

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГЕН ЧЖИЖУН

УДК 75.036 (510) ”19/20” : 7.041.5

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖІНОЧИЙ ПОРТРЕТ
У КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.:
ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ**

Спеціальність 17.00.05 – Образотворче мистецтво
«Мистецтвознавство»

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ Ген Чжижун

Науковий керівник: Котляр Євген Олександрович
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Ген Чжижун. Жіночий портрет у китайському живописі XX – початку XXI ст.: образно-стильова еволюція. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Львівська національна академія мистецтв. – Харків; Львів, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню розвитку жіночого портрету в китайському живописі XX – початку XXI ст. через визначення її образно-стильової еволюції. Проблему розглянуто в контексті художнього відображення зміни жіночого статусу в соціумі й динаміки взаємодії китайського традиційного живопису *гохуа* та європейської школи живопису *сіянхуа*.

Підходи до трактування жіночих образів демонструють еволюцію китайського живопису, починаючи з початку XX ст., її відкритість західним віянням і прихильність до власної культурної самобутності. Вивчення цього явища дозволяє виокремити розвиток жанру в китайському мистецтві, зрозуміти через нього численні мистецькі процеси і творчий метод багатьох китайських художників. Усе це зумовлює актуальність нашого дослідження та його широкі перспективи.

Об'єктом дослідження є жіночий портрет у китайському живописі, а предметом – образно-стильова еволюція жіночих образів у контексті розвитку китайського живопису та поступових змін соціального статусу жінки.

У дисертації з'ясовано роль, місце, типологія та іконографія жіночих портретів у традиційному живописі *гохуа*, їх зумовленість існуючою соціальною ієрархією; показано залежність зображального канону жінки від певної доби, роль перших європейців у XVIII ст. у затвердженні в китайському мистецтві жіночих типобразів з європейським культурним кодом, створення нового національного типу китайського жіночого портрету; визначено

характер становлення жіночого портрету у XX ст. через запозичення певних жанрів й аналогів європейської школи олійного живопису до сміливих інтерпретацій усталених тем європейського мистецтва через взаємодію *гохуа* і *сіанхуа*; встановлено періодизацію етапів розвитку жіночого портрета у XX ст., пов'язану зі змінами в політичній системі Китаю та відповідними мистецькими процесами; показано, що жіночі образи стають головним мотивом творчих експериментів кінця XX – початку XXI ст., через які презентуються різні типи жіночності, вирішуються тематичні та формально-художні завдання, образ жінки трансформується від декларації ідеалу краси до постмодерністських ігор, коли він стає засобом вираження інших ідей і концепцій. У роботі вдосконалено уявлення про місце жіночих портретів у традиції *гохуа*; набуло подальшого розвитку розуміння особливого статусу жінки й еталон краси, що склалися в традиційному китайському суспільстві та знайшли відображення й канонізацію в живописі.

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

У *першому розділі* викладено результати аналізу фахової літератури, наведено джерела й обґрунтовано методи дослідження. У коло проблематики залучено праці з мистецтвознавства й інтернаціональні дослідження китайського живопису, зокрема дисертації, що дозволили простежити його розвиток. Зосереджено увагу на портретному живописі XX ст., осмислено традиції та шляхи розвитку *гохуа*, показано, що проблема затвердження європейських жанрів у китайському живописі вивчалася без урахувань запозичень сюжетно-іконографічних схем й образних рішень у жіночому портреті. Дослідження про положення жінки у традиційному китайському суспільстві та його трансформацію у XX ст. сприяли створенню історико-культурного контексту задля аналізу теми в мистецьких репрезентаціях. Розвідки вчених щодо жіночого руху в мистецтві осмислюють зрушення в соціальній ієрархії, уроки фемінізму та специфіку «жіночого живопису». На підставі історіографічного аналізу визначено концепцією дослідження, що полягає у вивченні

віддзеркалення мінливого статусу китайської жінки в китайському живописі XX – початку XXI ст. через динаміку взаємодії китайської та європейської мистецьких традицій – *гохуа* і *сіянхуа*.

Методологія дослідження заснована на принципах історизму та діалогізму, комплексному підході з методами мистецтвознавчого, культурологічного та філософсько-естетичного дослідження, методами систематизації, класифікації, періодизації та типологізації мистецьких творів, образно-стилістичного аналізу. Ураховано наукові здобутки з європейського й українського портретного живопису, репрезентацій національного вбрання у структурі портрету, визначення проблеми розвитку мистецтва, зокрема українського, в умовах тоталітаризму, що дозволило залучити досвід дослідження аналогічних процесів і використати європейські наукові підходи.

У *другому розділі* досліджується образ жінки в традиційній китайській культурі та живописі. Зазначається процес ідеалізації й канонізації сталих уявлень про суспільний статус, сферу занять, зовнішній вигляд і внутрішнє світовідчуття жінки в традиції *гохуа*. Показано вплив конфуціанства на долю і другорядний статус китайської жінки в суспільстві, що відобразилося на певних стандартах її краси і її віддзеркаленні в мистецтві. Визначено зміни еталону краси від огрядних матрон часів певної свободи династії Тан (618-907) до хворобливих створінь часів посилення домострою в династіях Мін (1368-1644) та Цин (1644-1911). Показано канонізацію композицій, типів, стилів репрезентації жінки в живописі на сувоях, де зовнішня гідність, краса та церемоніальність приховували внутрішнє смирення зі своєю долею.

Визначено жанри, стилі, принципи та техніки *гохуа*, за допомогою яких портрети й образи жінки набувають рис самостійного та класичного художнього мотиву, що згодом канонізується. На прикладі *прихильників гун-бі* («ретельний пензель») показано формування портретного жанру *жень-у-хуа* («людина і квіти») та *ши-нюй* («зображення красунь»), розвиток парадного портрету. Зазначено, що іншим за формою проявом китайської традиції *гохуа* став стиль *се-і* («вираження ідеї»), послідовники якого передавали в образі

жінки миттєві натхнення та душевні настрої. Адепти руху *веньженьхуа* «живопис освічених людей» використовували лінію та монохромну палітру задля більш вільного виразу образу, живого трактування обличчя та руху.

Показано перше знайомство китайців зі здобутками європейської школи олійного живопису, зокрема в галузі жіночого портрету через контакти з європейськими митцями-місіонерами у XVII – XVIII ст. Доведено, що завдяки Джузеппе Кастільоне та його оточенню, китайське мистецтво засвоює нові типи жіночого портрету: парадного, камерного, ліричного, які відбивають ідеали європейської жінки й розповсюджуються аж до XX ст.

У *третьому розділі* представлено розвиток жіночого портрету в китайському живописі XX ст., визначено основні чинники й етапи його розвитку в контексті історико-політичних, соціальних і мистецьких трансформацій, демократизації жіночого статусу та його оновлень візуалізації в живописі. Визначено характер зрушень, що зазнав китайський реалістичний живопис під впливом західного мистецтва, показано репертуар художніх образів через які віддзеркалювався в мистецтві мінливий статус китайської жінки та її нові соціальні ролі. Доведено важливу роль жіночого руху у просуванні модернізму в живописі, зокрема в жіночих портретах й автопортретах. Визначено головні образно-стильові зміни в живописі та трактовках жіночого портрету внаслідок навчання китайських митців за кордоном і розгортання орієнтованої на Захід системи мистецької освіти, засвоєння європейської жанрової системи, роботи з оголеною натурою і пленером, упровадження постановочного портрету. Поряд із модернізмом показано розвиток жіночого портрету в реалістичному живописі, що демонструє глибину, проникливість, ліричність й індивідуалізацію образу. Посилення цього напрямку пов'язано з тоталітарним режимом й імпортуванням радянського соцреалізму, що ідеологізувало й жіночий портрет. Визначена жанрово-тематична палітра жіночих портретів у китайському живописі другої половини XX ст., що містила соціальні типи портрету, де оспівувалася студентка, мати, робітниця, селянка, розвивалися героїчний,

етнографічний та романтичний типи, багатофігурні епічні картини, які репрезентували красу оголеного тіла, осучаснювали традиції *гохуа*.

Показано значення «протестних» мистецьких рухів («Зірки», «Живопис шрамів», «Цинічний реалізм») та окремих митців, що вийшли на авансцену після краху Культурної революції, учинили певний спротив усталеної академічної традиції, «освіжили» реалізм і вивели жіночий портрет на новий мистецький рівень. Унаочнено звернення послідовників руху «Сільський реалізм» до теми «людини землі», де жінка стає уособленням краси і стихійності природи, повсякденного кола життя, самотності й материнства.

Установлено зв'язок у творчості китайських митців із загальними ознаками певного стилю (фотореалізму, кубізму, постмодернізму, експресіонізму, імпресіонізму, соцреалізму тощо) і конкретними творами європейських та американських митців, через яких китайці шукали свій шлях. Показано процес стильової еволюції окремих митців у різних напрямках реалізму на прикладі жіночого портрету, де здійснюється індивідуальний вибір образної мови задля вирішення філософських, пластичних чи суто живописних завдань у різних напрямках жанру (портрет, «ню», образно-асоціативні композиції тощо).

У *четвертому розділі* визначено новітні тенденції в китайському жіночому портреті початку ХХІ ст., окреслені сучасні характеристики жанру через персоналії й образно-стильові риси в контексті діалогу китайської філософсько-естетичної традиції та європейських цінностей, утіленням яких стало мистецтво Заходу. Показані уявлення про основні тенденції в жіночому портреті через узагальнення індивідуальних пошуків китайських реалістів, де нівелюється соціальна складова й ускладнюється розуміння жіночності: тілесності, чуттєвості, сексуальності в контексті сучасності. Зазначено, що митці працюють циклами, демонструють технічну різноманітність і віртуозність, ракурсність композицій задля посилення в жіночих образах чуттєвого, природного начала. Доведено, що сучасні прихильники фотореалізму намагаються відтворити жіночі образи сильніше, ніж вони є насправді, грати з відчуттям реальності, створювати ілюзії та магічність завдяки використанню прийомам панорамної

композиції, естетизації натуралізму, алюзіям європейських шедеврів. У жіночих портретах застосовують прийоми постмодернізму (цитування, гру, іронію тощо), що дозволяє через цитації образів європейського та китайського живопису відтворити власне бачення світу, громадські рефлексії, алюзії національної традиції, показати сучасні прояви жіночності через гротескність, субкультурність, агресивність, гендерні ознаки тощо, трансформувати жіночу красу в різноманітні уособлення та символи сучасності.

Наголошено на специфіці творчої праці більшості митців з однією-двома моделями, що дозволяє розкрити світ сучасної жінки в безлічі характеристик її жіночності, осучаснити прийоми реалістичного живопису й нові ознаки національного через повернення до духу чи окремих елементів *гохуа*. Показано, що жіночий портрет виходить у сучасних митців за межі жанру і образ жінки стає засобом створення власної живописної картини світу, презентації власної поетики та міфології.

Ключові слова: китайський живопис, жіночий портрет, еталон краси, *гохуа*, *сіянхуа*, типологія, іконографія, образно-стильова еволюція.

ABSTRACT

Geng Zhirong. Woman's Portrait in Chinese Painting of the 20th – beginning of the 21st century: Figurative and Stylistic Evolution. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art in the specialty 17.00.05 – Fine Arts. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Lviv National Academy of Arts. – Kharkiv; Lviv, 2019.

The thesis is devoted to the research of a woman's portrait development in Chinese painting of the 20th – beginning of the 21st century by means of definition of its figurative and stylistic evolution. The problem is considered in the context of artistic representation of woman's status change in society and the dynamics of interaction between Chinese traditional folk painting (*ink wash painting*) and the European school of painting (*western overseas painting*).

Approaches to interpretation of woman's images demonstrate the evolution of Chinese painting, from the beginning of the 20th century, its openness to Western trends and its commitment to its own cultural identity. The study of this phenomenon makes it possible to distinguish the development of this genre in Chinese art, to understand numerous scientific processes and creative method of many Chinese artists. All these facts determine the topicality of this study and its broad perspectives.

The woman's portrait in Chinese painting is the object of research work, and figurative and stylistic evolution of woman's images in the context of development of Chinese painting and gradual changes in a social status of women is the subject of the research work.

The role, place, typology and iconography of woman's portraits in traditional *ink wash painting*, their conditionality by existing social hierarchy are determined in the thesis; the dependence of depictive canon of a woman from a certain age, the role of the first Europeans in the 18th century in approving woman's typical forms of Chinese art with European cultural code, creation of a new national type of Chinese

woman's portrait are shown; formation character of a woman's portrait in the 20th century is defined. It was created by borrowing certain genres and analogues of European school of oil painting to bold interpretations of established themes of European art and interaction of *ink wash painting* and *western overseas painting*; the periodization of development stages of a woman's portrait in the 20th century connected with changes in political system of China and related art processes was established; it is shown that woman's images become the main motive of creative experiments of the late 20th – early 21st centuries, and various types of femininity are presented by means of these experiments, thematic and formal-artistic tasks are solved, the image of a woman is transformed from declaration of the ideal of beauty to postmodern games, when it becomes a means of expression of other ideas and concepts. The idea of the place of woman's portraits in the tradition of *ink wash painting* has been improved; understanding of special status of a woman and the standard of beauty in traditional Chinese society has been developed and canonization in painting has been reflected.

The thesis consists of an introduction, four sections, conclusions, a list of references and appendices (album of illustrations).

The first section presents results of the analysis of professional literature, references are given and methods of research work are explained. The scope includes works on art studies and international studies of Chinese painting, in particular, theses which helped to trace its development. The attention is focused on portrait painting of the 20th century, traditions and ways of development of the *ink wash painting* are comprehended, it is shown that the problem of establishing European genres in Chinese painting was studied without taking into account borrowings of plot-iconographic patterns and figurative solutions in woman's portrait. Research work on the situation of a woman in traditional Chinese society and its transformation in the 20th century contributed to the creation of a historical and cultural context for the analysis of the topic in artistic representations. The scholars' studies of the woman's movement in art comprehend changes in social hierarchy, lessons of feminism and specifics of "woman's painting." The concept of the

research work is to study the reflection of changing status of a Chinese woman in Chinese painting of the 20th – early 21st centuries. This concept is determined by dynamism of interaction of Chinese and European artistic traditions *ink wash painting* and *western overseas painting* on the basis of the historiographical analysis.

The methodology of the research work is based on principles of historicism and dialogism and a comprehensive approach with methods of art criticism, cultural and philosophical and aesthetic research, systematization, classification, periodization methods and typology of artistic works, figurative and stylistic analysis. Scientific achievements of European and Ukrainian portrait painting, representations of national dress in the portrait structure are taken into account. Determination of the art development problem, in particular in Ukrainian art, in conditions of totalitarianism allowed drawing the experience of researching similar processes and use European scientific approaches.

The second section explores the image of a woman in traditional Chinese culture and painting. The process of idealization and canonization of constant notions about social status, field of occupation, appearance and internal attitude of a woman in the tradition of *ink wash painting* are noted. The influence of Confucianism on the fate and secondary status of a Chinese woman in a society is shown. It is reflected in certain standards of her beauty in art. Changes in the standard of beauty from the period of portly matrons of the time of certain freedom of the Tang Dynasty (618-907) to painful creatures of the times of strengthening patriarchal rules of family life in the dynasties of Min (1368-1644) and Qing (1644-1911) were determined. The canonization of compositions, types, styles of woman's representation in painting on scrolls, where external dignity, beauty and ceremonialism concealed internal humility with their destiny is shown.

Genres, styles, principles and techniques of *ink wash painting* are defined, by which portraits and images of women acquire the features of an independent and classical artistic motive, which can be canonized later. The example of the *hung-bi* ("accurate brush") shows the formation of a portrait genre, *geng-u-hua* ("man and flowers") and *shi-nuu* ("the image of beauties"), the development of a grand

portrait. It is shown that the other form of manifestation of Chinese tradition of *ink wash painting* has become the style of *se-i* ("expression of the idea"), whose followers depicted instant inspiration and emotional mood in the image of women. The followers of "painting of educated people" movement used a line and a monochrome palette for a more free expression of the image, a living interpretation of face and movement.

The first acquaintance of the Chinese with achievements of European school of oil painting, in particular in the field of woman's portrait through contacts with European artists-missionaries in the 17th – 18th centuries is shown. It is proved that Chinese art acquires new types of woman portrait thanks to Giuseppe Castiglione and his environment. It can be grand, intimate, lyrical portrait reflecting ideals of European woman and spreading up to the 20th century.

The third section presents the development of a woman's portrait in Chinese painting of the 20th century, main factors and stages of its development in the context of historical-political, social and artistic transformations, democratization of woman's status and its renewed visualization in painting are defined. The character of changes experienced by Chinese realistic painting under the influence of Western art is determined. The repertoire of artistic images is shown by which Chinese woman's changing status and her new social roles were reflected in art. The important role of woman's movement in promoting modernism in painting, in particular, in woman's portraits and self-portraits has been proved. The main figurative and stylistic changes in painting and interpretations of woman's portrait as a result of study of Chinese artists abroad and orientation of a system of artistic education to the West, mastering of European genre system, work with a naked model and on the open air, introduction of staged portrait have been identified. In addition with modernism, the depiction of a woman's portrait in realistic painting, showing depth, insight, lyricism and individualization of the image is shown. The strengthening of this trend is connected with totalitarian regime and the import of Soviet socialist realism, which idealized a woman's portrait. The genre and thematic palette of woman's portraits in Chinese painting of the second half of the 20th

century was determined, which included social types of the portrait where the image of a student, a mother, a worker, a peasant was praised. Heroic, ethnographic and romantic images were developed. Multi-figure epic paintings that represented beauty of naked body, modernized the traditions of *ink wash painting*.

The significance of protest artistic movements ("Stars," "Painting of Scars," "Cynical Realism") and some artists who came to the forefront after the collapse of the Cultural Revolution is shown. They resisted to established academic tradition, "refreshed" realism and brought woman's portrait to a new artistic level. The appeal of followers of the "Village Realism" movement to the "man of the earth" theme is explained. A woman becomes the embodiment of beauty and spontaneity of nature, everyday life, loneliness and motherhood.

Creative connection of Chinese artists with general features of a certain style (photo realism, cubism, postmodernism, expressionism, impressionism, socialist realism, etc.) and specific works of European and American artists by which the Chinese sought their own way is established. The process of stylistic evolution of some artists in different directions of realism on the example of a woman's portrait is shown. An individual choice of figurative language is made to solve philosophical, plastic or purely pictorial tasks in different directions of the genre (portrait, nude, figurative and associative compositions, etc.).

The fourth section identifies the latest trends in Chinese woman's portrait of the beginning of the 21st century, outlines modern characteristics of the genre using personalities and figurative and stylistic features in the context of the dialogue of Chinese philosophical aesthetic tradition and European values. Western art was the embodiment of these traditions and values. Representation of main tendencies in a woman's portrait is shown by generalization of individual searches of Chinese realists, where social component is leveled and understanding of femininity is complicated: corporeality, sensuality, and sexuality in the context of modern times. It is shown that artists work in cycles; they demonstrate technical diversity and virtuosity, subtlety of compositions to strengthen sensual and natural origin of woman's images. It is proved that modern supporters of photorealism are trying to

recreate woman's images more effectively than they actually are, to play with a sense of reality, to create illusions and magic using techniques of panoramic compositions, aesthetics of naturalism and allusions of European masterpieces. Techniques of postmodernism (citation, play, irony, etc.) are used in woman's portraits, it allows to reproduce their own vision of the world, public reflections, allusions of the national tradition by means of images citation of European and Chinese painting. It helps to show modern manifestations of femininity by way of grotesqueness, subculture, aggressiveness, gender signs, etc., to transform woman's beauty into various personalities and symbols of modernity.

It is emphasized that specificity of creative work of most artists with one or two models allows revealing the world of a modern woman in a variety of characteristics of her femininity, it helps to refresh techniques of realistic painting and new features of national one by returning to the spirit or individual elements of *ink wash painting*. It is shown that a woman's portrait goes beyond the genre, and the image of a woman becomes a means of creating her own picturesque world, presenting her own poetics and mythology.

Key words: Chinese painting, woman's portrait, standard of beauty, *ink wash painting*, *western overseas painting*, typology, iconography, figurative and stylistic evolution.

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ген Чжижун. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX – XXI ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94-104.
2. Ген Чжижун. Європейський досвід у китайському мистецтві на прикладі живописного твору Ван Сянмінга і Джин Лілі «Прагнення до миру». *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 4. С. 70-77.
3. Ген Чжижун. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі: етапи формування традиції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 4. С. 34-48.
4. Ген Чжижун. Влияния и заимствования «заморской» иконографии из европейской живописи в китайском женском портрете конца XX в. *Искусство и культура*. Витебск: Витебский государственный университет имени П.М. Машерова, 2018. №4 (32). С. 24-30.
5. Ген Чжижун, Котляр Є.О. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису XVIII ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 4. С. 284-294.
6. Ген Чжижун. 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.

ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ
НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

7. Ген Чжижун. «Жіночий портрет в реалістичному живописі Китаю останньої третини XX ст. в контексті провідних мистецьких рухів» *Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції «Сучасні тенденції розвитку української науки»*. ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 5-6 травня 2017 р. Переяслав-Хмельницький, 2017 <<https://www.conferences.in.ua/mistectvoznavstvo>>

8. Ген Чжижун. Поетика жіночого портрету в китайському живопису на прикладі мистецького руху «сільського реалізму». *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року* : збірник статей наукової конференції 17 травня 2018 р. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 15-18.

9. Ген Чжижун. Вплив європейських та американських художників на розвиток китайського жіночого портрету у 1970-80-х рр. (загальні тенденції та прямі запозичення). *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи* : збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 р. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 153-156.

10. Ген Чжижун. Жіноча галерея у творчості Лю Цзяньцзюнь та пошуки авторського художнього стилю. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року* : збірник статей наукової конференції (25 травня 2018 р.). Харків : ХДАДМ, 2018. С. 14-16.

11. Ген Чжижун. Жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису гохуа: типологія та образно-стилістичні ознаки. *Advances of Science: Proceedings of articles the international scientific conference*. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 September 2018 [Electronic resource].

– Czech Republic, Karlovy Vary: Skleněný Můstek – Ukraine, Kyiv: MCNIP, 2018. С. 1438-1446.

12. Ген Чжижун. Тенденції модернізму у китайському жіночому портреті першої половини XX ст. *Нетрадиція: від Малевича до сьогодення*: збірник тез доповідей Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, Національна академія мистецтв України, 16 жовтня 2018 р. Київ, НАМУ. 2018. С. 28-29.

13. Ген Чжижун. Китайська Джоконда XVIII ст.: портрет Сян-фей пензля Джузеппе Кастільоне як втілення ідеалу жіночої краси. *Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції. ХДАДМ, 18-19 жовтня 2018 р. Харків: ХДАДМ, 2018. С. 29-31.

14. Ген Чжижун. Тенденції розвитку жіночого портрету в сучасному китайському живописі. *Шості Платонівські читання*: тези доповідей міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького, присвячені 20-річчю від дня смерті П.О. Білецького, Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 24 листопада 2018 р. Київ, 2019. С.190-191.

ЗМІСТ

ЗМІСТ	1
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	4
ВСТУП	5
 РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	12
1.1. Китайський жіночий портрет у науковому дискурсі: стан дослідженості теми	12
1.2. Джерельна база, методи та стратегія дослідження	23
Висновки до першого розділу	31
 РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ЖІНКИ В ТРАДИЦІЙНІЙ КИТАЙСЬКІЙ	
КУЛЬТУРІ ТА ЖИВОПИСІ	36
2.1. Жінка в традиційній китайській культурі та мистецтві	36
2.1.1. Статус жінки в традиційному суспільстві	36
2.1.2. Еталон жіночої краси	38
2.1.3. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі <i>гохуа</i> : етапи формування традиції	43
2.2. Жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису <i>гохуа</i> : типологія та образно-стилістичні ознаки	48
2.3. Європейські мистецькі впливи на художній розвиток жіночого портрету до XX ст.	60
Висновки до другого розділу	71
 РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ В КИТАЙСЬКОМУ	
ЖИВОПИСІ XX СТ.	75
3.1. Вплив соціально-культурних змін і мистецьких процесів на розвиток жіночого портрету в китайському живописі XX ст.	75

3.1.1. Між «гохуа» та «сіянхуа»: розвиток жіночого портрету в мейнстрімах китайського живопису XX ст.	75
3.1.2. Трансформації соціального портрету китайської жінки та її відображення в живописі	77
3.1.3. Впливи західноєвропейського модернізму та російської академічної школи в китайському жіночому портреті XX ст.	80
3.1.4. Жанрово-тематична палітра жіночих портретів у китайському живописі другої половини XX ст.	97
3.2. Жіночий портрет у контексті нового етапу розвитку китайського живопису останньої третини XX ст.	102
3.2.1. Творчі пошуки провідних мистецьких рухів Китаю останньої третини XX ст.	102
3.2.2. Естетика жіночих портретів у посттоталітарних рефлексіях об'єднань «Зірки», «Живопис шрамів» і «Цинічний реалізм».....	104
3.2.3. «Сільський реалізм» і поетика жіночого селянського світу.....	109
3.3. Європейський мистецький досвід у китайському жіночому портреті XX ст.	114
3.3.1. Шляхи проникнення європейської іконографії у китайський живопис на прикладі жіночого портрету	114
3.3.2. Європейські художні цитати в китайському жіночому портреті	119
3.3.3. Жіночий портрет у контексті творчої еволюції китайських митців XX ст.	124
Висновки до третього розділу	131

РОЗДІЛ 4. НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КИТАЙСЬКОМУ ЖІНОЧОМУ ПОРТРЕТІ ПОЧАТКУ XXI СТ.	135
4.1. Світові художні новації та сучасний китайський реалізм XXI ст.: нові підходи до трактування портретного образу	135
4.2. Фотореалізм у сучасному китайському живописному портреті	144

4.3. Стилiстика реалiстичного живопису в постмодернiстських експериментах китайського жiночого портрету	154
4.4. Сучасний жiночий портрет: мiж новiтнiми європейськими трендами, пошуками нацiональних ознак та авторськими пiдходами.....	163
Висновки до четвертого роздiлу	179
ВИСНОВКИ	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	189
 ДОДАТКИ (2 ТОМ)	 211
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ	211
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	212
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	228
ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ	412

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

НХМК	–	Національний художній музей Китаю, Пекін
ХМ КЦАОМ	–	Художній музей Китайської Центральної академії образотворчого мистецтва, Пекін
ДТГ	–	Державна Третьяковська галерея, Москва
ДРМ	–	Державний Російський музей, Санкт-Петербург
ПК	–	Приватна колекція
УОХМ	–	Ульянівський обласний художній музей
ХМЛХ	–	Художній музей Лю Хайсю

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. З давніх часів жіночий портрет посідав важливо місце в китайському живописі і ще до початку Нового часу сформувався як самобутня галузь творчості з власними техніками, жанрами, зв'язком із філософією та світовідчуттям китайського народу. Сьогодні він є одним із головних жанрів сучасного китайського мистецтва, зокрема олійного живопису, що має провідні позиції на світовому арт-ринку та привертає увагу критиків і поціновувачів мистецтва розмаїтістю творчих підходів до рішення художніх завдань, ґрунтовною академічною підготовкою та орієнтацією багатьох митців на цінності реалістичної школи живопису. Саме олійний живопис відіграє визначальне місце в сучасному художньому процесу в країні, а його історія та образно-стилістичні особливості віддзеркалюють характер взаємодії західної та східної культур в останні століття, що наочно уособлює розвиток живописного жіночого портрету, в якому відбилися як живописно-пластичні, так соціально-психологічні зрушення в китайській культурі останнього століття.

Потрапивши в Китай з Європи у XVIII ст. в контексті діяльності єзуїтських місій, мистецтво олійного живопису разом із новою технікою принесло уявлення про європейську жанрову систему, коло усталених міфологічних і знакових образів, їх іконографію, типологію, стилістичні напрямки різних етапів розвитку мистецтва Заходу. Увесь наступний час і дотепер китайське мистецтво балансує між національним шляхом розвитку та західною, «заморською» моделлю [97]. Багатовікова традиція «*гохуа*» – мистецтво «пензля і туші» (кит. трад. 國畫, буквально «живопис [нашої] країни», китайський живопис) складалася не тільки з традиційних матеріалів, жанрів, техніки та стилістики живопису. Вона стала втіленням душі й почуття, гармонії, уособленням художнього синкретизму китайського живопису в його зв'язку з поезією і каліграфією. Ця традиція стала невичерпним духовним джерелом мистецтва, від якого намагалися далеко не відходити й оберігали в складні часи повального захоплення західними запозиченнями й авторитарного режиму. Разом із тим уникнути привабливості та

впливу західного живопису китайське мистецтво не могло. Уведений в обіг на межі XIX – XX ст. термін «сіянхуа» (西洋, буквально західний «заморський» живопис), а по суті «олійний живопис», став протиставлятися традиційному живопису тушшю по шовку або паперу. Він став здобувати нових й молодих прихильників завдяки європейській орієнтованій художній освіті та відкритості кордонів, особливо починаючи з останньої третини XX ст.

Усілякі зміни та зміщення акцентів взаємодії між китайським та європейським живописом наочно проглядаються на прикладі жіночого портрету. Крім вирішення суто живописних завдань, на його розвиток упливає динамічний процес зміни жіночого статусу в китайському суспільстві, про що сьогодні пишуть учені, говорячи про процес звільнення китайської жінки. За останнє століття китайська жінка не просто виходить за рамки своєї традиційної ролі (дружини, господині, матері, берегині домашнього вогнища) на новий соціальний рівень, намагаючись зрівнятися в правах із чоловіком. Вона рухається до нових соціальних ролей і можливостей, залучається до феміністського руху. Останнє проявилось, зокрема, у появі такого незвичайного для традиційного суспільства явища, як жіноче мистецтво, що й зараз викликає суперечливі відгуки в китайському суспільстві.

Підходи до трактування жіночих образів: ідейно-змістовні, пластичні, композиційні, технічні та стилістичні – яскраво демонструють еволюцію китайського живопису, починаючи з початку XX ст., її відкритість новим віянням, зокрема європейським та американським і водночас прихильність до власної культурної самобутності. Вивчення цього явища дозволяє виокремити розвиток цього жанру в китайському мистецтві, зрозуміти через нього численні мистецькі процеси в китайському мистецтві і творчий метод багатьох китайських художників. Усе це зумовлює **актуальність** цього дослідження та його широкі перспективи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри теорії та історії мистецтва Харківської державної академії дизай-

ну і мистецтв і тематикою держбюджетного дослідження «Методичні аспекти теорії творчості матриці символів, атрибутів сакрального мистецтва при формуванні світоглядних понять (реєстраційний № 0314U003934, 2014-2016 рр.) та «Образотворча мова як засіб побудови художнього образу у візуальному мистецтві» (реєстраційний № 0117U001522, 2017-2019 рр.).

Мета дослідження – визначити характер еволюції жіночого портрету у китайському живописі XX – початку XXI ст. через призму затверджених канонів традиційного мистецтва і поетапного засвоєння європейського досвіду реалістичного живопису.

Для досягнення зазначеної мети було визначено **основні завдання дослідження**:

- систематизувати наукову та спеціальну літературу, дослідити стан вивченості теми наукової роботи, сформувати джерельну базу і провести систематизацію, класифікацію і типологізацію матеріалів дослідження;
- здійснити аналіз розвитку жіночого портрету у традиційному китайському живописі як художньої форми репрезентації соціально-культурного статусу жінки та еталону жіночої краси;
- скласти уявлення про місце жіночих портретів у жанрово-стилістичному розмаїтті традиції *гохуа*; дослідити впливи європейських митців на початковому етапі розвитку жанру жіночого портрету;
- визначити особливості становлення жіночого портрету у XX ст., періодизацію етапів його розвитку, типологію та жанрово-тематичну структуру;
- дослідити залежність художніх репрезентацій жіночого портрету від мінливого статусу жінки, зв'язок жіночих образів із вирішенням суто художніх і концептуальних мистецьких завдань на початку XXI ст.;
- окреслити перспективи подальших досліджень.

Об'єктом дослідження є жіночий портрет у китайському живописі.

Предмет дослідження – образно-стильова еволюція жіночих образів у контексті розвитку китайського живопису та поступових змін соціального статусу жінки.

Межі дослідження: *Хронологічні межі дослідження* охоплюють період із ХХ ст. (час падіння останньої династії Цин (1644–1911) – до початку ХХІ ст. У процесі вивчення історико-культурного підґрунтя і художньої традиції жіночого портрету в китайському живописі хронологічні межі розширюються й охоплюють увесь історичний період розвитку існування цього жанру в китайському мистецтві, розвиток якого починається з доби раннього Середньовіччя. *Територіальні межі дослідження* визначені специфікою роботи й охоплюють територію сучасної КНР, а також виходять за її межі у ході вивчення творчості митців китайського походження, які залишилися за кордоном, зокрема у США.

Матеріали дослідження: монографії, статті у фахових і періодичних виданнях, дисертації, статті з електронної мережі Інтернет, музейні та приватні зібрання творів образотворчого мистецтва, в яких розкриваються жіночі образи.

Методи дослідження. Робота базується на загальнонауковому принципі історизму й комплексному підході, що об'єднав методи мистецтвознавчого, культурологічного і філософсько-естетичного дослідження. Методика містить наступні спеціальні методи образно-стилістичного, порівняльного і композиційно-художнього аналізу творів китайського мистецтва, методи систематизації, класифікації, періодизації й аналогії, за допомогою яких був структурований великий обсяг творів, різних за жанрами та часом створення, установлені зв'язки з певними прототипами й іконографічними зразками, що дозволив відтворити еволюцію жіночого портрету в китайському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст., сягнути розуміння її причин і закономірностей.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

– *уперше* досліджено віддзеркалення мінливого статусу китайської жінки в китайському живопису ХХ – початку ХХІ ст. через динаміку взаємодії китайської й європейської мистецьких традицій – *гохуа* та *сіанхуа*;

– з'ясовано роль, місце, типологія та іконографія жіночих портретів у традиційному живописі *гохуа*, їх зумовленість існуючою соціальною ієрархією Середньовічного Китаю; показано залежність зображального канону жінки від певної доби, роль перших європейців у XVIII ст. у затвердженні в китайському мистецтві жіночих типобразів з європейським культурним кодом, створення нового національного типу китайського жіночого портрету;

– визначено характер становлення жіночого портрету у XX ст. через запозичення певних жанрів та аналогів у ході засвоєння європейської школи олійного живопису до сміливих інтерпретацій усталених тем європейського мистецтва через складну лінію взаємовідношень *гохуа* і *сіянхуа*;

– встановлено періодизацію етапів розвитку жіночого портрету у XX ст., пов'язану зі змінами в політичній системі Китаю та відповідними мистецькими процесами;

– показано, що жіночі образи стають головним мотивом творчих експериментів мистців кінця XX – початку XXI ст., завдяки яким презентуються різні типи жіночності, вирішуються тематичні та формально-художні завдання, що трансформується від декларації ідеалу краси, гідності й самодостатності до постмодерністських ігор, коли жіночий образ стає засобом вираження інших ідей і концепцій.

