка. 1980. Полотно, олія. 80x150. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.7. Чжан Хуннянь (张红年). Тоді ми були молодими. 1980. Полотно, олія. 89x181. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.8. Хе Дуолінг (何多苓). Ми колись співали цю пісню. 1980. Полотно, олія. 102x171. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.9. Приклади пропагандистських плакатів 20 століття із зображенням ідеалізованих селян: ліворуч: Чжан Юцін, «Майбутнє сільського села», жовтень 1958 р., 53,5x76,5 (приватна колекція); справа: Революційна група другого відділу зв'язку п'ятого батальйону Шанхайської культурної системи, «Готуйтеся до боротьби, готуйтеся до голоду, для людей». 1970. 53x77 (колекція IISH).

Іл. 3.1.10. Ло Чжунлі (罗中立). Батько. Папір, вугільний олівець. 1980. 215x150. Приватна колекція.

Іл. 3.1.11. Ло Чжунлі (罗中立). Батько. 1980. Полотно, олія. 215x150. Національний художній музей Китаю.

Іл.3.1.12. Хе Дуолінг, Ай Сюань (何多苓, 艾轩). Третє покоління. 1984. Полотно, олія, 180x190. Музей Лонг Вест Бунд.

Іл. 3.1.13. Хе Дуолінг (何多苓). Молодість. 1984. Полотно, олія. 150x187. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.1.14. Ай Сюань (艾轩). Спів, що все більше віддаляється. 1995. Полотно, олія. 100x100. Приватна колекція.

Іл. 3.1.15. Ай Сюань (艾轩). Свята гора. 2003. Полотно, олія. 190x220.

Іл. 3.1.16. Сун Веймін (孙为民). У серпні. Полотно, олія. 190 x 180. 1994–1995. Приватна колекція.

Іл. 3.1.17. Сун Веймін (孙为民). Сім дівчат. 2005. Полотно, олія. 160x200. Приватна колекція.

Іл. 3.1.18. Сінь Дунван (辛东旺). Ченгчен. 1995. Полотно, олія. 150x160. Приватна колекція

Іл. 3.1.19. Сінь Дунван (辛东旺). Сніданок. 2004. Полотно, олія. 190x200.

Приватна колекція.

Іл. 3.1.20. Сінь Дунван (辛东旺). Завтра буде хмарно та сонячно. 1996.

Полотно, олія. 150x160. Приватна колекція

Іл. 3.1.21. Сінь Дунван (辛东旺). Цзянху. Зустріч. 2008. Полотно, олія.

Іл. 3.1.22. Сюй Вейсін (徐唯辛). Робочий намет. 2004. Полотно, олія. 200x220.

Приватна колекція.

Іл. 3.1.23. Лю Сяодун (刘小东). Людина і птах. 1990. Полотно, олія. 167,5x120.

Приватна колекція.

Іл. 3.1.24. Лю Сяодун (刘小东). Китайський квартал. 2016. Полотно, олія.

220x300. Приватна колекція.

Іл. 3.1.25. Лю Сяодун (刘小东). Однокласник Нін Дай сміється. 2021. Полотно,

олія. Приватна колекція.

Іл. 3.2.1. Донг Сівен (董希文). Люди Мяо танцюють на Місяці. 1945. 113x332.

Гуаш, папір. Колекція Академії Дуньхуан.

Іл. 3.2.2. Донг Сівен (董希文). Тисячолітні землі піднялися. 1963. Полотно, олія. 77x143. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.2.3. Донг Сівен (董希文). Ода Гімалаям. 1963. Полотно, олія. 40x53.

Приватна збірка.

Іл. 3.2.4. Юань Юньшен (袁运生). Пісня житців. 1959. Полотно, олія. 110x209.

Приватна колекція.

Іл. 3.2.5. Юань Юньшен (袁运生). Спогади про водне місто. 1962. Полотно, олія. 243x245. Музей Центральної академії мистецтв.

Іл. 3.2.6. Юань Юньшен (袁运生). Замальовка з гротів Лунмен. 1974. Папір, туш, перо. 75x77. Колекція художника.

Іл. 3.2.7. Юань Юньшень (袁运生). Замальовка жіночої фігури, з книги малюнків, Яньян. 1978. Папір, туш, перо. 95x64. Колекція художника.

Іл. 3.2.8. Юань Юньшень (袁运生). П'єса. 1980. Папір, туш, перо. 199x188. Колекція художника.

Іл. 3.2.9. Ма Чанлі (马常利). Плато молодості. 1963. Полотно, олія. 100x270. Колекція Центральної академії мистецтв.

Іл. 3.2.10. Ма Чанлі (马常利). Плато емоцій. 1980. Полотно, олія. 100x120. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.2.11. Ма Чанлі (马常利). На луках. 1981. Полотно, олія. 150x162. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.2.12. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Пісня плато. 1979. Полотно, олія. 172x198. Приватна колекція.

Іл. 3.2.13. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Льодовики Паміру. 1982. Полотно, олія. 140x158.

Іл. 3.2.14. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Сонце, що сходить. 1987. Полотно, олія. 180x150. Приватна колекція.

Іл. 3.2.15. Чжоу Чунья (周春芽). Нове покоління тибетців. 1980. Полотно, олія. 160x200. Приватна колекція.

Іл. 3.2.16. Чжоу Чунья (周春芽). Після заходу сонця. 1982. Полотно, олія. 109,5x79,5. Приватна колекція.

Іл. 3.2.17. Чжоу Чунья (周春芽). Настає весна. 1984. Полотно, олія. 163x186,5. Приватна колекція.

Іл. 3.2.18. Чжоу Чунья (周春芽). Стрижка овець. 1981. Полотно, олія. 170x236. Приватна колекція.

Іл. 3.2.19. Пан Шисюнь (潘世勋). Ми йдемо широкою дорогою. 1964. Полотно, олія. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.2.20. Пан Шисюнь (潘世勳). Тибетські пастухи. 1998. Полотно, олія. 120x240. Приватна колекція.

Іл. 3.2.21. Чень Даньцін (陈丹青). Тибетці. 1983. Полотно, олія. 102x76,5. Приватна колекція.

Іл. 3.2.22. Чень Даньцін (陈丹青). Тибетська дівчинка та її яки (Тибетське плато). 1986. Полотно, олія. 60x 90. Приватна колекція.

Іл. 3.2.23. Чжу Іюн (朱毅勇). Маленька крамниця в гірському селі. Полотно, олія. 1984. 112x141. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.2.24. Чжу Іюн (朱毅勇). Простолюдин. 1982. Полотно, олія. 140x110,5. Приватна колекція.

Іл. 3.2.25. Юй Сяодун (于小冬). Паром. 2000–2002. Полотно, олія. 200x370. Приватна колекція.

Іл. 3.2.26. Юй Сяодун (于小冬). Шлях молитви – Білий, Червоний, Синій. 2004. Полотно, олія. 168x200. Приватна колекція.

Іл. 3.2.27. Юй Сяодун (于小冬). Паломництво. 2009. Полотно, олія. 240x230. Приватна колекція.

Іл. 3.2.28. Чжан Ібо (张艺博). Здалеку. 2015. Полотно, олія. 120x160. Приватна колекція.

Іл. 3.2.29. Чжан Ібо (张艺博). На пасовищі. 2017. Полотно, олія. 180x123. Приватна колекція.

Іл. 3.2.30. Хань Юйчень (韩玉臣). Санчжу на священному озері. 2011. Полотно, олія. 180x115. Приватна колекція.

Іл. 3.2.31. Хань Юйчень (韩玉臣). Чарівна пастушка. 2012. Полотно, олія. 140x215. Приватна колекція.

- Іл. 3.3.1. Сян Гуан (香崗). Портрет жінки. 1960-і рр. Полотно, олія. 40x60. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.2. Сян Гуан (香崗). Дівчина 1986. Полотно, олія. 120x80. Національний художній музей Китаю.
- Іл. 3.3.3. Сян Гуан (香崗). Застільна пісня. 2010. Полотно, олія. 100x100. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.4. Сян Гуан (香崗). Танець. 2010. Полотно, олія. 100x100. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.5. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо. 2011. Полотно, олія. 70x100. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.6. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо відпочиває. 2005. Полотно, олія. 100x80. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.7. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо. 2014. Полотно, олія. 100x75. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.8. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо. 2014. Полотно, олія. 100x75. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.9. Ма Цзюнь (馬俊). Звук сопілки лунає через гірський карниз. 1997. Полотно, олія. 150x180. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.10. Ма Цзюнь (馬俊). На пасовищі. 1998. Полотно, олія. 100x150. Приватна колекція..
- Іл. 3.3.11. Сюй Гуанді (徐光第). Сонячне небо. 1991. Полотно, олія. 73x61. Приватна колекція. Південно-Західний університет для національностей.
- Іл. 3.3.12. Вей Ершен (韋爾申). Благословенна Монголія. 1988. Полотно, олія. 157,2x138. Національний музей Китаю.
- Іл. 3.3.13. Вей Ершен (韋爾申). Кузени. 1992. Полотно, олія. Long museum West Bund.
- Іл. 3.3.14. Вей Ершен (韋爾申). Захід сонця в пустелі. 1990. Полотно, олія. 65x80. Приватна колекція.

Іл. 3.3.15. Вей Ершен (韋爾申). Полудень. 1993. Полотно, олія. 92x61. Приватна колекція.

Іл. 3.3.16. Вей Ершен (韋爾申). Силачі на трав'яному полі. 1993. Полотно, олія. 73x90,2. Приватна колекція.

Іл. 3.3.17. Туомусі (妥木斯). Жінка з копною сіна. 1984. Полотно, олія. 175x175. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.3.18. Туомусі (妥木斯). Збори. 1981. Полотно, олія. 60x90. Приватна колекція.

Іл. 3.3.19. Туомусі (妥木斯). Осіннє рівнодення. 1982. Полотно, олія. 75x 137. Приватна колекція.

Іл. 3.3.20. Туомусі (妥木斯). Старий з конем. 1991. Полотно, олія. 80x60. Приватна колекція.

Іл. 3.3.21. Туомусі (妥木斯). Сніданок. 2011. Полотно, олія. 150x100. Приватна колекція.

Іл. 3.3.22. Туомусі (妥木斯). Мрія. 2013. Полотно, олія. 140x100. Приватна колекція.

Іл. 3.3.23. Чень Імін (陈宜明). Пастораль. 2020. Полотно, олія. 160x160. Колекція Асоціації художників Китаю.

Іл. 3.3.24. Чень Імін (陈宜明). Очікування. 2020. Полотно, олія. 160x160. Музей мистецтв Лункоу Цзяюан.

Іл. 3.3.25. Чень Мін (陈明). Молитва. 2020. Полотно, олія. 160x160. Колекція Асоціації художників Китаю.

Іл. 3.3.26. Чень Мін (陈明). Любов до Наадама. 2021. Полотно, масло. 140x160. Асоціація художників Китаю.