удосконалено уявлення про місце жіночих портретів у традиції *гохуа*: стилях *гун-бі* (парадні портрети жінок вищого світу) та *се-і* (жінок із нижчих прошарків у традиції *веньженьхуа*), у портретних жанрах: *жень-у-хуа* та *шинюй*;

набуло подальшого розвитку розуміння особливого статусу жінки й еталон краси, що склалися в традиційному китайському суспільстві та знайшли відображення й канонізацію в живопису.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона дає цілісне, науково обґрунтоване уявлення про образно-стильову еволюцію жіночого портрету в китайському живописі XX – початку XXI ст. у контексті творчої взаємодії китайської художньої традиції *гохуа* та здобутків західної мистецької школи *сіянхуа*.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання основних положень і матеріалів дисертації у навчальному процесі (у лекційних курсах із живопису), для розробки навчально-методичних посібників і програм теоретичних курсів із портретного мистецтва й китайського живопису. Вони можуть стати теоретичною базою для практичної підготовки художників у ЗВО України та Китаю.

Особистий внесок здобувача. Автором досліджена еволюція жіночого портрету в китайському живописі XX – початку XXI ст., виявлені етапи його розвитку, типологічні й іконографічні ознаки, взаємозв'язок традиційних підходів, що сформувалися в межах *гохуа*, і впливів європейської школи олійного живопису й новітніх трендів. Головні наукові результати роботи отримані автором особисто. У статті, виконаній у співавторстві з канд. мист., доц. Котляром Є.О. (№ 6), автором досліджено творчість Дж. Кастільоне, визначено коло його жіночих портретів, їх типологічні й образно-стилістичні ознаки.

Апробація результатів дослідження відбувалась на всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференціях: II Всеукр. наук. конф. «Сучасні тенденції розвитку української науки» (ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 5-6 травня 2017 р.), доповідь «*Жіночий портрет в реалістичному живописі Китаю останньої третини XX ст. в контексті провідних мистецьких рухів*»; Всеукр. наук. конф. проф.-викл. складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/ 2017 навч. року (Харків, ХДАДМ, 17 травня 2018 р.), доповідь «*Поетика жіночого портрету в китайському живопису на прикладі мистецького руху “сільського реалізму”*»; Міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. складу і молодих учених «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи», яка проводилась у рамках IX Міжнар. форуму «Дизайн-освіта 2017» (Харків, ХДАДМ, 9–12 жовтня 2017 р.), доповідь «*Вплив європейських та американських художників на розвиток китайського жіночого портрету у 1970–80-х рр. (загальні тенденції та прямі запозичення)*»; Всеукр. наук. конф. проф.-викл. складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/ 2018 навч. року (Харків, ХДАДМ, 25 травня 2018 р.), доповідь

«Жіноча галерея у творчості Лю Цзяньцзюнь та пошуки авторського художнього стилю»; Міжнар. конф. «Advances of Science» (Карлові Вари, 28 вересня 2018 р.), доповідь *«Жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису гохуа: типологія та образно-стилістичні ознаки»;* Міжнар. наук.-практ. конф. «Non-традиція: від Малевича до сьогодення» (Київ, Національна академія мистецтв України, 16 жовтня 2018 р.), доповідь *«Тенденції модернізму у китайському жіночому портреті першої половини ХХ ст.»;* Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи» (Харків, ХДАДМ, 18–19 жовтня 2018 р.), доповідь *«Китайська Джоконда ХVIII ст.: портрет Сян-фей пензля Джузеппе Кастільоне як втілення ідеалу жіночої краси»;* Міжнар. наук. конф. «Шості читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)», присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Білецького (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 24 листопада 2018 р.), доповідь *«Тенденції розвитку жіночого портрету в сучасному китайському живописі».*

Публікації. Основні положення наукового дослідження були оприлюднені в 14 наукових публікаціях: 5 з них – у фахових наукових збірках, що входять до переліку МОН України, 1 – у закордонному науковому виданні, 8 – у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура та обсяг роботи. Робота містить вступ, чотири розділи, висновки, перелік використаних джерел (222 позиції) та ілюстрації (344 позиції на 181 стор.). Загальний обсяг роботи із анотаціями і додатками складає 432 стор., основний текст – 188 стор.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Китайський жіночий портрет у науковому дискурсі: стан дослідженості теми

Існування китайського жіночого портрету протягом XX ст. пов'язане з цілою низкою проблем, без з'ясування яких неможливо зрозуміти специфіку його розвитку. Цей жанр має витoki, історія яких налічує багато століть. Жіночий портрет є складовою системи китайського мистецтва, якому було присвячено багато уваги інтернаціонального наукового середовища, зокрема Н. Віноградової [13], Є. Завадської [30], С. Соколова-Ремізова [78, 79], Р. Барнхарта [114], Е. Шерман [130], А. Чан [142], Лю Вей [148] та ін. Тому цей жанр має аналізуватися з урахуванням питань, пов'язаних із особливостями розвитку всього китайського мистецтва.

Отже, портрет у китайському живописі, зокрема жіночий, здавна був частиною традиційного портретного жанру *жень-у-хуа*, де домінували традиційні іконографічні схеми й образи жінки. Вони відображали її статус, чоловічі уявлення про жіночність і чесноти, засновані на підпорядкованості чоловікові, прихильності до замкненого, інтимного світу родини, ретельності у веденні господарства і дбайливості, доброті й милосерді. У міру суспільних змін і трансформацій змінювалося місце жінки в китайському суспільстві, що знаходило відповідне відображення і в мистецтві, що стрімко засвоювало досягнення європейської художньої школи.

Особливості китайського мистецтва багато в чому визначила взаємодія європейської та китайської художніх традицій, що почалася задовго до XX ст., ще в колоніальну епоху, але саме минуле століття стало визначальним у цьому напрямку, розгорнувши китайське мистецтво в кінцевому рахунку в бік Заходу. Сформоване в традиційному китайському живописі *гохуа* жанрове розмаїття, композиційно-стилістичні й естетичні особливості національного мистецтва створювали певну напругу між «своїм» і «чужим», змушуючи на кожному етапі

розвитку мистецтва шукати нові форми сполучення традиційної культури та досягнень «заморської» – як прийнято називати в Китаї – художньої школи.

Загальні питання західного впливу на китайське мистецтво, зокрема традиції олійного живопису, якої не знала традиційна китайська художня культура, розглядалися практично в усіх фундаментальних монографіях про сучасний китайський живопис. Цілий ряд дослідників простежує життя і творчість окремих європейських майстрів у Китаї, під впливом яких формувалися цілі покоління китайських художників. Серед цих видатних європейців – Джузеппе Кастільоне (1688-1766), італійський місіонер, придворний художник й архітектор у Китаї, який був першим із тих, хто відкрив китайцям світ європейського мистецтва: техніки малювання, законів перспективи і світлотіні, техніки й культури олійного живопису, про що писали Н. Сураєва [81], Е. Штейєрман [192], Ф. Возилла [139].

Серед численних праць, присвячених вивченню китайського живопису XX – початку XXI ст., слід виділити низку монографій, які так чи інакше торкаються проблеми взаємодії китайської художньої традиції та європейських впливів. Серед них роботи таких китайських дослідників, як Чжан Гуаньїн [152], Хей Яньпін [147], Люй Пен і Тань І [149], Чао Лі [157], Юджін Цу та Ченлін Цу [162], Хун Лу [163] та інші. Звичайно, тема жіночого портрету не виділяється в них окремо, так само, як і не розглядається проблема синтезу своїх і привнесених традицій. Разом із тим у цих дослідженнях відновлено чіткий контекст розвитку китайського живопису і вплив на нього європейських стилів і шкіл. Ця сама тема сьогодні ставиться і в роботах західних, українських і російських дослідників, а також китайських аспірантів зарубіжних ЗВО, зосереджених на вивченні європейських впливів у своєму мистецтві. Цьому присвячені як загальні роботи – статті й дисертації з реалістичного китайського живопису XX ст. (С. Анчуков, Чжендін Ляо [3], Чень Чженвей [101, 102]), так і дослідження з сучасного мистецтва Піднебесної (М. Неглінська [60], Б. Вермандер [136]).

До окремого корпусу наукової літератури, присвяченої китайському традиційному живопису «гохуа» – філософії, техніці та його розвитку в сучасності,

належить, зокрема, дисертація та статті Н. Яковлевої [107, 108], а також сам образний лад, що застосовується в сучасних мистецьких пошуках (публікації Ван Вея [16, 17], М. Неглінської) [62]. Дослідниця Н. Яковлева, аналізуючи естетику цієї традиції, позначає в ній низку таких якостей, як світоглядна глибина, художній синкретизм, символізм, етичність і технічна досконалість, що й визначили її самобутність [108, с. 12].

Як констатує дослідник Ван Вей, сьогодні має місце гостра полеміка з питання статусу, значущості та перспективи розвитку *гохуа*, де можна виділити різні позиції. Узагальнюючи їх, Ван Вей приходить до наступної думки: прихильники першої вважають, що традиційний живопис, що зріс з історії та середньовічного феодалізму, опинився в тупику. Інші дотримуються більш радикального погляду, вважаючи, що «пензель і туш для малювання» втратили свою цінність і більше не потрібні. Нарешті, треті, адепти *гохуа*, ратують за збереження цієї традиції [17, с. 153]. Особливості художнього процесу, напрям розвитку Китаю і зміна суспільної свідомості підкреслюють неминучість ідейного перегляду змісту традиційного китайського живопису та його руху до філософських і формальних проблем. Різноманітні спроби порівняти китайський та європейський живопис у техніці, пластиці й образності здійснювалися дослідниками, яких цікавила культурна і формально-технологічна основа обох традицій (Пін Піньфан [65], М. Неглінська [60]).

Указані дослідження створили загальну базу для проведення більш цілеспрямованого вивчення питання еволюції жіночого образу в мистецьких живописних репрезентаціях, що, по суті, уперше розкриває етапи становлення жіночого портрету як окремого жанру ще за часів побутування «класичних» форм китайського традиційного живопису до початку європейських впливів, що вперше приносять із собою місіонери-єзуїти ще в XVII ст.

Стосовно розвитку портретного живопису слід відмітити праці Чжан Гуаньїн [152] та Сюй Хупін [154], які показують здобутки китайських митців Середньовіччя: уявлення про естетику зображення та художні засоби виразності. Безпосередньо стосуються розвитку живописного китайського портрету в XX ст. дослідження останніх років, здійснені Лю Гоху і Йі Е, а також дисертація і статті

Хао Сяо Хуа [87-88]. Так, Хао Сяо Хуа у своїй дисертації представила ретроспективу жанрово-стилістичної еволюції в китайському живописному портреті, показавши вирішальний вплив західної художньої школи й напрямки пошуку нових можливостей китайської традиції. Дослідниця аналізує етапи розвитку портрету як у жанровій структурі китайського живопису, так і з позицій формально-пластичних й образних рішень за останнє століття, відзначаючи різноманітні західні впливи, передусім європейські, але відстоюючи свої традиційні підходи, що відображають і стверджують національну ідентичність [88, с. 175-177].

Корисний досвід спостереження паралельних описуваням у нашому дослідженні процесів засвоєння східним мистецтвом європейського досвіду, а саме: опанування японською художньою традицією західного жанру *ню* наприкінці XIX – початку XX ст. містять публікації С. Рибалко [69-71]. У них автор розглядає процес «вбудовування» традиційного жанру європейського мистецтва в японську сюжетно-жанрову систему. Важливо, що засвоєння нового жанру, а разом із ним формування нового власного національного погляду на жіночий образ і тілесність як таку відбувалося в Японії багато в чому подібним до китайського сценарію шляхом, що робить здійснене С. Рибалко дослідження особливо цікавим з погляду опрацювання певної методології в роботі з типологічно подібним матеріалом.

У середині XX ст. величезну роль у розвитку китайського живопису, орієнтованого на європейську традицію, зіграло радянське мистецтво, а також особисто російський художник К. Максимов (1913-1993), що було детально розглянуто в статтях і дисертаціях Чень Чженьвея [101, 102], Лі Япіна [109, 110] і Го Сяобіня [84]. Чень Чженьвей виділяє дві основні складові російської академічної школи, що визначили розвиток реалізму в Китаї – це система академічного рисунку П. Чистякова та методичні розробки в системі художньої освіти К. Максимова [102, с. 312].

Із найновіших розробок із цієї проблеми слід виділити працю Чжу Ша «Радянське мистецтво і новий китайський олійний живопис» (2013) [155]. У ній аналізуються причини вивчення китайцями радянського мистецтва, його роль у

формуванні стилю китайського живопису в 1950-х і 1960-х рр. і розвиток китайського олійного живопису в цей період, а також здобутки і втрати мистецтва Китаю через прийняття радянського мистецтва. У ході дослідження вказується, які результати цих впливів пов'язані з відсутністю самого радянського мистецтва, а які зумовлені втручанням нехудожніх чинників у процес вивчення радянського досвіду, що дозволяє зробити конкретну й об'єктивну оцінку впливу радянського мистецтва на китайський олійний живопис.

Лі Япін у своєму дослідженні аналізує роль К. Максимова в розвитку олійного живопису в Китаї і наголошує на тому, що до початку його роботи не було сформованої методики викладання олійного живопису. Він також систематизував відомості про учнів «групи Максимова», які створили ядро реалістичного напрямку в олійному живописі Китаю другої половини ХХ ст., що важливо враховувати для розуміння особливостей розвитку жіночого портрету цього та подальшого часу – варіацій його образно-стилістичних рішень [109, с.159].

Затвердження європейських жанрів у китайському живописі стало предметом розгляду цілого ряду дослідників, як у Китаї (Цу Южін, Цу Ченлін [162], Лін Ци [116], Гао Мінлу [58, 124], Люй Пен [149], Пинь Пиньфань [65], Хао Сяо Хуа [87], Чень Чженвей [102] та ін.), так і в Європі, зокрема в США, наприклад, Р. Страссберга [131], В. Нельсена [126, 132], Дж. Ендрюса і К. Шен [112], Р. Кройзера [117], М. Салівана [133-135] та ін. Автори цих праць виводять історико-культурний контекст, передумови, причини і конкретні шляхи художніх впливів європейської, зокрема російської та американської шкіл живопису й новаторських віянь на становлення китайського живопису другої половини ХХ ст. загалом і в творчості окремих митців. В усіх працях робиться акцент на тому, що переломним етапом, який відкрив китайцям культурний простір західного світу, став рубіж 1970–1980-х рр., що визначив зміну політичного курсу й падіння диктаторського режиму в Китаї. Важливим питанням у контексті цієї теми стала проблема збереження своєї самобутності в ході таких впливів, як у загальнокультурному плані, так і з погляду формальної мови мистецтва.

Порівняння формально-стилістичних підходів в європейському та китайському живописі розглядав Пін Пінфан [65, с. 356], який пояснював їхню відмінність різними первинними основами культур Китаю та Європи і принципово відмінними шляхами розвитку їх мистецтва в Новий час, де китайський традиціоналізм контрастував із бурхливим розвитком і новаторством європейського мистецтва. Зв'язок із цими процесами та його вплив на становлення портретного живопису Китаю, зокрема й жіночого портрету в загальному контексті на основі великої історіографії встановлювала Хао Сяо Хуа, підкреслюючи загальну тенденцію пошуку місця класичної культурної традиції Китаю в новому мистецтві [88, с. 126].

У більшості робіт підкреслюється вплив західної художньо-естетичної системи на художній процес у Китаї в його поєднанні з широким комплексом соціально-економічних, історико-культурних та ідеологічних змін у китайському суспільстві. Зазначені дослідження сформували історико-культурний і мистецтвознавчий дискурс, зацентрували увагу на широкому відкритті китайцями культурного простору Заходу на межі 1970–1980-х рр., активізації засвоєння європейського мистецького досвіду та пошуку своєї ідентичності.

Шляхи освоєння європейської школи містили конкретні запозичення сюжетно-іконографічних схем, образних рішень і найбільш значущих, якщо не сказати, хрестоматійних зразків європейського живопису, зокрема жіночих образів і портретів. У найширшому вигляді це питання ставив Річард Страссберг, автор каталожної статті «Відкриваються двері сучасному китайському живопису», показуючи індивідуальні переваги китайських митців, які зверталися до різних стилів й аналогів європейської художньої спадщини [131].

Наприкінці 1980-х рр. проблемі прямих запозичень художніх рішень у китайському живописі останньої третини ХХ ст. приділяв увагу В. Нельсен [126]. У статті до каталогу виставки китайського живопису в Америці він указує на тенденцію звернення китайських художників до європейського мистецтва, балансування «між своїм і чужим». Він відзначав, що в атмосфері небаченої для Китаю свободи деякі художники з ентузіазмом занурилися в експерименти з усіма типами західних стилів, класичними й тимчасовими – від Гойї та Ель

Греко до Ван Гога та Пікассо, навіть Френсіса Бекона і Сальвадора Далі. Учений наводить кілька причин такого завзятого опанування європейської спадщини, сформульованих самими художниками. Серед них, зокрема, усвідомлення власної традиції як тягара або лещат, що задушать, якщо свідомо не докладати зусиль для того, щоб вирватися з неї [126, с. 22]. Інша причина полягає в тому, що в 1970-ті рр., коли Китай відкрив свої двері, певна частина митців відчувала страх і сумнівалася в силі власної культури, одним із результатів чого було опанування молодими художниками західного мистецтва. Однак за його спостереженням переважна більшість сучасних китайських митців усе ж таки не намагається стати «західними людьми», а скоріше прагне шляхом пошуків й експериментів віднайти якийсь новий синтез у межах одвічного культурного діалогу «Схід–Захід» [126, с. 23-24].

Однак загалом питання запозичень не знайшло ґрунтовного аналізу на широкому ілюстративному матеріалі й висвітлення в науковому дискурсі, оскільки не викликало особливої уваги ні в європейських учених, ні в китайських мистецтвознавців. Можливою причиною цього став культурний і цивілізаційний розрив європейського й китайського художнього контексту.

Разом із тим, торкаючись жіночого портрету, неможливо обійтися без розуміння зміни статусу жінки в китайському суспільстві й у мистецтві. Для усвідомлення значення та характеру змін, що зазнав образ жінки в китайському живописі минулого століття, важливо з'ясувати його усталені особливості, які сформувалися під впливом низки культурних чинників. Для цього необхідно окреслити статус жінки в традиційному китайському суспільстві та виявити характерні риси її образу, що сформувався у свідомості й отримав відображення у традиційному китайському живописі *гохуа*.

Питання про становище жінки у традиційному китайському суспільстві є ретельно розробленим, як у вітчизняній, так і в зарубіжній науці. Численні праці європейських та американських дослідників, опублікованих європейськими мовами, доповнюють цілісну картину, узагальнюючи її з боку історико-культурних, соціальних, філософських і суто художніх аспектів. Йому також приділяли увагу М. Кравцова [44-47], В. Малявін [55], Є. Стрижакова, А. Окунь

[80], Ю. Селіверстова [74-76], С. Ципілова [90], А. Чаукерова [91] та ін. Окремо зазначимо дисертаційну працю Ю. Мильнікової «Правове становище жінок в історії середньовічного Китаю: династії Тан – Сун» (2012) [59], де авторка розглядає правове поле й реальну практику «жіночого питання» у традиційному китайському суспільстві, наголошуючи на те, що жінки реалізовували себе не тільки в межах сімейних відносин, а й брали активну участь у громадському житті, культурі, освіті та релігійній діяльності.

Серед зарубіжних досліджень необхідно відзначити фундаментальну роботу відомого нідерландського синолога Роберта ван Гуліка «Сексуальне життя давнього Китаю» (1961), в якій на величезному часовому відрізку – XVII ст. до н.е. – XVII ст. н.е. – розглядаються різні аспекти проблеми статевих стосунків, зокрема питання про соціальний і гендерний статус жінки [12]. Питання про трансформації у становищі жінки в Китаї на початок XX ст. пильно розглядалося в роботах Г. Корноухової та Є. Луковкіної [42], Ю. Селіверстової [76], Хань Юйфен [105], Ван Фея [86] та ін.

Ці дослідження щодо ролі та становища жінки у традиційному китайському суспільстві та в умовах сучасності дозволили знайти необхідний ракурс для аналізу зразків китайського живопису, в яких зустрічаються жіночі образи.

Отже, це дослідження, по суті, стосується трьох різних, але пов'язаних між собою питань, а саме: соціального статусу жінки у традиційному китайському суспільстві, іконографічних традицій і типології жіночих зображень у китайському мистецтві і, власне, художньої школи традиційного китайського живопису *гохуа* з притаманною йому образотворчою та образною мовою. Усі ці складові проходять довгий етап розвитку, що тією чи іншою мірою розглядалося в окремих працях дослідників, зокрема китайських, серед яких Чжан Гуаньїн [152], Хей Яньпін [147], Лі Юань, Лінь Му [156], Сюй Хупін [154] та ін.

Хоча окремо проблематика жіночого портрету й образу не розглядалась у монографіях і статтях, деякі відомості з цього питання зустрічаються у хрестоматіях із китайського мистецтва, в яких наводяться приклади живопису, навіть і на сувоях, де розкриваються жіночі образи. Наприклад, у дослідженнях А. Чана [142], Лін Чи [116], а також колективній монографії Р. Барнхарта, Дж.

Кагіла та Ву Ханга [114] розглядаються окремі зразки, де автори намагаються надати характеристику образно-стильових якостей тогочасного живопису та зробити іконографічний аналіз портретного вирішення чи композиційної побудови сцени. Наукові праці китайської дослідниці Хао Сяо Хуа, зокрема її дисертація «Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві XX ст.», підготовлена та захищена у Львові (2015 р.), дає загальне уявлення про розвиток жіночого портрету в контексті становлення жанру [88].

Окрему групу досліджень, присвячених жіночому руху в мистецтві, складають розвідки китайських учених. Так, проблему жіночого руху в мистецтві, що безпосередньо віддзеркалює суспільне становище жінки, особливості її саморефлексії, розглядає в своїй дисертаційній роботі, присвяченій розвитку сучасного мистецтва Китаю в контексті світового художнього процесу, дослідник Ван Фей. Серед інших чинників, що визначають культурний клімат у країні, починаючи з 1990-х рр., він називає жіноче мистецтво (Feminine art) [86, с. 102. Він аналізує роль жінки в китайському мистецтві протягом століть, починаючи з найдавніших, відомих дослідникам часів, і констатує, що «у стародавньому Китаї, живопис у жінок був нічим іншим, як засобом вираження душевної рівноваги, відпочинку та власного досвіду» через надзвичайну обмеженість сфери жіночої діяльності в суспільстві. Живопис давав змогу виражати їм власний інтерес, малюючи квіти і птахів, трави і комах, і фактично був закритим і приватним. У ранній період нової доби художниці ще багато в чому наслідували традиційний живопис, однак уже оволодівали західними художніми особливостями (Пан Юйлян, Сунь Доці), їхня техніка змінювалася, однак китайське мистецтво загалом це не змінило. На думку Ван Фея, лише внаслідок створення КНР, коли було висунуто гасло «рівність чоловіків і жінок», роль жінки поступово збільшилася, хоча домінували, як і раніше, чоловіки. Отже, лише починаючи з 1980-х рр., коли соціум поступово почав позбавлятися від скутості думок і поживалася художня атмосфера, жіноче мистецтво починає розвиватися активно.

Дослідження, присвячені жіночому мистецтву, з'являються у 2000-х рр. як спроба осмислити помітні зрушення в соціальній ієрархії, що вийшли на якісно новий рівень, укріплені досвідом збереження громадської гідності в роки режиму Мао, збагачені уроками європейського фемінізму.

Спробою осмислити витоки жіночого руху в багаторічній ретроспективі постає огляд трансформацій жіночого образу в китайському мистецтві в праці Цзуньїн Вана «Історія китайського живопису» [158]. Автор розглядає жіночі зображення від давнини до сучасності, відмічаючи стилістичні зміни й особливості авторського стилю з урахуванням соціальних чинників, що впливали на естетику жіночих картин. Одним із визначальних моментів, що вплинули на формування традиційного жіночого образу, було те, що більшість художників були чоловіками, саме вони сформували канон жіночності в мистецтві й жінки-художниці наслідували йому протягом століть. Отже, хоча стиль жіночих картин зазнав багато змін, одне можна сказати напевно: історичні картини минулих поколінь створили багато класичних жіночих естетичних стилів, що відображають непереборні жіночі естетичні та класичні естетичні цінності [158].

На думку таких дослідників, як Ван Фей та Лю Вей [148], лише починаючи з 1990-х рр. жіноче мистецтво знайшло свій неповторний стиль і теми, завдяки яким жінкам-художницям вдається говорити зі світом з особистою інтонацією [86, с. 104]. Лю Вей підкреслює зв'язок між жіночим рухом у мистецтві початку 1990-х рр. і поширенням ідей європейського фемінізму [148, с. 426]. Ван Фей уточнює, що деякі художниці обирають реалізм для вираження своїх почуттів і самоусвідомлення. Нові методи висловлювання, на думку зазначених дослідників, мисткині шукали під впливом фемінізму Заходу. Серед них Ван Фей називає роботу з тілом та його частинами, інсталяції, мову символів, що прозоро натякають на тіло і статеві стосунки. Серед тем «жіночого мистецтва» дослідник особливо виділяє проблематику сімейного життя: нерівність чоловіків і жінок у традиційній родині [86, с. 105].

Ван Фей досить ретельно простежує зміни в самосприйнятті китайської жінки, як воно віддзеркалюється в мистецтві і, зокрема, у жіночому, тож уже наприкінці 1990-х рр. він фіксує зміну куту зору на жіночність, що постає як уособлення краси й радості, переживання якої досягне жінці зі свідомою життєвою позицією, успішній і сексуальній. Також дослідник приділяє велику увагу аналізу творів окремих мисткинь, що дозволяє йому дійти наступних узагальнень стосовно проблематики робіт і способу її розкриття. Так, відзначаючи, що у творах художниць-жінок превалюють образи оточуючих їх людей і сцени повсякденності (твори художниці Юй Хун), Ван Фей указує на звернення жінок до жіночих образів – знайомих, тих, яких художниця відчуває та водночас розкриває своє особисте внутрішнє сприйняття.

Характер жіночої саморефлексії 1990-х рр. виявляє Лю Вей, залучаючи до аналізу окремі твори художниць-жінок, на підставі чого він фіксує нові риси жіночого образу, серед яких важливо назвати відмову від стереотипного сприйняття жінки як романтичної або сексуальної. Навпроти, мисткині (Ліо Хон, Юй Хон) показують китайську жінку тривожною, відчайдушною, зі складним суперечливим внутрішнім світом, що є ознакою жінки сучасності [148, с. 434]. Дослідник звертає увагу на те, що мистецтво жінок повертає глядача до жіночих проблем, станів душі та внутрішніх переживань [148, с. 425].

За спостереженням Ван Фея, жінки в сучасному китайському суспільстві набули певне суспільне становище і статус, і вже ніхто не зможе зайняти їхній простір у культурному середовищі.

Згодом у 2010-ті рр. «жіночий живопис» набирає сили, тому цей феномен упевнено залишається в центрі уваги фахівців. Так, автори Юань Юньшен і Фенгом Бойі у супроводжувальному тексті до великого альбому творів сучасних жінок-художниць, що працюють у галузі олійного живопису, дають визначення дефініції «жіночий живопис» як такий, що виконаний жінкою та зображає жіноче життя й розкриває жіночі емоції через жіночі візуальні образи та використовує унікальні жіночі засоби висловлювання [150, с. 25].

Автори дослідження «Сто років китайської історії мистецтва» Южін Цу та Ченлін Цу також наголошують на тому, що «жіноче мистецтво» – явище останніх двадцяти років у художньому процесі країни, коли «з’являються визначення «жіноча ідея», «жіночий погляд», «жіноча перспектива» [162]. Дослідники пов’язують появу фемінізму у 90-х рр. у формі досліджень, творчості, критики з кардинальною зміною курсу держави з кінця 1970-х рр., коли категорії «комунізм», «соціальні класи» і «старі традиції», якими вичерпувалася сутність китайської жінки, яка мала бути гвинтиком великої державної машини – трудівницею, сильною, такою, що не мала права на слабкість і жіночність, лишилися в минулому [162, с. 380-381].

Однак у зазначених працях типологія й еволюція жіночого портрету досліджувалися побічно, їм не приділяли окремої уваги. Також до цього часу не були виявлені певні європейські зразки, що вплинули на розвиток жіночого портрету та його жанрове розмаїття.

Таким чином, стало можливим застосувати досвід існуючих досліджень для аналізу розвитку реалістичного китайського живопису, що триває все XX ст. аж до сьогодення між Сциллою і Харибдою свого національного і західного (європейського, американського) мистецтва на прикладі жанру жіночого живописного портрету, який залишився поза увагою дослідників.

1.2. Джерельна база, методи та стратегія дослідження

Наукову базу роботи склали численні дослідження, присвячені проблемам історії та теорії китайського живопису, його взаємодії з європейською традицією, безпосередньо проблемам розвитку портретного жанру і жіночого портрету зокрема, творчості окремих художників. Також певну групу наукових джерел склали дослідження, присвячені питанню статусу жінки в китайському суспільстві від давнини до сьогодення, трансформаціям її образу в суспільній свідомості. Для опрацювання зазначених питань були задіяні два основних типи джерел: друковані й електронні. Робота з друкованими джерелами – фундаментальними працями, монографіями, публікаціями в наукових періо-

дичних виданнях, альбомними виданнями тощо велася у провідних державних бібліотеках Китаю та України, а також у бібліотеках мистецьких навчальних закладах обох країн, зокрема в наукових бібліотеках національних академій мистецтв та університетів Пекіна, Шанхая, Ханджоу і Сучжоу, у бібліотеках Харківського національного університету ім. В. Каразіна, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Окремою джерельною базою стали дисертації двох останніх десятиліть, захищені в наукових установах України та Росії. Крім згаданих кандидатських дисертацій Хао Сяо Хуа (Україна, 2015) [88] та Н. Сураєвої (РФ, 2011) [83], які безпосередньо стосувалися проблематики портретного живопису, що розглядається в роботі, слід ще раз виділити цілу низку китайських дослідників, які залучили досвід української та російської наукової школи для захисту дисертації з різної проблематики китайського мистецтва та живопису, пов'язаного, зокрема, з дослідженням впливів європейської та російської мистецьких традицій (Ань Ци [4], Ван Фей [86], Го Сяобинь [84], Лі Япін, Чень Чженвей [101]). Переважна більшість їх захищалася у стінах Російського державного педагогічного університету ім. А.І. Герцена (Санкт-Петербург), що свідчить про формування в цьому закладі певної школи виховання китайських мистецтвознавців.

Джерелами дослідження, крім теоретичних праць, є твори портретного жанру китайського живопису з музейних зібрань імператорських палаців Гугун у Пекіні, Тайбеї і Шеньяні, Музею Центральної Академії красних мистецтв (САФА / ХМ КЦАОМ) у Пекіні, Монографічного музею Лю Гайсу, провінційних музеїв Шенсі та численних приватних зібрань КНР, зокрема зібрань самих митців, а також із колекцій Музею мистецтва ім. Богдана та Варвари Ханенків у Києві, з якими автор працював особисто. Також залучались окремі твори із зібрань Університету Цінхуа в Пекіні, одного з провідних університетів КНР, Музею сучасного мистецтва у Гонконзі. Для зіставлення творів китайських митців із шедеврами європейського та світового живопису автор залучав матеріали та зібрання провідних музеїв світу.

Було проведено в мережі Інтернет моніторинг презентації творчості китайських митців, зокрема тих, хто працює в галузі жіночого портрета [167-222]; вивчено сайти окремих митців [171, 174, 177-179, 186-189, 201-222], сайти аукціонів, де представлені численні мистецькі твори. Усе це значно поширило картину дослідження.

Методологія дослідження зумовлена вибором теми. Методологічною основою дисертації став комплексний підхід, що дозволив об'єднати такі методи наукового аналізу, як систематизація фактологічного матеріалу, його класифікація, періодизація за типологічним порівняльним методом образно-стилістичного аналізу. Принцип історизму, який базується на виявленні нових або маловідомих фактів, їх узагальненні, з'єднаний зі стилістичним і порівняльним аналізом окремих творів, є найбільш перспективним, що дозволяє відтворити еволюцію жіночого портрету в китайському мистецтві XX – початку XXI ст., сягнути розуміння її очевидних і прихованих причин та закономірностей.

Типологічний метод допоміг виявити загальне і специфічне в розвитку жіночого образу в розмаїтті його авторських інтерпретацій у контексті історичних подій і векторів культурного розвитку, однією з вирішальних ознак якого було постійне балансування між «своїм» і «чужим», коли у взаємозв'язку китайської та європейської живописних традицій китайські художники опановували багаторічний досвід західного живопису в пошуках власного змістовно-пластичного засобу художнього висловлювання.

Отже, у цій роботі було використано комплекс методів мистецтвознавчого, культурологічного, філософсько-естетичного дослідження, зокрема методи порівняльно-історичного та композиційно-художнього аналізу творів китайського мистецтва. Дослідження проводилося на основі принципів історизму й системного підходу до об'єктивного висвітлення художніх явищ на основі комплексного використання джерел. Автор спирався на класичні філософсько-естетичні праці, а також на дослідження китайських і зарубіжних авторів другої половини XX – початку XXI ст., що мають як пряме, так і непряме відношення до проблеми дисертації.

Вибір методології дослідження жіночого портрету зумовив важливий чинник розвитку образотворчого мистецтва Китаю, такий, як систематичні контакти китайської і західної культур, що розпочалися у XVIII ст. Тому доцільно вивчати проблему розвитку живописного портрету в контексті концепції діалогізму, ідеї якої розвивали Ф. Розенцвейг [73], М. Бубер [11], М. Бахтін [5], В. Біблер [8] та ін. Провідна думка діалогізму полягає в тому, що пізнання «іншого», «чужого» відбувається через ставлення, учинок, долаючи рівень бездіяльного споглядання і винесення суджень, на чому наголошувала А. Юнак у своїй дисетації [106, с.5].

Грунтовні праці Є. Завадської, Т. Григор'євої, Л. Гришелєвої, присвячені проблемі взаємодії культур Сходу і Заходу, у свою чергу базуються на теорії діалогізму, що переконує в необхідності осмислення трансформацій китайському мистецтві, його балансуванні між традицією національною і запозиченою через призму базових положень діалогічної філософії. У роботі досліджувався переважно вплив з одного боку – європейського живопису на китайський, однак перспективним її напрямком може стати аналіз дзеркальної ситуації, доречність якого продиктована посиленням позицій китайського мистецтва в світі. Особливе значення для розуміння специфіки проблеми взаємовпливу культур відіграють окремі дослідження вказаних учених (Є. Завадської [30-32], Т. Григор'євої [24, 25], Л. Гришелєвої [26, 27]).

Т. Григор'єва вирішує проблему співвідношення культур як єдності в різноманітті. Вона з'ясовує ті риси світогляду древніх китайців і древніх греків, що зумовили різність шляхів пізнання та виявили своєрідність культурних парадигм греко-християнського і буддійського світу. Відслідковуючи особливості розвитку західної і східної думки, автор підводить до висновку про взаємодоповнюваність культур Сходу і Заходу й закономірність їх зустрічі в XX ст. [24, с. 361-362].

Є. Завадська, а згодом і Т. Григор'єва та Н. Ніколаєва висловлюють у своїх публікаціях важливу для формування нашої методології думку про те, що «кожна доба обирає собі в минулому, іноді свідомо, іноді стихійно традиції, близькі їй за духом, що слугують корелятом її досвіду» [32, с.7; 63, с. 198]. Це

слухне спостереження, яке підтверджується на матеріалі китайського олійного живопису в різні періоди його розвитку, тож необхідно проаналізувати і зробити певні висновки щодо характеру діалогічного пізнання «іншого», західної традиції, через яку китайська культура унаочнювала для себе власні філософсько-естетичні пріоритети.

У контексті проблеми діалогу культур Сходу і Заходу – Японії та Європи – сформовано методологію ґрунтовного дослідження Н. Ніколаєвої, принципи роботи з матеріалом якого було включено в науковий інструментарій нашої роботи, а саме: метод реконструкції історико-культурного контексту, в якому формувалися й розгорталися культурні зв'язки, принцип історизму, що позначився у виявленні й аналізі маловідомих фактів у поєднанні з порівняльним аналізом типологічно близьких творів образотворчого мистецтва Японії і Заходу в контексті філософсько-естетичної парадигми кожної з культур із метою виявлення характеру взаємовпливів і запозичень [63].

Проблема взаємодії «свого» і «чужого» в японському мистецтві доби Мейдзі (1868-1912), що обертається протиставленням шкіл *ніхонга* («японські картини») і *йога* (західні, «заморські картини») в японському мистецтві стає предметом досліджень О. Лебедєвої [51]. Автор також досліджує долю історичного жанру в стилі *йога* в контексті протистояння національної та європейської традиції [52, 53]. Результати проведених досліджень є цінними для формування концепції нашого дослідження, оскільки спостерігають розвиток культурної взаємодії Сходу і Заходу, що розгорталася синхронно до ситуації в Китаї кінця правління манчжурської династії.

Важливо наголосити на тому, що для формування методології дослідження процесу розвитку китайського станкового жіночого портрету було залучено ґрунтовні розробки вітчизняних, радянських і російських учених, що стосуються типологічно близьких до теми нашої розвідки питань. Так, через подібність предмету дослідження було враховано досвід досліджень, присвячених мистецтву портрету, зокрема фундаментальні праці Л. Зінгера [33-35], М. Андроннікової [1], М. Анікіної [2], П. Білецького [6]. Серед найсучасніших розвідок, присвячених проблемам розвитку портретного жанру, слід виділити

дисертаційне дослідження й окремі публікації М. Пономаренко, присвячені вивченню станкового портрету в живописі Харкова ХХ – ХХІ ст. [66-68]. Урахування результатів цих досліджень зумовлено подібністю предметів їх вивчення, тому для нас важливо було проаналізувати їхні надбання. Отже, у дослідженні М. Пономаренко класифіковано магістральні лінії розвитку портрету, виявлено техніко-технологічні особливості станкового портрету Харкова, зміни пластичної мови під впливом історико-політичних подій. Авторка приділяє значну увагу окремим аспектам образно-стилістичного рішення, таким, як композиція, побудова якої в портретному живописі передбачає вирішення таких завдань, як використання традиційних і пошук нових композиційних схем, вибір кольорового та світлотонального ладу, що розкриває образ у портреті; введення категорій простору та часу, передача матеріальності [66, с. 100]. На прикладі полотен видатного харківського художника і педагога С. Прохорова дослідниця аналізує роль світла у створенні художнього образу в портреті [67]. Дослідниця також простежує зміни пластичної мови під впливом історико-політичних змін у країні на обраному для вивчення часовому відрізку, що вказує на необхідність застосування міждисциплінарного підходу для вивчення особливостей розвитку будь-якого жанру, і портретного зокрема.

Проблемі розвитку портретного живопису в різних регіонах України (Центральної і Східної України кінця ХVІІ – ХVІІІ ст.; Львова наприкінці ХVІІІ – ХІХ ст.) присвячено дослідження М. Ковальнової [40], М. Левицької [54]. У них портретний жанр аналізується з позиції взаємодії традицій і новацій, що певною мірою співзвучно напряду нашого дослідження, тому методологічні засади праць зазначених авторів було опрацьовано в ході формування теоретичної бази цих розвідок.

Застосування методу міждисциплінарного аналізу в дослідженні Цзуньїн Ван «Історія китайського живопису» дозволяє зрозуміти закономірності розвитку мистецтва з урахуванням особливостей соціальної атмосфери кожного періоду, зіставленням образотворчого матеріалу з естетичним баченням образу жінки в кожний окремий період, що безпосередньо впливало на його втілення в

живописі [158]. Аналізуючи культурну конотацію стилю жіночого живопису, автор виявляє, що зміна його стилю є неминучим віддзеркаленням соціальних потреб, а суть жіночого образу в живописі насправді є сформованою чоловіками.

Корисний досвід у вирішенні типологічно близької проблеми розкриття жіночого образу в японському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. напрацьовано у згадуваних вище дослідженнях С. Рибалко. У низці статей, присвячених різним аспектам цієї проблеми, авторка розглядає питання про особливості трактовки жіночих образів в японському мистецтві доби змін, що характеризувався політикою відкритості, вестернізації та мілітаризації. У методологічному сенсі доцільно звернути увагу на низку питань, що послідовно вирішує авторка, а саме: місце жіночого образу в системі традиційного японського мистецтва (аналізується переважно жанр *бідзінга*), традиційні прийоми зображення тіла, роль європейського мистецтва у формування жанру *ню* мистецтві Японії, внесок окремих японських майстрів у його розвиток [69-71]. Авторка аналізує характер дії соціополітичних умов розвитку мистецтва на зміст жіночих образів і показує вплив процесу модернізації Японії та пов'язаних із ним проблем національної ідентифікації, колоніальної політики, репрезентації країни у світі на формування нових жіночих образів [70, с. 52].

Безпосередньо долю жанру *ню* в японському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. С. Рибалко розглядає у присвячених цій проблемі статтях [69; 71], що базуються на принципі історизму та із застосуванням комплексного підходу в роботі з матеріалом. Зокрема авторка на тлі соціополітичних змін констатує зрушення в системі художньої освіти, в якій особливе місце посів рисунок із натури. Для розуміння сприйняття оголеного тіла як об'єкту зображення на межі століть, дослідниця розглядає концепцію тіла в класичному японському мистецтві, інтерпретує звернення до оголеної моделі як бажання долучитися до європейської традиції та засіб долання комплексу тілесної меншовартості. Із зазначеними методами авторка поєднує образно-стилістичний аналіз творів – як у традиційному жанрі *бідзінга*, показуючи трансформації, яких він зазнав, так і в новому для японців олійному живописі [71].

На такому ж принципі типологічної подібності історико-політичних процесів доби, що охоплює хронологічні межі цього дослідження, при формуванні методології роботи нами було враховано досвід досліджень О. Голубця [20; 21] та О. Роготченко [72], в яких розглядається проблема існування та розвитку мистецтва в умовах тоталітаризму. Для об'єктивного панорамного огляду художнього процесу досліджуваного періоду в основу праці О. Роготченко покладено комплексний метод, що передбачає поєднання вивчення, осмислення, аналіз конкретних мистецьких творів із реконструюванням думок і подій сучасників доби завдяки листам, мемуарам, документам тощо. На широкому фактологічному матеріалі О. Роготченко доводить, що формування ідеологічних засад усіх тоталітарних держав було схожим, бо вони мали майже однакові вихідні принципи режимів, що він «підтверджує за допомогою порівняльного аналізу творчості митців різних країн, в яких панує тоталітарна система і підкреслює їх спорідненість» [72]. Аналогічні процеси в державі та мистецтві, особливо у протестних рухах, ми бачимо і в Китаї. На підставі цієї спорідненості умов функціонування мистецтва в тоталітарній державі нами було враховано досвід досліджень О. Голубця, присвячених вивченню мистецьких процесів у Львові другої половини ХХ ст. в умовах радянської системи, за зразком якої свого часу створювалося КНР [20]. Також для аналізу репрезентації національного вбрання у структурі традиційного китайського портрету, автор звертався до досвіду українських вчених, які досліджували український стрій (М. Білан, Г. Стельмахук),

У дисертації були використані такі методи: історико-біографічний, що дозволив розглянути творчість китайських митців як художників, вихованих на зразках традицій. Важливою працею для цього став словник сучасних китайських художників М. Салівана [134]; контекстуальний, який сприяє розкриттю індивідуальності того чи іншого художника в масштабі традиційного і новачийного китайського живопису; порівняльний, що дозволив зіставити мистецтво різних митців; метод композиційного аналізу творів; типологічний метод, що сприяв розгляду основних типів творів, виявленню їх формально-образної

спрямованості. Ці методи були використані у другому, третьому і четвертому розділах, в яких аналізуються твори портретного жанру.

Для відтворення відповідної картини розвитку живописного жанру протягом великого історичного періоду необхідно було вивчити теоретичні першоджерела – збережені тексти трактатів, присвячених філософсько-естетичним проблемам національного мистецтва. Тому як один із методів дослідження ми обрали метод емпіричний, тобто метод коректного опису конкретних джерел. Це слугувало основою для вивчення творчості митців у культурному та соціально-політичному контексті певної історичної епохи.

Компаративний метод застосовувався в розділах, в яких розглядається розвиток жіночого портрету другої половини XVII – початку XXI ст. – часу, коли розпочався і тривав процес знайомства й активної взаємодії художніх культур Китаю та Заходу. Цей метод дозволив порівняти різні моделі, проводити паралелі між сучасним етапом розвитку портрета та попередніми епохами, і таким чином найбільш повно представити динаміку змін культурного та мистецького життя країни й інтеграційних процесів, що розгорталися протягом певних історичних періодів. Ми також використали цей метод із метою визначити принципові відмінності між традиційним мистецтвом Китаю та мистецтвом Заходу у творах провідних китайських художників.

Також у роботі були використані методи дослідження, прийняті в китайському мистецтвознавстві, зокрема біографічний та описовий для аналізу творчості і творів того чи іншого живописця, аналіз політичного і соціокультурного простору, що використовується в характеристиці тієї чи іншої історичної доби.

Висновки до першого розділу

Аналіз наукових праць, що стосуються питань, пов'язаних із темою цієї роботи, дозволив зробити наступні узагальнення й висновки стосовно стану вивченості проблеми еволюції китайського жіночого портрету XX – початку XXI ст. Насамперед у коло наукової проблематики було залучено численні дослідження, присвячені проблемам історії та теорії китайського живопису,

його взаємодії з європейською традицією, безпосередньо проблемам розвитку портретного жанру й жіночого портрету зокрема, творчості окремих митців, а також дослідження статусу жінки у традиційному китайському суспільстві та його трансформація в часі. Критичне вивчення цього комплексу літератури дає підстави стверджувати, що розвиток живописного жіночого портрету означеного часу є частиною загального контексту розвитку китайського мистецтва в його взаємодії з мистецтвом Заходу.

Історія розвитку китайського мистецтва на всьому величезному відрізку його існування в останні три десятиліття перебувала в центрі уваги китайських, американських, західноєвропейських, українських і російських дослідників, які тією чи іншою мірою висвітлювали питання західного впливу на китайське мистецтво (Н. Сураєва, Е. Штейєрман, Ф. Возилла, Чжан Гуаньїн, Хей Яньпін, Чжан Досин, Лю Гоху, Цой Яоцзін, С. Анчукова, Чжендін Ляо, Чень Чженвей, М. Неглінська, Б. Вермандер та ін.), зокрема впливу радянської школи олійного живопису (Чень Чженвей, Лі Япін, Го Сяобін, Чень Чжен та ін.). Було сформовано окремий корпус літератури, присвячений китайському традиційному живопису *гохуа* (Н. Віноградова, Є. Завадська, Н. Яковлєва, М. Неглінська, Ван Вей, Лі Фанпін, Лі Децзя). В останнє десятиліття здійснено дослідження живописного китайського портрету в ХХ ст. (Лю Гоху і Йі Е, Хао Сяо Хуа), де також наголошується на вирішальному впливі західної художньої школи на китайську традицію.

Проблема затвердження європейських жанрів у китайському живописі стала предметом розгляду цілого ряду дослідників, як у Китаї (Цу Южін, Цу Ченлін, Лін Ци, Гао Мінлу, Люй Пен, Пинь Пиньфань, Хао Сяо Хуа, Чень Чженвей), так в Європі та США (Р. Страссберг, В. Нельсен, Дж. Ендрюс, Р. Кройзер, М. Саліван та ін.). Хоча проблема запозичень сюжетно-іконографічних схем, образних рішень і жіночих образів у китайському портреті була означена (Р. Страссберг, В. Нільсен), вона не отримала ґрунтовного аналізу.

Дослідження питання про становище жінки у традиційному китайському суспільстві (М. Кравцова, В. Малявін, Ван Гулік, Є. Стрижакова, А. Окунь,

Ю. Селіверстова, С. Ципілова та ін..) та її трансформацію у ХХ ст. (Г. Корноухова, Є. Луковкіна, Ю. Селіверстова, Хань Юйфей, Ван Фей та ін.) вибудовують контекст історико-культурного підґрунтя для аналізу цієї теми в мистецьких репрезентаціях.

Окрему групу досліджень, присвячених жіночому руху в мистецтві, складають розвідки китайських учених, які з'являються у 2000-х рр. як спроба осмислити помітні зрушення в соціальній ієрархії та уроки європейського фемінізму (Цзуньїн Ван, Ван Фей і Лю Вей). У 2010-ті «жіночий живопис» набирає сили, тому цей феномен залишається в центрі уваги фахівців (Юань Юньшен, Фенгом Бойї, Юйцзін, Цзоу).

Аналіз цієї літератури дозволив сформуванати наукову базу роботи над темою еволюції жіночого портрету в китайському живописі, і водночас визначити головну проблему, що залишилися за межами існуючих наукових розвідок. Це проблема взаємозв'язку між мінливим статусом жінки в китайському суспільстві з одного боку, і розвитком китайського живопису у всьому спектрі його жанрово-тематичного і стилістичного розмаїття – з другого. Більшість досліджень показує, що головним стрижнем китайського мистецтва є динаміка взаємодії китайської та європейської мистецьких традицій – *гохуа* та *сіанхуа*, але як це відбувається на матеріалі жіночого портрету не виявлено.

Методологія дослідження зумовлена складністю теми, що, окрім мистецтвознавчого, увібрала в себе соціокультурний аспект і розглядається в широкому контексті проблеми взаємодії східної і західної культур. В її основі лежить принцип історизму та комплексний підхід із низкою методів мистецтвознавчого, культурологічного, філософсько-естетичного дослідження, зокрема методи порівняльно-історичного й композиційно-художнього аналізу творів китайського мистецтва, методи систематизації, класифікації, періодизації та типологізації мистецьких творів.

В основу методології дослідження проблеми розвитку жіночого портрету покладено концепцію діалогізму, сформовану у працях Ф. Розенцвейга, М. Бубера, М. Бахтіна, В. Біблера. Доцільність обраної методологічної бази доведено

результатами досліджень проблеми діалогу культур Сходу і Заходу, здійсненими Є. Завадською, Т. Григор'євою, Л. Гришелевою, досвід яких було використано для осмислення проблеми взаємодії стилів *гохуа* і *сіанхуа*. Відправними положеннями для розуміння характеру взаємодії традицій стала теза про єдність у різноманітності (взаємодоповнюваності) східної і західної культур (Т. Григор'єва), а також ідея про те, що кожна доба обирає собі в минулому, або в спадщині іншої культури традиції, близькі їй за духом як корелят її власного досвіду (Т. Григор'єва, Н. Ніколаєва). Досвід дослідження різних аспектів діалогу культур у мистецтві Сходу і Заходу (Японії та Європи), отриманий у дослідженнях Н. Ніколаєвої, О. Лебедевої також було застосовано для формування концепції цього дослідження.

Через подібність предмету дослідження окремо враховано досвід розвідок з європейського та українського портретного живопису (Л. Зінгер, М. Андронікова, М. Анікіна, П. Білецький, М. Пономаренко, М. Ковальова, М. Левицька), із репрезентації національного вбрання у структурі портрету (М. Білан, Г. Стельмашук), із вивчення жіночого образу в японському мистецтві (С. Рибалко), із визначення проблеми існування й розвитку мистецтва, зокрема українського, в умовах тоталітаризму (О. Голубець, О. Роготченко). Погляд на паралельні процеси в українському мистецтві і досвід українських мистецтвознавців дозволив залучити для розкриття теми європейські наукові підходи, крім історико-бібліографічного, на якому ще недавно базувалася китайська мистецтвознавча традиція.

Вивчення колекцій китайських державних музеїв, а також моніторинг презентації китайських митців в інтернет-мережі дозволив розглянути тему роботи на широкому матеріалі мистецьких творів.

Історіографічний і бібліографічний аналіз стану дослідження проблематики дисертаційної роботи показав, що жіночий портрет досліджувався в контексті вивчення всього китайського мистецтва та портретного живопису і не виокремлювався окремо як жанр із відповідним дослідженням. Учені розглядали загальні шляхи проникнення західного мистецького досвіду в освіту і практику китайського живопису, не зосереджуючи уваги на запозичення окре-

мих сюжетно-іконографічних схем та аналогів, зокрема в галузі жіночого портрету. Усе це дало підстави уточнити проблематику теми, що сформувала певну наукову гіпотезу та відповідну концепцію дослідження, яка полягає у вивченні того, як відображався мінливий статус китайської жінки в живописі протягом XX – початку XXI ст. з урахуванням активного мистецького діалогу між традиційною живописною культурою *гохуа* (що має певну багатовікову історію розвитку) і здобутками європейської мистецької школи – *сіянхуа*.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ ЖІНКИ В ТРАДИЦІЙНІЙ КИТАЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЖИВОПИСІ

2.1. Жінка в традиційній китайській культурі та її відображення в мистецтві

Для усвідомлення значення та характеру змін, яких зазнав образ жінки в китайському живописі минулого століття, а також культурно-мистецьких витоків, до яких звертаються сучасні майстри, важливо з'ясувати усталені особливості традиційних жіночих образів, що сформувалися під впливом низки культурних чинників. Для цього потрібно окреслити статус жінки в традиційному китайському суспільстві та виявити характерні риси її образу, що склалися у свідомості та відобразилися у традиційному китайському живописі *гохуа* ще до «зустрічі» китайського мистецтва з європейською художньою школою, яка отримала назву *сіянхуа*. У запропонованому дослідженні розглянемо роль та положення жінки в китайському суспільстві оглядово, зупиняючись на принципово важливих позиціях, знання про які дозволяє знайти необхідний ракурс для аналізу зразків живопису *гохуа*, де зустрічаються жіночі образи [98].

2.1.1. Статус жінки в традиційному суспільстві. У традиційному китайському суспільстві жінці відводилася чітко окреслена роль, бо від народження вона була позбавлена права приймати рішення, керувати, впливати на перебіг подій. На долю і соціальний статус китайської жінки, а також естетику її зовнішньої репрезентації вплинули ті регламентації, які наклало на неї суспільство, що жило за принципами конфуціанства. За Конфуцієм, жінка вважалася джерелом хаосу, непередбачуваності, і вже на ранніх етапах розвитку китайського суспільства її соціальні можливості обмежувалися законами та мораллю [47, с. 306]. Від народження жінка була частиною замкненого інтимного світу родини – спочатку батьківської, а потім родини чоловіка. Коли донька виходила заміж, вона втрачала зв'язок із домом і не могла продовжити рід, з якого походила, підтримувати могили предків [90, с. 159], відігріваючи в родині

другорядну роль. Символом підкореного положення жінок у китайському суспільстві був звичай бинтування ніг, який розповсюдився ще на початку Х ст. і проіснував до своєї офіційної відміни у 1949 р.

Звичаї і закони країни, що формувалися століттями, зокрема під потужним впливом конфуціанства, вимагали від жінки повного підкорення чоловікові. Від народження донька мала слухати батьків, а надалі, видана заміж, вона ставала слухняною дружиною. Вона мала підкорятися волі чоловіка та його батьків, особливо свекрусі, а в разі смерті чоловіка дослухатися до свого дорослого сина. Як відзначає К. Разумовський, лише на кілька годин у житті жінка фактично не належала нікому – у дорозі, доки її весільний паланкін несли від батьківського дому до дому жениха. Можливо, саме на знак цього вбрання нареченої імітувало вбрання імператриці [39]. Однак слід додати, що влаштуванням шлюбів займалися батьки жениха і нареченої, тому найчастіше до весілля молоді не бачили одне одного.

Усе життя китайської жінки проходило в жіночих, або по-іншому – «внутрішніх» покоях (царині насолоди), майже в суцільній ізоляції від зовнішнього світу. Установлені ще Конфуцієм правила етикету забороняли «чоловікам і жінкам від семи до шістдесяти років сидіти і їсти разом». Суспільство засуджувало публічні прояви уваги чоловіка до дружини, оскільки це могло викликати докір у відсутності поваги до батьків. Жінки майже не з'являлися на вулицях, а коли це відбувалося, то подорожували в паланкінах з опущеними фіранками [12]. Приводом для такого виходу було відвідування батьківського дому з нагоди свята, або ж вистави бродячої трупи, святкового гуляння. Відсутність жінок на вулицях китайських міст чи не найбільше вразила перших європейців у Китаї [12, с. 134].

Дівчатам за традицією давали початкову освіту, хоча моралісти того часу були впевнені в тому, що «відсутність талантів – чеснота жінки». На думку дослідників, зокрема Роберта ван Гуліка, через те, що освічені жінки були виключенням, читати і писати вміли лише куртизанки. У свою чергу авторство більшості віршів, в яких описуються жіночі переживання, належать чоловікам [12, с. 132].

У сформованому образі добропорядної жінки велике значення надавалося тим жіночим якостям, що сприяли укріпленню родини, а саме: відданості чоловікові та його батькам, сумлінності у веденні господарства, заощадливості, доброті та милосердю. Згідно з конфуціанською мораллю жінка виконувала роль покірної доньки, потім дружини, а згодом, – суворої свекрухи або ж цнотливої вдовиці. У пізньоімператорську добу серед верхівки суспільства дружинам, що стали вдовами, було заборонено вдруге виходити заміж. До того ж помітно посилювався культ благочинних дружин, які на знак вірності померлому чоловіку здійснювали самогубство або калічили себе.

Під впливом даоських уявлень про те, що для відновлення та посилення чоловічої сили однієї жінки для чоловіка недостатньо, звичай дозволяв голові родини брати наложниць, які мали поважати привілеї законної дружини [12, с. 234]. Це пом'якшувало природній контраст між чуттєвим боком любові та народженням дітей: чуттєва насолода й сімейні обов'язки доволі легко співіснували у традиційному родинному укладі китайців, передусім заможних.

Важливо відзначити, що за спостереженням дослідників, образ і статус жінки мав певні відмінності залежно від соціальної групи населення. Так, у побуті простого народу, де жінка була більш самостійною, символи чоловічої та жіночої сексуальності були рівноправними, на відміну від кіл міської верхівки, де жінка вже перетворилася на об'єкт бажання чоловіка, де володарювання жінкою розглядалося як символ могутності чоловіка. У цьому соціальному прошарку головною перевагою жінки вважалася «чарівність», що полягала в магічній силі жіночої краси, прихованої під оболонкою покірності. Оскільки саме вишукані красуні із вищого світу найчастіше надихали митців і виступали як взірці для відтворення їх образів за допомогою пензля і фарб, визначимо притаманні їм риси, відображені у давньокитайській літературі і мистецтві.

2.1.2. Еталон жіночої краси та його канонізація в мистецтві. За спостереженнями дослідників, міф про панівне положення чоловіка, його високий статус від народження та образ жінки як створіння обмеженого, нестриманого, схильного до пліток і свар парадоксально співіснував поруч з оспівуванням жінки в літературі й образотворчому мистецтві. Це захоплення жінкою відбу-

валося переважно на естетичному рівні. Серед верхівки мінського суспільства жінка сприймалася як коштовна, цінна річ, яка має відповідати певним сформованим у суспільстві стандартам [55, с. 248]. Красуня мала бути наділеною тендітною статуєю, видовженими тонкими пальцями та м'якими долонями, ніжною шкірою, «вербовою талією», «яшмовими зап'ястями». Жіночні форми було не бажано підкреслювати, тим більше оголяти груди. Навпаки, одяг мав звисати повільно і тим самим приховувати фігуру. Красивою вважалася жінка з блідо-матовим обличчям, тонкими бровами над вузькими очима та маленьким ротом. Дами високого походження виголювали частину волосся на лобі аби видовжити овал обличчя. Волосся за допомогою шпильок було укладено у складну хвилясту зачіску, широко використовувалися й перуки.

В. Малявін наводить розмаїття порівнянь, що використовувалися щодо жіночих зачісок, порівнюючи їх із благородними квітами, хмарами, драконами, бачили подібність із «драконом, що грає з перлиною» та «драконом, що постає з моря». Вершиною перукарської майстерності вважалося вміння поєднати елементи «хмари» і «дракона» так, щоб про присутність дракона, прихованого хмарами, можна було лише здогадуватися [55, с. 234].

Як відмічав китайський прозаїк і драматург XVII ст. Лі Юй секрет жіночої чарівності полягає в тому, щоб «зробити старе молодим, потворне – прекрасним, звичайне – вражаючим». Він порівнює красу жінки з вогнем у вогнищі, який не має постійної форми, але випромінює світло, що дозволяє бачити красу речей. В. Малявін, посилаючись на пізньомінського літератора, наводить перелік «вишуканих» проявів жіночої чарівності, таких, як «тінь поза фіранкою», «вишуканий сміх», «сліди вишуканих туфель», «хода як осіння хвиля» та інше [55, с. 243].

Отже, спираючись на джерела та дослідження, простежимо, за допомогою яких зовнішніх якостей створювався образ прекрасної жінки. Так, літератори XVI – XVII ст. оперують певним набором рис, наявність яких робила жінку в очах чоловіків привабливою. Передусім традиційно оспівувався такий, за висловом В.Малявіна, «шедевр декоративної штучності», як «квіточка лотосу» – мініатюрна ступня завдовжки 3 цуня (10 см) [55, с. 248]. Чудовою

прикрасою для крихітної ніжки були вишукані туфельки на високих підборах та панчохи – бажано того ж кольору, що й туфлі, або ж білі.

Формування «лотосової ніжки» стало можливим завдяки звичаю бинтування ніг, у чому бачилося прагнення патріархального суспільства обмежити волю жінки, позбавити її публічного життя в містах, що інтенсивно розвивалися в мінську добу. Однак цієї думки дотримуються не всі. Зокрема Роберт ван Гулік, стосовно того, що цей звичай увели в обіг конфуціанці аби обмежити рухи жінки і в такий спосіб завадити їй вільно пересуватися за межами дому, зробивши забинтовані ноги синонімом цнотливості, висловлювався критично, не знаходячи в китайських текстах переконливих доказів на користь цього. Він залишає це питання відкритим, не погоджуючись із гіпотезою мінливості моди, а наголошуючи на психологічних обставинах розуміння цього звичаю [12, с. 241].

Наступною за значенням рисою красуні була форма брів. В. Малявін, спираючись на свідчення літератора пізньомінського часу, перелічує десять видів «вишуканих» брів у жінок: брова «гіркою», брова як «п'ять пиків», брова як «перлини, що звисають», як «місячний серпанок», «кільця диму» тощо [55, с. 248].

Важливо зазначити, що чоловіки красу жінки бачили в її умінні змінюватися, не повторюватися. Жінка, що прагнула вишуканості, мала щоденно оновлювати зачіску і кожен місяць змінювати її фасон. Значну роль у створенні прекрасного образу відігравали прикраси. На думку китайського автора XVII ст. Вен Юна, автора «Книги жіночих принадностей», добре вихована жінка не повинна носити на собі «надто багато або надто мало прикрас» [12, с. 248]. Тож для прикрашення голови було достатньо однієї речі з перлів, однієї із золота, однієї з нефриту. А пара підібраних за кольором золотих або срібних прикрас зробить жінку прекрасною як квітка». Квітки в волосах, сережки, декоративні шпильки і гребінці, каблучки, браслети, тонкий обруч із застібкою на шию доповнювали чарівний образ.

Важливим інструментом створення образу шляхетної жінки була косметика. Щоки вкривали рум'янами та пудрою, губи фарбували помадою кольору

«стиглої вишні», зуби покривали золотистою сумішшю, що надавало їм особливого блиску, фарбували нігті. Їх відрощували, ретельно за ними стежили і фарбували в червоний колір. Жінки користувалися також квітковою водою, запашним милом, пропитували одяг запахом дорогих пахоців [12, с. 248]. Етикет вимагав, щоб обличчя жінки завжди було безпристрасним, а рухи – стриманими й повільними. Саме такими – виваженими, безтурботливими – постають зображення жінок у китайському традиційному живописі *гохуа*.

Утіленням бездоганного образу жіночої краси, її символом і синонімом стали Чотири великих красуні давнини – чотири жінки, супутниці імператорів: Сі Ши (період Весни й Осені), Ван Чжаоцзюнь (Династія Західна Хань), Дяочань (Східна Хань), Ян Гуй-фей (Династія Тан) (Іл. 2.1). За традицією, між ними існує певна ієрархія: першою за красою вважається Сі Ши, другою – Ван Чжаоцзюнь (Іл. 2.2), третьою – Дяочань й останньою – Ян Гуй-фей. Поняття про Чотирьох красунь утілює спільне ім'я – Ши-тцу, що є синонімом і втіленням краси. Їх образи використовувалися в мистецтві як у Китаї, так і в В'єтнамі, Кореї та Японії. За легендою, Чотири красуні мали зовнішність, що «здатна затьмарити місяць, збентежити квіти, змусити потонути рибу та впасти гусака, що летить». Ці ідіоми виникли під впливом класичних творів, присвячених цим красуням, образи яких увійшли в китайську культуру і мистецтво, знайшли своє втілення в жанрі жіночого портрету, посівши в ньому одне з ключових місць.

Окрім чотирьох красунь існував перелік інших прекрасних жінок давнини – як легендарних, так й історичних. Зокрема традиція зберігала пам'ять про шістдесят красунь, серед яких були Бань-цзюей – наложниця імператора Чен-ді (32-6 рр. до н.е.), Ло-фу – героїня поеми «Тути на межі», відома поетеса Лі Цін-чжао (1084-1147?) [49] (Іл. 2.3).

Перелік образів, що стали взірцем жіночої краси та бездоганної жіночої поведінки ними не вичерпується. Майже канонічним зразком вірної люблячої дружини, що хвилював поетів і художників різних епох, був образ поетеси Су Хуей, яку з повагою називали Су Жолань («Подібна до орхідеї») і яка жила у III ст. Ім'я цієї жінки увійшло в історію завдяки її творчим здібностям, що

допомогли подолати сімейну драму. Чоловік поетеси, важливий чиновник, надовго залишив її, оскільки був вигнаний у далекий округ за службову провину. Попри обіцянку бути вірним дружині він покохав іншу жінку, що стало відомо Су Хуей. Однак вона знайшла сили й виткала на шовковій хустині (в інших варіантах – на парчі) текст паліндрома зі словами любові до чоловіка (Іл. 2.4). Набагато складніший за європейський паліндром, він може читатися як у встановленому порядку ієрогліфів, так і навпаки і навіть по колу [103]. Сформувалася традиція читання цього паліндрому, і кожен із сумлінних читачів знаходив у ньому нові вірші. У свою чергу, образ Су Жолань увійшов у літературу й мистецтво як символ вірної дружини. До нього зверталися каліграф і поетеса XIII ст. Гуань Даошен, дружина видатного художника Чжао Менфу, живописець доби Мін Цю Ін, який за мотивами цієї історії створив сувій та альбомний аркуш «Поема про покинуту дружину» (початок XVII ст.) та ін. [49; 103].

В окрему групу жіночих образів, до яких зверталися китайські митці, слід виділити постаті жінок-поетес. Про них йшлося вище у контексті таких жіночих якостей, як блискуча краса, вірність і мудрість, бо саме жінки-інтелектуалки були в змозі проявити їх на найвищому рівні. Поява цих постатей, увага та шанобливе ставлення до них у китайській культурі пояснюється пієтетом до писемності, знання, каліграфії, уміння витончено й досконало виявляти відтінки почуттів і переживань. Окрім наведених вище імен Су Жолань, Гуань Даошен, Лі Цінчжао, варто згадати танських поетес-куртизанок Сюе Тао (768-831) (Іл. 2.5) та її молодшу сучасницю Юй Сюаньцзи (844-869?). Образ Сюе Тао розкриває мінський художник Цю Ін у властивій йому ретельній декоративній манері письма, акцентуючи увагу на інструментах письма, що характеризують основний рід занять героїні [Кравцова ЦюИн]. Літераторка Юй Сюандзі прожила коротке, але бурхливе життя, відстоювала право жінки на освіту, була куртизанкою та даоською монахинею (Іл. 2.6).