Іл. 3.3.27. Хаджі Аймайті (哈孜·艾买提的). Мукам. 1984. Полотно, олія. 128x192. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.3.28. Хаджі Аймайті (哈孜·艾买提的). Килим. Уйгури. 2011. Полотно, олія. 160×160. Приватна колекція.

Іл. 3.3.29. Хаджі Аймайті (哈孜·艾买提的). Меломан. 1990. Полотно, олія. 111×140. Приватна колекція.

Іл. 3.3.30. Майматі Айті (买买提·艾依提). Привітання нареченої. 1979. Полотно, олія. 158x885. Приватна колекція.

Іл. 3.3.31. Майматі Айті (买买提·艾依提). Гірські люди. 1984. Полотно, олія. 108x131. Приватна колекція.

Іл. 3.3.32. Майматі Айті (买买提·艾依提). Екзотика пустелі. 1988. Полотно, олія. 125x135. Приватна колекція.

Іл. 3.3.33. Абдул Керім Насірді́н (阿布都克里木纳斯尔丁). Свято врожаю – Хазі Масілафу. 1981. Полотно, олія.170x250. Колекція Центральної академії мистецтв (Пекін).

Іл. 3.3.34. Абдул Керім Насірді́н (阿布都克里木纳斯尔丁). Свято врожаю – Хазі Масілафу. 1984. Полотно, олія.180x180. Національний художній музей Китаю.

Іл. 3.3.35. Абдул Керім Насірді́н (阿布都克里木纳斯尔丁). Свято врожаю. 1995. Полотно, олія.180x180. Приватна колекція.

Іл. 3.3.36. Абдул Керім Насірді́н (阿布都克里木纳斯尔丁). Колискова. 1995. Полотно, олія.120x110. Приватна колекція.

Іл. 3.3.37. Абдул Керім Насірді́н (阿布都克里木纳斯尔丁). Червень на Памірі. 1982. Полотно, олія.180x180. Приватна колекція.

Іл. 3.3.38. Абдул Керім Насірді́н (阿布都克里木纳斯尔丁). Ютянський чоловік. 1987. Полотно, олія. 180x180. Приватна колекція.

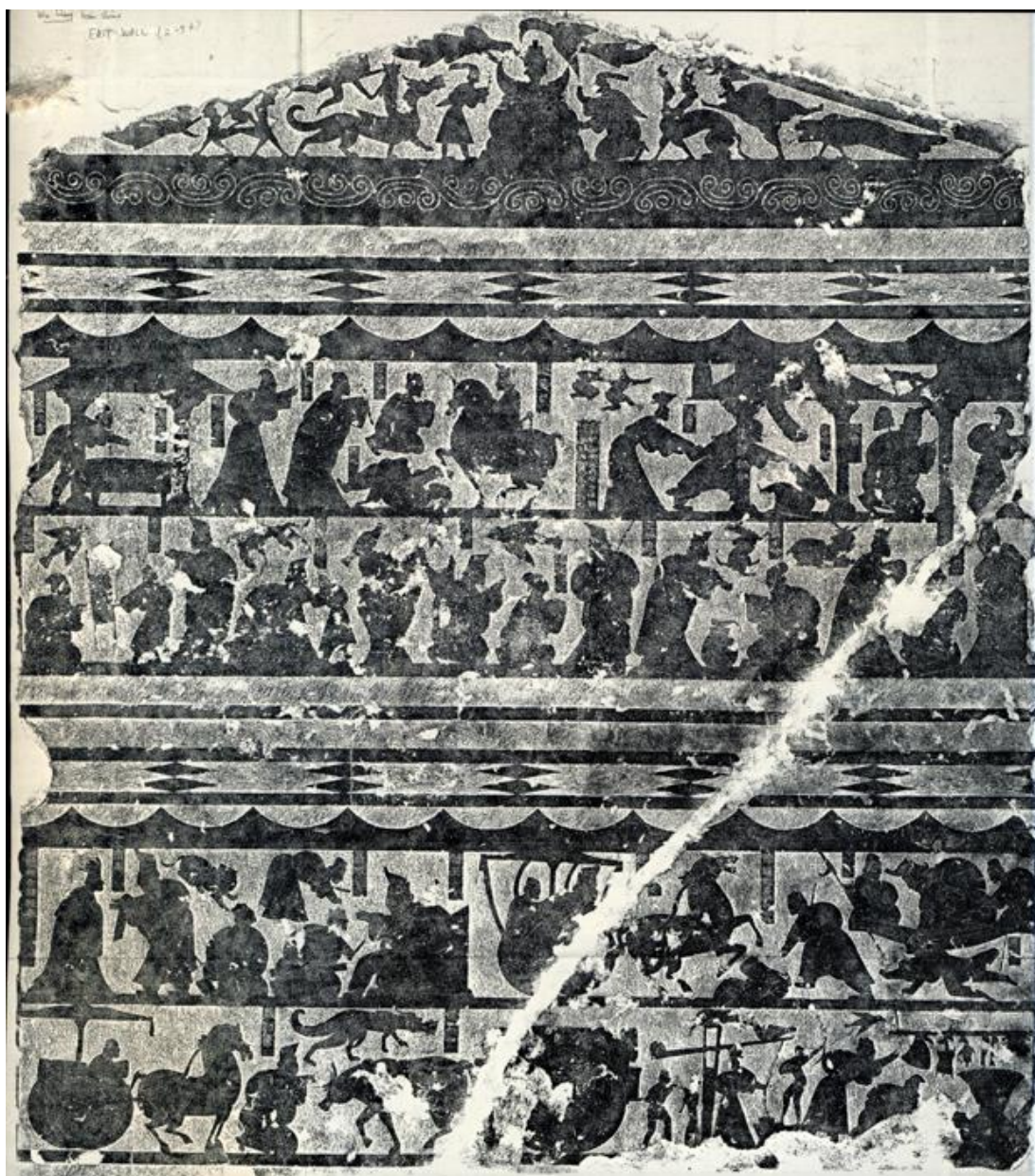
Іл. 3.3.39. Абдул Керім Насірдін (阿布都克里木纳斯尔丁). Автопортрет. 1995.

Полотно, олія. 80x100. Власність автора.

ДОДАТОК Б Ілюстрації



Іл. 2.1.1. Невідомий автор. Шовковий поховальний прапор з гробниці № 3. III ст. до н.е. – I ст. н.е.



Іл. 2.1.2. Невідомий автор. Східний фронтон в храмі У Лян (Учжайшань, провінція Шаньдун). II ст. Кам'яне різбарство.



Іл. 2.1.3. Гу Кайчжи (顧愷之). Настанови придворним дамам. Фрагмент сувою (пані Фен-цзеюй і ведмідь). III–IV ст. Кольорові чорнила, шовк.



Іл. 2.1.4. Янь Лібенъ (閻立本). Сяо І намагається виманити «Свиток Павільйону Орхідей». Шовк, фарба.



Іл. 2.1.5. Чжан Сюань (張萱). Дами готують новий шовк. VIII ст. Шовк, туш, фарба.



Іл. 2.1.6. Чжоу Фан (周昉). Придворні дами грають у подвійні шістки. XVIII ст. Сувій, туш і фарби по шовку.



Іл. 2.1.7. У Гуаньчжун (吳冠中). Сувій «Нічні бенкети Хань Сидзая».

Фрагменти. XII ст. Туш, колір на шовку.



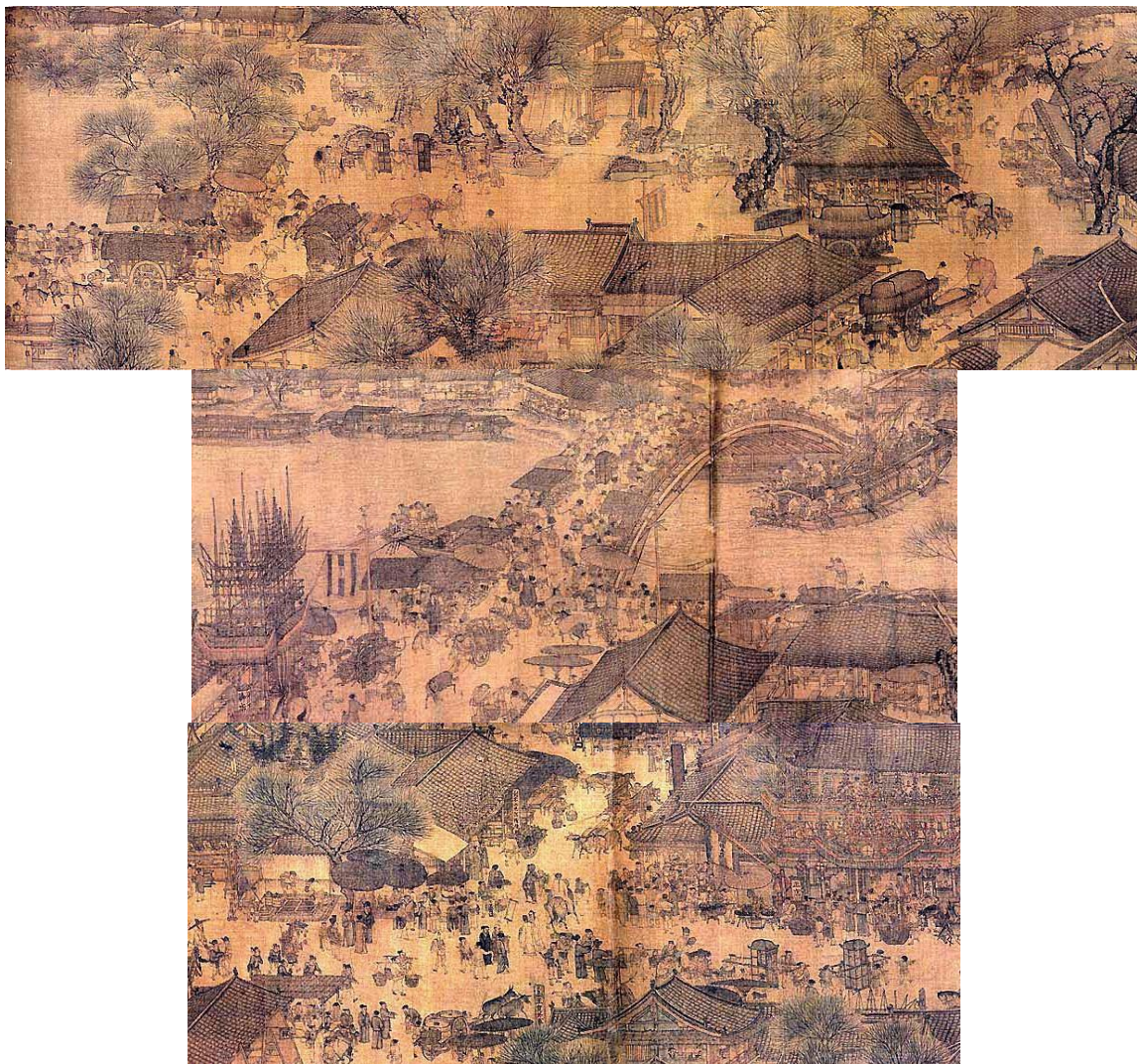
Іл. 2.1.8. Лі Тан (李唐). Сільський лікар. XII ст.