Отже, у китайській традиції сформувалося шанобливе ставлення до жінки, яка відповідала певним вимогам чоловіків. Прекрасна жінка мала бути наділеною винятковою зовнішністю («затмарити місяць, збентежити квіти»,

тобто привернути до своєї краси уваги більше, ніж явища природи), слідувати природі в її вмінні змінюватися й дивувати, бути вигадливою аби запобігти одноманітності в представленні себе оточенню – у створенні зачіски, вбрання, тощо. Однак не меншу роль в образі красуні відігравали її розум, прихильність чоловікові, вміння пробачати його захоплення іншими жінками, бути відданою своїй любові попри всі життєві негаразди.

Жіночі образи знайшли широке відображення у традиційному мистецтві Китаю. У кожную добу, початок яких дослідники пов'язують зі зміною правлячих династій, утверджувався свій ідеал жіночої краси та поведінки, формувалася певний образотворчий канон, якому наслідували мистці. Так, у добу Вей, Цзинь, Південні та Північні династії (220-589) головною жіночою чеснотою вважалася доброзвичайність жінки, у Танській добу митці намагалися підкреслити високе походження дами та її заможність; за часів Сунської династії (960-1279) укріпилася тенденція правдивого відображення жіночої краси, тоді як у добу Мін і Цін знову поширилося тяжіння до панування певного стереотипу: жінок почали зображувати хворобливо слабкими [154].

2.1.3. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі *гохуа*: етапи формування традиції. Найдавніші зображення жінок збігаються з часом появи живопису на шовку і датуються V ст. до н.е.: вони належать до періоду Воюючих царств. На одному з двох відомих сувоїв цього надзвичайно віддаленого від нас періоду зображено струнку жінку в багатому вбранні. Сувій отримав назву «Дама з драконом і феніксом» (Іл. 2.7). Її тонка талія підперезана широким поясом, широкі рукава вбрання майорять від вітру, що підкреслює тендітну статуру, яка однак увінчується непропорційно видовженою головою. Довга сукня прикрашена квітковим орнаментом. Жінка стоїть у човні, а над нею летить фенікс, який нібито уносить її на небо. У цьому ранньому зразку простежуються особливості, що властиві й сучасному традиційному китайському живопису: фігури показано площинно, у профіль, без світлотіні. Основним виразним засобом виступає лінія, проведена митцем упевнено й енергійно, що то стає товстішою, то тоншується. Використовуються й лінійні контури, залиті чорною тушшю. На думку вчених, подібні зображення людей у

супроводі міфічних істот були поховальними портретами, тож очевидно, що зображена дама належала до вищого прошарку стародавнього китайського суспільства.

Згодом у період династії Цінь (221 – 206 рр. до н.е.) та Хань (206 р. до н.е. – 220 р.) сюжетний репертуар живопису обов'язково містив зображення розкішно вдягнених придворних дам, що відомо з письмових джерел, оскільки пам'яток того часу майже не збереглося. Ці зображення супроводжувалися поетичними рядками. Як відзначали сучасники, портрети були настільки точними, що імператор міг скласти враження про красу цих жінок [88, с. 93]. Тож, як бачимо з літературних джерел, образ жінки в традиційному живописі за часів його зародження відображував естетичні смаки верхівки. Портретна схожість була обов'язковою умовою вдалого зображення.

У творах визнаних художників раннього середньовіччя, таких, як Гу Кайчжи, Чжан Сюань, Чжоу Фан, Цю Ін та ін., які працювали на багатометрових сувоях, відображено роль жінки у традиційному суспільстві [154, с. 128]. Їхня творчість сприяла формуванню канону зображення жінки, що швидко закріпився в китайському мистецтві на багато століть. Імена цих засновників художньої традиції напівміфічні, оскільки свідоцтва про них дійшли з більш пізніх часів. До цих митців належить ім'я Гу Кайчжи (346-407), з яким дослідники пов'язують початок історії китайського живопису. У його творах жіночі образи відіграють ключову роль. До нашого часу в більш пізніх копіях дійшли сувої «Божество річки Ло», «Картини до [трактату] “Повчання жінкам [засновані на прецедентах] історії”», та «[Ілюстрації] до розділу “гуманні та освічені” [із трактату] “Життєписи жінок”» або «Мудрі та доброчесні жінки» [45, с. 561]. У кожному з цих творів художник відповідно до сюжету звертається до жіночих образів.

Так, у роботі «Мудрі та доброчесні жінки» (Іл. 2.8, 2.9) – сувої завдовжки п'ять метрів, розділеному на десять секцій, із зображенням окремого сюжету на кожному з них, відображено зразки правильної поведінки, описані у збірці «Життєпис добропорядних жінок» ханьського письменника Лю Сяна (І ст. до н.е.). У книзі міститься більше, ніж сто повчальних історій, тому художники

всіх часів обирали деякі з них, оскільки всі сюжети проілюструвати було неможливо.

Показово, що особливості відбору сюжетів відображають уподобання тієї чи іншої доби. Так, жіночі фігури у Гу Кайчжи показані реалістично, у них відчутний характер зображених, а не позначка жінки, як це було в мистецтві попереднього часу. Наприклад за два століття до Гу Кайчжи художник доби Хань У Лян (151 р.), звертаючись до цього тексту, зобразив лише сюжети з покірними жінками, у той час як образи Гу Кайчжи свідчать про посилення інтересу до жіночих інтелектуальних якостей [Кравцова. Гу Кайчжи]. Одяг передано в манері, що нагадує світлотіньове моделювання майже як в європейському мистецтві. Також привертає увагу те, що довгі сукні з широкими рукавами та шлейфами, різноманітні шарфи і стрічки спадають униз, нібито повторюючи рух гірських потоків чи то сповнені подиху вітру. За допомогою хвилястих ліній, якими утворюється зображення, митець передає ритми, що посилюються напрямком руху, зміною ракурсів, поворотами голови. Композиція кожної сценки своєрідна і вписується у трикутник, однак їх об'єднує єдиний процес. Завдяки видовженим пропорціям фігури здаються витонченими й легкими [Кравцова. Гу Кайчжи].

Жіночі образи Гу Кайчжи, як їх показано художником у сувоях «Божество річки Ло» (Іл. 2.10-2.12), «Повчання старшої придворної дами» (Іл. 2.13) відрізняються майстерним виконанням, портретністю: пози природні, виразні, риси обличчя ретельно виписані тонкими чорними лініями, губи підфарбовані червоним. Художник уважно передавав фактуру різних тканин, що відчутно у складках жіночого вбрання. Образи жінок створюються повільними лініями з акцентуванням уваги на головних діючих особах зображення завдяки вільному тлу та розгортці окремих сцен. Помітна каліграфічність манери зображення надає графічну виразність жіночим фігурам, створених художником. Вони уособлюють жіночу сутність як ніжну, повільну, ефемерну, мінливу, подібну подиху вітру. Як свідчить історія китайського мистецтва, вони швидко стають класичними, набуваючи значення еталону [45, с. 563].

Подібне трактування багатьох жіночих образів надалі входить у мистецький обіг. Так, класичним стає образ тендітної, майже безтілесної молодої жінки в довгому просторому вбранні з широкими рукавами, що нібито рухається понад землею разом із вітром. В іншому зображенні дама підводить брова у дзеркала. Її обличчя показано у віддзеркаленні. Художником застосовано прийом, що згодом отримав широкого розповсюдження в далекосхідному мистецтві, зокрема в японській гравюрі XVIII ст.

Протягом часу образ заможної освіченої дами зазнавав змін. Так, у Танську добу (618-907) – час розквіту китайського живопису, коли панували вільні звичаї та жінка мала більше свободи, на картинах переважають жінки крупної статури із виразом спокійної гідності на обличчі, як, наприклад, у настінних розписах гробниці Лі Сяньхуей [154, с. 124] (Іл. 2.14).

У добу Тан країна була єдиною та сильною, економіка добре розвиненою, суспільне життя вибувало – спостерігався прогрес у всіх сферах. Тому для творчості художників склалися сприятливі умови. Значно змінився їх соціальний статус: художник уже не розглядався як «ремісник». Отже, мистецтво живопису за часів Тан набуло розквіту. Однак уявлення про живопис на сувоях цього часу сьогодні складається переважно через знайомство з більш пізніми копіями художніх творів, оскільки оригіналів практично не збереглося. Утім, розгорнуту картину його розвитку, тематично-образного спрямування розкривають настінні розписи, що збереглися в гробницях танських імператорів і наближених до них осіб. Як зазначають дослідники, зокрема Чжан Анчжи, картини-сувої та настінний розпис розвивалися «пліч-о-пліч». Основними залишалися релігійні сюжети та життя імператорського двору й наближених до нього осіб [142, с. 70].

Тож доцільно оглядово простежити особливості жіночих образів, що створювалися в монументальному розписі цього часу. Чимало зразків збереглося в мавзолеях поховального комплексу Цяньлін, розташованому неподалік від Сіаня, танської столиці. На увагу заслуговують розписи гробниць Лі Сяна (наслідного принца Чжанхуая, 653-84), Лі Чунгрюна (принца Шао, якого після смерті вшановували як наслідного принца Йіде 682-701) та Лі Сяньху-

ей (принцеси Юнтай, 684-701). У таких поховальних спорудах залишилося чимало фрагментів розписів, що розповідають про життя цих заможних осіб, в якому значну роль відігравали жінки: дружина, численні наложниці, танцівниці, музикантки, жінки-служниці [142, с. 70]. Їх постаті елегантні, рухи повільні. Образи відрізняє індивідуалістичність характеристик та, імовірно, портретна схожість, передано різний вік жінок, особливості статури, відмінність зачісок. Трохи інше за кроєм вбрання привертає увагу не тільки через красу кольорів, але також завдяки різним їх відтінкам. Як зазначає Чжан Енчжі, усі кольори співіснують гармонійно, оскільки митці використовували різні кольорові сполучення для передачі різних предметів [142, с. 52, 70].

Звернемо увагу й на те, що краса жінок, зокрема в розписах гробниці Лі Сяньхуей природна: їхні обличчя майже позбавлені штучного макіяжу, завдяки якому корегувалася форма губ, брів, колір обличчя, що характерно для образу китайської заможної жінки пізнього часу. Відсутні прикраси (браслети, сережки, намиста), вбрання відрізняється стриманою елегантною простотою. Привертає увагу взуття жінок: туфлі мають видовжені загнуті носки, тож жіноча ніжка ще відчувається вільною, а жінка не знає про «лотосові ніжки», мода на які ввійде в її життя та нащадків за кілька століть.

Стосовно естетичних стандартів доби Тан китайський дослідник Лін Чі зазначає: «Вони оцінили красу багатого та розкішного життя, милувалися пишними тілами придворних дам, тож утіленням жіночої краси цього часу були жінки з округлими формами, пухкими щічками, вигнутими бровами, видовженим тонким розрізом очей, що перебувають у розслаблених позах зі щасливим виразом обличчя» [116, с. 33]. На його думку, такий взірець краси відображував стандарти багатого життя придворних на чолі з імператором. Деякі дослідники, зокрема Чжан Енчжі та Лін Чи, наголошують на подібності сюжетів і стилістиці монументального живопису й картин-сувоїв [142, с. 53; 116, с. 34]. Перший із них також уважав, що в час розквіту династії Тан жінки й діти стають найулюбленішими персонажами сувоїв, у живописі яких побутовий жанр поєднується з портретним [142, с. 67].

2.2. Жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису *гохуа*: типологія та образно-стилістичні ознаки

До кінця XIX ст. основний напрямок китайського живопису зберігав традиційні основи *гохуа*, закладені в попередні два тисячоліття. Зі старих часів майстри використовують як матеріали туш, шовк, папір і два головних художніх метода: *гун-бі* («ретельна кисть») і *се-і* («вираз ідеї»), а також відповідну образність твору: ліричність, символізм, філософські асоціації, внутрішню правду життя та гармонію людини з природою, узагальненість життєвих спостережень. Вони дотримуються і формальної композиційно-художньої структури твору, де використовують лінеарність, принцип перцептивної перспективи, свободу масштабів, пов'язаних зі статусністю об'єкта й композиційною доцільністю, традиційну пластику [65, с. 359]. Усе це стосується й жіночого портрету [95].

Жіночий портрет у традиціях *гун-бі*. Саме в стилі *гун-бі*, що панував у китайському мистецтві до XII ст., виконана більшість жіночих зображень, які дійшли до нашого часу. Прихильність до цього стилю з боку придворних живописців або ж митців, які зображували знатних жінок, пояснюється тими завданнями, що стояли перед тогочасним мистецтвом. Так, придворна жінка, як вишукана коштовна річ, мала виглядати на площині шовкового сувою у всьому блиску та красі вбрання, деталі якого й декор, прикраси, зачіска точно передавалися за допомогою «ретельного пензля». У цьому стилі працювало чимало майстрів, у творчості яких жіночі образи посіли важливе місце, а саме: Гу Кайчжи, Янь Лібень, Чжан Сюань, Чжоу Фан, Цю Ін, Тан Ін та ін.

У межах стилю *гун-бі* склався і свій жанровий репертуар з основними жанрами китайського живопису «*хуа няо*» («квіти і птахи»), «*шань шуй*» (пейзаж – «гори і води»), «*жень у хуа*» (портрет – «людина і квіти»).

Жіночі портрети у просторі жанру *жень у хуа*. Канонічно цей жанр припускав зображення людини або людей на тлі природи. Саме в межах цього жанру й виникають сцени із зображенням жінок, що відбивають стійкі уявлення про їхній статус: підпорядкованості чоловікові, прихильність до замкненого,

інтимного світу родини, роль послужливої дочки, покірної служниці і цнотливої вдови. Митці відбивають певний еталон краси, де підкреслюється тендітність і немічність, специфічна краса, що виявляється через блідо-матове обличчя, пишність і вишуканість зачісок. У картинах домінують зображення освічених жінок, які належать до вищого світу, хоча ця тема в різні епохи трактувалася по-різному. Звертаючись до цих образів, митці раннього середньовіччя відображають роль жінки в традиційному китайському суспільстві, формують образотворчий канон, іконографію і стилістику, що стають впізнаваними і закріплюються на довгі століття.

Так, вагоме місце образи жінок із вищого світу посідають у багатофігурних композиціях художника раннього періоду династії Тан Яня Лібєня (?-673), як це спостерігаємо у фрагментах сувою «Володарі ранніх династій», що зберігся в більш пізній сунській копії (Іл. 2.15). Прекрасні дами біля імператору на перший погляд схожі, що проявляється в подібності поз, вбрання, взуття, зачісок. Проте їхні обличчя індивідуалізовані, у них передано нюанси настрою. Жіночі зображення в трактуванні Яня Лібєня свідчать про те, що заможні жінки доби ранньої Тан почувалися доволі впевнено, простота їх вбрання, відсутність прикрас, природність облич, зачісок, взуття компенсувалася здоровим зовнішнім виглядом, посмішкою, що грає на обличчях.

У добу Тан зустрічаються й інші образи, наприклад зображення вагітної жінки в картині «Бог дає вам дітей» широко відомого живописця доби Тан У Даоцзи (690-760 рр.), що дійшла в копії. На ній зображено божество Ю Хуан Да-Ді, яке відповідає за народження дітей, із немовлям на руках, за яким іде вагітна жінка і слуга з опахалом. У цій картині також гідною зображення була жінка з вищого прошарку суспільства, що її показано у вишуканому вбранні. [88, с. 65].

У мистецькій спадщині ще одного видатного майстра доби Тан Чжан Сюаня, який працював у 714-742 рр., особливе місце займають портрети гречних дружин, життя яких передано в контексті побуту імператорського двору. Його пензлю приписують дві роботи – «Приготування шовку» і «Весняна прогулянка дами Хуго». Сцени з життя імператорського гарему – церемонія

приготування шовку (Іл. 2.16) та кінна прогулянка придворних дам у супроводі чоловіків навесні «Весняна прогулянка дами Хуго». У першому сувої показано жінок різного віку: від маленької дівчинки, що грає, до поважної дами. Усі жінки постають вдягненими відповідно до тогочасної моди доби Тан, зокрема привертає увагу цікава деталь: довгі спідниці закривають туфлі жінок на відміну від зображень у гробниці Лі Сяньхуей (принцеси Юнтай, 684-701), де показано взуття з видовженими носками.

Дами Чжан Сюаня помітно відрізняються від жінок у трактуванні Гу Кайчжи: дружини імператора впевнено стоять на ногах, огрядні й кругловиді. (Іл. 2.17). Привертає увагу посилення декоративної розробки жіночого вбрання, де Чжан Сюан у порівнянні з попередніми часами значно урізноманітнює жіночий костюм: з'являються яскраві кольори, відтворено розмаїття декору тканин, зачіски оздоблено прикрасами.

На другому сувої «Весняна прогулянка дами Хуго», відомому у двох копіях, зображена кавалькада з шести жінок у супроводі двох чоловіків (Іл. 2.18). Як зазначає китайський дослідник Лін Чі, сюжет картини резонує з поемою Ду Фу «Краса» [116, с. 35]. Жіночі фігури зображено сильними, енергійними, проте тонкими лініями. В основі кольорового рішення лежать додаткові зелений і червоний кольори, багаті, яскраві та свіжі. Подробиці зовнішнього вигляду персонажів настільки ретельно опрацьовано, що помітні навіть деталі дамських зачісок і головних прикрас. Сцени за участю придворних дам і сюжет кавалькади, до яких звертається Чжан Сюань, мають численні аналоги в поховальних стінописах VII – VIII ст., що дозволяє дослідникам бачити в творчості цього художника відображення того етапу розвитку китайського станкового живопису, коли він ще перебував під сильним його впливом.

У цю ж епоху, приблизно у другій половині VIII – початку IX ст., створював свої образи жінок видатний портретист, якого китайські мистецтвознавці вважали найкращим майстром жіночого портрету – Чжоу Фан. Він оспівував сцени з палацового життя, однією з яких є картина «Дама з віялом» (Іл. 2.19). На ній зображено дев'ять імператорських наложниць, три служниці і два євнуха. Кожен персонаж показаний за яким-небудь заняттям: одна з наложниць

сидить, інша тримає в руках посуд із вином, третя несе посуд, хтось грає на лютні, здійснює перед дзеркалом ранковий туалет, схилився за рукоділлям, стоїть, притулившись до дерева. Але цікаво, що чим би вони не займалися, майже у всіх вираз обличчя не радісний, а скоріше сумний. Лейтмотивом цього твору є контраст між зовнішнім благополуччям палацового життя і долею імператорських наложниць. Відомо, що в Китаї тисячі дівчат вербувалися в імператорський гарем, проте лише небагато з них удостоювалися прихильності імператора [12, с. 232]. Художник спростовує міф про палацове благополуччя, показуючи приховане під ним справжнє сумне існування імператорських наложниць і через те висловлює своє глибоке співчуття їх долі. Усі персонажі зображені повнокровними, фізично здоровими, з розвиненими тілесними формами, з обличчям подібним «повному місяцю», тобто це молоді красуні, приречені чекати на своє жіноче щастя, яке для більшості з них так ніколи й не прийде.

Сувій «Придворні дами, які грають у нарди» (Іл. 2.20), що дійшов до нас у південносунській (XII – початок XIII ст.) копії з оригіналу VIII ст., містить зображення двох немолодих наложниць, що грають у нарди. Тема побуту гарема висвітлюється й у сувої «Придворні дами слухають гру на цині» (Іл. 2.21), де зображено розваги, які можуть дозволити собі імператорські наложниці. Одна з наложниць грає на цині, імовірно, судячи з виразу облич, сумну мелодію, дві інші уважно слухають музику, служниці застигли в позах, що виражають повагу. У картині передається настрій смутку та меланхолії, який ще більш виразно показано в іншій сувої – «Придворні дами з квітами у зачісках». (Іл. 2.22)

Атмосфера, передана майстром у цьому сувої, є надзвичайно вишуканою і чуттєвою. Зображені дами репрезентують зовнішній вигляд тогочасних китайських придворних дам: у них щільно напудрені білі обличчя з маленькими губами і бровами у формі «крила метелика» згідно з тодішньою модою. Високі зачіски набувають скульптурних форм і прибрані квітами та ювелірними прикрасами. Обличчя жінок приховані під гримом і нагадують однакові маски, а тіла, навпаки, проглядають з-під напівпрозорого одягу. Крізь газові сукні,

виконані в м'яких тонах, видно прикрашену візерунком білизну, що ледь приховує жіноче тіло. У картині не відбувається жодних подій; митець зосередився на передачі відчуття жіночності і настрою меланхолії та очікування, властивого наложницям імператорського палацу, де кожна жінка занурилась у свої складні жіночі переживання.

Інші заняття жіночої половини палацу Чжоу Фан висвітлює в сувої «Придворні дами, які купають дітей» (Іл. 2.23), що зберігся в Сунській копії і відомий під назвою «П'ять жінок, що граються з дітьми і миють їх». На відміну від спокійних, томних, навіть відсторонених облич та неясних поз імператорських наложниць у попередніх композиціях, жінки, які займаються дітьми, осяяні благословенним світлом материнської любові, що розкривається в турботі або грі з дітьми, ласкавому жесті та замилюваному погляді.

Існують різні версії цього сюжету, одна з яких з аналогічною назвою належить відомому митцю доби Південної Тан та Сун Чжоу Веньцзюю (917-975) (Іл. 2.24). Художник певною мірою наслідує свого попередника, удаючись до розташування фігур по колу поруч із низькою широкою балією, в якій купають дітей. Однак на цьому зв'язок вичерпується. Пози, вираз облич жінок та безпосередність дітей передано митцем схематично, у картині відсутній внутрішній контакт між жінками та малечею, що освячує атмосферу в картині Чжоу Фана, виводить зображення за межі побутового мотиву, розкриваючи теплоту почуттів і благородство думок. У свою чергу, пози дам у трактуванні Веньцзюя відрізняються статичністю, застиглістю, поглядами вони нібито занурені всередину себе. Виключення складає лише зображення жінки, розвернутої до глядача спиною, що утримує неслухняну дитину – цій групі фігур властива певна динаміка, виникає враження діалогу між персонажами. Однак попри це жінкам властивий медитативний настрій, як і в інших творах митця, що розповідають про жіночу долю мешканок імператорського палацу. Веньцзюй уперше вводить персонажів у реальний інтер'єр – у конкретний життєвий простір. Головною оцінкою його майстерності було вміння передати специфічне відчуття жіночності й настрою меланхолії та очікування, властивого

наложницям імператорського палацу, а не її зовнішні риси: фарбу, пудру, золоті прикраси [88, с. 70].

Образи багатьох жінок у трактуванні митця ліричні, занурені у власні переживання, медитативні («Портрет дами з кішкою», поч. Х ст.) (Іл. 2.25). Він проявляв виняткову майстерність у передачі фактури тканин, облаштуванні інтер'єрів. Опукла, м'яка лінія фігур, складок одягу контрастує з чіткими площинами меблів, ширм, килимів, що ще більше загострює відчуття суму від монотонного існування дам при дворі, які передовсім виконували роль пишного антуражу, декору, коштовної речі. Як відмічають дослідники, зокрема Хао Сяо Хуа, характерною рисою творчості Веньцзюя є і те, що в своїх картинах він об'єднує портрет і *жень-у хуа*, побутовий жанр, що характерно і для сучасного китайського портретного живопису [88, с. 71].

З початком доби Сун (960-1279) образ жінки залишається одним із провідних у мистецтві, здебільшого присвяченому побуту імператорського двору. Однак простежуються й певні зміни в його трактуванні. Так, якщо на попередньому етапі жіночі зображення стають складовою побутового жанру в детальному інтер'єрно-речовому оточенні, то в добу Сун з'являються суто портретні жіночі зображення, що свідчить про більш уважне ставлення до моделі, намагання розкрити її внутрішній світ. Сунські тенденції у мистецтві продовжуються і після монгольського завоювання зі встановленням династії Юань (1280-1368), зокрема у творчості вже згадуваної відомої каліграфістки, мисткині та поетеси Гуань Даошен, дружини видатного живописця Чжао Менфу (1262-1319), «одного з чотирьох видатних живописців доби Юань», завдяки якому її ім'я увійшло в історію [103].

Більше відома як майстриня пейзажу Гуань Даошен також є автором декількох жіночих портретів. Один з них – шовковий сувій, на якому художниця зобразила поетесу III ст. Су Жолань («Подібна до орхідеї») (Іл. 2.26) та вірш-паліндром. У контексті нашої проблеми інтерес складає як зображення, так і обставини створення картини, оскільки, за словами дослідника далекосхідної культури й мистецтва Є. Штейнера, її виникнення було зумовлено кодексом подружніх стосунків [103]. Чоловік Гуань Даошен, митець Чжао Менфу, поїхав

у службових справах, тож вона мала залишатися вдома, очікуючи на нього. Затуживши на самоті, Гуань Даошен натрапила чи згадала про текст незвичайного вірша древньої поетеси, з якою її розділяли тисяча років, Су Жолань. За традицією вважається, що ця дама вперше використовувала форму паліндрома, тобто такого віршованого тексту, який може читатися не тільки в звичайному порядку ієрогліфів, але також навпаки – з кінця до початку і навіть по колу. Свого часу покинута чоловіком, який поїхав далеко і надовго, Су Жолань виткала текст паліндрома зі словами любові на шовковій хустці та послала чоловікові. Тож тисячу років по тому Гуань Даошен, перебуваючи на самоті, уподібнила себе до Су Жолань: скористалася її образом і формою паліндрому для того, щоб передати власні почуття. Про ще одне жіноче зображення пензля Гуань Даошен – сувій із портретом прекрасної дами з оточення імператора (початок XIV ст.) зі збірки Київського музею мистецтв ім. Б. і В. Ханенків згадувала Хао Сяо Хуа (Іл. 2.27), підкреслюючи в її образі покірність, а в зовнішності – майстерність виконання складок її сукні, які промальовані хвилястими лініями, що викликає враження прозорості [88, с. 83-84].

Ши-ньюй. У добу Мін жіночі образи в живописі гохуа розвиваються переважно в межах такого жанрово-тематичного спрямування *жень-у-хуа*, як «красуні» (*ши-ньюй*). Його злет був пов'язаний передовсім із творчістю Тан Іня (1470-1524), одного з чотирьох видатних живописців цієї доби. Він утверджує класичний і романтичний стилістичні варіанти цього напрямку, зображуючи поодинокі жіночі фігури та сцени за участю жінок, спираючись на відомі легендарні або літературні сюжети.

У класичному варіанті *ши-ньюй* усі деталі композиції, зокрема й зовнішність персонажів, ретельно опрацьовувалися. Найхарактернішим його зразком у творчості Тан Іня вважається картина «Танцівниці у палаці правителя царства Шу» (інша назва – «Чотири красуні»), на якій зображено групу дівчат у багатих костюмах, що стилізовані під одяг придворних дам минувшини. Скрупульозний малюнок у стилі *гун-бі* підкреслює витонченість жіночих рис із вигадливими зачісками та ювелірними виробами, довершений образ яких доповнює тонкий візерунчастий орнамент (Іл. 2.28).

Романтичний варіант «красунь», що передбачав лаконічність образів й ескізність зображень, розкривається в серії картин Тан Іня, присвячених стародавнім красуням і жіночим божествам. Його улюбленими персонажами були Бань-цзеюй (наложниця імператора Чен-ді, 32-6 рр. до н.е.), про яку йшлося вище, і богиня місяця Чан-є. Усі картини зазначеної групи виконані в загальній стилістичній манері за єдиною схемою: у кожному творі смисловим центром виступає одиночна жіноча фігура зазвичай поміщена на тлі окремих елементів пейзажу – гілки дерева або місяця. Такі композиції ми бачимо, зокрема, у свитках «Шовкове віяло під осіннім вітром» (77,1 x 39,3 см, папір, туш. Шанхайський художній музей), в якому образ «осіннього віяла» обігрується як метафора покинутої дружини; і «Чан-є» (135,3 x 58,4 см, папір, туш, фарби. Музей Метрополітен, Нью-Йорк). Жіночі образи, створені митцем у різні часи, пронизані загальним настроєм, де відображується почуття смутку, самотності і немовби втілюють життєві розчарування і нездійснені мрії самого митця, який мав складну драматичну долю [48].

Ще одним із чотирьох великих майстрів доби Мін (1368-1644) вважається послідовник Тан Іня художник Цю Ін (Чоу Ін), який сприяв розвитку обох напрямків цього жанру. До творів романтичного спрямування належить сувій з колекції Державного музею Сходу (Москва) «Поема про покинуту дружину» (Іл. 2.29), якому притаманна камерність і лаконічність у поєднанні з ретельною деталізацією і прихильністю до яскравих фарб.

Інший варіант розкриття жіночої теми, що дослідники відносять до класичного типу *ши-нюй*, представлений у творі «Весняний ранок у ханьському палаці». Митець звертається до древньої доби Хань (III ст. до н.е. – III ст. н.е.) через багатофігурну композицію, що розгортається у великих палацових апартаментах (Іл. 2.30). Сцени сувою розкривають різні моменти буття жінок при імператорському дворі. Цікаво, що в цей ідилічний твір митець увів сюжет про імператора Західної Хань Юань-ді (правив у 48-33 рр. до н. е.), в якого було стільки наложниць, що він для того, щоб розібратися, хто з них більш приваблива, наказав художнику Мао Яньшоу написати їхні портрети. Наложниці бажали бути зображеними гарними, тому дали митцю хабар. У одній зі сцен на

своєму сувої Цю Ін зобразив саме той момент, коли художник малює наложниць, і кожна з дам тримає в руках для нього якийсь подарунок. Деякі з фрейлін жваво розмовляють, інші спостерігають за роботою майстра і поведінкою його моделі. В іншій сцені показано, як придворні дами грають на музичних інструментах, слухають одне одного. Усі зображення відрізняє вишуканість і стилізація, ретельність опрацювання найдрібніших деталей у вигляді людей та елементів інтер'єру, архітектури. Його гама ґрунтується на декоративності, заснованій на контрастних колірних сполученнях із переважанням зеленої, червоної, чорної і білої фарб. Умовність живописної манери дещо знижує емоційну глибину, сприяє посиленню ілюстративності й описовості, чого, можливо, свідомо прагнув художник, створюючи панораму палацового життя минувшини.

Найбільш грандіозним твором художника у жанрі *ши-нюй* є сувій «Нещасні красуні тисячі осей», що представляє галерею портретів 60-і прославлених, історичних і літературних красунь давнини, таких, як Бань-цзеюй – наложниця імператора Чен-ді, Ло-фу – героїня поеми «Туди на межі», знаменита поетеса Лі Цин-чжао (1084-1147?) (Іл. 2.31), славетна поетеса-куртизанка Сюе Тао (768-831) та інші. У портреті останньої добре видно основні принципи зображення жінок у цій серії. Центральною фігурою композиції виступає головна героїня, при створенні зовнішності якої ретельно передано вишукане вбрання та зачіску. Натяком на перебування красуні-поетеси в інтер'єрі робочого кабінету, указівкою на характер її занять виступає зображення в аксонометричній проекції письмового стола з інструментами письма, розкладеними на ньому. [44, с. 794].

Отже, жіночі зображення Цю Іна стали своєрідною ілюстрованою енциклопедією жіночої моди китайської давнини, усталених канонів елегантності та краси й відображенням традиційності образу жінки в її різноманітних виглядах: костюмах, позах, душевно-емоційних станах. Звернення до досвіду минулого та декоративність його трактовки, як зазначають дослідники, зокрема М. Кравцова, відповідали естетичним настановам мінської Академії живопису [49]. Жіноча тема розкривається у вигляді ілюстрованого оповідання про побут

наложниць, придворних дам, яких показано в простому, але витонченому вбранні, ніжних, граційних, їх заняття вишукані, неквапливі, приносять інтелектуальну та духовну насолоду. Вони читають, грають на музичних інструментах, танцюють, бавляться. До падіння династії Мін остаточно формується типологія та іконографія жіночих образів, що в наступні століття панує в китайському живописі та зазнає змін тільки з початком європейських впливів.

Парадний портрет. Окрему підгрупу жанру утворюють репрезентативні портрети Перших імператорських дружин, вдовуючих імператриць, де митці показують емоційну відстороненість виразу обличчя володарки та її спокійну зосередженість і водночас скрупульозно відтворюють усі деталі головного убору та костюму, малюнку тканини, її фактури та декоративної обробки [61]. Прикладом цього є портрет славнозвісної китайської правительки У Цзетянь (624-705), яка прийняла титул Імператора (Іл. 2.32). Наступний парадний портрет, що демонструє тенденції розвитку цього жанру в добу монгольського завоювання – погрудне зображення Другої дружини Хубілая Чабі (1260-1271), автор якого невідомий, що характерно для цієї доби (Іл. 2.33). Відомо, що вона була не тільки улюбленою дружиною хана, а й його довіреною особою, радником, вплив якої на державні справи був вельми значущим [33, с. 73]. Портрет привертає увагу ретельним відтворенням парадного костюму – халату і складного жіночого головного убору монгольських імператриць та аристократок – *гугугуань*, що височить над головою та звужується донизу на кшталт воронки й закриває лоб спереду та шию ззаду. Обличчя виражає спокійну зосередженість. Воно практично позбавлене макіяжу за винятком брів: згідно з модою свого часу їх підведено тонкими рівними горизонтальними рисками [61]. Привертають увагу також прикраси – підвіски з перлів, що на контрасті з червоним площинно-декоративним рішенням головного убору та халату надають вишуканості й лаконізму.

Парадний портрет існує й розвивається в китайському живопису й у подальшому, де йому згодом будуть притаманні риси індивідуальності та реалістичності, і де своє слово скажуть і митці з Заходу, зокрема Джузеппе Кастильоне, які привнесли до цього жанру певні європейські традиції.

Жіночий портрет у традиціях се-і та веньженьхуа. Окрему гілку у розвитку жіночого образу в традиційному середньовічному живописі *гохуа* складають твори художників, що працювали в стилі *се-і*. Цей стиль живопису пов'язаний із художньо-філософським напрямом китайського традиційного мистецтва, що отримав назву *веньженьхуа*, що, у свою чергу, сходиться до руху літераторів та інтелектуалів «вітер і потік» (*фен лю*) (III – VI ст.). Філософсько-естетичний рух *веньженьхуа* остаточно сформувався у VIII ст. як напрям протилежний придворному живопису. Метою своєї творчості *веньженьхуа* вважали «вираження ідеї» (*се-і*) – утілення в мистецькому творі сприйняту душею людини небесну сутність усього, що існує. Про це писало багато дослідників, зокрема Є. Завадська [30; 31] та С. Соколов-Ремізов [78; 79].

Стиль *се-і* передбачав вільну манеру письма, проголошуючи, що важливою є не зовнішня схожість, а власне бачення художника і його душевний настрій, що має відчувати і передати сутність об'єкта. Послідовники цього стилю створювали картини під впливом миттєвого настрою, у пориві натхнення, велика увага приділялася спонтанній творчості. Тому в цьому стилі немає чітких ліній, деталізації, йому властиві широкі вільні мазки, завдяки чому стиль отримав назву «грубий пензль». Картини в такому стилі писалися тушшю в чорно-білих тонах і помітно відрізнялися від творів у стилі *гун-бі* більшою свободою, хоча й не виглядали так ошатно. Поступово стиль *гун-бі*, що панував у живописі до XII ст., уступив позиції стилю *се-і*, якому надавали перевагу художники більш пізнього часу.

На ранньому етапі свого розвитку до стилю *се-і* зверталися переважно майстри пейзажу, але поступово його можливості оцінили й прихильники інших жанрів. Тому доцільно проаналізувати особливості розкриття жіночих образів, створених засобами стилю *се-і*. Зразки фігуративного жанрового живопису в цьому стилі демонструє спадщина об'єднання художників, відомих під назвою «Вісім диваків (ексцентриків, божевільних) із Янчжоу», які працювали у XVIII ст., в епоху доби Цін (1644-1911) [46].

Художники янчжоуської спільноти (Хуан Шень, Ло Пінь та ін.) наслідували ідеї *веньженьхуа* та живопису школи *чань*, що ґрунтувалася на засадах

буддизму, й експериментували з техніками та інструментами письма (використовували бамбукові щепки та навіть власні пальці). Вони вільно розуміли жанрову систему живопису, не відмовляючись від «низьких» сюжетів та образів. Тому природно, що в їх творах зустрічаються образи жінок простого походження, як у роботі Хуан Шеня (1687-1772) «Рибак і рибачка» (Іл. 2.34). Молоду жінку зображено поруч із літнім рибак. Експресивно передано контур фігур, які утворюють динамічну композицію. Їх об'ємність, рухливість передається за допомогою пластичної лінії, що змінюється залежно від руху пензля та нажиму на нього. Відчуття об'єму виникає також завдяки варіюванню насиченості тону. Одяг і зачіска жінки трактовані узагальнено. Однак привертає увагу передача живої міміки її обличчя, що різко контрастує із відстороненістю виразів обличчя в багатьох зразках жіночих портретів у стилі *гун-бі*.

До жіночих образів звертався й інший представник янчжоуського об'єднання Ло Пінь (1733-1799). Відомий портретист і майстер жанру «квіти – птахи», він також був автором і жіночих зображень. Так, наприклад, у сувої «Богиня гори» він зобразив жінку, що тримає перед собою в долонях паросток, дбайливо обгорнутий у папір (Іл. 2.35). Її супроводжує тигр-охоронець. Твір свідчить, що стиль Ло Піня більш тяжіє до традиційного: він використовує усталену статичну композицію, розміщуючи жінку в центрі зображення, а поруч із нею її супутника. Контур її фігури створює лінія, товщина якої майже не змінюється. Вона повільно й елегантно окреслює витончений силует, уточнює деталі костюму, який, у свою чергу, нагадує вбрання знатних дам попередніх століть: довгі кінці поясу спадають до землі, підкреслюючи стрункість фігури та відповідаючи вертикальній орієнтації сувою. Зачіска дами також вишукана й ошатна. Стиль *се-і* тут проглядає в більш вільному живому трактуванні обличчя жінки, посиленні ролі лінії, що в окремих місцях тоншає та навіть зникає, монохромності зображення.

Стосовно Ло Піня слід зазначити, що хоча його постать традиційно входить до переліку митців, що склали янчжоуську вісімку, на думку деяких дослідників, він увійшов туди не стільки завдяки вираженій подібності стилю, скільки через те, що навчався в іншого представника цієї школи Цзянь Нуна

[46]. Тож наведений приклад свідчить про живе співіснування традиційного стилю та стилю *se-i*.

2.3. Європейські мистецькі впливи на розвиток жіночого портрету до XX ст.

Починаючи з XVI ст. китайський живопис зазнав впливу європейської художньої традиції. Першими, хто познайомив жителів Піднебесної з творами європейського мистецтва, були єзуїти. Спостерігаючи, яке враження справляють на місцевих жителів гравюри із зображенням життя святих і біблійних сцен, місіонери застосовували їх як дієвий засіб на шляху християнізації Китаю. Згодом стали з'являтися гравюри із зображеннями міст і селищ [83, с. 7]. Як зазначає Н. Сураєва, уже початку знайомства з європейським мистецтвом китайці добре усвідомлювали різницю між образотворчими прийомами Сходу і Європи. Збереглися свідоцтва китайських авторів, в яких відзначалося, що те, що зображують європейці, виглядає як живе та істотно відрізняється від площинних зображень на китайських сувоях [83, с. 27]. Утім, справжній інтерес до західного мистецтва запанував зі встановленням у Китаї маньчжурської влади (1644) та правлінням імператора Кансі (при владі 1661-1722). З кінця XVII ст. при дворі працювало чимало митців, архітекторів, граверів, зокрема Йоганн Грубер (1623-1680), Кристоф Фіорі, Джованні Герардіні (1655-1723), Шарль де Бельвіль (1657-1730), Мішель Араїлза, Маттео Ріпа (1682-1746), Жан-Дені Аттіре (1702-1768), Ігнаціус Сішельбарт (1708-1780), Джузеппе Панцу (1733-1812), Луї де Пуаро (1735-1771) та ін. З ними пов'язують початковий етап становлення європейської школи живопису в Китаї. У своїх творах вони висвітлювали політичні події цинської доби, створили чимало повноростових портретів видатних діячів і картин на теми палацового життя [83, с. 37-39].

Однак роль провідного художника того часу належить Джузеппе Кастільоне (1688-1766), італійському художнику та місіонеру, одному з найкращих представників своєї епохи. Ставши на довгі десятиліття придворним художником китайських імператорів династії Цин, Кастільоне визначав моду, нові

художні й естетичні ідеали в живописі, передавав свій європейський досвід китайським митцям [139, с. 69-70]. Його доля та спадщина предметно досліджувалася вченими багатьох країн, серед яких С. і М. Бердлей [115], Ф. Воссілла [139], Сюе Юньнян і Цай Сін'ї [160], російські синологи Н. Сураєва [81-89], яка присвятила митцю дисертацію, та В. Головачов [18; 19]. Вони досить повно описали його життя в колі єзуїтської місії, стосунки з імператорською династією та професійну біографію з наголосом на видатну роль митця в Китаї. Але це не зняло питань на адресу його творчості, зокрема щодо численних творів, які приписуються митцю. Багато цих належить відноситися й до його жіночих портретів, бо ажіотаж навколо митця й дотепер дозволяє аукціонам атрибутовувати численні спірні твори митця, зокрема жіночі портрети, як «роботи, приписувані Джузеппе Кастільоне» або його колу чи учням [185, 197].

Митець працював у загальному руслі європейської школи, розвиваючи те, що було закладено раніше, але, по суті, саме він затвердив в усталеному століттями китайському живописі європейську школу з її реалістичними традиціями та олійною технікою. Художник прибув до Китаю у 1715 р. з метою через мистецтво заслужити прихильність китайського імператора і тим самим просунути поширення послання Христа серед населення [192]. У молодості він навчався у студії Карло Корнара й опинився під впливом відомого митця Андреа Поццо, члена Товариства Ісуса в Тренто. У 27 років, уже набувши відомість, він отримав запрошення поїхати до Китаю, де узяв собі ім'я Лан Шинін, де «лан» – означає «пан», придворний чин, а Шинін – «спокійне життя». Художник виконував гравюри, розписи інтер'єрів і власне живопис, чудово засвоїв китайську художню традицію, надав нових якостей її традиційним жанрам. Як свідчить його творчий спадок, Кастільоне прагнув гармонії між європейським і китайським живописом, поєднував властиву китайському живопису повітряну перспективу з європейською лінійною перспективою та світлотінню, добре засвоїв китайську живописну традицію *гохуа*, виявив тяжіння до стилю *гун-бі* та *цай-хуа* – «багатобарвний живопис». На це вказує графічність зображення, опрацювання деталей, яскрава колористика [88, с. 91]. Кастільоне знайшов ідеальну формулу мистецтва для трьох імператорів

династії Цин: Кансі, Юнчжена і Цяньлуна, які були його покровителями. Завдяки цьому він став більш ніж на півстоліття аж до самої смерті придворним художником номер один, який не знав конкурентів.

Хоча внесок митця у галузь жіночого портрету є очевидним, він недостатньо вивчений. У своїй дисертації Н. Сураєва присвятила портретам Кастільоне окремий підрозділ, але вона обмежує його лише церемоніальним жанром імператорських портретів [83, с. 131-135]. Дещо висвітлюється в її окремій статті про головну фаворитку й улюблену наложницю імператора Цяньлуна Сян-фей, яка згодом стала і найвідомішою моделлю Кастільоне [82, с. 536]. У низці публікацій побічно розглядається цей напрямок митця, але в численних статтях і монографіях про це майже нічого не говориться. Цю ланку обійшла й велика ретроспективна виставка Кастільоне, що відбулася з нагоди 300-річчя його приїзду до Китаю у Національному палацовому музеї в Пекіні у 2016 р. [190] Поряд із цим аналіз різноманітних жіночих портретів, виконаних Кастільоне та його оточенням, демонструє важливу роль митця у становленні цього жанру у двох його напрямках – парадного та камерного портретів, формуванні нового естетичного та художнього канону, якому наслідували китайські митці аж до початку XX ст., коли в культурно-політичному житті та мистецтві Китаю настають докорінні зміни [43].

Спираючись на китайські джерела, Сураєва вказує, що згідно з традиціями імператорського двору кожен імператор та імператриця, включаючи головних наложниць, повинні були мати парадний портрет, для якого вони одягалися в розкішний національний одяг [83]. Судячи з техніки виконання, дослідники вважають, що кілька таких портретів було зроблено саме Кастільоне, хоча на свитках немає його імені. Дослідниця вказує, що на портретах царських осіб у церемоніальних шатах, як правило, у Китаї було не прийнято, щоб автор залишав своє ім'я. До числа таких творів відносять «Портрет Цяньлуна в парадному одязі», «Портрет імператриці Сяо Сяньчунь у парадному одязі», «Портрет імператорської наложниці Цяньлуна Хуей Сянь у парадному одязі», «Портрет імператорської наложниці Чунь Хуей у парадному одязі», «Портрет Цяньлуна з імператрицею і наложницями» (інша назва «У моєму

серці є влада правити мирно»). Усі вони продовжують тип парадного портрету, який був закладений ще в минулі століття, отримав певний розвиток і за часів попередньої, мінської династії, але тоді відрізнявся умовністю, силуетністю і доволі скромним декором.

Цикл тронних парадних портретів також продовжує і ту лінію Кастільоне, що він заклав у своєму програмному творі «Побудова» з кінним портретом імператора. Це другий сувій із чотирьох робіт із циклу «Огляд військ імператором Цяньлун» (232 x 32,5 см, 1739, шовк, музей Гугун у Пекіні), в якому вчені бачили запозичення іконографії італійських кінних портретів і монументів часів Ренесансу та Бароко [139, с. 78-82]. Але якщо тут митець поєднує лінійну та повітряну перспективу, різні жанри (пейзаж, портрет, анімалістика) і манери (живописну та декоративну), а також вирішує портрет у складному ракурсі, то парадні портрети він будує на іншій візуальній формулі. Це статуарна канонічна пластика, де для художника головним завданням було вписати через такий спосіб імператорські особи у загальний «історичний альбом», надати їм певне місце в галереї правителів Китаю. Звідси й манера виконання, лаконічність, упор на розкіш вбрання і зображення портрета-маски, де художник створює відстороненість особи, уникаючи вираження психології та настрою. Але поряд із цим він відображує індивідуальність і жіночість, звертаючись до еталону краси, що склався раніше.

Твір, який став зразковою роботою в жанрі жіночого парадного портрету, – це церемоніальний «Портрет імператриці Сяо Сяньчунь у парадному одязі» (1736) із музею Гугун у Пекіні (Іл. 2.36). Цей портрет Сяо Сяньчунь (1712-1748) є парним до живописного повноростового портрету імператора Цяньлуна (роки правління 1735-1795). Саме при його дворі Кастільоне повною мірою проявляє себе в жанрі жіночого портрету, зображуючи як імператрицю, так і наложниць імператора. Відштовхуючись від попередніх традицій, автор зображує й імператора, і його дружину на широкому троні, що прикрашає різьбленням у вигляді драконів і тигрових голів. Митець проробляє розкішне вбрання імператриці з вражаючою точністю, керуючись вимогами дотримується й палацового етикету, заховуючи руки та ноги імператриці, зображує обличчя Сяо Сяньчунь

спокійним і привітним, сповнює образ глибоким символічним змістом. Цей портрет насичений глибоким символічним змістом, на чому наголошував Хао Сяо Хуа. Так, фенікс у декорі головного убору, представлений у жіночій іпостасі (*хуан*) і символізує красу, витонченість почуттів, мир і благоденство. Це уособлює китайське поняття *інь* як жіноче, місячне начало [88, с. 92].

Продовженням цієї лінії стала ціла низка церемоніальних жіночих портретів (частина з неї була парними), де автор виявляє блискучі художні якості в рішенні індивідуальності образів. Кастільоне з учнями також створюють сувій із портретами Цянлуна, імператриці Сяо Сяньчунь та його одинадцяти наложниць, де демонструють еталон жіночої краси та тогочасної моди. (Іл. 2.37) Художник зміг знайти той компроміс між європейською і китайською манерами в портретному живописі, за що його так цінував імператор. По-перше, його портрети дуже близькі до реальної натури, зображення об'ємні й наповнені життям. По-друге, щоб уникнути тіней на обличчі, які можуть виникнути при бічному освітленні, він використовував комбінацію сильної і слабкої лобного освітлення. Це дозволяло виступам на обличчі бути рівномірно освітленими і досить виразними. Кастільоне також використовував такі прийоми, як тонкі затемнення, білу і рожеву фарбу для додання обличчю певної зніженості, додавав ледь помітну світлову пляму на носі і трохи світлої фарби на зіниці очей. Це стало новацією художника, який на основі європейської техніки застосував китайську традиційну манеру *се-чжен* («написання істинного»), що дозволило адаптуватися до естетичних вимог китайського сприйняття та національного живопису.

Утім, головне значення Кастільоне у формуванні нового ідеалу жіночої краси відбулося через низку портретів іншої дами – відомої уйгурської красуні Іпархан (1734-1788). Вона увійшла в історію як «Пахуча наложниця» (Сян-фей), яка попала до гарему цинського імператора Цяньлуна у 1760 р. і стала його улюбленицею [199]. Саме цю дату вказують і на її портретах. Н. Сураєва відзначає, що «Хоча імператор мав сорок одну дружину та наложницю, серед їх портретів переважають зображення Сян-фей – дами азійської зовнішності в європейському костюмі або мусульманському одязі, що супроводжує Цянь-

луна» [82]. Існує погляд, що протягом останніх шести років життя до 1766 р. Кастільоне як митець опікувався нею за наказом Цянлуна, і саме образ Сян-фэй став асоціюватися для істориків і мистецтвознавців з творчістю художника-місіонера [82]. Хоча Кастільоне добре опанував техніку китайського традиційного живопису, він зробив низку портретів Сян-фэй саме в європейській манері.

До найпопулярніших зображень Сян-фэй першого типу належить зображення молодої жінки в кірасі й шоломі європейського стилю («Сян-фэй в європейських обладунках») (Іл. 2.38). Ця робота не тільки відображала бажання замовника уявити китайську красуню в європейських обладунках, а ще й натякала на те, що сама Сян-фэй була воїном, борючись разом зі своїм чоловіком – уйгурським Хан-Ходжею проти цинських військ. Після поразки і смерті її чоловіка, вона була захоплена та доставлена в імператорський палац. Отже, цей портрет уособлював як красу молодої жінки, так її мужність, звитягу й жертовність, репрезентуючи в її особі китайську Жанну Д'Арк, яку зображали в європейських мініатюрах і живописі (згадаємо хоча б відомий портрет пензля Рубенса, 1620). Цей портрет існує і в іншому, контрастному вигляді, де героїня має більш європеїзовані риси обличчя (Іл. 2.39)

Відомим портретом наложниці другого типообразу є картина із зображенням сидячої на кам'яному уступі фігури молодої жінки в рожевому і блакитному атласному одязі та солом'яному капелюшку з пером, що тримає в правій руці бамбукову корзину з квітами, а в лівій – невелику садову лопатку з довгою ручкою («Сян-фэй в європейському одязі») (Іл. 2.40) Ця робота наслідує європейські взірці, зокрема барочні портрети. Зображаючи Сян-фэй в образі пастушки, автор посилається на символіку європейського мистецтва, де ця іпостась була символом невинності та доброзичливості, повертаючись до зображення Діви Марії як пастирки. У XVII – XVIII ст. цей мотив набув популярності, символізуючи прагнення європейських аристократів до Аркадії (утопічне бачення скотарства як гармонії з природою) у зображенні молодих дівчат як пастушок у буколічних ландшафтах з їхньою романтичною тугою. Дослідники лише припускають її авторство Кастільоне, але популярність цього твору поро-

дила численні копії, деякі з яких дотепер можна зустріти на світових аукціонах [185] (Іл. 2.41).

Попри цю демонстрацію своєї культури та бажання виконати портрет на «європейський манер», митець також здійснює спробу створити й затвердити через портрет Сян-фей новий національний тип китайського жіночого портрету (третій типообраз), що згодом стає певною моделлю численних зразків, їх першообразом. Назвемо хоча б один із найвідоміших портретів Сян-фей з Палацового музею Гугун, Тайбей (1760 (Іл. 2.42)). Він пропонував нову моду, нову жінку, новий ідеал жіночого портрету, де елементи китайської національної культури (одяг, прикраси, орнаментика, зачіска) органічно поєдналися із жіночою чарівністю: зовнішнім блиском (красою, доглянутістю, заможністю), певною світськістю (вільної позою), чуттєвістю (чарівність обличчя, тонке стикання звисаючих рук) та інтимністю внутрішнього світу (портрет на темному тлі в камерній, затишній атмосфері) [96]. Імпліцитно такий затишок виступав символом дому, що уособлювала соціальна роль жінки у традиційному китайському суспільстві, а також жіночої привабливості й чарівності. Поряд із цим у суто живописному плані використання темного фону в портретах і композиціях поєднувалося з європейськими традиціями тенебрізму (іт. *Tenebre* – тінь), які набули поширення в живописі Італії та північної Європи, досягнувши вершини у творчості Караваджо та Рембрандта. Ці традиції ґрунтувалися на роботі зі світлотінню та світловими контрастами, що виходили з неосвітлених ділянок і фону, виростали з навколишньої темряви. Дослідники вважають, що така художня манера виражала собою загальноєвропейський духовний настрій епохи, яка надала поняттю темряви особливе образотворче, психологічне й теологічне значення [129]. Ця образність перейшла і в китайський контекст, надавши в цьому випадку жінці ореол таємниці й загадковості.

Згідно з дослідженнями Єлизавети Шнейдер, є сумніви, що цей живописний образ первісно належав пензлю Кастільоне. Дослідниця вважає, що авторка цього образу – художниця Лаура Біондеччі (1699-1752), дружина Кастільоне, яка разом із чоловіком поїхала в Китай у складі єзуїтської місії. І цей образ був створений із якоїсь Го Фейян, близької подруги самої Лаури. Біондеччі

залишила свій щоденник, де описувала своє життя в Китаї і вказувала, що Го Фейян глибоко вразила її красою та спокійною природою. Вона також писала з неї та її новонародженої дитини один із перших образів мадонни з немовлям для церкви в Пекіні. Аналізуючи її спогади, дослідниця вважає, що між жінками могли бути й романтичні стосунки [192]. Можливо, із тих стосунків і виник той романтичний та інтимний портрет, який згодом став своєрідною «іконою стилю» жіночого китайського портрету тієї доби. Однак є питання, як цей образ, створений щонайменше за вісім років (часу смерті Біондеччі) до появи при дворі Сян-фей, став у світовому мистецтвознавстві пов'язуватися саме з «пахучою наложницею» і приписуватися Кастільоне. Це питання й досі є відкритим, але зрозуміло, що авторитет Кастільоне настільки затьмарив інших європейських митців, що він став збірним ім'ям усієї «заморської» художньої спільноти в Китаї.

Саме цей портрет, де автор майстерно поєднує китайську вишуканість й атрибутуку з європейським типом полуфігурного жіночого портрету з руками, де поза та руки говорять не менш аніж обличчя, стає тим загадковим образом «китайської Джоконди», що типологічно та стилістично відсилає до великого твору Леонардо да Вінчі. Він увічніює саму постать Сян-фей, улюблену наложницю Цяньлуна, яка була оповита легендами навколо її життя і трагічного самогубства, викликаними її унікальним статусом і чарівністю, безпрецедентним впливом на імператора [199].

Численні анонімні портрети Сян-фей мали велику кількість повторень, що свідчить про популярність цієї постаті та вплив її портретів на формування портретного жанру. Митці використовували червоний або синій колір халату, в який була одягнута модель, поєднуючи матеріал блискучого атласу з вишивкою квітів і драконів на манжетах і полах халату (Іл. 2.43). У деяких зразках автори включали в композицію ще й вазу з квітами на столі, на який спиралася рукою модель. Це був також мотив барочного натюрморту та натяк на її жіночість, чуттєвість і плодovitість (Іл. 2.44, 2.45). Саме з цих зразків виходить окремий сюжет у китайському жіночому портреті із зображенням куртизанок, що набув популярності у XIX ст. (Іл. 2.46). Але на відміну він живопису Кастільоне, ці

портрети вже вирішувалися на локальному фоні й у більш площинній трактовці, що їх знов наближало до якостей китайського живопису. Навіть у XIX ст. з портретів Сян-фей, зроблених «у манері Кастільоне» робили репліки для тогочасних живописних портретів. Наприклад, це портрет Гуан Чао-Чан «Дружина художника» (1833) [88, с. 281] (Іл. 2.47). Такі роботи були дуже популярні зокрема й серед європейців, їх часто писали на експорт, що вилилось у цілий мистецький рух у Китаї, відомий як «експортний живопис» [88, с. 109]. Саме цей прославлений образ уособлював привабливу китайську жінку, вийшов у тираж і був найпоширенішим у цьому русі [160] (Іл. 2.48, 2.49).

Після смерті Цянлуна зацікавленість європейською культурою та мистецтвом пішла на спад, і китайські мистці знов звернулись у бік своєї традиції. Тим не менш європейська художня школа вже дала свої паростки, і її впливи можна було бачити навіть у найбільш консервативному жанрі – парадному портреті.

Таким чином, зміни в живописному портреті часів Кастільоне припадають на той час, коли змінюється сама концепція портретного жанру і жіночого зокрема. За спостереженнями Хао Сяо Хуа різниця між портретами династії Мін і Цин полагала в тому, що в мінську епоху портрет обмежувався меморіальними функціями, а цинські правителі замовляли власні портрети і портрети своєї родини, вимагаючи від художників іншої образності – святковості та піднесеності зображення [88, с. 90]. З того часу й аж до XIX ст. фігура людини стає в картинах центральною, підпорядковуючи собі каліграфію, пейзаж та атрибутику. Поступово портрет набуває вигляд сучасного художнього твору, виходячи за межі суворих канонічних регламентацій.

Отже, Кастільоне вплинув на розвиток жіночого портрету через творче поєднання китайської живописної традиції з європейськими мистецькими якостями, зокрема реалістичністю, живописним рішенням образу, світло-тіньовим моделюванням і постановочністю сюжету. Зберігаючи зовнішній сформований антураж – костюм, предметний репертуар тощо, у живописну практику проникають традиції передачі портретної подібності, індивідуальності, характерності та настрою, що приходять на зміну певного усередненого типу. Унеском Кастільоне в офіційний парадний портрет можна вважати його художні якості,

ретельність виконання та досконалість репрезентації стародавньої художньої традиції. Але головні новації були ним здійснені в камерному жіночому портреті, якому він надає європейську жіночність, натхненність образів і барочний символізм через застосування живописних прийомів тенебрізму, ілюзорності, матеріальності, певних поз й атрибутики, що говорять мовою жестів, натяків, асоціацій та алегорій.

Кастільоне і його європейські колеги, по суті, переносять на китайський ґрунт жіночі типобрази з європейської культури, які уособлюють такі іпостасі як: *жінка-лицар* (образ мужності, жертвовності й військової доблесті); *жінка-пастушка* (образ невинності та гармонії з природою) та *жінка-красуня* (образ вишуканості, чарівності, чуттєвості й інтимності). Хоча ці образи втілюються через зображення конкретних постатей, вони набувають свої типологічні риси та займають своє місце в новій жанровій структурі китайського жіночого портрету.

Співна атрибуція творів Кастільоне говорить про те, що він стає легендарною фігурою, яка уособлює всю італійську присутність у Китаї і більш того – європейську школу, яку починають опанувати й китайські митці. Його творчість вплинула на подальше формування жанру жіночого портрету, який поряд із традиційним підходом усе більше набуває реалістичної досконалості [160, с. 60-61].

У другій половині XIX – початку XX ст. маньжурська імперія зазнала занепад, водночас зустрівши політичний і культурний тиск із боку Європи. Так, ще у другій третині XIX ст. Китай пережив опіумні війни (1840-1842 та 1856-1860), ініційовані Великобританією і Францією та спрямовані проти імператорського Китаю. А з 1840-х рр. в історії Китаю почався етап, що в сучасному мистецтвознавстві країни отримав назву Модерн. Він тривав до 1912 р., збігаючись у часі з європейським модерном. У портретному живописі цього часу, зокрема й у жіночому портреті, виразніше, ніж в інших жанрах китайського живопису виявляються нові риси. У першу чергу це характеризує творчість живописців, не пов'язаних із придворною Академією, улюбленою темою якого була «краса й елегантність», що відповідало образу прекрасних дам. У цьому

сенсі варто згадати твори цинських художників Нань Тяньунь (1633-1690), Хуан Чж Ій (1762-1830), Ван Су (1794-1877), Пань Чженьюань (1852-1921) та ін., які зображували жінок, сповнених витонченості та природної краси [88, с. 97, 98].

На межі XIX – XX ст. Маньчжурська династія Цин остаточно дискредитує себе, розгромивши за допомогою європейських і японської армій національне китайське повстання, спрямоване проти європейського впливу. Китай стає ареною суперечок між колонізаторами, Японією та Росією, що згубно впливає на соціально-економічний стан країни. Наслідком цього стала Сінхайська революція 1911 р., що призвела до падіння імперії та проголошення Республіки, часу політичного хаосу, обтяженого новою війною з Японією (друга Світова війна), що виликало нові руйнування. Ці події суттєво вплинули на культурне життя Китаю і на мистецтво зокрема. Падіння імперії позначилося на розвитку китайського живопису, оскільки весь попередній час саме імператорський двір був одним із найголовніших замовників творів мистецтва. До цього більшість китайських митців належали до кола придворної знаті, а після революції живописом уже опанують більш широкі маси та прошарки населення. Через великі соціальні потрясіння чимало художніх напрямків перервали свій зв'язок із традицією: з початком XX ст. у китайському живописі почався період «100 шкіл», для якого характерний часом радикальний відхід від традицій і неймовірна жанрова імпровізація. Зазначені процеси розвивалися на тлі посилення впливу європейської художньої школи в китайському живописі.

Тим не менше деякий час ще триває традиція парадного портрету, який наслідує традиції минулого. Повторення сталих іконографічних схем бачимо в портретах Цисі, вдовуючої Великої імператриці цинського Китаю (1835-1908), яка з 1861 по 1908 рр. зосередила у своїх руках верховну владу. Воні виконані в європейській манері, зокрема в портреті імператриці невідомого автора, де вже немолоду володарку показано у всій пишності вбрання (Іл. 2.50). Витинання її жовтого парадного халату, «крилата» мантия, прикраса головного убору – усі ці елементи костюму передані з вражаючою точністю. Зліва і справа зображені дракони, внизу вишиті «гори довголіття» море, хвилі, берег. Головний убір і

край одягу облямовані чорним хутром. На уборі височить складна конструкція у вигляді триярусної пагоди, декорованої золотими феніксами, перлами й опалами. Однак попри детальне відтворення костюму ключовою характеристикою цього образу стає глибокий психологізм. Обличчя-маска позбавлене міміки, особливого виразу йому надає погляд володарки, що уважно вдивляється в глядача, проте нікого не підпускає до себе, не розкриває таємниць власної душі. Цей же тип демонструє інший анонімний парадний портрет початку 1900-х рр. (Іл. 2.51), де композиційна статуарність, колористична стриманість і вишуканість декоративно поєднані з навмисною скутістю і застиглістю руху, але канонічну форму вже долають індивідуальність і психологізм.

Під впливом західноєвропейських тенденцій змінюється сам характер портретного живопису: традиційна манера трактування обличчя з його усередненістю замінюється на індивідуальні риси, європейську жіночність і натхненність образів. Чимало художників утрачають самотність і власну стилістику у прагненні слідувати новим віянням. Водночас інша частина митців свідомо прагне дотримуватися традицій на знак протесту проти вестернізації національної культури.

Висновки до другого розділу

Проведений аналіз образотворчого матеріалу, літературних джерел і фахових досліджень, присвячених культурі й мистецтву середньовічного Китаю, живопису *гохуа* дозволив зробити наступні висновки стосовно розвитку образу жінки в китайському традиційному живописі.

В образотворчому мистецтві отримав відображення той особливий статус жінки і уявлення про жіночність, що склалися в традиційному китайському суспільстві та ґрунтувалися на уявленні про підпорядковане місце і обмежену роль жінки в соціумі. Відповідно сформувався еталон краси, в якому цінувалися тендітність і кволість, блідо-матове обличчя, розкішне вбрання і складно укладена зачіска, «лотосові» ніжки.

Символами жіночої краси в міфологічній культурі виступають чотири великих красуні давнини – супутниці імператорів, зображення яких закладають ідею серійності і повторюваності жіночих портретів та образів, які використовують митці протягом всього Середньовіччя. Наступну групу образів, що символізують жіночу привабливість, утворюють жінки-поетеси – Су Жолань, Сюе Тао, Юй Сюандзи, Лі Цинчжао, Гуань Даошен. Їхня краса осяяна освіченістю розуму, творчими здібностями, здатними передати найтонші відтінки душевних переживань. Витримка, жіноча мудрість, усеполююча любов – якості, що викликали захоплення ними та сприяли увіковіченню образу гідної жінки в мистецтві.

Жіночі образи з'являються в китайському живописі на ранніх етапах його розвитку (V ст. до н.е. династія Чжоу) та посідають усталене місце в сюжетно-образному репертуарі китайського живопису протягом усієї історії його розвитку. У центрі уваги художників були переважно жінки знатного походження, наближені до особи імператора – його Перша дружина та наложниці, придворні дами, а також благородні освічені жінки. Окрему групу жіночих образів складають зображення богинь і відьом, тобто жінок, наділених неземними якостями. Зображення жінок вищого світу відрізнялися в різні епохи. На картинах Танської доби, коли панували вільні звичаї і жінка користувалася певною свободою, переважають пишнотілі матрони з виразом спокійної гідності; у династії Мін (1368-1644) і Цин (1644-1911) через помітне посилення домостроївських підвалин повсякденного устрою життя жінки були зведені до статусу рабинь, і на картинах цього періоду вони виглядають худорлявими, хворобливими створіннями.

Роботи видатних художників старовини й раннього Середньовіччя (Гу Кайчжи, Чжан Сюань, Чжоу Фан, Цю Ін та ін.), що являють собою живопис на багатометрових сувоях, показують роль жінки у традиційному китайському суспільстві, формують своєрідний образотворчий канон – іконографію і стилістику, які стають впізнаваними й закріплюються на довгі століття. Поступово, з часом розширюється сфера існування жіночих образів. Якщо на початку їх виникнення жінка трактується як істото напівміфічне (фея), то з часом благо-

родні жінки виступають як неодмінні учасники поховальної процесії (у наскельних розписах), а трохи пізніше постають у розмаїтті придворних занять, де за зовнішньою красою й церемоніальністю повсякденного життя гарему ховається складний комплекс жіночого світовідчуття, безрадісне існування, туга та тяга до свободи і жіночої любові.

Образ жінки розкривається засобами двох провідних стилів живопису *гохуа* – стиля *гун-бі* та *се-і*, у портретних жанрах: *жень-у-хуа* («людина і квіти») та *ши-нюй* («зображення красунь»). У стилі *гун-бі* створено переважну кількість зображень жінок, наближених до імператора, а також парадних портретів імператриць, де панують композиційна симетричність та урочистість, живописна ретельність й декоративність. Стель *се-і*, що використовували прихильники *веньженьхуа*, дозволяв більше свободи в розкритті жіночого образу, його настрою, натхненності, ліричності, внутрішньої краси й поетики миті швидкозмінного життя, він був меншою мірою регламентований. Прототипами жіночих образів, що розкриваються засобами цього стилю, виступали переважно жінки з нижчих прошарків населення.

Трактування багатьох жіночих образів у подальшому входять у традиційний побут художників: використовуються каліграфічні техніки роботи пензлем, гострота, досконалість і плавність ліній; прагнення до впорядкованості сприйняття, що зумовила чіткість композиції, яка будується на гармонії ритму; раціональне використання художніх засобів, передусм вільний фон, для ефективної передачі просторового середовища та стриманий колорит – усі ці художні прийоми *гохуа* залишаються в арсеналі китайських художників. Образ жінки, вирішений у такій манері, стає класичним у китайському мистецтві.