Іл. 2.1.9. Су Хан'чень (苏汉臣). Торговець дрібничками. XII ст.



Іл. 2.1.10. Су Ханьчень (苏汉臣). Зимові ігри. Середина XII ст. Сувій, туш, колір на шовку.



Іл. 2.1.11. Чжан Цзедуань (張擇端). Вниз річкою в день свята Цинмін. XII ст.
Фрагменти сувою.



Іл. 2.1.12. Сюй Янь (徐揚). Процвітаючий Сучжоу (частина південного
інспекційного туру імператора Цяньлуна). 1751.

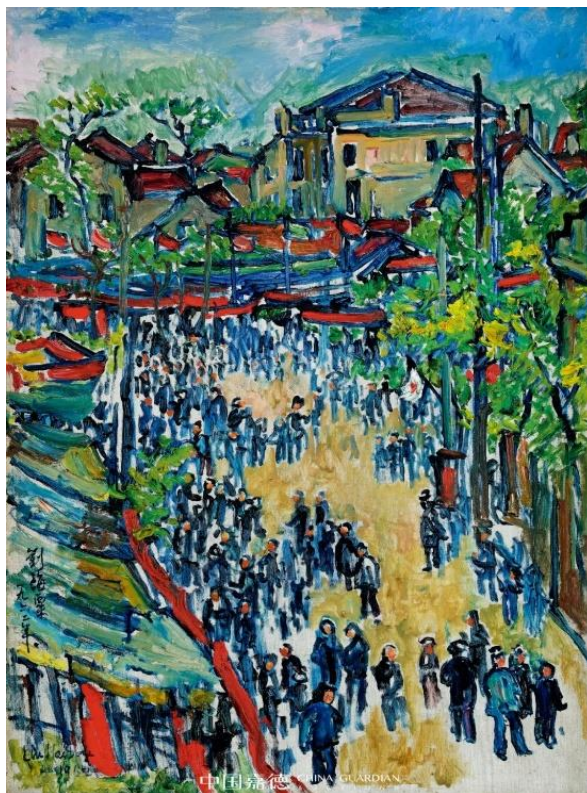


Іл. 2.2.1. Янь Венъян (顏文樑). Кухня. 1920. Пастель, полотно.

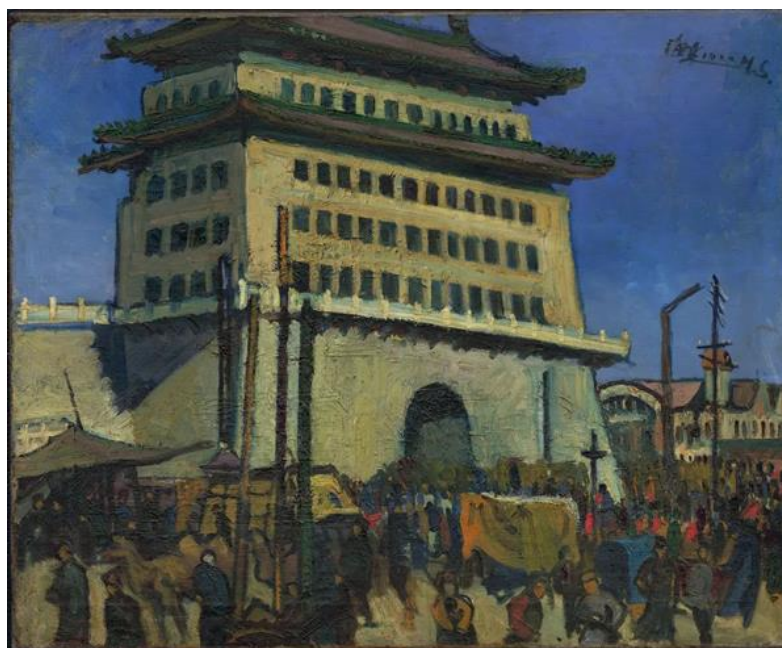


Іл. 2.2.2. Пань Юйлян (潘玉良). Фестиваль ліхтарів в Храмі Конфуція. 1937.

Полотно, олія



Іл. 2.2.3. Лю Хайсу (刘海粟). Шанхайська храмова ярмарка. 1962. Полотно, олія.



Іл. 2.2.4. Лю Хайсу (刘海粟). Пекін Цяньмень. 1922. Полотно, олія.



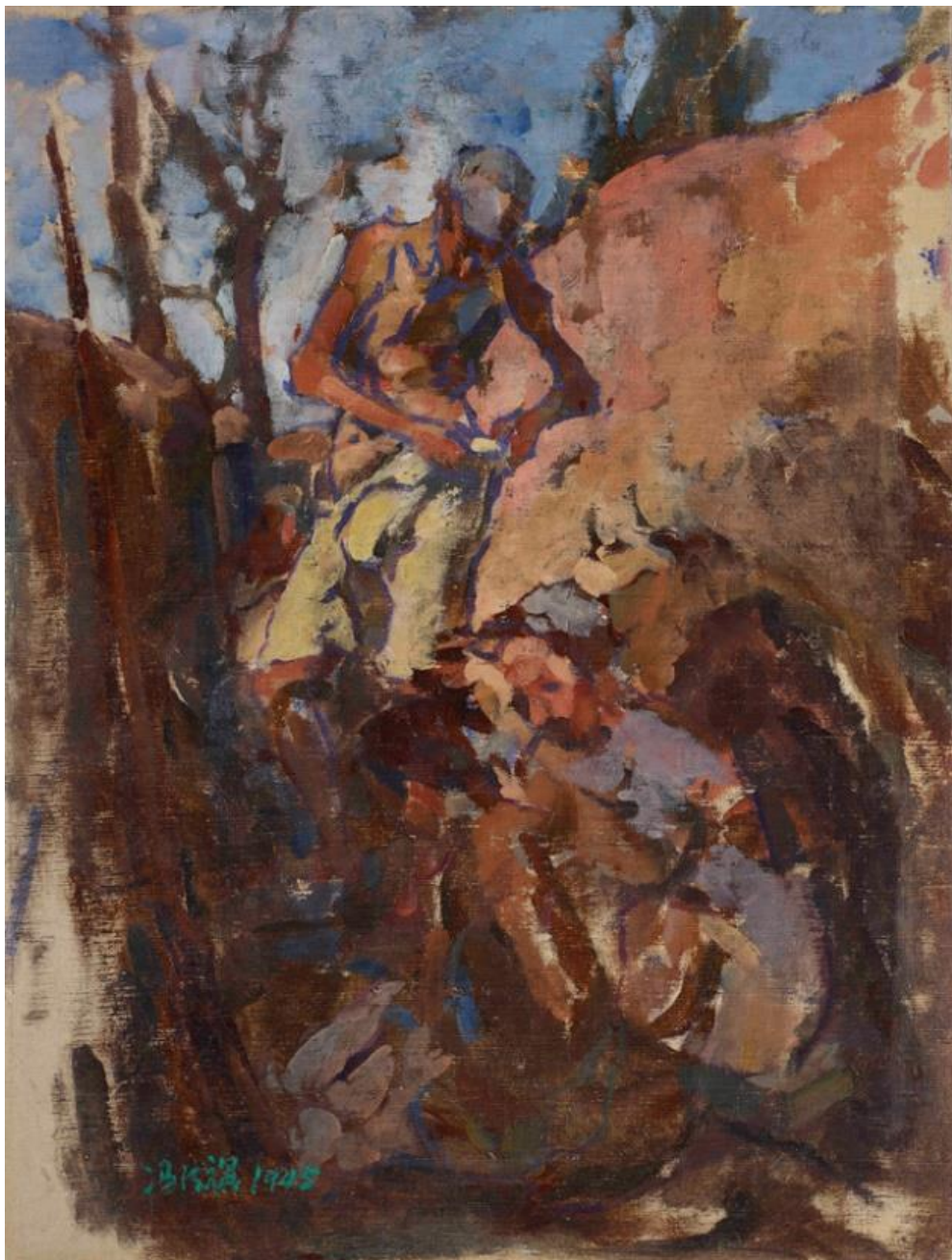
Іл. 2.2.5. Лю Хайсу (刘海粟) . Святкування перемоги соціалістичних перетворень. 1956. Полотно, олія.



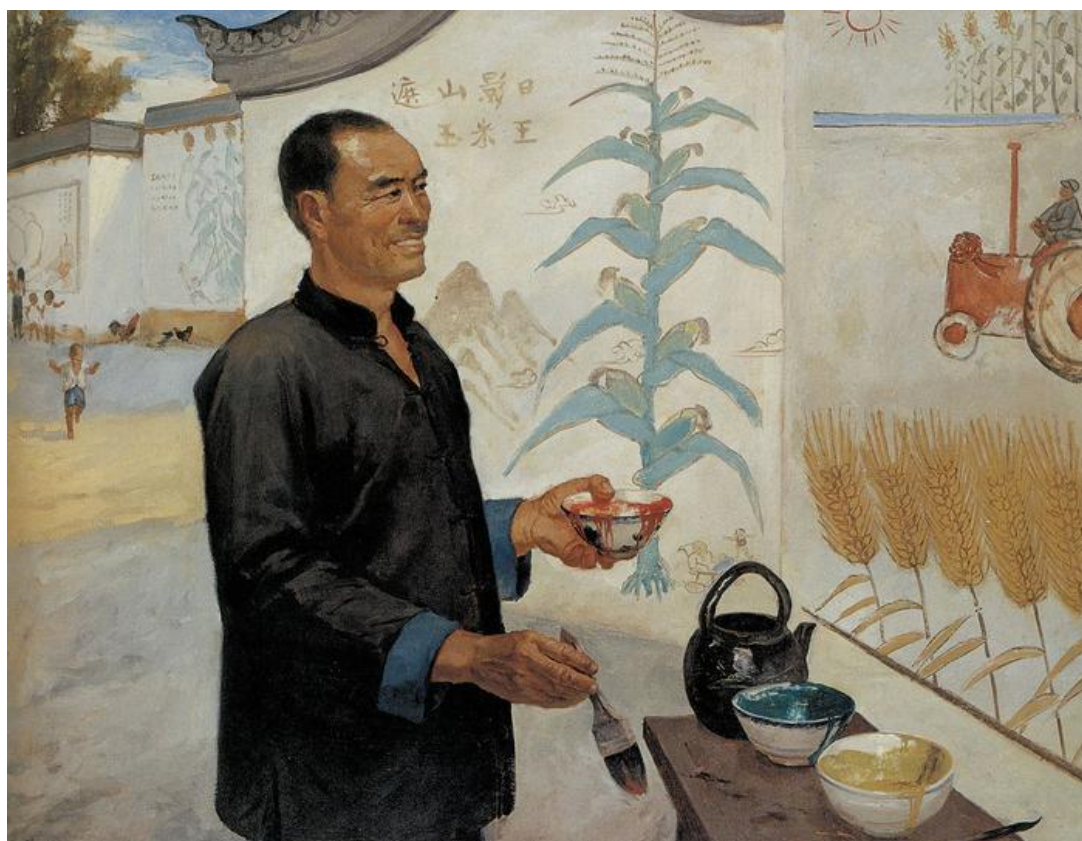
Іл. 2.2.6. Сюй Сінчжі (许幸之). Муляри. 1934. Полотно, олія.