Традиції європейського олійного живопису (лінійна перспектива, світло-тіньове моделювання форми, реалістична манера та барочна стилістика), з якою вперше знайомиться китайське мистецтво у XVII – XVIII ст., зокрема через твори італійського ієзуїта-місіонера Дж. Кастільоне, стають новим взірцем і для розвитку жіночих образів і формуванні нового живописного канону жіночого портрету. Кастільоне та його європейські колеги переносять на китайський ґрунт жіночі типобрази з європейським культурним кодом: це образи мужнос-

ті, жертовності й військової доблесті (жінка-лицар), невинності та гармонії (жінка-пастушка), чуттєвості й інтимності (жінка-красуня / образ наложниці-куртизанки). Саме останній портрет став найбільш удаюю спробою створити новий національний тип китайського жіночого портрету, який став своєрідною «китайською Джокондою». Хоча ці образи втілюються через зображення конкретних постатей, вони набувають свої типологічні риси та посідають своє місце в новій жанровій структурі китайського жіночого портрету. Творчість Дж. Кас-тільоне заклала основи портретного живопису Китаю Нового часу, надавши великий вплив на формування цього жанру в нових політичних умовах після падіння цинської династії.

РОЗДІЛ 3

РОЗВИТОК ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XX СТ.

3.1. Вплив соціально-культурних змін і мистецьких процесів на розвиток жіночого портрету в китайському живописі XX ст.

3.1.1. Між «гохуа» та «сіянхуа»: розвиток жіночого портрету у мейнстримах китайського живопису XX ст. З початку XX ст. китайський реалістичний живопис пройшов інтенсивний шлях розвитку, долаючи кордони й канони власної тисячолітньої традиції і вбираючи модерні тенденції європейського і світового мистецтва. Однак на якому б історичному шляху не знаходилося китайське мистецтво: в останнє десятиліття династії Цин, у період Китайської республіки часів Гоміньдану (1912-1949) або Китайської Народної Республіки правління Мао Цзедуна (1849-1976) зі скрутними часами «культурної революції» (1966-1976) і наступними десятиліттями відродження, економічного та культурного піднесення, складна лінія взаємодії «свого» і «чужого» – китайської живописної традиції та впливів «заморського» живопису – залишалася головним стрижнем розвитку національного мистецтва [99].

Становлення художньої освіти в Китаї додало нового імпульсу європейській художній школі, на якій виховувалася нова генерація китайських митців. Іноземний досвід привозили в Китай і китайські митці, які поверталися на батьківщину після отримання освіти в країнах Європи і Америки. Вони ставали «агентами» західної художньої школи. Відходячи періодами на другий план, традиція *гохуа*, проте, зберігала самобутність і художні принципи. Ця традиція включилася у бурхливий процес розвитку сучасного живопису з новою силою, починаючи з останньої третини XX ст. І тепер вона залунала по-новому, визначаючи міжнародне визнання китайського живопису, який сьогодні займає одне з провідних місць на світових арт-ринках.

Західноєвропейський живопис став своєрідним стимулом для розвитку китайського реалістичного живопису, і його популяризували провідні китайські

художники Сюй Бейхун, Лю Хайсу та ін. У творах митців першої половини ХХ ст. чітко простежується захопленість західноєвропейськими техніками і стилями олійного живопису від реалізму до модернізму. Розкріпачення жінок, набуття ними певної незалежності, зокрема й можливості творчого, мистецького розвитку, вплинули на характер зображення в жіночих портретах [76, с. 221]. Ця відкритість проявилася і в світських портретах жінок, сповнених зовнішньої краси і внутрішньої гідності, а також у появі оголених моделей. Деякі художники, такі, як Цинь Хуанфу, передавали витонченість палітри і жіночу тендітність, графічність і стриманість, поєднуючи новий для китайців європейський жанр із формальними традиціями *гохуа*. Інші, як одна з перших, найбільш яскравих і самобутніх жінок-мисткинь Пан Юйлян, навпаки, занурювались у світ модернізму, повністю розчиняючись в експериментах паризької школи, зокрема фовізму і сезанізму. Взаємовплив двох спочатку полярних підходів не був безумовним і лінійним. Це була складна лінія взаємодії, що практично розірвалася в період активного освоєння західної художньої практики, а потім у період режиму Мао Цзедуна і культурної революції, де культивувалася естетика західноєвропейської реалістичної традиції і метод соціалістичного реалізму, апробований в СРСР. Ця епоха відбилася і на жіночому портреті, що відображав соціальну рівність жінок із чоловіками і їх роль у будівництві світлого майбутнього [42, с. 59]. Типове трактування тематичних жіночих портретів того часу віддзеркалює образ цілеспрямованої студентки або радісної трудівниці [104, с. 374], написаної переважно в манері радянського соцарту.

У цю добу китайський традиційний живопис не підтримується офіційними колами, і його прихильники, по суті, переходять в опозицію і тінь офіційного художнього методу. Лише на межі 1970-х рр., уже на хвилі нового часу осмислення важких наслідків минулої епохи й виходу з соціально-культурної кризи, опальні традиції знову повертаються до актуальності художнього процесу та національного піднесення. Естетика і філософія *гохуа*, синтетизм *веньженьхуа* залучаються до пошуків нового творчого освоєння китайської дійсності, поряд із тим, що до цього часу було напрацьовано європейським і американським мистецтвом.

Шукає шляхи свого розвитку й новий реалістичний живопис через самоствердження багатьох протестних, контркультурних і субкультурних рухів кінця 1970-х – 1980-х рр. [62, с. 403-405] У творах тогочасних художників жіночі образи постають у декількох утіленнях і типах: від спокійного умиротворення і споглядальності до романтичної натхненності на тлі важких наслідків тоталітарного режиму і розкріпачення жіночності. Однак останньому типу ще належить розвинутися згодом. Найбільш важливі завоювання китайського портретного живопису цієї доби полягають у передачі портретної схожості й індивідуалізації, що прийшли на зміну усередненого типажу, а також у привнесенні рис європейської жіночності та романтичності.

З початку XX ст. китайський реалістичний живопис, що пройшов через нову для нього школу роботи з «натури», освоює і творчо пропускає через традицію *гохуа* нові для себе жанри оголеної натури. Однак зовсім по-новому ця тема залунала на межі останніх століть із проникненням у Китай постмодернізму, поп-арту й різних західних живописних концепцій.

3.1.2. Трансформації соціального портрету китайської жінки та її відображення в живопису. На межі XIX – XX ст. мінливий статус китайської жінки та зрушення в її соціальному положенні знайшли відображення в мистецтві у вигляді репрезентації нових соціальних ролей і художніх образів. Для таких карколомних змін склалися вагомі передумови, що фактично унеможливлювали існування жінки за віками сформованими правилами.

Починаючи з другої половини XIX ст. історія Китаю була вкрай неспокійною через інтенсивну та невідворотну взаємодію із західним світом, що спричинило ревізію власних традицій і культурних цінностей у китайському суспільстві, одним із наслідків чого стали зрушення у сприйнятті гендерної ролі жінки. Як відомо, у середині XIX ст. міць політичної влади Китаю суттєво підкосили Опіумні війни (1840-1842 і 1856-1860), ініційовані Великобританією і Францією та спрямовані проти імператорського Китаю, що призвело до громадянських хвилювань, значно посилило вплив іноземних держав на політику й економіку країни та врешті-решт наблизило падіння Маньжурської імперії. Услід за цим XX ст. в історії Китаю стало часом інтенсивного пошуку нового

власного шляху розвитку в широкому світовому контексті. Однак особливо важкі випробування для китайського суспільства й культури припали на час правління Мао Цзедуна, реформаторська діяльність якого спричинила насильницьке завершення «людяної» доби за ради пошуку шляхів утілення ідей комунізму, що перетворилося на масштабний соціальний антигуманістичний експеримент. Усі ці зовнішні сили, як зазначає дослідник Хань Юйфэн, наполегливо спонукали жінку до змін у ставленні до самої себе та відповідно формували в суспільстві новий погляд на неї.

На тлі серйозних суспільних потрясінь початку ХХ ст. зміна історичної ролі китайської жінки стала одним із нагальних питань доби: услід за пробудженням самосвідомості в мислячих жінок, набуттям ними свободи думки й висловлювання та розкріпаченням індивідуальності жінка вийшла за межі «жіночої половини [дома]» та з небаченою раніше активністю проявила себе в мистецтві [104, с. 367]. Тож на тлі суспільно-політичних і культурних змін, а також під впливом боротьби за емансипацію жінок розвивалося жіноче мистецтво, в якому образ жінки посів провідне місце.

Унаслідок значних зрушень у суспільно-політичному устрої країни в мистецькому житті Китаю виник навіть окремий рух жіночого мистецтва, орієнтованого на вираз гендерної проблематики, що висвітлює широкий корпус наукової літератури, в якому розглядається це питання в історичній перспективі (М. Вейднер, Д. Едельштейн, Дж. Мюррей та ін.) [136].

Показовою ознакою зрушень у самосприйнятті жінок себе як соціально активної творчої одиниці стало утворення жіночих творчих об'єднань. Першим таким угрупованням, що було засновано у 1934 р. та мало тривалу історію, було «Китайське жіноче товариство живопису і каліграфії», куди увійшло понад 150 членкинь, які були видатними жінками-художницями та каліграфами з усіх куточків країни. Об'єднання за часів свого існування (до 1949 р.) влаштувало чотири виставки. Його діяльність, на думку Хань Юйфена, свідчить про досягнення жінками самостійності в мистецтві [104, с. 371-372].

Саме в цей час у першій третині ХХ ст. в китайському суспільстві під впливом ідей формування нової культури, емансипації жінок виникає новий

тип жінок-художниць, які відчували себе представницями «нового покоління митців». Гуань Зілан, Пань Юйлян, Сунь Доци та ін. увійшли в мистецтво багато в чому завдяки тим світоглядним зрушенням, які переживало китайське суспільство на початку минулого століття, та звичайно ж через власну наполегливість і волелюбний характер, що дозволили повною мірою розкритися їх художній обдарованості. Їх позиція відрізнялася свідомим відходом від старих цінностей, що унеможливлювало їх звернення до прийомів традиційного живопису. Ці жінки-художниці з ентузіазмом вивчали зразки культурної спадщини Заходу, шукаючи власний шлях у мистецтві.

У контексті становлення системи вищої художньої освіти в країні, яке розпочинається саме в цей час, китайські жінки починають входити у світ професійного образотворчого мистецтва, вивчаючи секрети олійного живопису у вишах власної країни. Від першої третини ХХ ст. формується нова національна освітня традиція в галузі мистецтва, в якій обдаровані жінки посідають гідне місце поряд із чоловіками. Такі художниці, як Чжао Юйпін (нар. 1932), Цзинь Чжао (нар. 1933), Чжан Цзи (нар. 1935), Чжоу Лін (нар. 1941), Лі Хуанг (нар. 1942) та багато інших переконливо засвідчують укріплення академічної освіти в Китаї та її відкритість для жінок. Із вестернізацією країни, обранням курсу на реформування в усіх сферах життя обдаровані жінки отримали не тільки можливість навчатися, а й посісти належне місце в системі художньої освіти як педагогів.

Отже, у 1920-ті рр. почало зростати перше покоління жінок-художниць, які, отримавши формальну художню освіту, беззастережно продемонстрували свій геній і ентузіазм у жіночому олійному портреті й особливо в автопортреті. На першій Національній художній виставці, проведеної національним урядом у квітні 1929 р., сила майстерності і популярність жінок-художниць, які своїм мистецтвом формували образ нової жінки Китаю, зокрема розкритий в чисельних автопортретах, привернула увагу глядацької аудиторії [194]. Цей жанр і надалі лишатиметься улюбленою формою саморефлексії китайських жінок-художниць, а також способом самовираження. Навіть у період з 1950 по 1970 рр., коли «індивідуалізм» цілеспрямовано викорінювався, мисткині приховували

зображення свого внутрішнього світу за соціально забарвленими зображеннями інших жінок. Починаючи з 1978 р., коли був узятий курс на політику реформ і відкритості, жіноче мистецтво як прагнення творчої індивідуальності бути вираженою у фарбах і формі, а саме: у проникливих і розмаїтих жіночих образах, почало стрімко відроджуватися та швидко розвиватися [194].

Наочним підтвердженням цих спостережень стала потужна виставка, організована зусиллями Центральної Академії витончених мистецтв Китаю, що проходила в Художньому музеї цього закладу з 17 грудня 2010 р. по 20 лютого 2011 р. [194] Куратор проекту, визнаний експерт із проблем жінок Яо Даймей, поставила завдання розповісти про китайських жінок-художниць XX – початку XXI ст., даючи змогу глядачеві простежити зміни в їх самосприйнятті та засобах розповідати про себе і своїх сучасниць. Потужна експозиція цього масштабного і знакового проекту є певним проміжним підсумком столітнього реформаційного руху, спрямованого на досягнення китайською жінкою особистої і творчої самостійності.

3.1.3. Впливи західноєвропейського модернізму та російської академічної школи в китайському жіночому портреті XX ст. У перші століття після знайомства китайців з європейським живописом розвиток реалістичного живопису в Китаї суттєво гальмувався через те, що китайський класичний живопис займав домінуюльну позицію. Реалістичний живопис Китаю на початкових етапах свого формування синтезував традиції західноєвропейської школи живопису й китайської класичної живописної традиції, що проявилось передусім у тому, що китайські митці освоювали невідому до появи місіонерів олійну техніку живопису. Однак зображення залишалося в руслі китайської традиції з превалюванням декоративності. Так само майже незмінною лишалася система жанрів, тематичний репертуар робіт і засоби його розкриття такі, як композиція, принципи заповнення живописного простору. Тож до певного часу китайський олійний живопис стилістично наслідував національну традицію живопису тушшю.

На межі XIX – XX ст. ситуація змінюється. Як зазначає дослідник Хань Бін: «Генезис сучасного китайського живопису можна віднести до кінця XIX

ст. Він визначається наявністю складного історичного періоду, коли відбувалося становлення самосвідомості сучасної китайської нації» [9, с. 241]. У цей час напружено тривав пошук національної ідентичності, спричинений зовнішніми та внутрішніми викликами, такими, як криза манчжурської династії Цин, влада якої утримувалася в країні завдяки активній підтримці західних держав [85, с. 83], впливу яких протистояла певна частина китайської інтелігенції. Крім того, унаслідок японо-китайської війни 1894-1895 рр. китайська культура мала чинити опір ще й японському впливу [89, с. 198].

У зазначений період у суспільстві оформлюється розуміння того, що криза того часу є не тільки результатом відсталості державної системи, але й також зумовлена пануванням традиційної національної психології. Як зазначає Хань Бін, китайські філософи та представники суспільної думки XX ст. звернули увагу не тільки на зовнішні аспекти необхідних перетворень, а й на внутрішні, наприклад на психологічний аспект пошуку національної ідентичності [9, с. 241]. Події цього періоду стимулювали інтенсивний творчий пошук, перегляд застарілих традицій нещодавно скасованої Китайської імперії і осмислення запозичень у китайській національній культурі, що міцно асоціювалися із західним впливом. Залежно від ідейних переваг учені і філософи шукали відповідну культурну форму для вираження оновленої самосвідомості китайського народу, якою серед інших виступив олійний живопис. Західний стиль живопису, його усталені теми й мотиви викликають стійкий інтерес у реформаторів культури та художників, що спричинило виникнення різних шкіл і напрямків у китайському живописі цього часу (так званий період «Ста шкіл»). Рух «Четвертого травня» (травень – червень 1919р.) остаточно визначив вектор розвитку китайської культури в бік вестернізації.

Слід відзначити, що на початок XX ст. історія засвоєння китайськими художниками західноєвропейської традиції вже мала кілька етапів – починаючи від багаторічної діяльності Джузеппе Кастільоне як придворного художника і перекладача трактатів з європейського мистецтва у XVIII ст., розвитку т.зв. «експортного живопису» у Кантоні (Гуанчжоу) та інших портових містах Південного Китаю, зумовленого діяльністю європейських, переважно англій-

ських художників, зокрема Джоржа Ченери (1774-1852), з розповсюдження західної традиції олійного живопису [101, с. 27-31]. Для розуміння специфіки засвоєння китайськими художниками європейської традиції необхідно також згадати про діяльність майстерні «Ту Шаньвань», більшість художників якої практикувалися у копіюванні робіт західноєвропейських майстрів, тому оволодіння технікою олійного живопису було необхідною умовою їх діяльності, а разом із цим і знайомство з системою жанрів та образно-тематичним репертуаром [104, с. 31-32], що сприяло розвитку в Китаї реалістичного живопису.

Однак безпосереднє знайомство з європейською традицією розпочинається з 1860-х рр. після Опіумних війн, коли деякі китайські художники вирушили на навчання до Європи і згодом привнесли настрій західноєвропейського живопису в місцеву художню традицію й стали найбільш переконливими пропагандистами західного стилю в мистецтві, що значно вплинуло на місцевих художників. Характеризуючи цей етап розвитку китайської культури, важливо додати, що в деяких університетах країни, зокрема у Нянцзінському та Баодинському, було введено читання курсу з історії західноєвропейського живопису, для чого туди запрошували викладачів з Європи.

Починаючи з 20-х рр. XX ст., чисельність китайських художників, що вирушали на навчання в Європу, США, Японію значно збільшилася. Як зазначає Чень Чженьвей, протягом 1911-1937 рр. майже щорічно китайські художники навчалися в Академії мистецтв в Японії, що визначило подальший шлях розвитку китайського живопису та пріоритети китайської художньої освіти. Серед них Лі Шутун, Цзен Яньнянь, Ван Ян, Янь Чжикай, Цзян Сін, Фан Мінюань, Лі Яньін, Сюй Дунгу, Ван Юсюань, Чжень Баоі, Чжоу Цінхуао, Ван Ячжень, Вей Тяньлін, Дін Яньюн, Ван Даюань, Янь Шэйлун, Ванчжань Цю Хай, Чжень Чжіці, Лю Хайсу, Лін Найпін, Лі Ши Цзяо, Ван Шилан [101, с. 36]. В Європі й Америці одними з перших навчалися Лі Іши, Фен Ганбей, У Фадін, Лі Чяоши, Фан Цзінбі, Лін Фенмянь, Сюй Бейхун, Пань Юйлянь, Чжоу Бічу, Пань Синьчинь, Янь Вэньлянь, Чан Шухун, Люй Сибэй, У Цзо-жэнь, Тан Іхе, Чжоу Фанбай та ін. [101, с. 48]. Відвідуючи Європу, передовсім

Париж, китайські художники переконувалися в тому, що хоча класичне мистецтво було основою художньої освіти та підтримувалося в академічних колах, однак у художньому житті провідних кіл панували інші настрої, а саме захоплення модерністськими пошуками.

Повернувшись до Китаю, багато хто із цих митців розпочав викладацьку діяльність у провідних університетах країни, а також сприяв утворенню художніх вишів у Китаї. Серед викладачів особливо слід назвати імена таких видатних китайських митців, як Сюй Бейхун, Лю Хайсу, Лін Фенмянь, Янь Вєньян, які викладали історію західноєвропейського живопису з урахуванням найсучасніших змін [101, с. 49]. Оскільки художня освіта перебувала в Китаї у стані модернізації, єдиної навчальної програми не існувало, як не склалися методики викладання живопису та рисунку, тому провідні викладачі з числа названих митців спиралися у своїй педагогічній діяльності здебільшого на власний досвід і розуміння. Так, Сюй Бейхун провідну роль віддавав академічному рисунку, що йшло в розріз із традицією національного живопису, у той час як Лін Фенмянь зазнав значного впливу імпресіонізму, тому прагнув синтезу європейського і східного мистецтва [101, с. 50].

У мистецтві перших десятиліть ХХ ст. простежується дві основні тенденції: намагання синтезувати традиції китайського живопису й реалістичної західноєвропейської школи, з одного боку, та занурення у контекст західноєвропейського мистецтва – з іншого. У результаті на китайський ґрунт привноситься європейська система жанрів, теми та мотиви класичного європейського живопису. Ці дві основні тенденції визначають основний вектор розвитку китайського мистецтва протягом усього ХХ ст.

Прихильники західноєвропейської школи випрацьовували принципово нову методику художньої освіти, яка, крім іншого, передбачає роботу з натури. Художники Лі Шутун, Люй Фенци і Лю Хайсу – педагоги-новатори, що відстоювали необхідність такої роботи у процесі художнього виховання. Унаслідок їх зусиль та від незворотності вектору змін із 1920-х рр. в Академії мистецтв було дозволено писати з натури. У 1922 р. було оприлюднене «Зібрання правил, сформульованих Міністерством освіти»: «В Академії мистецтв

дозволяється писати натуру відповідно до традицій західноєвропейського живопису» [101, с. 37-38].

Із цього моменту на виставках починає з'являтися пленерний живопис і зображення оголеної натури, яке суперечило традиційним національним уявленням про речі, гідні зображення. Стосовно того, як сприймався жанр «ню» консервативним глядачем, Н.Г. Сураєва зазначає, що китайські художники ніколи не мали такого ідеалу, як прекрасне жіноче оголене тіло. Згадати хоча б, що ситуація, в якій чоловік міг би побачити лотосові ніжки без черевиків уважалася неприпустимою, а в разі, якщо таке трапилося, жінка мала навіть знищити себе. Для китайського поціновувача мистецтва зображення оголеного тіла вважалося порнографічною картиною, найвідомішим зразком якої є сувій часів династії Сун, що зображує імператрицю Ян Гуйфей, що виходить із ванни. Такі малюнки створювалися для індивідуального використання чоловіками й не вважалися за високе мистецтво. Проте в західному світі цей мотив і його відображення в мистецтві мав би сприйматися як відображення краси людського тіла [81]. Тож китайські майстри початку століття відкривають для себе новий жанр, освоєння якого символізує карколомні зміни у свідомості провідних представників суспільства, зокрема й самих жінок.

Найбільш плідними пошуки в галузі нової зображальності виявилися для творчості таких художниць, як Гуань Зілан, Пань Юйлян, Цю Ді, Сунь Доци, оскільки всі вони були наділені видатними творчими здібностями, що дозволило їм упевнено застосовувати принципи, техніки й виразні засоби західного мистецтва для вираження власного світовідчуття [104, с. 369]. Прикметно, що їх внесок у розвиток нового для Китаю олійного живопису на початковому етапі його становлення був не менш суттєвий, ніж унесок їх сучасників-чоловіків. Освоєння мисткинями традиції олійного живопису відбувалося одночасно з засвоєнням найновіших й для європейського мистецтва стилів і напрямків, що збігалося з переломним процесом внутрішнього розкріпачення китайської жінки, змінами в її суспільному статусі і відповідними трансформаціями у ставленні до самої себе. Отже, важливо розглянути розвиток модерністської

традиції на китайському ґрунті послідовно, спочатку проаналізувавши творчість художників – їх попередників і вчителів.

Першими китайськими художниками, які розпочали навчатися олійному живопису, за словами Ляо Чжендіна, були Лі Шутун і Хе Нінся. Вони проклали дорогу мистецтву олійного живопису в Китаї, сприяли контактам в галузі живописного мистецтва між Китаєм і Заходом і заклали основу для розвитку цього мистецтва на китайському ґрунті [100, с. 74].

Творчий доробок Лі Шутуна (1880-1942) у контексті проблеми витоків китайського олійного жіночого портрету та поширення західного стилю живопису загалом, має особливе значення. Лі Шутун навчався олійному живопису в Японії в Токійській школі витончених мистецтв, а після повернення до Китаю у 1910 р., розпочав багатoproфільну педагогічну діяльність [169]. Як йшлося вище, Лі Шутун був першим китайським художником, який розпочав роботу з натури та наполягав на обов'язковій для живописця практиці написання оголеної моделі. Його робота тих часів «Напівоголена жінка» (1909) (Іл. 3.1) демонструє вишукану й делікатну інтерпретацію мотиву. Лі Шутун обирає для своєї роботи реалістичну манеру письма, зосереджуючи увагу на передачі форм молодого жіночого тіла, сповненого невимушеної грації і спокою, завдяки чому виникає враження, що художник написав жінку, яка випадково задрімала в кріслі, настільки переконливо йому вдалося передати затишну атмосферу кімнати, в якій вона перебуває. Вишуканий колорит картини, побудований на сполученнях червоного, теплих і холодних відтінках зеленого, посилює відчуття інтимності зображення. Знайомство Лі Шутуна з імпресіоністичною манерою письма та некласичною концепцією колориту проглядає в живописній розробці окремих елементів зображення, як наприклад тканина, накинута на крісло, в якому сидить модель, майстерній роботі з можливостями світла й тону для передачі форми.

До відкривачів олійного живопису належить і художник Чень Ченбо (1895-1947), уродженець Тайваня. Перше уявлення про західний живопис він отримав ще під час роботи вчителем у школі мандаринів при канцелярії губернатора Тайваня, а у 1923 р. вирушив до Японії для його ґрунтовного вивчення.

На третьому році навчання його роботи були визнані гідними імператорської виставки. Чен Ченбо вважається засновником традиції олійного живопису на Тайвані, де активно виставлявся, а у 1934 р. за підтримки однодумців заснував Асоціацію мистецтв. На жаль, художник передчасно пішов з життя, репресований гоміньданівською армією.

Картина Чень Ченбо «Оголена жінка» (Іл. 3.2) належить до раннього періоду творчості художника та, ймовірно, написана на початку 1920-х рр. під час навчання в Японії. Вона вражає сміливістю рішення, навіяного враженнями від творів європейських модерністів. Оголена жінка, що позує, присівши на стілець, укритий червоною тканиною, представлена у розкутій розслабленій позі, фронтально щодо глядача. Завдяки використанню контрапосту фігура виглядає жваво і динамічно, у свою чергу, динаміку підсилюють пастозні мазки, які майже скульптурно моделюють форму. Помітно, що художнику не зовсім вдалося відтворити трьохмірну форму стільця і «посадити» на нього модель, через що вона нібито стоїть, однак у контексті нового європейського мистецтва, а також з огляду на те, що це були перші кроки китайських художників у створенні власних композицій за принципами європейського модерністського мистецтва, такі неточності були несуттєві. Узагальнене, спрощене трактування обличчя, кольору і форми відповідають модерністичним пошукам художників-примітивістів того часу.

Вагомий унесок у розвиток олійного живопису та модерністичної традиції в Китаї на початку XX ст. вніс Цинь Хуанфу (1906-1998), мистецтвознавець і художник-вихователь. Випускник Університету Цінхуа, він навчався мистецтву у Парижі у 1930 р., де став членом новоствореного у Франції Китайського товариства мистецтв (1933). Після повернення на батьківщину у 1934 р., активно викладав в університетах і коледжах, працював у видавництвах у редколегіях з образотворчого мистецтва, був одним із керманичів Китайського науково-дослідного товариства художньої освіти та Китайської асоціації художників (філія Цзянсу), активно працював як митець і мав персональні виставки по всій країні [191]. По суті Цинь Хуанфу присвятив своє життя дослідженню та поширенню західної історії мистецтва й художньої освіти в Китаї, що демонстрували його

численні статті 1930-х рр.: «Виставка китайського живопису в Парижі» (1933), «Читайте, як ми бачимо китайський живопис» (1933), «Чи потрібен західний живопис?» (1937), «Лекції з Західної історії мистецтва» та ін. [193] Митець справив потужний вплив на розвиток китайського олійного живопису. Його обрані роботи, такі, як «Портрет дівчинки Кабангі», «Покоївка», «Весела», «Кармен», «Портрет Ван Хені», «Портрет Ву Зуорена» та ін. експонувалися в Паризькому салоні, у салоні Незалежних і були помічені критикою та більш досвідченими співвітчизниками – Сюй Бейхуном, Ци Байші та ін. Чистий й елегантний стиль живопису, вишукана простота обраних мотивів, співзвучних цінностям як західної, так і східної культури відображають якості вченого-художника, який став одним із перших художників, що працювали в західному модерністичному напрямку в Китаї.

Образ жінки – наскрізний для всього довгого творчого життя Цинь Хуанфу. Щоправда, в останні два десятиліття своєї діяльності він віддавав перевагу пейзажному жанру, а зображуючи жінок, експериментував на межі західної і східної манер. Він був автором великої кількості жіночих портретів, виконаних олією, олівцем, гуашшю. Його роботи 1920-х – 1930-х рр. – це переважно натурні штудії, виконані за принципами академічного рисунку олівцем, а також зображення оголеної натури пастеллю. Разом з уважним спогляданням натури в них простежується прагнення урізноманітнити композицію за допомогою незвичного ракурсу, або ж додати динаміки шляхом поєднання західного і східного прийомів у трактуванні натури.

До ранніх олійних творів художника належить робота «Кармен повернулася» (1932) (Іл. 3.3), що за змістом виявляється зображенням оголеної натури. Ця робота у числі інших творів Цинь Хуанфу, таких, як олійні картини «Портрет леди Кабангі», «Покоївка», «Карусель», була відібрана для весняного салону Незалежних у Парижі [193]. Через назву образ жінки на полотні співставляється глядачем з образом волелюбної циганки – героїні новели Проспера Меріме, завдяки чому сприймається емоційно та викликає більшу зацікавленість. Характер жінки відчувається в розкутій позі, символічному звучанні червоного та його рефлексів на шкірі моделі. Певною мірою неприродньо, різко

відвернута від глядача голова сприймається як складова образу темпераментної циганки. Манера письма в цій роботі відповідає постмодерністським пошукам художника: модель написано широкими енергійними пластичними мазками, з виразними кольоровими акцентами широких площин, різкими контрастами світла й тіні.

Зовсім інша стилістична трактовка відрізняє жіночий образ у роботі Цинь Хуанфу «Одаліска» (1934) (Іл. 3.4). З проаналізованим вище полотном її відділяє лише два роки, однак «Одаліска» вже демонструє прагнення митця поєднати західну та східну манери живопису, чітко виявити національний колорит через низку в інтер'єрі (китайський сувій на стіні, традиційний чайний посуд тощо), етнічні риси обличчя жінки. Світла палітра, контрастне тональне рішення та умовна світлотінь з акцентом на лінеарність демонструють пошук художником синтетичної системи засобів виразності.

Визнаним засновником сучасного мистецтва в Китаї, видатним педагогом вважається художник Лю Хайсу (1896-1994), діяльність якого припадає на першу чверть XX ст. Він багато часу провів у Японії та Європі, вивчав різні освітні програми та методики викладання живопису і рисунку, цікавився різними стилями і напрямками європейського мистецтва, однак віддавав перевагу постмодерністичним течіям [104, с. 372]. 1912 р. він заснував Шанхайський інститут образотворчого мистецтва – першу художню школу в Китаї, активно виставлявся, виступав за мистецьку реформу тощо [209]. У викладанні мистецтва він один із перших практикував роботу з оголеною натурою, через що зазнав переслідувань із боку влади. Незважаючи на складнощі, Лю Хайсу чимало зробив для становлення нового мистецтва в Китаї, плідно працював протягом усього свого довгого життя не тільки як митець, але й організатор мистецької освіти, автор численних наукових творів із проблем мистецтва [209].

Чимало своїх картин він присвятив розкриттю жіночих образів, в яких виразно простежується робота митця в різних стилях – від академізму (Іл. 3.5) до постімпресіонізму (Іл. 3.6-3.8). Причому в багатьох із них моделями слугують натурниці китайського походження, що надає роботам особливий східний

колорит та ілюструє думку, що панувала в той час у колах китайської інтелігенції, про те, що тільки через синтез китайської і східної традиції можливі прогресивні зрушення в країні.

Його ученицями, серед інших, була видатна китайська мисткиня, широко відома в Європі, Пань Юйлян (1899–1977). Знаними майстринями олійного живопису того часу, які цікавилися європейським модернізмом, були Гуань Зілан (1903–1986) і Цю Ті (1906–1958). Остання була єдиною визнаною жінкою-членкинею художнього товариства «Цзюеланше», і загалом увійшла в історію як активна діячка жіночого руху, яка своєю творчістю довела право жінки присвятити своє життя мистецтву [179]. Вона, зокрема як справжня новаторка, працювала з оголеною натурою, що на думку дослідниці Аманди Райт, коли до неї зверталися китайські художниці, набувала значення символу сучасності, ототожнюючись зі зверненням жінок до самих себе, до власного ества й навіть сприяло посиленню позиції та ролі жінок у суспільстві. Завдяки своєму вивченню «ню» жінки-художниці – Цю Ті, Гуань Зілан, Пань Юйлян та ін. перетворили предмет дослідження на можливість долучитися до широкого кола художників і брати участь у національних і міжнародних сучасних художніх виставках свого часу [179].

Однією з перших художниць – авангардисток Китаю, що зверталася до жіночих образів, була Гуань Зілан (1903-1986). Протягом 1920-1930-х рр. вона поряд з іншою відомою мисткинею Пань Юйлян уважалася однією з провідних прогресивних художниць, однак після 1949 р. була змушена виявити лояльність до соцреалізму, що утвердився в китайському мистецтві, а в роки культурної революції і зовсім залишила заняття живописом [183].

Гуань Зілан вивчала західний живопис у Китайському університеті мистецтв у Шанхаї, де навчалася у Чень Баойі (1893-1945), який, у свою чергу, учився сучасному живопису в Токійській школі витончених мистецтв в Японії, після чого заснував свою студію у Шанхаї, в якій вивчався олійний живопис у західному стилі. Саме він порадив Гуань Зілан продовжити навчання в Японії, куди вона вирушила в 1927 р., завдяки чому її стиль зазнав впливу творчості Анрі Матіса та фовізму [175]. Зберігся портрет Гуань Зілан, написаний саме в ці

роки Чень Баойі (Іл. 3.9), на якому вчитель зобразив свою ученицю привабливою та зосередженою, підкресливши її жіночність за допомогою банту й намиста. Написаний у модерністичній манері, із навмисним спрощенням й узагальненням рис із загострюванням уваги на характерному, цей портрет демонструє роботу з великими тональними і кольоровими площинами. Стилiстично наближаючись до наїву, він дає доволі точну характеристику зображеної. Повернувшись до Шанхаю у 1930 р., Гуань Зілан стала одією з перших художниць, які принесли фовізм до Китаю. Вона та Пань Юйлян швидко стали кумирами прогресивних шанувальників мистецтва як втілення духу сучасності, що відповідало прагненню оновлення мистецтва молодшої Китайської Республіки (1912-1949).