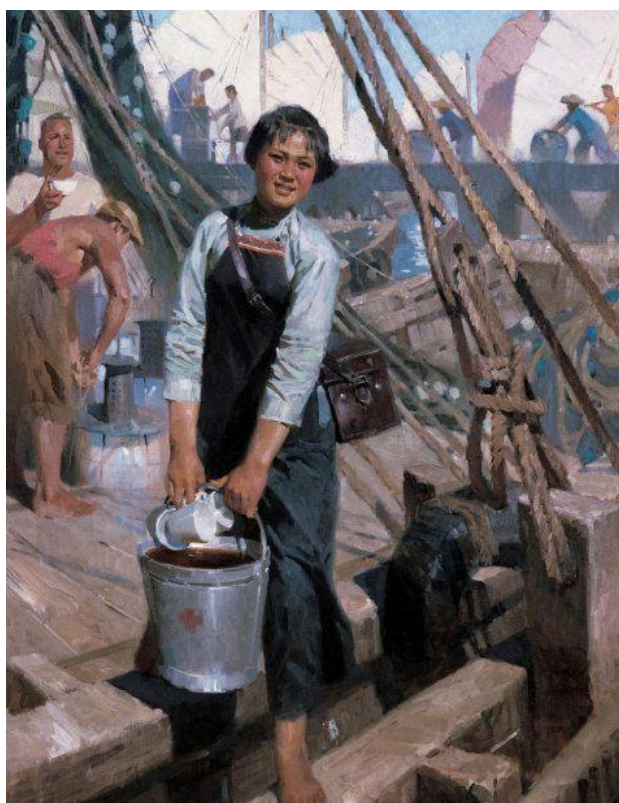
Іл. 2.2.7. У Цзуорен (吴作人). Тягловий човна. 1933. Полотно, олія.



Іл. 2.2.8. Фен Фасі (冯法祀). Ловля вошей. 1945. Полотно, олія



Іл. 2.2.9. У Цзурен (吴作人). Селянський художник. 1958. Полотно, олія



Іл. 2.2.10. Чень Яннін (陈衍宁). Новий лікар в порту. 1973. Полотно, олія.



Іл. 2.2.11. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Початок роботи. 1958. Полотно, олія.



Іл. 2.2.12. Ван Веньбінь (王文彬). Пісня молоту (Радісна пісня). 1957–1962.

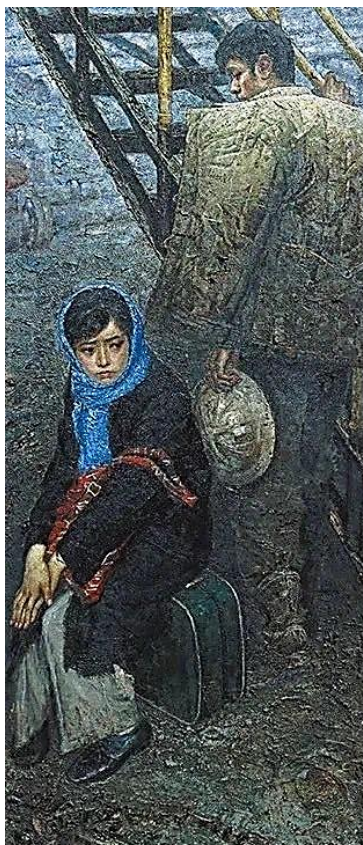
Полотно, олія.



Іл. 3.1.1. Гао Сяохуа (高小华). Чому. 1978. Полотно, олія.

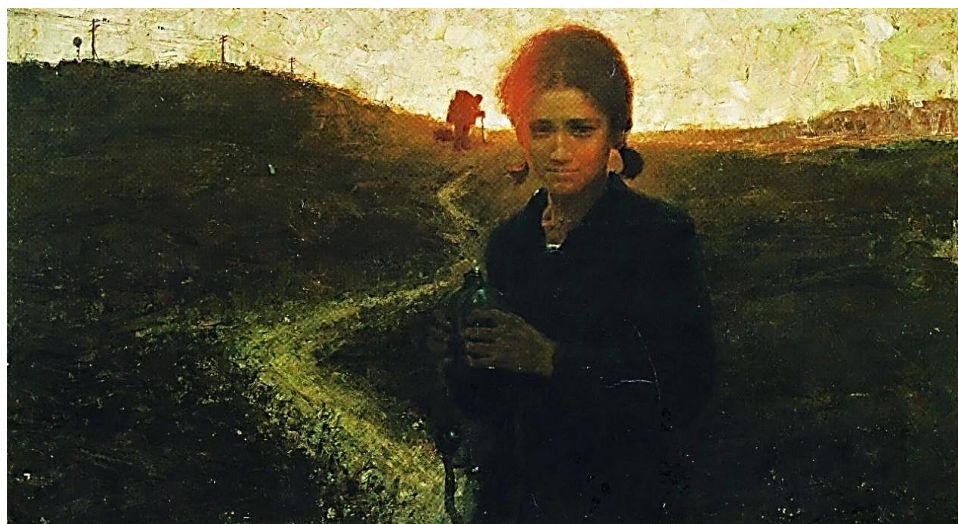
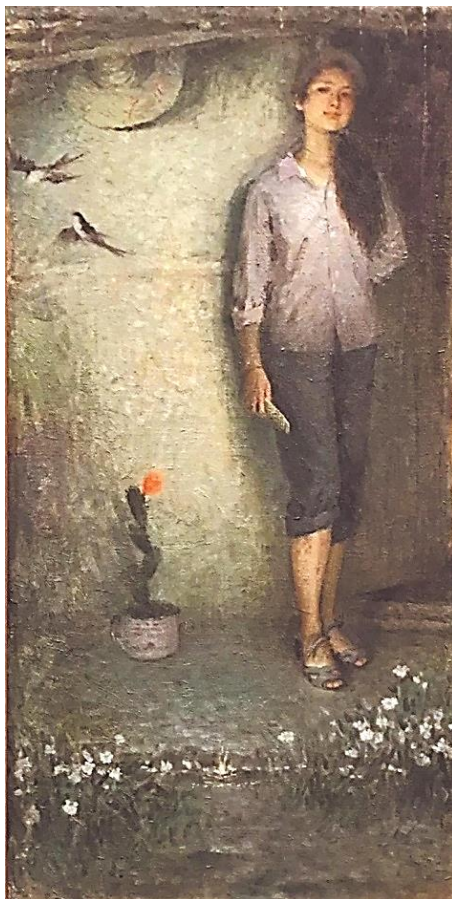


Іл. 3.1.2. Гао Сяохуа (高小华). Наздоганяючи поїзд. 1981. Полотно, олія.



Іл. 3.1.3. Чен Конглінь (程丛林). 1968 рік. Сніг. 1979. Полотно, олія.

Іл. 3.1.4. Гао Сяохуа (高小华). Я люблю нафтове поле. 1978. Полотно, олія.



Іл. 3.1.5. Ван Хай (王亥). Весна. 1979. Полотно, олія.

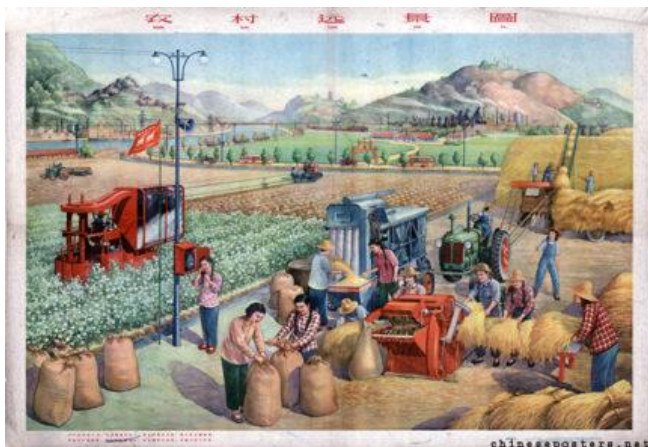
Іл. 3.1.6. Ван Чуань (王川). До побачення, вуличка. 1980. Полотно, олія.



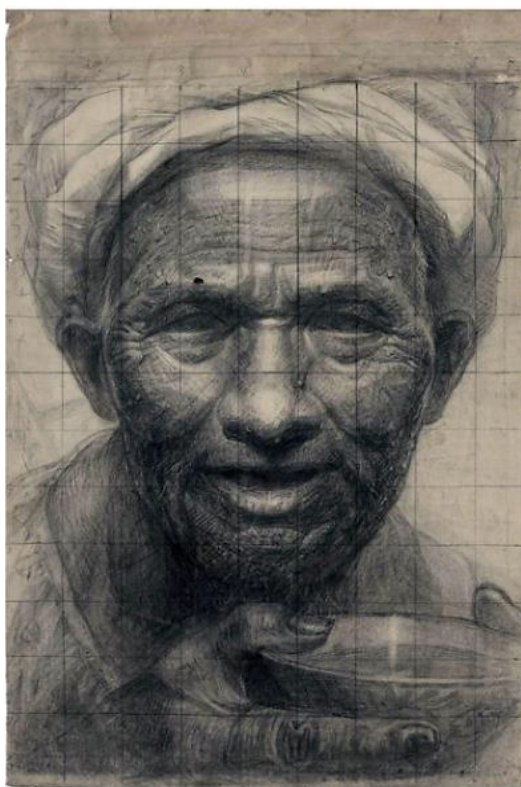
Іл. 3.1.7. Чжан Хуннянь (张红年). Тоді ми були молодими. 1980. Полотно,
олія.



Іл. 3.1.8. Хе Дуолінг (何多苓). Ми колись співали цю пісню. 1980. Полотно,
олія.



Іл. 3.1.9. Приклади пропагандистських плакатів середини ХХ століття із зображенням ідеалізованих селян.



Іл. 3.1.10. Ло Чжунлі (罗中立). Батько. 1980. Папір, вугільний олівець.

Іл. 3.1.11. Ло Чжунлі (罗中立). Батько. 1980. Полотно, олія.



Іл.3.1.12. Хе Дуолінг (何多苓), Ай Сюань (艾軒). Третє покоління. 1984.

Полотно, олія.



Іл. 3.1.13. Хе Дуолінг (何多苓). Молодість. 1984. Полотно, олія.