Революційний характер мистецтва Гуань Зілан проявився у зверненні до нового для китайського мистецтва мотиву – зображення оголеної жіночої натури. Художниця зазнала захоплення фовізмом і свідомо намагалася за допомогою властивих цьому стилю виражальних засобів осучаснити стиль китайського мистецтва. Її оголені моделі, написані в техніці олійного живопису, такі, як «Портрет першої китайської жіночої моделі» (Іл. 3.10) та «Лежача оголена» (Іл. 3.11) – обидві написані в 1920-1930, а також «Портрет молодшої леді» (1929) (Іл. 3.12) демонструють високий рівень узагальнення, майстерне поєднання насичених контрастних кольорів. У найбільш відомій своїй роботі «Портрет молодшої леді» (1929) вона створила образ своєї сучасниці, зобразивши її в китайському вбранні *ципао* з цуцням на колінах. Художниця уникає реалістичного слідування натурі, вдаючись до візуальної гри, використовуючи широкі вільні мазки, яскраві, щільно покладені чисті кольори. В її стилі відчувається захоплення творчістю Анрі Матіса та Моріса Вламінка [180].

Яскравою фігурою, життєвий і творчий шлях якої увібрав у себе всі означені перипетії китайських культурних метаморфоз, була художниця Пань Юйлян (1899-1977). Незважаючи на своє важке драматичне дитинство, вона завдяки чоловікові згодом стає мисткинею, привернувши увагу художника-реформатора, про якого йшлося вище, Лю Хайсу, друга її чоловіка та директора Шанхайської школи живопису, відомої своєю модерністською спрямованістю і

викладанням західних технік. У 20-х рр. вона навчалася в художніх академіях Франції і стажувалася в Римській імператорській художньої академії. Повернувшись у 1927 р. в Китай, вона очолила дослідницький відділ живопису Шанхайського інституту образотворчого мистецтва, стала професором факультету мистецтва Центрального Нанкінського університету [196]. З 1929 р. відбулися п'ять її персональних виставок (вона стала першою тогочасною китайською художницею, яка мала змогу влаштувати персональну виставку). У 1937 р. Пань Юйлян залишила Китай й оселилася до кінця своїх днів у Франції [196].

Творча спадщина Пань Юйлян вражає своїм багатством і різноманітністю. Вона працювала виключно в техніці олійного живопису на полотні, створювала гравюри, займалася скульптурою. Її художній почерк також зазнавав змін і відчувається, що в різні періоди художниця перебувала під впливом різних напрямків і стилів європейського мистецтва. Вона вдавалася до свідомого запозичення рис традиційного реалістичного живопису, цікавилася творами імпресіоністів і фовістів.

У композицію своїх робіт вона завжди включала деталі інтер'єру або натюрморт. Протягом десяти років, проведених на батьківщині, художниця написала цілу серію автопортретів, що було новим явищем у китайському живописі. В «Автопортреті» 1930-го р. вона використовує засоби виразності, що наближують її стиль до фовізму: насичена кольорова гама, використання локальних кольорів. Сам мотив «Автопортрету», в якому художниця постає перед глядачем у паризькому кафе за столиком із пляшками, попільничкою, склянкою, типово французький. Жінка з відкритими грудьми явно напідпитку: такий підхід до вирішення образу був сприйнятий критикою як виклик громадській думці. Колористична гама портрета насичена, у ній активно звучать жовто-червоний, синій, зелений, білий. Форма узагальнена, відсутній повітряний простір і перспектива – художниця сміливо оперує прийомами живопису фовістів, домагаючись, завдяки кольору, максимальної виразності образу. Про китайське походження автора свідчать риси обличчя жінки й ієрогліфи в правому верхньому кутку картини. Колір є головним об'єктом уваги Пань Юйлян і в циклі картин на тему «Національні танці»: «Танець із довгими

рукавами», 1928, «Танець із віялами», (1932). Кольором, пластикою фігур танцівниць, що виконують складні танцювальні рухи, художниця передає своєрідну ритміку китайської танцювальної мелодії. У більш пізніх картинах цього десятиліття Пань Юйлян більш стримана у вирішенні кольорової палітри й у передачі емоційного стану персонажів.

Слід відмітити, як мисткиня у своїх композиціях «ню» вільно володіє як модерністичною мовою фовізму, де відчувається вплив Матіса («Жінка перед дзеркалом», 1940) (Іл. 3.13), так і стилістикою гохуа («Сидяча оголена», 1953) (Іл. 3.14). У 1940-50-ті роки вона не раз зверталася до цього мотиву в образах сидячих оголених (Іл. 3.15, 3.16) і «Купальниць» (Іл. 3.17), демонструючи опанування цими двома мистецькими традиціями.

Спадщина художниці нараховує близько чотирьох тисяч картин, більше половини яких – оголені жінки неєвропейського походження. Як зазначає вчений Філіпс Тео, у західному мистецтві білі жінки виступають як уособлення ідеальної краси й жіночності, у той час як тіла неєвропейських жінок постійно використовуються для позначення того, що історик мистецтва Стівен Ф. Ейзенман описує як «інтелектуальна, фізична» і моральна порочність, захворюваність і певною мірою неповноцінність [196]. Як зазначають дослідники творчості Пань Юйлян, їй часто не вистачало грошей на натуру, тому головною оголеною моделлю її робіт у жанрі ню була вона сама. Спостерігаючи за своїм тілом, Пань використовувала ідіому із зовсім іншою філософією. У її лініях є стрімкість, віртуозність, легкість, які дослідниця Маделин Тейн пов'язує з каліграфією або почерком [196].

Крім того, художниця намагалася передати в своїй творчості особливий, східний присмак, виражаючи тим саме переживання власної ідентичності, тож намагалася ввести в західне мистецтво китайські теми й образи. Через експерименти з формою, застосування можливостей авангардних стилів їй удалося розкрити переживання власного життєвого досвіду. Найважливіше, що вона перша з китайських художниць і художників звернула увагу на власне «я», на самоусвідомлення й самовідчуття сучасної китайської жінки. Можливо, навіть через свою жіночу стать їй вдалося так проникливо озвучити жіночі пере-

живання, набуття жінкою нового статусу, відчуттів, пов'язаних із вживлянням у нову незвичну роль. Адже до XX ст. навіть ті художниці-жінки, які зверталися до жіночої теми в своїй творчості (Су Жулань, Гуань Даошен, Цю Чжу, Жень Ся та ін.) розкривали її в зрозумілому для тогочасному соціуму аспекті, представляючи жінку, що живе відповідає принципу «три види покори та чотири чесноти». Через це Пань Юйлян можна вважати авангардною мисткинею не тільки через сміливе сприйняття новітніх європейських стилів, а в першу чергу через прогресивність поглядів.

Однак прогресивна художниця не мала широкої підтримки до 1937 р. Її роботи в жанрі ню були об'єктом пильної уваги в Китаї, що зазнав жорстокості війни і зростаючу хвилю націоналізму. Через кілька місяців після того, як одна з її картин була зіпсована словами глядача «Данина повії її покровителю», вона поїхала до Парижа. Історик Я-Чен Чен зворушливо спостерігає, як фемінізм у Китаї, що тільки зароджувався, підвів художника: «Жіноче тіло, звільнене від борделя, стало важливою ознакою в дискурсі емансипації, але сама жінка не була обов'язковою» [196].

Загалом художня мова Пань Юйлян є поєднанням традицій: вона синтезує європейські напрямки – імпресіонізм, фовізм та європейські методи живопису з національними. Художниці вдалося виробити власний стиль, що сформувався за час перебування в Китаї з 1927 по 1937 рр.

На межі 1930-40-х рр. у жіночих портретах усе більш проявляються риси реалістичного підходу, про що свідчить й поступова зміна живописної манери колишніх модерністів. Наприклад, у портреті 1939 р. французьки Ван Хені пензля згаданого Цинь Хуанфу (Іл. 3.18) уже відчувається інша манера, що відрізняється від попередніх постімпресіоністичних творів. У цьому портреті підкреслена простота і навіть аскетичність рішення сприймається як синонім внутрішньої чистоти, якою уява глядача наділяє модель. Світлошкіру біляву жінку у світлій блузі й темній спідниці художник зобразив на тлі пустої світлої стіни в оточенні світлих подушок, на які вона спирається. Колористичним акцентом у цій роботі, побудованій на тональних нюансах, виступає терако-

товий відтінок червоного. Можливо, характер моделі сприяв появі такого живописно-пластичного рішення.

У цей період поряд з радикальними модерністичними новаціями, розвивалися й інші різні підходи до реалістичного живопису, що демонструють низку жіночих портретів, дивовижних за своєю глибиною, проникливістю та індивідуалізацією образу, наприклад Пан Юйлан (Іл. 3.19), Ху Шанью (Іл. 3.20) та Су Тьянчі (Іл. 3.21). До таких ліричних жіночих портретів можна віднести й портрети Ван Шаоліня «Дивлячись у дзеркало» (Іл. 3.22) і «Осінні мрії» (Іл. 3.23). З творчості цих художників починається новий етап у розвитку реалістичного живопису в Китаї, на який згодом наскладається і досвід знайомства з російською школою живопису.

І в цьому періоді починає лунаати соціально-громадська тема. Навіть у портретах молодих дівчат відчувається новий суспільний виклик часу, що вимагає для життя освідченнях, упевнених, об'єднаних однією ідейною справою людей. Саме таких дівчин бачимо в портретах 1940-х рр. Тан Йіх «Молода леді в білому одязі» (Іл. 3.24) та Фен Фезі «Портрет дівчини-скаута Чжоу Біжен» (Іл. 3.25). Нові умови виховання таких дітей демонструє робота вже згаданого Цинь Хуанфу «Мати» (1942) (Іл. 3.26), де автор зображує жінку в новій для китайського суспільства та мистецтва іпостасі як носія та вихователя громадянської свідомості в китайських дітей. Саме в цей час Китай входив до радянсько-американо-британо-китайського співробітництва проти Японії, яка в роки Другої світової війни залишалася головним ворогом й основною загрозою китайського народу, незалежності та державності країни [166, с. 221]. З того часу й почалися плідні контакти Китаю з СРСР.

Наступний виток у формуванні та становленні китайської реалістичної школи в живопису зумовлений історичною ситуацією. Тоталітарна влада Китайської народної республіки намагалася увічнити себе в національній історії за допомогою цього стилю, імпортованого з СРСР. У китайському живописі розвиток реалістичного живопису був підготовлений цілою низкою історичних і соціальних передумов, що актуалізували творчі шукання китайських художників-реалістів. Сприяли цьому і плідне творчо-педагогічне співробітництво КНР і

СРСР, і взаємодія між двома культурами, а відтак через радянську художню школу, що базувалася на міцній академічній основі, відбувався і діалог китайського та західноєвропейського мистецтва [109]. Отже, саме російська реалістична школа визначила основний напрям розвитку китайського реалістичного живопису другої половини XX ст. Творчість таких художників, як І. Крамської, І. Рєпін, В. Суриков була надзвичайно важливим джерелом натхнення, взірцем у процесі навчання для багатьох китайських художників-реалістів. На початку 1950-х рр. XX ст. утвердження тих чи інших канонів у методиці викладання живопису в СРСР миттєво позначалося появою аналогічних тенденцій у китайській освітній системі. У 1936 р. в статті «Історія мистецтва СРСР» Сюй Бейхун високо оцінив досягнення радянського мистецтва, а в 1949 р. після відвідування СРСР писав, що «сучасне мистецтво жодної країни не може суперничати з радянським мистецтвом». Тож уже в 1952 р., коли відносини між КНР і СРСР у сфері мистецтва стають більш дружніми та тісними, китайський уряд клопочеться про можливість навчання ряду китайських художників у радянських художніх вишах.

Традиційно виділяються дві складових російської реалістичної школи, що визначили становлення реалізму в сучасному китайському живописі: малюнок П. Чистякова, методичні розробки в системі художньої освіти К. Максимова. Саме Костянтин Максимов, який викладав у Китаї в 1955-1957 рр., модернізував і вдосконалив систему художньої освіти. Він виховав таких згодом відомих китайських художників, як Цзінь Шані, Чжань Цзань Цзинь, Хоу Імін, Гао Хун, Хе Кунде. Багато в чому завдяки Максимовській майстерні китайські художники набули змоги вивчити тенденції в становленні російського реалістичного живопису [109].

Китай імпортував соціалістичний реалізм із Радянського Союзу, однак процес і цілі імпорту так і не були докладно описані. Власне кажучи, китайських студентів, які вивчали мистецтво в Радянському Союзі, і китайських художників більше цікавив не сам по собі соціалістичний реалізм, а мистецтво передвижників і критичний реалізм кінця XIX – початку XX ст. Цей інтерес виник як спроба замістити недоступний на той момент західний класичний

академізм, через який у Китаї відбувалося освоєння художньої модерності в її західному варіанті. Паризький академізм, що пропагував Сю Бейхун і його сучасники, які здобули освіту у Франції в 1920-ті рр., був занадто далекою реальністю, щоб стати орієнтиром для молоді. Аби підхопити естафету піонерів модернізації мистецтва в Китаї і знадобилося звернення до традиції російського живопису [58].

Разом із реалістичною традицією в китайському живописі утверджуються нові теми та проблеми. Так, завдяки знайомству з картинами російських художників на китайське культурне підґрунтя потрапляє філософська проблема швидкоплинності часу, що розкривається в сюжеті «Три віки». Наскрізна тема європейського живопису і графіки, яка відповідно до кожної історичної доби вирішувалася по-своєму, у радянському живописі постає в ореолі мотиву важкої селянської праці, як бачимо це в картинах П. Оссовського, А. Архипова під подібною назвою «Три покоління» (Іл. 3.27, 3.28). Як доводить історія китайського мистецтва, аналіз його тем і сюжетів, тема спадкоємності поколінь, їх зміни не ставилася в творах китайських художників. Однак завдяки знайомству і взаємодії з російською радянською школою живопису означена тема входить у коло сюжетного репертуару китайських митців, про що свідчить картина художника Фен Фезі «Три покоління» (1956) (Іл. 3.29, 3.30). Прикметно, що тема розкривається через зіставлення образів трьох жінок різного віку. Їх об'єднує спільна дія – заняття письмом, що набуває символічного звучання у контексті реформаційних процесів, які зазнало китайське суспільство в першій половині XX ст. Тож три жінки – дівчинка, молодиця і бабуса, що у трьох схилили голови над зошитом, постають як уособлення культурних надбань країни останніх десятиліть.

До цієї ж теми звертається художник Шень Ду у своїй роботі «Мати і донька» (1959) (Іл. 3.31). Атмосфера картини просякнута смутком, адже мати відчутно сумує за прожитим життям і тривожиться за долю молодої доньки. У той самий час смуток дівчини легкий, він не може здолати передчуття цілого життя, що розгортатиметься попереду. Прикметно, що художник обрав для своєї картини персонажів із неазійською зовнішністю, що ще більше усклад-

нює визначення її приналежності до китайської школи живопису, адже сюжет та манера письма відповідають стилістиці російської реалістичної школи. Але все стає на свої місця в портреті молодої вихованки нового соціалістичного китайського суспільства «Червона працівниця», написаному Цинь Хуанфу у 1959 р. (Л. 3.32). З одного боку, бачимо ідеологізований портрет молодої дівчини із заплетеними косичками в червоній сорочці, колір якої, під впливом СРСР став політичним символом комунізму та соціальної революції, сприйнятий китайською владою та суспільством. З другого – портрет демонструє творчу еволюцію самого митця, модерністські пошуки якого залишилися в далекому минулому і їх тепер затьмарив стиль, близький до радянського соціалістичного реалізму.

3.1.4. Жанрово-тематична палітра жіночих портретів у китайському живописі другої половини XX ст. В історії Китаю XX ст. поворотним моментом стало утворення КНР. Ця подія поділила століття рівно навпіл. Становлення нової влади означало і зміну суспільного ладу в країні, а це, у свою чергу, стало причиною раптового культурного «розлому» в Китаї в XX ст., коли сформований у результаті «руху четвертого травня» новий культурний дискурс, основним змістом якого був дух лібералізму й відкритості, раптово перестав існувати. На зміну йому прийшов новий курс розвитку літератури та мистецтва, націлений на підтримку політичного курсу країни. Розвиваючись у новому руслі, література й мистецтво перестали бути ареною вільнодумства і розкріпачення індивідуальності, а завдання, що стояли перед художниками, перестали стосуватися життєво важливих питань мистецтва як такого, а змістилися в сферу пошуку способів слугувати пролетаріату і створювати мистецтво, що подобалося б масовому глядачеві з робоче-селянського середовища та підтримувало в ньому віру в радісне сьогодення і правильний курс розвитку країни.

Відповідно до нових вимог змінюється й образне наповнення жіночого портрету. Відтепер найближчі тридцять років художники звертатимуться до образу жінки як щасливої представниці нового комуністичного суспільства, особливо приділяючи увагу його найчисельнішій частини – селянам і пролета-

ріям, бо саме вони мали будувати «світле майбутнє». На цей час до другої половини XX ст. у китайському жіночому портреті стверджується європейська композиційна і жанрова структура. Отримують розробку портрет із плечовим поясом, портрет-полуфігура, фігура, багатофігурна сцена, фігуративна тематична композиція. До середини століття складається образно-тематична типологія жіночого портрету, що містить традиційний тип, який наслідує традицію жанру *жень-у-хуа* (людина і квіти) та олійний портрет, що успадковує європейську традицію олійного живопису, переважно російську.

Стосовно першого типу необхідно зазначити, що внаслідок надмірної політизації всіх сфер життя китайського суспільства, включаючи і мистецтво, яка стрімко посилювалася протягом 1950–70-х років, розвиток традиційних жанрів і видів китайського живопису пригальмував. Під час Культурної революції традиційне мистецтво й образотворче зокрема підлягало критиці й переслідуванням як буржуазне, відкрите лише для поціновувачів, сховане в нетрях приватних зібрань мистецтво заради мистецтва, а тому вже мертво. Однак творчість «чотирьох традиціоналістів» (Ци Байши, Сюй Бейхуна, У-Чаншо, Пань Чаньшоу) мала своїх продовжувачів [17, с. 39].

В олійному живописі здебільшого розвивається соціальний тип портрету, в якому оспівується студентка, мати, жінка-робітниця, селянка. Так, низка творів 1950-х рр. присвячених селянству, представники якого щиро радіють із того, що вони нарешті стали повноцінними володарями своєї землі, набули змогу керувати господарствами, якими вони опікуються, як бачимо це в картинах Пан Шиксун «Візит» (1956) (Іл. 3.33) або Дона Хівена «Ферми отримують землю» (1963) (Іл. 3.34).

Протягом 50 – 60-х рр. образ жінки в китайському мистецтві проходить крізь суттєві трансформації – від пафосу щасливої комуністичної праці на користь суспільству (Іл. 3.35-3.38) та радості від освіти, що стала доступною жінкам усіх прошарків населення (Іл. 3.39). Яскравим прикладом цього є тематичний портрет Чена Яніна «Новий доктор рибного порту» (1973), в якому художник зобразив сильну босоногу жінку-лікаря, що заварює у відрі чай рибакам, які тільки що повернулися (Іл. 3.40). Яскраве сонячне світло і

розправлені під напором вітру білі вітрила підкреслюють тему оспівування жінці хвали за дух служіння народу. Так званими «босими лікарями» були ті медсестри в сільських районах, що обслуговували рибалок необхідною медициною, не покидаючи своїх робочих місць, і вони були дуже популярні під час Культурної революції. Чен Янін створив образ жінки-медсестри, використовуючи низку реалістичних прийомів. Її сильна рука і босі ноги демонструють життєздатність рибальських жінок. Її юне обличчя також є типовою особливістю риболовецьких дівчат, сердечних і добрих. Автор трактує сюжет у дусі свого часу, підкреслюючи тематичний жанр і динамічність композиції, ніж підтримує місцеві особливості та красу, люблячу природу жінок [92, с. 28]. Жіночі образи цієї доби в живописі демонструють можливості професійного і кар'єрного зростання, зрівняння з чоловіками, принаймні декларативного, у правах і можливостях. Своєрідним символом цієї доби можна вважати жіночий портрет пензля Цзіня Жіліна «Секретар Комуни» (1974), де автор у пафосі соціального щастя поєднує образ молодості, натхнення, добробуту і світлого майбутнього з мріями про блискучу кар'єру молодої функціонерки (Іл. 3.41).

У 1960-ті – 1980-ті рр., окрім соціального портрету, складаються нові типи жіночого портрету – героїчний, етнографічний, романтичний і знову повертається забутий на кілька десятиліть тип «ню».

Найбільш відомим представником, який працював у жанрі героїчного портрету, став Фен Фазі. У своїх творах він оспівував жіночу долю в драматичні роки війни й тоталітарного режиму, де жінки нарівні з чоловіками проявляли мужність і героїзм (Іл. 3.42, 3.43). Провідною темою митця став героїчний образ дівчинки Лю Хулан (1932-1947), яка була молодою шпигункою під час громадянської війни в Китаї між Гоміньданом і Комуністичною партією і героїчно загинула від рук гоміньданівських солдат у віці 14 років. Згодом вона стала національним героєм і взірцем мужності. Фен Фазі писав її образ багато разів як в окремих етюдах (Іл. 3.44, 3.45), так і в багатофігурних композиціях, у центрі якої була зображена горда фігура юного борця за комуністичні ідеали (Іл. 3.46).

Зі смертю Мао, зміною курсу розвитку країни в бік більшої людяності та відкритості до стосунків із зовнішнім світом поступово змінюється стилістика живопису, що відчутно демонструють трансформації в художньому образі жінки в картинах митців кінця 1970-х – 1980-х рр.

Етнографічна тематика у 80-ті рр. уже позбувається соціального контексту, більше наголошуючи на локальні традиції, костюми, типаж, середовище. Митців цікавить самотність віддалених провінцій, національний колорит і традиційний побут. У творах Вана Хунцзяня «Широке небо» (1985) (Іл. 3.47) та Вана Чуна «Клен» (1987) (Іл. 3.48) жіночі типажі трактуються як частина постановочного чи фрагментарного етнічного ландшафту, де поза, костюм, палітра (переважно на відтінках блакитного, коричневого та білого) допомагають розкрити етнічний характер жінки, зануреної у традиційну стихію та колообіг повсякденності.

Романтичний портрет становить у цей час найулюбленіший тип жіночого портрету, де митці відображують різноманітні тонкощі жіночого світовідчуття, пов'язані з тими асоціаціями, що дають очікування весни, зустрічі, натхнення краси та молодості (Іл. 3.49-3.51). Однак романтичні картини не обмежуються поодинокими портретами, а містять і багатофігурні композиції, де пафос жіночого шляху пов'язує універсальну тему молодості, весни й материнства (Ван Чуй «Сезон посадки») (Іл. 3.52) із суто китайською суворою епікою, де жінки уособлюють національну красу природи (Ге Пенгрєн «На озері Цинхай») (Іл. 3.53) – обидві в 1980 р.

Із новим контекстом трактується й тема материнства, прикладом чого стала картина Сан Джінбо «Мати» (1980) (Іл. 3.54). Поєднання ліній, квітів і стилю малювання створювало його своєрідний тонкий та яскравий художній стиль, в якому простежується генетична спорідненість із творчістю Поля Гогєна (Іл. 3.55) – як у трактуванні жіночих образів – фізично і духовно могутніх через природний зв'язок жінки з природою, яка надає їй сили для материнства, сповненого будь-яких випробувань, так і в стилістиці картин, передовсім у композиційно-пластичному рішенні жіночих образів. Художник збирав матеріал для цієї картини в місці свого народження, у провінції

Юньнань, на крайньому південному заході Китаю. Її мешканці, що ввійшли до складу КНР у 1950 р., жили складним життям, займаючись переважно сільським господарством. Вони збудили в серці молодого художника творчу пристрасть. У цьому портреті художник створив образ сильної, невинної та щирої жінки. Потужна міцна лінія робить зображення більш ритмічним і музичним. Жовтий фон не тільки підкреслює жіночий характер, але створює відчуття теплого світла, що чуттєво передає материнську любов.

У ці часи активно розвивається й постановочний портрет, взірцем якого став хрестоматійний жіночий портрет співачки Пен Ліюань (першої леді Китаю, дружини голови КНР Сі Цзіньпіна) пензля Цзіня Шань-ї 1984 р. (Іл. 3.56) Художник народився у 1934 р., уродженець Цзяоцзуо, провінція Хенань. Він навчався живопису у К. Максимова і в 1957 р. закінчив Максимовський навчальний клас академії. Нині він є професором Центральної академії образотворчого мистецтва, головою Асоціації художників Китаю та віце-головою Інституту олійного живопису Китаю. У перші роки своєї творчої діяльності він зосередився на живописі на тему революційних й історичних подій, таких, як «Зустріч у грудні» тощо. Та вже на початку 1980-х рр. він почав освоювати класичний стиль живопису Європи, переважно займаючись портретом. В образі елегантно́ї городянки митець виразив новий жіночий ідеал. У його основі – вишукана, стримана краса, яка виходить зі споглядальної суті китайської культури. Її символізує композиційний фон із китайським пейзажем традиційного жанру «гори й води» (*шань-шуй*). Однак у стилістичному плані портрет несе естетику «суворого стилю», стриманість і характер офіційної репрезентації, хоча одночасно й підкреслює жіночність, витонченість і граційність, риси ідеалу гармонійної і невіддільної змін моди та краси.

Показовим зразком звернення до теми «ню» можна вважати теж роботу Цзіня Шань-ї «Тіло людини» (1980) (Іл. 3.57). У цій роботі автор висвітлює тіло світлом, вихоплює його з темного тла. На картині зображено молоду жінку з ніжною, оксамитовою шкірою, її фігура пухка й майже чуттєво досяжна, а колір чистий, із деякими змінами між холодним і теплим, що висвітлює елегантність і безтурботність персонажа. Ця картина визначить стиль майстра

на кілька наступних років. Вона знаменує появу нового жіночого типу в галереї образів китайських жінок – стримано привабливого, загадкового та сексуального, що складає відчутну різницю щодо образів китайського мистецтва попереднього часу.

Утім, було б несправедливим викреслити на цьому фоні прихильників традиції *гохуа* та його головних напрямків, що також мали продовження в жіночому портреті. Авторами творів у жанрі *жень-у-хуа* були визнані китайські художниці, такі, як Цинь Байлань, Ян Мейфан, Ян Чунхуа та ін., що працюють у традиційних напрямках *гун-бі* або *се-і* й експериментують на межі традиційного східного досвіду і надбань європейського мистецтва з превалюванням першого [194]. Послідовники *гун-бі* створювали ідеалізовані образи прекрасних жінок і богинь, чесноти й краса яких непідвладна часу і не залежить від мінливостей доби, що демонструють твори художниці Цинь Байлань (Іл. 3.58). Жіночі образи зустрічаються також у творах у стилі *се-і*, як, наприклад, у роботах художниці Ян Чунхуа (Іл. 3.59).

Однак вся наведена типологія жіночих портретів у цей час показує головний мистецький тренд реалістичного живопису, що виходив з академічних традицій європейського живопису. Щоправда, він не був єдиним, демонструючи справжній контраст із новими рухами в китайському мистецтві, що тільки народжувалися.

3.2. Жіночий портрет в контексті нового етапу розвитку китайського живопису останньої третини XX ст.

3.2.1. Творчі пошуки провідних мистецьких рухів Китаю останньої третини XX ст. Явища й досягнення китайського живопису останньої третини XX ст. слід розглядати в контексті розвитку всієї китайської культури, що важко виходила з тоталітарного минулого до нової суспільної свідомості та інтеграції зі світовим простором. Мистецтво, яке протягом трьох десятиліть обслуговувало владу китайського «батька народів» Мао Цзедуна й досягло свого художнього апогею та ангажованості в період культурної революції 1966-

1976 рр. багато в чому канонізувало власні форми й жанри. Зазнала неласки традиційна культура, зокрема тисячолітня традиція «веньженьхуа» (живопис освічених людей), що підтримувала дух і національну естетику «гохуа», була відсунута владою в маргіналії, а її послідовники репресовані й вислані у віддалені центри країни. На перший план висунувся художній офіціоз із героїзацією вождів і тиском академічного підходу. Трансформувався і соціальний образ жінки. Якщо за часів середньовіччя відповідно до конфуціанства роль жінки обмежувалася домашньою сферою і функцією обслуговування [91, с. 301], і цей статус зберігався аж до XX ст., то потім жінка все більше розкріпачується й зрівнюється з чоловіком. У добу Мао, як і в інших тоталітарних системах, наприклад радянської, жінка нарівні з чоловіком стає будівельником світлого майбутнього, що знаходить відображення і в мистецтві. У реалістичному живописі заглибився академічний підхід і взаємодія з радянською, зокрема російською художньою школою, на яку спиралася китайська художня освіта весь період правління Мао [110].

Багато митців того часу в жіночих портретах віддзеркалювали новий соціальний статус жінки, а також вирішували живописні завдання, наслідуючи великим європейським або відомим радянським майстрам. Одна частина цих портретів виконана в загальних традиціях портретного жанру, і ми можемо зарахувати їх до жіночих портретів виключно за статтю портретованого. Інша частина більш зримо відображує жіночість через романтичність, граційність та вмиротворення. Митців цікавить питання характеру і впізнаваності, тону й колористики, що здебільшого витримані в академічній традиції композиції і трактування живописного образу.

Із падінням режиму й поступовими процесами демократизації китайського суспільства в ході перетворень Ден Сяопіна, його економічних реформ, соціалістичної модернізації та політики відкритості, новий поштовх до розвитку отримує й мистецтво. Однак важкий і суперечливий процес свого розкріпачення китайське мистецтво і живопис зокрема, переживає кілька десятиліть. Вони рефлексують на примару Мао, намагаючись ізжити отриману травму. Цей час виходу посттоталітарного суспільства до нових горизонтів визначив і

розвиток живопису, де починаються творчі бурління, активізація старого, традиційного потенціалу, що багато років був в опалі, а також модернізація реалістичного мистецтва. До появи нових радикальних течій було ще далеко, проте поступовий вихід за рамки сформованого підходу, нові напрями й течії в мистецтві, і передусім «освіження» реалізму, змінили художній вектор, розширили стилістичну палітру китайського живопису. Разом із нею з'являються й нові трактування жіночих образів.

3.2.2. Естетика жіночих портретів у посттоталітарних рефлексіях об'єднань «Зірки», «Живопис шрамів» і «Цинічний реалізм». З кінця 1970-х рр. на авансцену китайського живопису виходять різноманітні художні рухи, що перетворюють старі реалістичні традиції і закладають зерно в майбутнє. Загалом слід виділити дві тенденції. Одна з них відкидала академічний реалізм, а інша, навпаки, розвивала його, але йшла від прийнятих у попередню добу героїзації і революційної патетики, долучаючись до побутових жанрів і соціальної тематики. Так, у 1979 р. в Пекіні і Шанхаї проходить низка гучних виставок «Нова весна. Пейзаж і натюрморт» (Пекін) і «Виставка дванадцяти» (Шанхай), де глядачі знайомляться через новий китайський живопис із досягненнями західного модернізму: імпресіонізму, фовізму, кубізму. Тоді ж про себе заявляє «Група Безіменних» у Пекіні, відкриваючи виставку, присвячену пейзажу. Роботи, представлені на виставці, були виконані в жанрі пейзажу, а її члени, здебільшого аматори, йшли від навмисної реалістичності в бік символізму та живописності.

Більш відчутною в культурному житті Китаю стала діяльність та виставки групи «Зірки», що презентувала «інше», авангардистське мистецтво, як альтернативу загальноприйнятому напрямку. Вона поєднала творчість різнопланових митців, більшість з яких не мала художньої освіти, але була об'єднана бажанням відкрито позначити своє існування, а також ідеєю творчого самовиразу й демонстрації унікальності особистого досвіду. Серед них були Ма Дешен, Ван Кепін, Цюй Лейлей, Мао Лицзи, Бо Юнь, Хуан Жуй, Янь Лі, Чжун Ахчен, Шао Фей, Ай Вейвей, Лі Шуан, Хуан Руї та ін. У тому ж 1979 р. вони заявили про себе резонансною виставкою з ідейно-політичним викликом

[62, с. 403]. Тоді 27 вересня група з 23 молодих художників розвісила свої роботи на огорожі Музею образотворчих мистецтв Китаю. На відміну від усіх інших виставок ця виставка носила явно політичний і провокаційний характер. Цей рух перескочив природний розвиток китайського мистецтва і став скоріше протестним, ніж художньо осмисленим [128, с. 8-9]. У кожного митця була своя манера та платформа, що, безумовно, не дає підстави виводити будь-які загальні підходи в трактуванні жіночих образів. Тим більше, що цей напрямок не виділявся в їхній творчості. Рельєфніше жіноча тематика стала проявлятися в їхніх творах набагато пізніше, коли вони стають зрілими майстрами. У деяких з них, таких, як Лі Шуан, Чжао Ган або Цюй Лейлей ця тема вийшла на передній план у ХХІ ст., але її потрібно розглядати в контексті зовсім іншого, концептуального мистецтва. А наприкінці 1970-х рр. їх творчість свідчила про захопленість західноєвропейським модернізмом і про те, що жінка в їх творах почала розкривати в собі образ жіночності і чуттєвості, звільнятися від соціальних пут минулого.

Так, ще в гравюрі Ма Дешена «Оголена» (1979) жінка зображена в контражурі яскравого сонячного світла. Її граційна фігура, вирішена в експресивній манері, буквально прокидається і ніжиться в променях сонця, розкріпає свою жіночу красу (Іл. 3.60) [128, с. 24-25]. Ще більше жіночності й еротичності в темі «загадки жінки» вносить Ян Іпін «Портрет жінки» (1981), зображуючи елегантний жіночий жест у вигляді «півпостаті знизу». Це мотив сидячої жінки з закинutoю ногою на ногу, що доповнено перекинutoї рукою (Іл. 3.61). Модний і разом з тим стриманий одяг городянки, відсутність зайвих деталей у вигляді портрета і взуття нарочито демонструє поетику фрагмента, де композиційно вивірений головний мотив – вигляд сучасниці, яка підкреслює свою жіночу вишуканість та елегантність. Цю жіночу і творчу оновленість демонструє і Лі Шуан у своєму декоративному творі «Одягання дівчат» (1981) (Іл. 3.62), сюжет якого став частиною всього світового мистецтва.