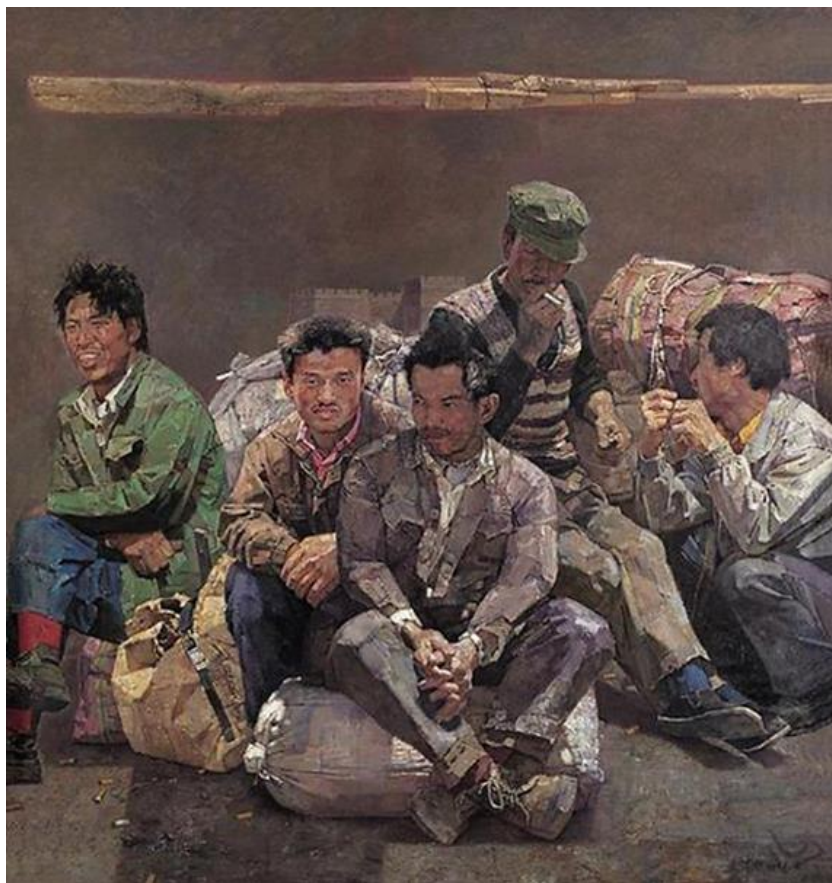
Іл. 3.1.14. Ай Сюань (艾軒). Спів, що все більше віддаляється. 1995. Полотно, олія.

Іл. 3.1.15. Ай Сюань (艾軒). Свята гора. 2003. Полотно, олія.



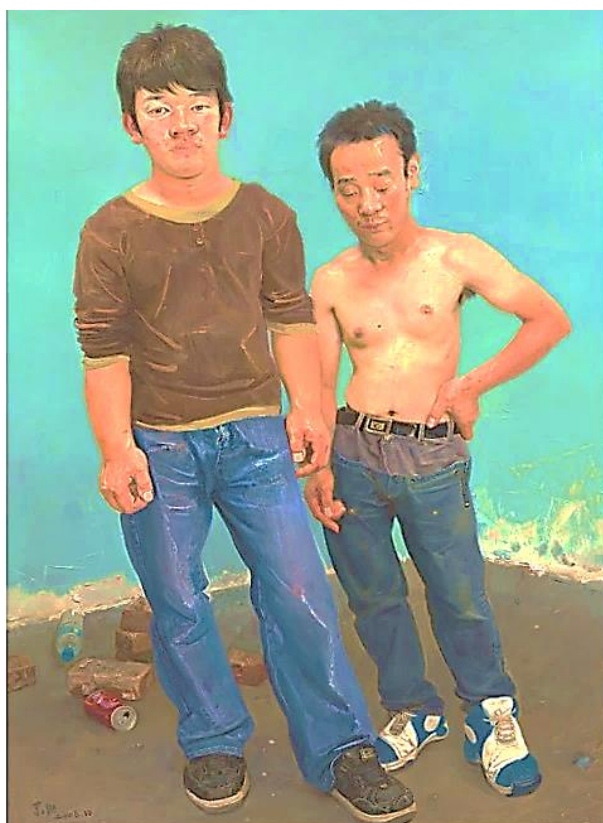
Іл. 3.1.16. Сун Веймін (孙为民). У серпні. 1994–1995. Полотно, олія.

Іл. 3.1.17. Сун Веймін (孙为民). Сім дівчат. 2005. Полотно, олія.



Іл. 3.1.18. Сінь Дунван (辛东旺). Ченгчен. 1995. Полотно, олія.

Іл. 3.1.19. Сінь Дунван (辛东旺). Сніданок . 2004. Полотно, олія.



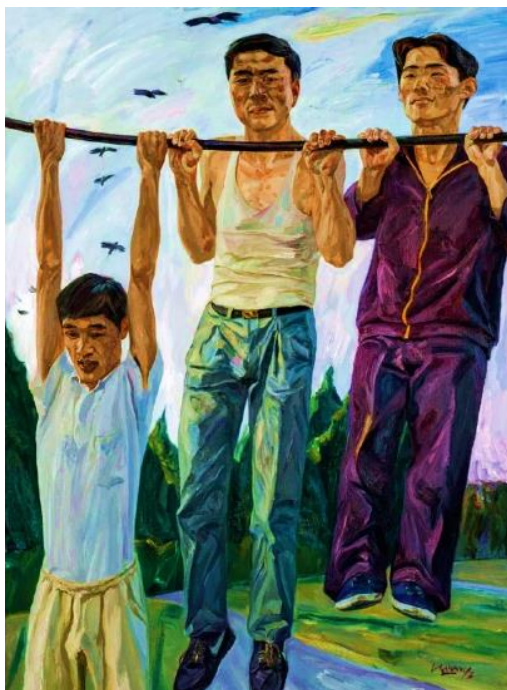
Іл. 3.1.20. Сінь Дунван (辛东旺). Завтра буде хмарно та сонячно. 1996.

Полотно, олія

Іл. 3.1.21. Сінь Дунван (辛东旺). Цзянху. Зустріч. 2008. Полотно, олія.



Іл. 3.1.22. Сюй Вейсінь (徐唯辛). Робочий намет. 2004. Полотно, олія.



Іл. 3.1.23. Лю Сяодун (刘小东). Людина і птах. 1990. Полотно, олія.

Іл. 3.1.24. Лю Сяодун (刘小东). Китайський квартал. 2016. Полотно, олія.

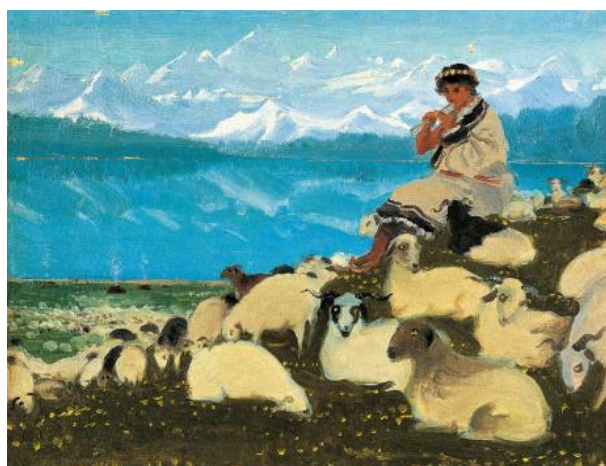
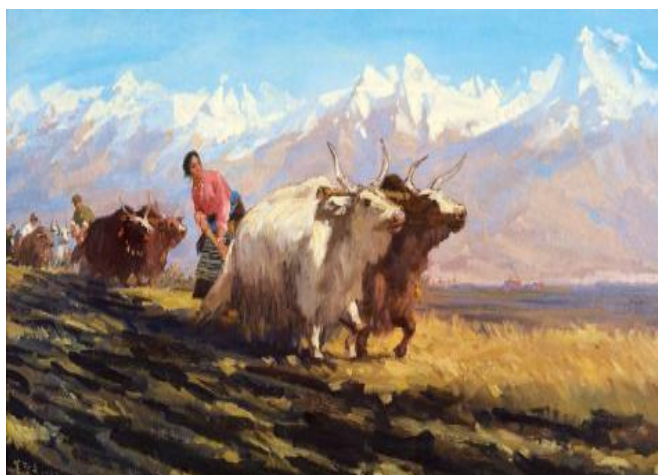


Іл. 3.1.25. Лю Сяодун (刘小东). Однокласник Нін Дай сміється. 2021.

Полотно, олія.



Іл. 3.2.1. Донг Сівен (董希文). Люди Мяо танцюють на Місяці. 1945. Гуаш, папір.



Іл. 3.2.2. Донг Сівен (董希文). Тисячолітні землі піднялися. 1963. Полотно, олія.

Іл. 3.2.3. Донг Сівен (董希文). Ода Гімалаям. 1963. Полотно, олія.



Іл. 3.2.4. Юань Юньшень (袁运生). Пісня житців. 1959. Полотно, олія.

Іл. 3.2.5. Юань Юньшень (袁运生). Спогади про водне місто. 1962. Полотно, олія.

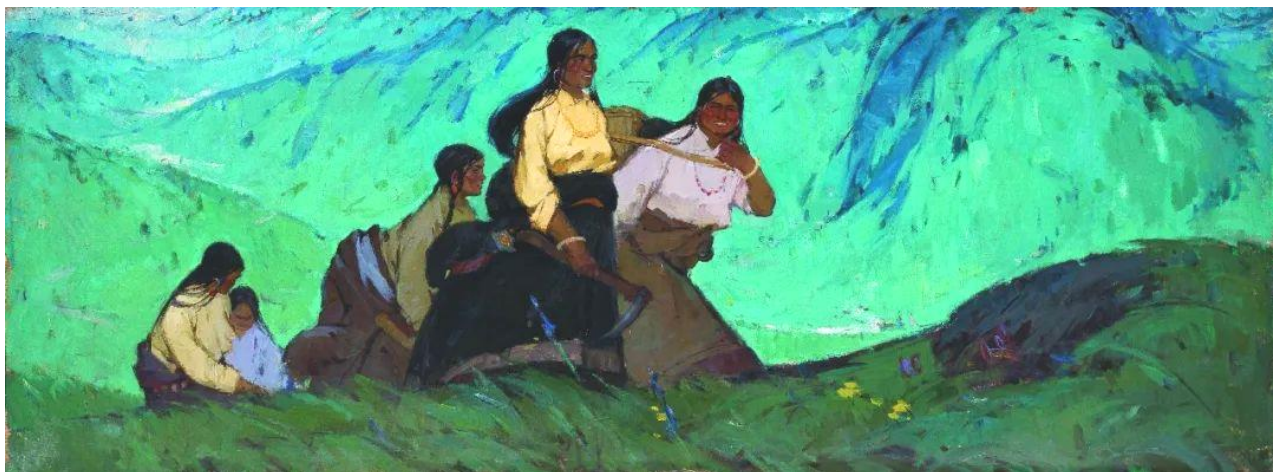


Іл. 3.2.6. Юань Юньшень (袁运生). Замальовка з гротів Лунмен. 1974. Папір, туш, перо.

Іл. 3.2.7. Юань Юньшень (袁运生). Замальовка жіночої фігури, з книги малюнків, Яньянь. 1978. Папір, туш, перо.



Іл. 3.2.8. Юань Юньшень (袁运生). П'єса. 1980. Папір, туш, перо.



Іл. 3.2.9. Ма Чанлі (马常利) . Плато молодості. 1963. Полотно, олія.

Іл. 3.2.10. Ма Чанлі (马常利) . Плато емоцій. 1980. Полотно, олія.



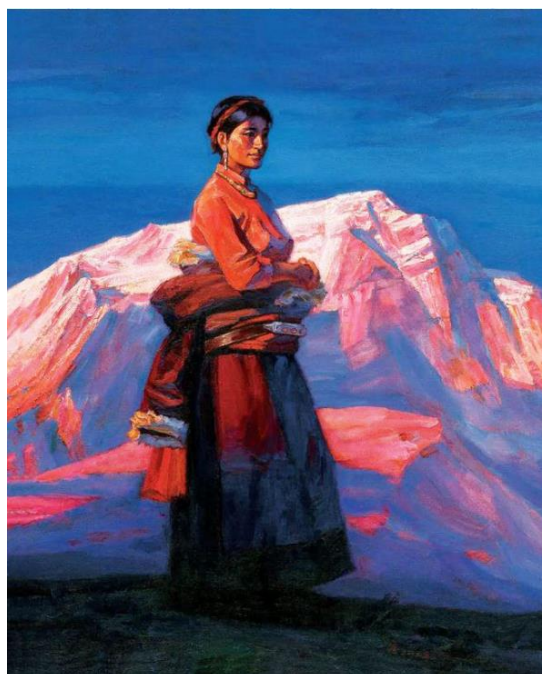
Іл. 3.2.11. Ма Чанлі (马常利). На луках.1981. Полотно, олія.



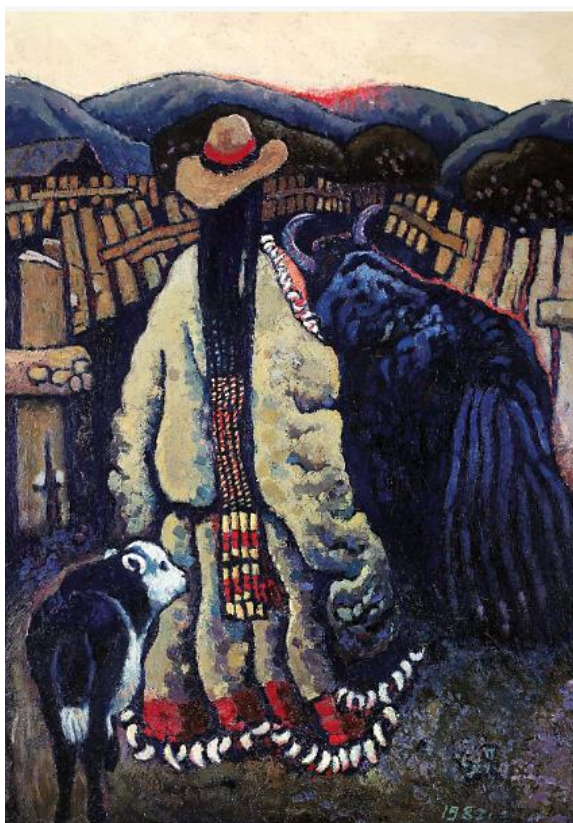
Іл. 3.2.12. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Пісня плато. 1979. Полотно, олія.



Іл. 3.2.13. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Льодовики Паміру. 1982. Полотно, олія.

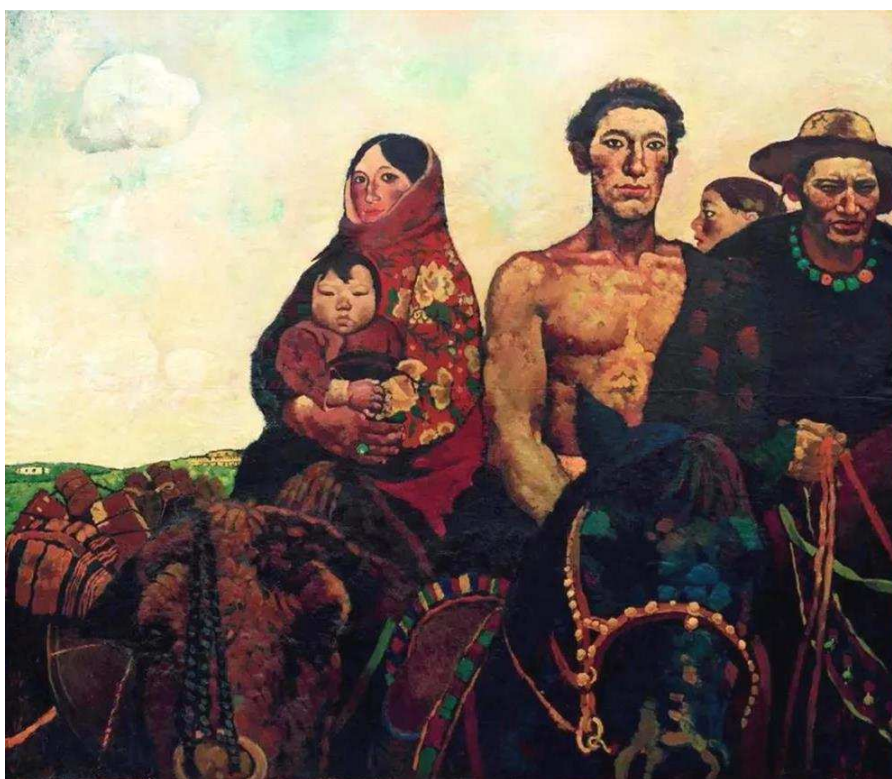


Іл. 3.2.14. Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊). Сонце, що сходить. 1987. Полотно, олія.



Іл. 3.2.15. Чжоу Чунья (周春芽). Нове покоління тибетців. 1980. Полотно, олія.

Іл. 3.2.16. Чжоу Чунья (周春芽). Після заходу сонця. 1982. Полотно, олія.



Іл. 3.2.17. Чжоу Чунья (周春芽). Настає весна. 1984. Полотно, олія.

Іл. 3.2.18. Чжоу Чунья (周春芽). Стрижка овець. 1981. Полотно, олія.



Іл. 3.2.19. Пан Шисюнь (潘世勛). Ми йдемо широкою дорогою. 1964.

Полотно, олія.

Іл. 3.2.20. Пан Шисюнь (潘世勛). Тибетські пастухи. 1998. Полотно, олія.



Іл. 3.2.21. Чень Даньцін (陈丹青). Тибетці.1983. Полотно, олія.

Іл. 3.2.22. Чень Даньцін (陈丹青). Тибетська дівчинка та її яки (Тибетське плато). 1986. Полотно, олія.



Іл. 3.2.23. Чжу Іюн (朱毅勇). Маленька крамниця в гірському селі. 1984.

Полотно, олія.

Іл. 3.2.24. Чжу Іюн (朱毅勇). Простолюдин. 1982. Полотно, олія.



Іл. 3.2.25. Юй Сяодун (于小冬). Паром. 2000–2002. Полотно, олія.



Іл. 3.2.26. Юй Сяодун (于小冬). Шлях молитви – Білий, Червоний, Синій.

2004. Полотно, олія.

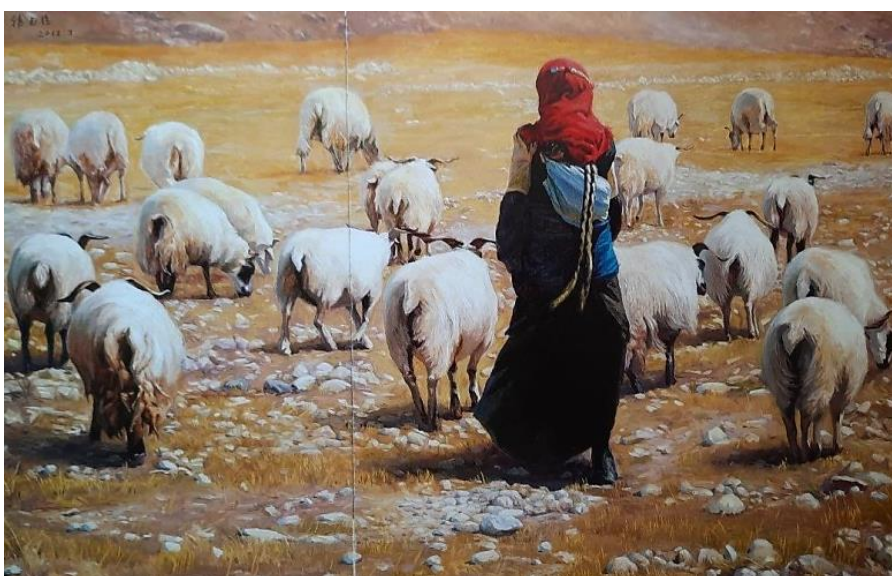


Іл. 3.2.27. Юй Сяодун (于小冬). Паломництво. 2009. Полотно, олія.



Іл. 3.2.28. Чжан Ібо (张艺博). Здалеку. 2015. Полотно, олія.

Іл. 3.2.29. Чжан Ібо (张艺博). На пасовиці. 2017. Полотно, олія.



Іл. 3.2.30. Хань Юйчень (韩玉臣). Санчжу на священному озері. 2011.

Полотно, олія.

Іл. 3.2.31. Хань Юйчень (韩玉臣). Чарівна пастушка. 2012. Полотно, олія.



Іл. 3.3.1. Сян Гуан (香崗). Портрет жінки. 1960-і рр. Полотно, олія.



Іл. 3.3.2. Сян Гуан (香崗). Дівчина 1986. Полотно, олія.



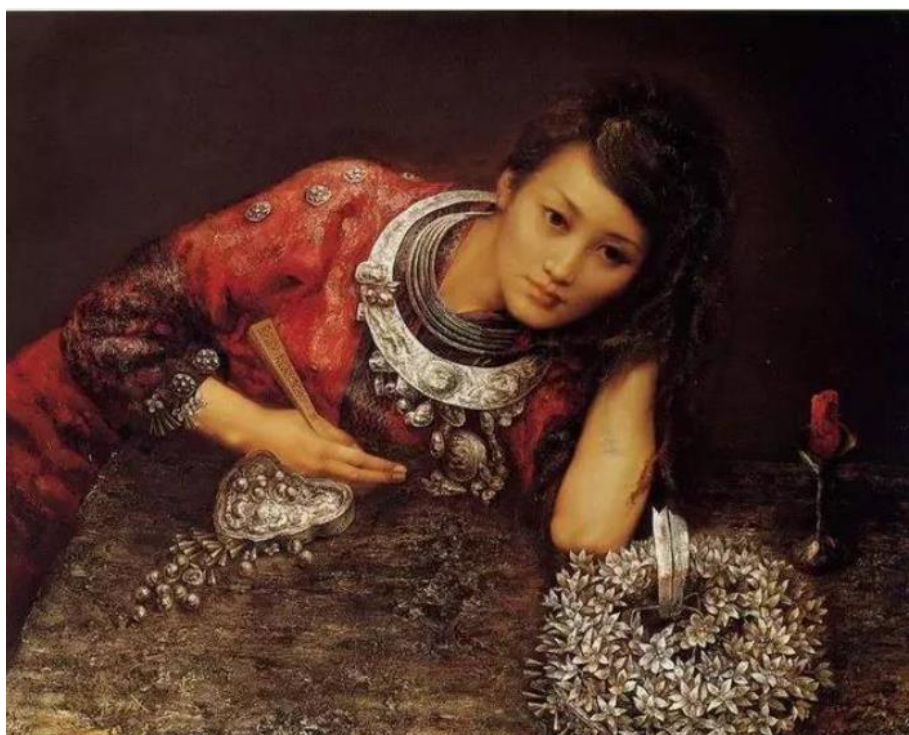
Іл. 3.3.3. Сян Гуан (香崗). Застільна пісня. 2010. Полотно, олія.



Іл. 3.3.4. Сян Гуан (香崗). Танець. 2010. Полотно, олія.



Іл. 3.3.5. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо. 2011. Полотно, олія.



Іл. 3.3.6. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо відпочиває. 2005. Полотно, олія.



Іл. 3.3.7. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо. 2014. Полотно, олія.

Іл. 3.3.8. Чжао Чун (赵春). Дівчина Мяо. 2014. Полотно, олія.



Іл. 3.3.9. Ма Цзюнь (馬俊). Звук сопілки лунає через гірський карниз. 1997.

Полотно, олія.



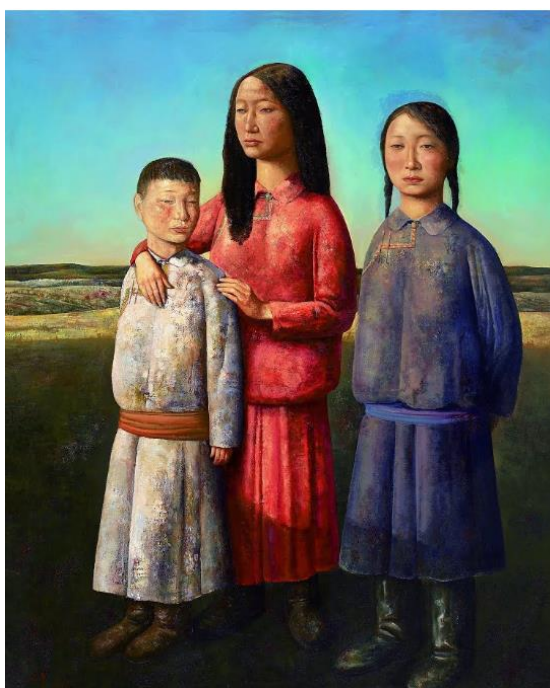
Іл. 3.3.10. Ма Цзюнь (馬俊) . На пасовищі. 1999. Полотно, олія.



Іл. 3.3.11. Сюй Гуанді (徐光第) . Сонячне небо. 1991. Полотно, олія.



Іл. 3.3.12. Вей Ершен (韋爾申). Благословенна Монголія. 1988. Полотно, олія.



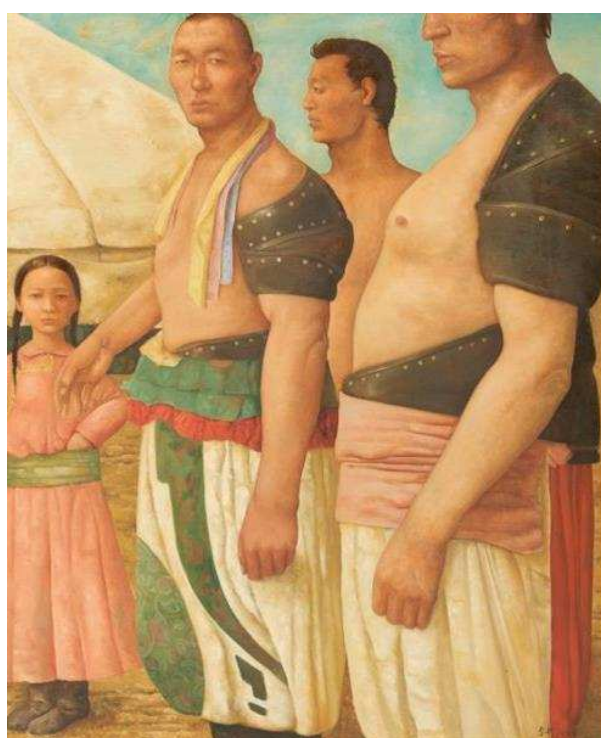
Іл. 3.3.13. Вей Ершен (韋爾申). Кузени. 1992. Полотно, олія.



Іл. 3.3.14. Вей Ершен (韋爾申). Захід сонця в п устелі. 1990. Полотно, олія.



Іл. 3.3.15. Вей Ершен (韋爾申). Полудень. 1993. Полотно, олія.



Іл. 3.3.16. Вей Ершен (韋爾申). Силачі на трав'яному полі. 1993. Полотно, олія.



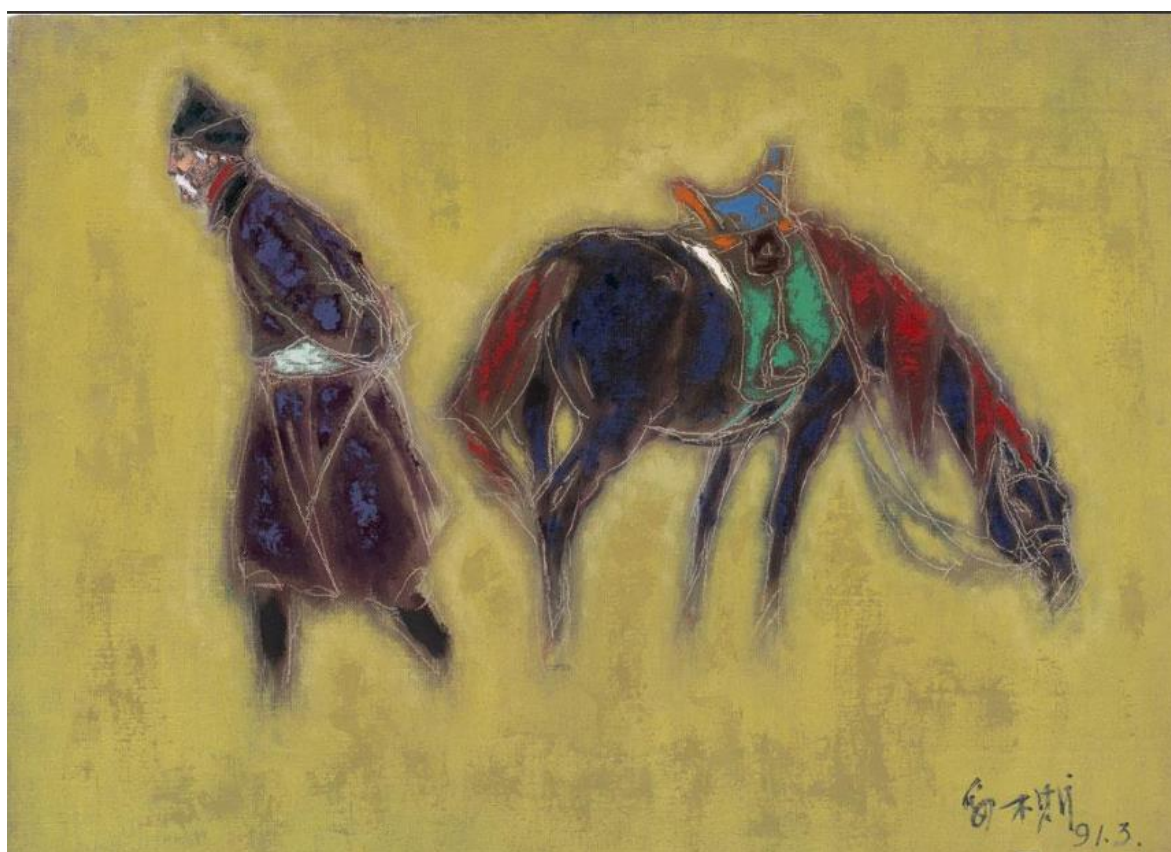
Іл. 3.3.17. Туомусі (妥木斯) . Жінка з копною сіна. 1984. Полотно, олія.



Іл. 3.3.18. Туомусі (妥木斯) . Збори. 1981. Полотно, олія. 60x90. Приватна колекція.



Іл. 3.3.19. Туомусі (妥木斯). Осіннє рівнодення. 1982. Полотно, олія.



Іл. 3.3.20. Туомусі (妥木斯). Старий з конем. 1991. Полотно, олія.



Іл. 3.3.21. Туомусі (妥木斯). Сніданок. 2011. Полотно, олія.



Іл. 3.3.22. Туомусі (妥木斯). Мрія. 2013. Полотно, олія.



Іл. 3.3.23. Чень Імін (陈宜明). Пастораль. 2020. Полотно, олія.

Іл. 3.3.24. Чень Імін (陈宜明). Очікування. 2020. Полотно, олія.

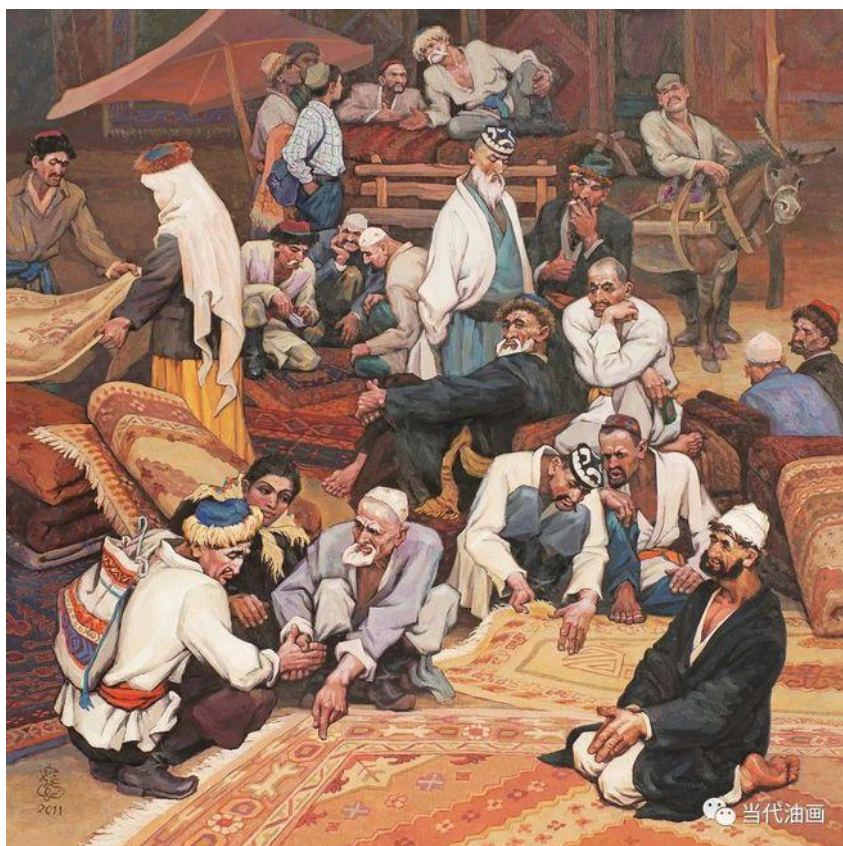


Іл. 3.3.25. Чень Мін (陈明). Молитва. 2020. Полотно, олія.

Іл. 3.3.26. Чень Мін (陈明). Любов до Наадама. 2020. Полотно, олія.

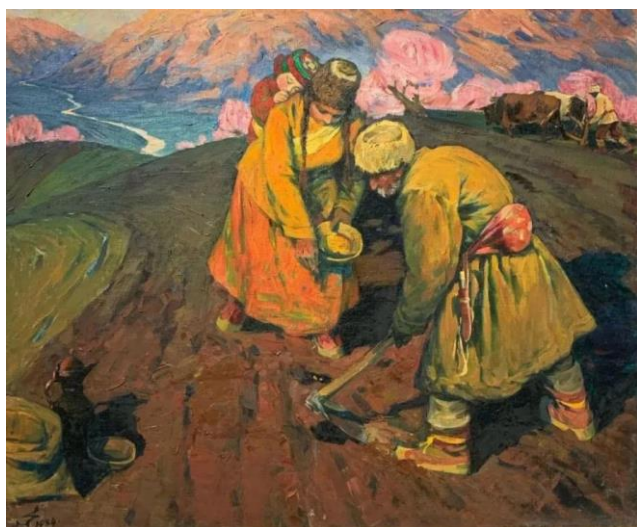


Іл. 3.3.27. Хаджі Аймайті (哈孜·艾买提的). Мукам. 1984. Полотно, олія.



Ил. 3.3.28. Хаджі Аймайті (哈孜·艾买提的). Килим. Уйгури. 2011.

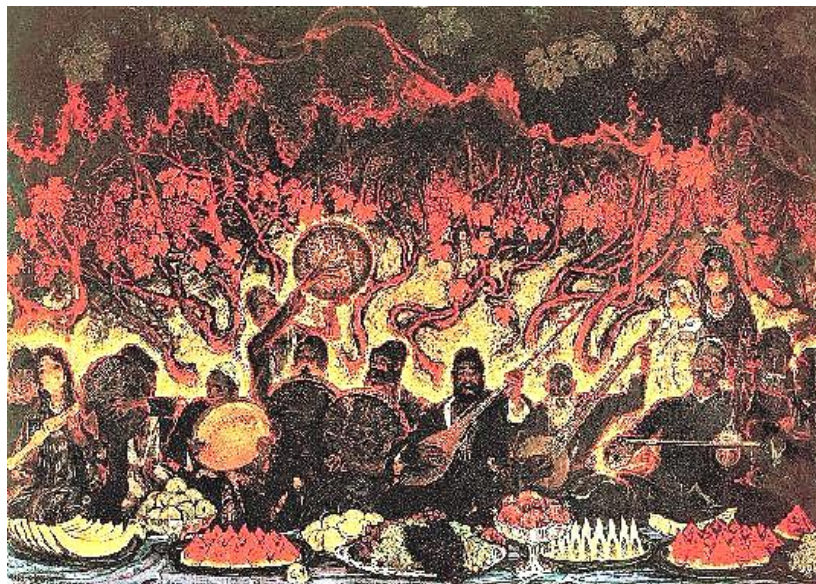
Ил. 3.3.29. Хаджі Аймайті (哈孜·艾买提的). Меломан. 1990.



Іл. 3.3.30. Майматі Айтї (买买提·艾依提). Привітання нареченої. 1979. Полотно, олія.

Іл. 3.3.31. Майматі Айтї (买买提·艾依提). Гірські люди. 1984. Полотно, олія.

Іл. 3.3.32. Майматі Айтї. Екзотика пустелі (买买提·艾依提). 1988. Полотно, олія.



Іл. 3.3.33. Абдул Керім Насірдін (阿布都克里木纳斯尔丁). Свято врожаю –
Хазі Масілафу. 1981. Полотно, олія.

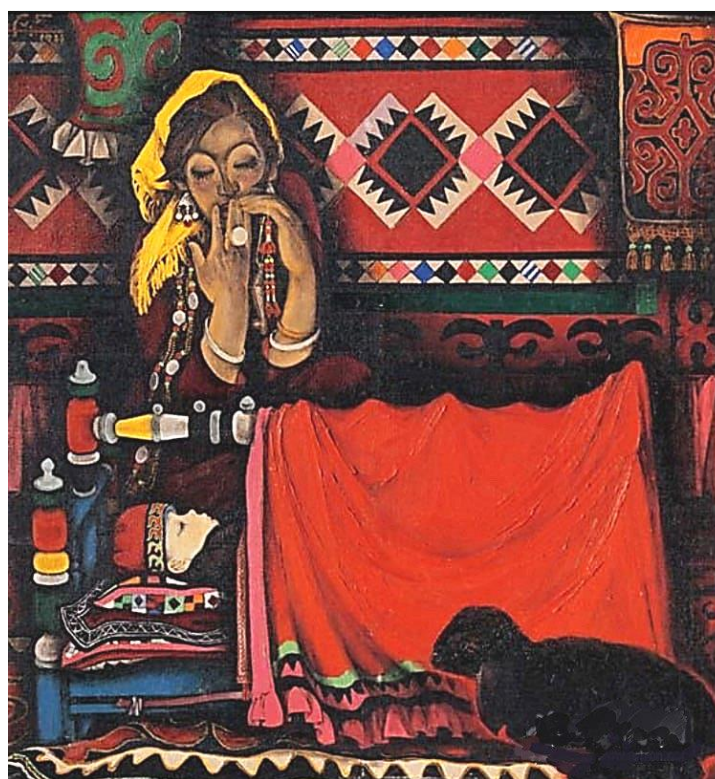


Іл. 3.3.34. Абдул Керім Насірдін (阿布都克里木纳斯尔丁). Свято врожаю –
Хазі Масілафу. 1984. Полотно, олія.



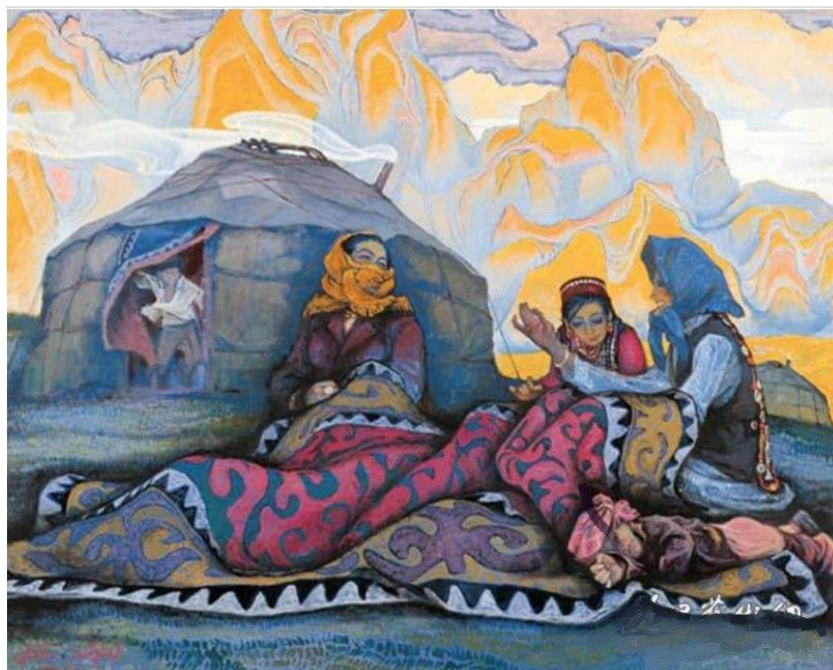
Іл. 3.3.35. Абдул Керім Насірдин (阿布都克里木纳斯尔丁). Свято врожаю.

1995. Полотно, олія.

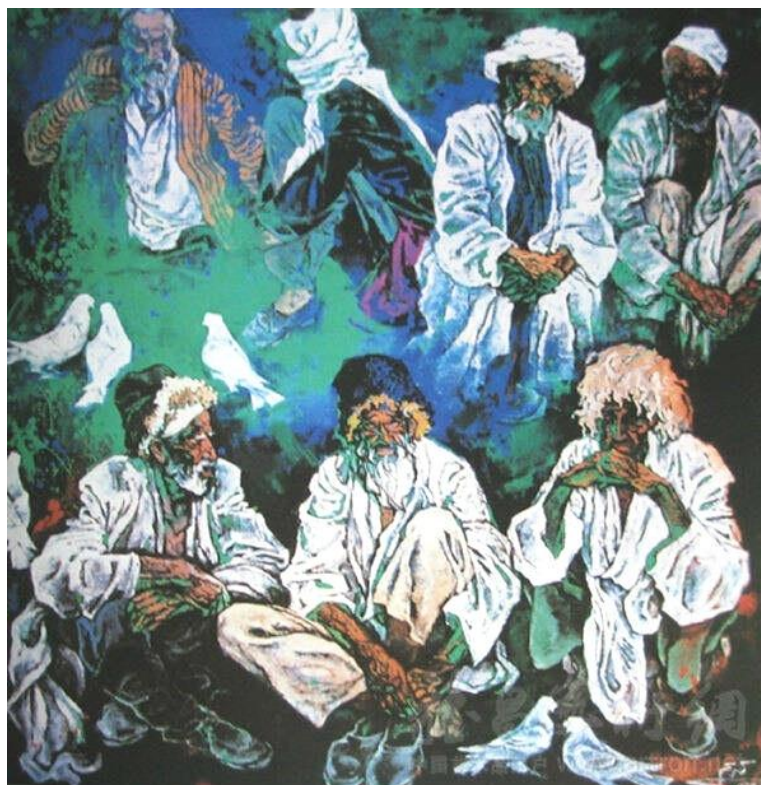


Іл. 3.3.36. Абдул Керім Насірдин (阿布都克里木纳斯尔丁). Колискова. 1995.

Полотно, олія.



Іл. 3.3.37. Абдул Керім Насірдін (阿布都克里木纳斯尔丁). Червень на Памірі. 1982. Полотно, олія.



Іл. 3.3.38. Абдул Керім Насірдін (阿布都克里木纳斯尔丁). Ютянський чоловік. 1987. Полотно, олія.



Іл. 3.3.39. Абдул Керім Насірді́н (阿布都克里木纳斯尔丁). Автопортрет.

1995. Полотно, олія.