Жіночі образи Хуан Руї, створені напочатку 1980-х рр., навпаки, виконані як експресіоністичні («Дівчина перед дзеркалом», «Хіао Хіа», «Фуджики»), хоча митець активно використовує і досвід кубізму. Особливо це відбувається

після знайомства з творчістю Пабло Пікассо, кумиром групи «Зірки», яка висунула лозунг «Кеті Ке світлотональне моделювання. Його колега, Лі Шуан, доповнює: Кольвітц – наш прапор, Пабло Пікассо – наш провісник» [149, с. 108]. Це зовсім не схоже на його жіночі портрети другої половини 1970-х рр., де відчувається академічна традиція і болісний вихід з неї назустріч авангарду. У цьому ж дусі виконаний його програмний твір «Розповідь гітари» 1979 р., де автор зображує молоду дівчину, яка слухає гру на гітарі чоловіка, що сидить поряд із нею (Іл. 3.63). Картина сповнена мелодичності й ліризму, а її формально-художнє вирішення – нібито кількома мазками схоплений етюд, створює лише відчуття атмосфери простору, де все концентрується саме на образі дівчини: її вільній позі й обличчі, яке сповнено слуханням ліричної музики, а сама дівчина несеться в думках слідом за нею. У цій художній недомовленості і навмисній деформації форми (витягнуті тіла, непрописані кисті рук) відкривається простір думкам і почуттям, що для нової генерації китайських мистців було новим етапом звернення до здобутків європейського модернізму на шляху власних пошуків нової художньої форми.

У прямому й переносному сенсі таке позбавлення від пут минулого демонструє робота Хуана Руї «5 квітня 1976» [105], написана в 1978 році в пам'ять про масові протести і виступи китайського народу на площі Тяньаньмень, які стали символом опору режиму Мао Цзедуна. У той час Хуан Руї входив в об'єднання «Зірки», і ця робота поряд з іншими була виставлена на огорожі Національного художнього музею Китаю в Пекіні в 1979 р. на знак незгоди з лінією офіційного мистецтва і відторгнення художників, що шукають інші шляхи в художній творчості (Іл. 3. 64) [128, с. 8-9]. Ця акція проголосила появу авангардного мистецтва в Китаї. Сама ж робота в усіх сенсах стала декларацією протесту й руху назустріч змін ще й тому, що була натхненна відомим полотном Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» («Свобода на барикадах», 1830) (Іл. 3. 65). Образ жінки з оголеним торсом, що піднісся над натовпом, став метафорою звільнення, в якому чітко простежується запозичений пафос та іконографія твору цього відомого французького художника, провідного натхненника європейського романтизму. Хуан Руї свідомо

протиставив мотиву знеособленої, вирішеною одним монолітним силуетом натовпу реалістично виписану жіночу фігуру, яка уособлює живі сподівання китайського народу, його жертвність і надії на свободу (Іл. 3.66). Але для самого Хуана Руї цей китайський «вихід на барикади» став одночасно і шляхом творчого звільнення від установлених рамок. Уже на початку 1980-х рр. він активно експериментує, вбираючи досвід європейського авангарду. Його улюбленими мотивами стають жіночі портрети і фігуративні зображення, що вбудовуються в його тематичні й концептуальні роботи [128, с. 56, 91, 109-145].

Образ жінки постає центральною фігурою у великоформатній багатофігурній картині Чен Чонліна «Одного разу у 1968. Сніг» (1979) (Іл. 3. 67), що стала програмним твором іншої течії «Живопис шрамів». Художник розкриває трагедію, свідком якої він був. На полотні відтворено битву під час «Культурної революції», що стала трагедією для всього Китаю, однак у провінції Сичуань напруження було особливо високим. Сам митець народився у цих краях 1959 р., закінчив факультет олійного живопису Академії образотворчих мистецтв провінції Сичуань (1982) і працював там учителем. Тому не випадково молоді земляки-художники розвивали цю болісну тему. На картині зображено, як після сутички між хунвейбінами та їх опонентами сніг стає червоним від крові. Цей «портрет невігластва», створений Чен Чонліном, досить переконливий, що робить його ще більш трагічним. У концепції композиційного й колористичного рішення цього сюжету китайським художником відчувається вплив російської реалістичної школи. Жіночі образи трактовані художником як рівнозначні чоловічим – безпорадні й розгублені з боку тих, хто зазнав поразки й зухвало впевнені з табору «переможців». На цьому фоні центральна жіноча фігура постає як емоційний камертон картини. Її обличчя, фігура, жест правої руки видає не тільки стурбованість від безглуздої сутички, а більш глибокий всеосяжний відчай від жахливої безлюдності такої «ідейної боротьби».

Послідовники «Живопису шрамів» висвічували різні боки «психологічної травми» культурної революції [86, с. 30], і жіноча тема у творчості митців

цього руху звучить як антитеза мистецтва доби культурної революції: жінка є таким же героїчним персонажем, як і чоловік, не дивлячись на різні трактування. Навіть у творах одного з найяскравіших представників цього напрямку, Чжан Хунняня [181], образ жінки несе в собі різні соціальні й емоційні забарвлення [122, с. 102-109]: вона є трагічною жертвою соціально-політичних потрясінь («Ні!»), мати-годувальниця і соратниця чоловіка за «великими будівництвами» («Ах, жовта ріка», обидві 1979), пригнічена важким життям і позбавленої світлої перспективи і свободи («У поїзді долі», 1980). Інші послідовники цього руху включають жіночі образи в важкі будні революційного життя (Гао Сяохуа, «Чому?», 1978) і побутових реалій (Цзен Масаакі, Пан Джіажун «Щоб відновити втрачену молодість», 1979) (Іл. 3.68) по-різному підкреслюючи мрії і зусилля молоді, зокрема й жінок, вийти із замкнутого кола боротьби, а після неї побутової повсякденності, до того, що вони втратили через поневірянсь свого часу – родинного щастя, освіти й «путівки в життя».

Представники руху «Цинічний реалізм» дивилися на мінливе життя крізь призму «сірого гумору» і скептицизму, зживаючи через спотворені форми реалістичних образів абсурдність життя. Головними особами цього руху є Юе Міньцзюнь, Ян Шаобін і Ван Цзіньсун, які в своїх творах деформують тіла й рухи, знеособлюють особи, зображуючи гримаси і клоунаду, перетворюючи реалії в фарс. Іншу художню мову використовує Чжан Сяоган, відомий своїми живописними серіями, зокрема серією «Родовід: велика родина». Митець активно працює над нею з 1993 по 1999 рр. і продовжує аж до нашого часу (Іл. 3.69, 3.70). У цих роботах митець повернувся до технічної точності портрету соціалістичного реаліста і навіть зробив свою власну версію своїх родових типів. Люди, зокрема жінки, урочисто дивляться прямо, покійно замкнуті у формальну позу, а порожнеча їхніх поглядів має глибоку печаль, через яку Сяоган зміг висловити досвід свого покоління загалом. Його картини надихнули сімейні фотоальбоми, багато з яких були знищені під час культурної революції. Він використовує естетику старих родинних світлин як монохромну ностальгію з домішкою кольорових тривожних абсурдів: пофарбованих червоним немовлят, нелогічною лінійною графікою й окреслених, немов утрачені

фрагменти, плям на обличчях як шрамів минулого. Митець уникає політичних підтекстів, віддаючи перевагу метафізиці й темі дегуманізації суспільства, яке відтворює соціальних клонів і стирає індивідуальність. Дівчата й жінки в його родинних галереях є похідні всієї системи: в їхніх очах прочитуються «узи соціальної крові», блиск, жах й уніформа тоталітарного строю. І тут теж можна знайти європейський слід у вигляді синтезу фотографій Герхарда Ріхтера і сюрреалістичних прийомів Рене Магрітта [88, с. 164-165]. У серії він робить невелику відмінність між чоловічими та жіночими рисами обличчя, що свідчить про байдужість до індивідуальності. Людей пов'язує ледь помітна червона нитка, через яку художник доносить до глядачів думку про те, що китайці були й до цього часу залишаються однією величезною родиною, де національна спільність є наріжним каменем, а індивідуальні особливості люди приховують від сторонніх. Сяоган установив чітку ідентичність як художник, відкинувши західну естетику, щоб зосередитися на особистій розповіді та колективній пам'яті [127].

3.2.3. «Сільський реалізм» та поетика жіночого селянського світу.

Звертаючись до спадщини третього великого руху в китайському живописі, «Сільського реалізму», слід зауважити, що на відміну від попередніх течій, шлях прихильників «Сільського реалізму» був менш протестним в ідейному і формальному відношенні. Його послідовники зверталися до теми життя провінції та сільського побуту, користуючись традиціями реалістичного мистецтва. Вони виводять на перший план, що раніше відводився вождям і героям революції, особи селян. Крім сюжетики повсякденності, а також прагнення передати психологізм людей, які живуть поколіннями в селі, степах і горах, майстри «Сільського реалізму» вирішували й суто живописні: колористичні й образні завдання. Хоча поетика китайського села та єднала їх творчість, у кожного була своя тема, стилістика й авторський погляд на «людину землі». По-різному вирішували митці й жіночі образи, звертаючись до теми самотності та суворості життя, дитинства, молодості, материнства і старості, зв'язку з землею, навколишньою природою і традиціями. Найбільш яскраві та

показові представники цього руху: Ло Чжунлі, Чжань Цзяньцзюнь, Чень Даньцін, Ай Сюань, Ван Шен-лі та ін.

Першому з них, Ло Чжунлі (нар. 1948) належить програмна робота «Батько» (1980) – гігантський портрет голови старого в тюрбані, який віддзеркалював загальний тип образу старого, в якому китайці впізнавали «свого батька», що несе важкий тягар життя. Цей образ замінив канонізований десятиріччями портрет вождя, вражаючи емоції і серце китайського народу. Жіночі образи різною мірою повторюють цей тип стоїчної людини села. Хоча художник далі не використовує такий тип портрета, що виходить за рамки полотна, і прибігає лише до обрізання фігури знизу, його персонажі виділяються на тлі епічного, пустельного і природного пейзажу. Нерідка він закутує їх у теплий одяг, відвертаючи погляд у бік або в далечінь, що підсилює споглядальність і заглибленість у нескінченний простір. Суворість навколишнього життя підкреслена тим, що жінки закутані в хустки й кожухи. Епічність пейзажу майстер передає далекими планами, зображенням фігур в отворах дверей або на тлі свого житла. Типовою темою для нього й інших митців, особливо тих, хто звертався до тибетського життя, стає зображення маленьких дітей на спинах старших сестер, які в умовах нелегкого побуту були змушені стежити за молодшими («Дитина на спині дівчинки», 1991) (Іл. 3.71). Такий сюжет відкриває і новий ракурс теми з відображенням поневірян і стійкості, особливої породи і загартування людей, дітей і дорослих, які вирости в цих умовах. Стримана палітра, графічність і фактурність надає матеріальність і вишуканість. Згодом манера митця змінюється, йдучи від ранньої естетики руху. Автор привносить експресію і мажорність, насичує палітру яскравими кольорами. У наповнений сонцем пейзаж додається оголена натура, повна життєвої сили, жіночої зрілості і натхнення.

Найближча до Ло Чжунлі творчість Ай Сюань (нар. 1947), твори якого упізнаються за характерним сюжетом. Це образ дівчинки з розпущеним волоссям в овечому кожусі на тлі засніжених долин. Її погляд спрямований на глядача або вдалину («Вітер з долини», 1988). Нерідко автор уводить пейзажний антураж – дерев'яний паркан або гористі скелі, в яких стоїть героїня. Вони

символічно розмежовують простір дома від безмежної дали, перед якою художник часто поміщає зображення собаки, однієї або двох овечок. Постать дівчинки і тварини підсилює тему самотності й відчуженості. Інший тип жіночого портрета – образ в інтер'єрі у зачиненого вікна. Він замало відрізняється від пленерних портретів. Його героїні сплять, спершись об стіл або підвіконня, задумливо кинувши погляд на глядача або відвернувши його від вікна. Це поезія смутку й печалі на тлі вічної зими в стані емоційно виснаженої героїні, яка чекає на тепло та світло («Дівчина біля вікна», 1985) (Іл. 3.72). Палітра митця також відображає скупі фарби Тибету, але вона насичена матеріальної фактурністю і широким тональним діапазоном від темного до сліпуче білого.

Стилістика обох митців близька естетиці китайського традиційного живопису «*гохуа*» з його графічністю, стриманою палітрою, зосередженістю на внутрішньому психологічному стані і споглядальності. Це відрізняє їх від іншого «співака Тибету» Чень Даньціна (нар. 1953), який у 1980-х рр. створив серію тибетських картин, а за суттю – жанрових сцен («Матері і діти», «Пастух», «Похід в місто» тощо) (Іл. 3.73, 3.74), де відчується вплив французьких барбізонців. Тут немає психологізму, скоріше милування родинним укладом і звичаями тибетських жінок, їх темпераментом і екзотичним виглядом.

В іншому ключі працювали з сільською темою ще два вищезгаданих представника цього руху, Чжань Цзяньцзюнь (нар. 1931) і Ван Шен-лі (нар. 1951), які орієнтувалися на європейську школу пленерного олійного живопису. Це зближує їх з іншим полюсом китайського мистецтва – традицією *сіанхуа*. Їх твори сповнені чистих фарб, яскравих емоцій і сонця, а юні дівчатка й жінки – щастям, добробутом і натхненням. Вони молоді й енергійні. У цій експресії немає нудьги і душевного болю, але на цьому схожість митців закінчується.

Чжань Цзяньцзюнь, як досвідчений митець, що ввібрав у себе всю міць академічного вишкола й офіційного мистецтва (він ще писав образи Мао Цзедуна і героїчні картини), виходить у широкий експеримент, де несамовито шукає себе в різних жанрах і стилях, зокрема в рішеннях жіночих образів. Його улюблений формат – це ростова або зрізана нижче колін жіноча фігура на тлі

монументального пейзажу: гір, полів, засніжених рівнин або моря. Це жінка, яка проголошує молодість, пристрасть, натхненність і свободу. Також відкриті, жіночні й гордовиті його оголені моделі, які успадковують академічну традицію («Роздум», 1980; «Відпочинок», 1983). Художник розробляє і тему материнства («Колискова», 1983), звертаючись також і до екзотичних, африканських образів («Мати», «Танець» – обидві в 1982). Одним із ключових його творів є полотно «Дівчина в червоному» (1986), де зображена жінка в блузці, спідниці й обмотаній навколо голови хустці (Іл. 3.75). Вона вільно стоїть на засніженому фоні. Червоний колір її одягу виступає новим символом свободи й гідності, натомість канонічного для часів культурної революції кумачево-червоного кольору, що домінував в офіційному пропагандистському мистецтві.

У порівнянні з ним Ван Шен-лі уявляється більш одноманітним. Його сільські образи – дівчата з кошиками, овечками, кроликами тощо відрізняються постановочністю. Художник захоплюється завданнями фотографічного ефекту, передачею сонячного освітлення, йде в деталі й етнографізм. Разом і тим він був одним із тих, хто віщував нову епоху фотореалізму в живописі.

Унікальність поетики жіночих образів у китайському живописі митців «Сільського реалізму» в усій різноманітності їхньої творчості полягає в тому, що вони звільняють жінку від соціально-політичного контексту, звертаючись до її внутрішнього світу. Вони виводять її в інший контекст – відкритої природи з її стихійністю, суворістю, споглядальністю, побутом і повсякденністю. Жіночі образи підкреслюють цей стан природи і виступають алегоріями смутку, праці, радості, свободи, надії тощо. Вони закріплюють традиції реалістичної школи китайського живопису, а також проголошують наступний етап його розвитку.

Близьким до «Сільського реалізму» можна вважати творчість визнаного сучасного художника Хе Доліна, якому була присвячена окрема дисертація Ань Ци [4]. Дослідник відносить його до т.зв. «сичуаньської художньої групи» і товариства Ченду – центрального міста провінції Сичуань, що є художнім центром південного Китаю. Митець представляє сучасний китайський ліричний реалізм. На контрасті з політизованим світом вищезазначених художників

його покоління, він трактує жіночу тему в ліричному світі сільського побуту, буквально зливаючи фігури з природним середовищем і домашніми тваринами. Його роботи навіяні поезією і містикою, вони встановлюють таємничий зв'язок між людиною і природою. У програмному творі Доліна «Передчуття весни» (1982) ліричний образ дівчини з собакою і биком на тлі старої стерні, що чекає на нову зелень і відновлення (Іл. 3.76), навіває відому роботу американського живописця Ендрю Вайета «Світ Христини» (1948). У цій ліриці відчуються мрії і «стримане милування» красою світу, притаманне китайської філософії [17, с. 154]. Цю ж образність суворої природи і відкритих ландшафтів, стриману колористику й ефектну фактуру й живописну манеру, що поєднує пейзажну поетику з дівочими образами, митець використовує для відображення тодішньої культурно-соціальної проблематики і в інших творах, зокрема в картині «Юність» (1984) (Іл. 3.77).

Крім зазначених художніх рухів і майстрів, підкреслимо, що традиція повнофігурних зображень одягненою й оголеною жіночої натури, закладена ще за часів формування академічної системи освіти триває. Вона повільно еволюціонує, вбираючи нові досягнення і тренди світового мистецтва.

Отже, можна констатувати, що трактування жіночих образів у китайському живописі останньої третини ХХ ст. з одного боку, вписується в загальнонаціональні процеси творчого звільнення і розкріпачення від наслідків культурної революції. З іншого, вбираючи європейський досвід, майстри по-різному трактують жіночі образи: в їх традиційній іпостасі, нових соціальних ролях і чуттєвій природі. Цей живопис різко відрізняється від академічних трактувань минулого, прокладаючи шлях до нового етапу розвитку живопису і рішення жіночої теми в експериментах актуального мистецтва, фотореалізму, гендерного підходу й навіть жіночого руху в живописі [105], якими означені кордон і початок ХХІ ст.

3.3. Європейський мистецький досвід у китайському жіночому портреті XX ст.

3.3.1. Шляхи проникнення європейської іконографії в китайський живопис на прикладі жіночого портрету. Уплив європейського живопису на розвиток китайського жіночого портрету в XX ст. був широким і всеосяжним. Але якщо у першій половині століття – початку культурного впливу Заходу на китайське мистецтво – це відбувалося в загальному мейнстрімі проникнення академізму й модернізму в китайський простір, то в другій половині століття ця тенденція стала оформлятися в рамки нових, європеїзованих жанрів китайського живопису і жіночого портрета, зокрема. У цей період виникає і затверджується героїчний, романтичний і камерний портрет, жіночі образи активно використовують в історичних і батальних полотнах, декларуючи перед громадськістю її новий, рівний із чоловіками статус.

Наочним відображенням цього процесу засвоєння європейського художнього досвіду в його широкій палітрі імен, жанрів й образно-стилістичної мові живопису стала картина з Національного художнього музею Китаю «Прагнення до миру», створена в 1985 р. двома китайськими художниками – Ван Сянмінгом та Джин Лілі (Іл. 3.78) [93]. У цей період залишилися позаду недавні важкі десятиліття ізоляції і культурної революції, і тільки почали відкриватися нові горизонти, коли китайська творча молодь стала активно включатися в західний художній контекст. Ця робота стала відкритим привітанням західного мистецтва, в якому – через твори великих європейських майстрів – розкривалося багато відповідей на вічні теми життя та виклики сучасності. Її аналіз показує обізнаність і переваги китайців в європейському мистецтві, їх погляд на тему війни і страждань через призму європейського живопису, зокрема жіночих портретних образів, які уособлювали цю тему. Ця картина є зразком навмисного й осмисленого включення в картинний простір багатьох творів визначних європейських живописців різних часів, поєднаних однією стрижневою проблематикою –

віддзеркаленням трагічної долі людства, зокрема жінок у безперервних війнах, убивствах і нестатках.

Автори полотна використовують принцип «твору в творі», зображуючи у картинній площині сюрреалістичний сюжет. Перед глядачем фактично експонується велика картина на стіні, оформлена в дерев'яну раму. Ліворуч від полотна стоїть молода китайська дівчина, а поруч з нею ніби пророслі з плиткової підлоги пагони дерев. Ці образи життя та молодості вирішені на контрасті з зображенням на картині, що є репрезентацією горя і людських страждань. Композиція виглядає як колаж із творінь багатьох європейських художників, які зачіпали тему війни. У сюжетних цитатах твору впізнаються західноєвропейські – переважно іспано-французькі і радянські (російські) – шедеври та їх автори. Передусім це «Герніка» засновника кубізму Пабло Пікассо, створена у 1937 р. (Іл. 3.79), що займає всю верхню третину картини. Художник створив це полотно в пам'ять про місто, знищене нацистською ескадриллю разом із мешканцями у 1937 р., де в кубістичній манері передав сцени смерті, насильства, звірства, страждання і безпорадності людей перед смертельною машиною війни. Усі зображення людей і тварин трансформовані в образи, які виражають жах і відчайдушний крик. Ліворуч Пікассо зобразив жінку, яка надривно оплакує мертву дитину в її руках. Цей модерністський образ пов'язаний із реалістичним зображенням матері з портретом загиблої дитини у протилежному куті праворуч, оскільки різними стилістичними мовами зображуються схожі мотиви.

Наступний ряд зліва направо представлений комбінацією з картин, поданих повністю або у фрагментах. Першим зліва є статуарний жіночий портрет із картини «Поштовий голуб», створеної П'єром Пюві де Шаванном (1824-1898) у 1871 р. (Іл. 3.80) Це є зразком європейського символізму, уособленням якого в Європі і став саме цей французький митець. Згодом він справив великий вплив на розвиток французького живопису в стилі ар-нуво. Де Шаванн зображує жінку в чорній сукні на тлі узагальненого образу середньовічного французького міста з Собором Паризької Богоматері в центрі, усуваючи її постать від цивілізації. Однією рукою вона притискає до грудей білого голуба, у той час як другою, піднятою рукою вона розлучається з іншим птахом зверху.

Цей образ вічної мандри жіночої душі, що нудиться в очікуваннях, апелює до інтуїції, уяви, до невимовного – до сил, надихаючих свідомість на боротьбу проти всевладдя законів матеріалізму [37, с. 33]. Художник перетворює цей трагічний образ у священну іпостась віри, чистоти і самотності. Таке зречення від матеріального світу і християнське духовне піднесення було співзвучне китайській медитативності і натхненності, які впливали з буддійської філософії гармонії зі всесвітом і віддзеркалювалися в витонченій традиції *гохуа*: їх ріднило спільне бажання передати глибоке дихання вічності. Хоча для європейської культури – і це видно на прикладі «Поштового голуба» – це самозречення носить підкреслено трагічний характер, що, імовірно, і змусило залучити цей портрет у збірний живописний колаж на картині китайських художників.

Праворуч із французьким символізмом сусідить російська реалістична школа. Це група жінок із картини відомого представника ленінградської школи, професора Академічного інституту живопису, скульптури та архітектури ім. Рєпіна Євсея Моїсеєнко (1916-1988) «Матері, сестри», яка була створена у 1967 р. (Іл. 3.81) Інша живописна традиція і репрезентований життєвий контекст жіночого буття російської глибинки віддзеркалює тут й інший вимір жіночої долі. Це картина великого філософського узагальнення, в якій художник передає уособлення Батьківщини, змученої, але непохитної і сильної духом. Моїсеєнко створює монументальне полотно про долю російської жінки, її моральну силу, безмірну любов і духовний героїзм. Він подає цю тему через мотив прощання матерів і сестер зі своїми синами, чоловіками і братами, передаючи складну гаму психологічного стану людей, що прощаються з рідними, можливо, назавжди. Художник зосереджує увагу на обличчях, руках і позах. Так, в одному випадку, це руки дівочі, які в хвилюванні притиснуті до щік, в іншому – гірко опущені руки жінки, у третьому – руки старої, темні і мозолясті. Також красномовні різноманітні фігури дівчат, жінок і старих як уособлення скорботи, туги, страху, волі, надії і благословення. У мовчанні нерухомо застиглих жінок художник висловлює напружену трагедійність і людське страждання перед обличчям історії. І разом з тим він передає волю і рішучість жінок, які залишилися без

своїх чоловіків. Через колорит, типажі та психологічність митець прагне надати своїй картині яскравий національний характер [38]. Залучення до цього колажу картин російських художників було не випадково, бо китайські митці завдяки довгим творчим стосункам добре знали і засвоїли радянську реалістичну школу живопису. Ми можемо пригадати того ж К. Максимова (1913-1994), який з 1954 по 1957 рр. викладав у Китаї мистецтво олійного живопису, навчав китайських художників реалістичному методу і техніці живопису, завдяки чому став одним із найшановніших російських художників у Китаї [109]. Трохи вище і праворуч «російських жінок» автори поміщають фрагмент картини того ж Моїсеєнка «Черешня» (1969) [50] з образом червоноармійця, який відпочиває після бою (Іл. 3.82). Цей образ трактований дуже умовно й ледь впізнається за силуетом. Але в ньому відчувається така «скутість» людської постаті в сильному ракурсі – і це стосується не тільки бійця, який попав у кадр картини «Прагнення до миру», але й інших персонажів полотна Моїсеєнка, – що створюється враження тривоги та передається відчуття скороминущості відпочинку, який випав на долю всіх бійців. Між «Гернікою» і солдатськими вдовами вкомпонований ще один образ утомленої від страждань старої жінки. Цей образ запозичений із портрету «Мати» (1964-67) пензля іншого відомого російського художника, представника «суворого стилю», професора Московської державної художньо-промислової академії імені С.Г. Строганова Гелія Коржева (1925-2012) (Іл. 3.83). Примітно, що саме цей образ написаний не площинно, як усі попередні, а зі світлотіньовим моделюванням форми, що привертає до нього увагу і робить образ матері центром усієї композиційної групи. Китайські митці змінюють кольорове рішення цього образу, як і «цитат» з інших картин, але підкреслюють ту матеріальність форми, що була притаманна Коржеву як живописцю, що й зробило його видатним художником.

У нижній третині композиції нам удалося ідентифікувати тільки два сюжети в лівій частині. Один із них містить зображення жінок у чорних траурних сукнях із білими чіпцями на головах із картини засновника французької реалістичної школи Густава Курбе (1819-1877) «Поховання в Орнані» (1849-1850) (Іл. 3.84). Однак оплакують ці жінки не діда самого художника – кому в

дійсності присвячена картина, – а жертв війни і революції. Хоча картина має під собою реальне підґрунтя, а майже всі персонажі картини написані з реальних людей, здається, що автор ставить перед собою інше завдання. Для нього і для глядача особистість покійного залишається анонімною, перетворюючись в узагальнений образ смерті, її торжества й естетики церемоніалу. Це робить картину осучасненим варіантом популярного в Середньовіччі сюжету, відомого під назвою *Danse Macabre* – Танець Смерті, алегоричного образу тлінності людського буття. Як і в роботі Моїсеєнка, серед плакальниць представлені жінки різного віку і психологічного стану, що також узагальнює тему жіночої скорботи, але в цьому випадку – патріархального французького суспільства.

Образи мучеників узяті з інших творів: праворуч намальовані прив'язані і приречені чотири фігури в білому одязі; під ними представлений сюжет розстрілу людей, що попав сюди з відомого твору французького імпресіоніста Едуарда Мане (1832-1883) «Страта імператора Максиміліана» (1869) (Іл. 3.85). Ця робота присвячена жертвам французької інтервенції в Мексику 1861-1867 рр. і зображує сцену розстрілу в упор правителя Другої Мексиканської імперії та його сподвижників. Мане створив цілу серію творів на цю тему не тільки через співчуття республіканським ідеям, но також й під враженням картини Франсиско Гойи «Третє травня 1808 року в Мадриді» («Розстріл повстанців у ніч на 3 травня 1808 року», 1814), де практично в такій сцені розстрілу зображено початок визвольної боротьби іспанців проти французьких окупантів. Цей сюжет став репрезентацією неминучих жертв протиборчих сил у військовому протистоянні.

У нижньому кутку праворуч узагальнений ракурс людських трагедій змінюється на персоналізований образ горя. Автори зображують сидячу жінку з портретом загиблого сина. Символом його смерті стає чорне траурне вбрання матері, закинута назад від сліз і горя голова і порожній стілець праворуч від неї, де немає її рідної дитини. Якщо простежити композиційну динаміку силових ліній, що проходять через жіночі постаті від дівчини в чорному сукні з голубом та матерів, які оплакують своїх дітей із картин Пікассо, Коржева й останнього образу до порожнього стільця, головна тема цього твору стає наочною. Це тема

нескінченної трагедії людства в його самознищенні і прагнення молодого покоління до миру. При цьому автори створюють свій колорит цього колажу з обмеженою палітрою білого, чорного, сірого й охристого кольорів, які нагадують фотоколаж та естетику старої вицвілої фотографії. Ця картина дає підстави стверджувати, що саме через споріднені жіночі портрети й образи європейського мистецтва китайські художники намагаються висловити своє ставлення до минулого й майбутнього. Перша тема представлена цим колажем, а друга – образом молодої китайської дівчини, що з картини дивиться на глядача.

Вільна поза дівчини, її скромний і типовий одяг студентки й городянки, зімкнуті пальці і запитуючий погляд підкреслюють докір до минулого від усього молодого покоління, а також надії на зміни і повернення миру. Чергування білого (блузка й туфлі), темно-коричневого (волосся і спідниця) і охристого (обличчя, кисті рук і ноги) вписують фігуру дівчини в колористику колажу. Така навмисна колірنا єдність створює враження, що «реальна» дівчина хоч і відокремлена від картини-колажу, але одночасно входить у коло цих трагічних жіночих доль. Разом із тим вона намагається його розірвати, виходить за межі цієї драматичної «картини світу» в живій, відкритий світ, а простір горя залишається позаду неї, поза її життя. Здається, що це і є головний меседж усієї композиції.

3.3.2. Європейські художні цитати в китайському жіночому портреті.

У багатьох творах китайських митців цієї доби розпізнаються риси фото-реалізму, кубізму, постмодернізму, експресіонізму, імпресіонізму, соціалістичного реалізму і навіть абстрактного експресіонізму, які мають загальні ознаки стилю та конкретні прототипи. Деякі з цих творів є особливо впливовими, оскільки є ознакою того, що через них починають ставитися більш серйозні питання про людські питання загального значення, що в попередні десятиліття критикувалося. За думкою Ричарда Страсберга, відомого дослідника китайського мистецтва, сучасні китайські художники не тільки жадібно поглинали сучасні міжнародні стилі, але й почали розглядати теми, які до цього часу не були сформульовані в межах своєї культури [131, с. 11-12].

Іконографічний аналіз відомих творів китайського живопису, зокрема з жіночими образами, виявив широку тенденцію, що захлеснула китайське мистецтво за часів найбільш гострих пошуків власного шляху [92]. Згадана робота Хуана Руї «5 квітня 1976» (1978), де автор запозичив розроблений французьким художником алегоричний образ свободи як напівоголеної жінки [128, с. 8-9], стала символічним поворотним етапом звернення китайських митців до надбань європейського мистецтва, незважаючи на загальну тенденцію орієнтації на західні аналоги, що склалася у попередній час.

Особливо це проявилось в період правління Мао Цзедуна, коли встановлюються чіткі паралелі з офіційним стилем соцреалізму, що домінував у радянському мистецтві. Це прекрасно видно на прикладі тематичного портрета-картини «Ще один гарний врожай» (Гу Пен, 1972) (Іл. 3.86), написаної за зразком відомого програмного полотна Тетяни Яблонської «Хліб» (1949) (Іл. 3.87). Китайський художник не тільки емоційно передав насагу китайської колгоспниці, яка в дружному колективі бере участь у заготівлі хліба, а й відбив усі іконографічні елементи прототипу. В образі жінки він запозичив легкий контражур, наповнений щирою посмішкою особи, білу блузку і синю спідницю, мотив загорнутого до ліктя рукави блузки. Цей жест підкреслює намагання, енергійність і настрій на продуктивну роботу відповідно до відомого прислів'я «працювати, засукавши рукава». Побудова композиції та все тематичне наповнення твору також запозичені в українській мистчині: ми бачимо незліченні мішки з зерном, маркування на мішках, ваги й елементи бухгалтерського обліку як символів державного контролю: у Яблонської це портфель із документами, у Гу Пена – рахівниці та папка на передньому плані. В обох картинах горизонт закривають копиці сіна з численними колгоспниками, технікою для обмолоту зерна і транспортом для його вивезення. Сонячний колорит і соціалістичний пафос праці в картині китайського художника, написаної майже через чверть століття після твору Яблонської, виводить на перший план образ жінки-трудівниці, яка нарівні з чоловіками буде світле майбутнє Китаю.

Прикладом впливу «суворого стилю» стала робота Гелія Коржева «Художник» (1961), якого дуже любили китайські митці. Її відгомони ми бачимо

в тематичному полотні «Чому?» Хао Сяохуа (1978) (Іл. 3.88). Верхній ракурс, стилістика вихопленого фрагмента на кшталт репортажного фотознімку, композиційний центр у вигляді круглої металевої решітки, що обрамляє стовбур дерева, у якого розташувався вуличний художник і дівчина, несподіваним чином переносяться в картину буднів китайської революції. Тільки тут на тротуарі зображені революційна молодь, прапор, яким покрита поранена дівчина, купа газет, на яких сидять люди. Замість пастелі (у Коржева) близько круглого люка тут розкидані патрони. Автор об'єднує молодь революційною романтикою так само, як романтичний дух творчості і вуличного мистецтва пов'язує пару художника та його музи в картині Коржева (Іл. 3.89). Але запозичення Хао Сяохуа в Коржева глибші, ніж здається на перший погляд. У ті роки Хао Сяохуа ще вчився у Сичуанській академії образотворчого мистецтва і орієнтувався на відомі живописні шедеври майстрів, які були йому близькі по духу. На їхніх прикладах він відточує техніку і фактуру барвистого шару, композиційне бачення «кадру». За колоритом, живописною манерою і внутрішньою психологічною напруженістю картини і її героїв це полотно молодого тоді Хао Сяохуа рідниться з центральною композицією Гелія Коржева «Піднімаючий прапор» з триптиха «Комунисти» (1957) (Іл. 3.90). Радянський художник використовує мотив бруківці, металевого люка і перетину трамвайних рейок, а також тіл загиблих, що виходять за поле кадру, показуючи місце розгону демонстрації. Головний герой встає з колін, підхоплює загублений загиблим товаришем червоний прапор, який є символом боротьби. Цей жест, лють і ненависть в очах пролетаря підкреслюють динаміку боротьби і міць протистояння. Гнітючий колорит і червоний прапор на бруківці переносяться в картину «Чому?». Однак в особах бойової молоді сконцентровані інші емоції: біль, страждання, німий докір і питання суспільству, яке засвоює важкі уроки і пожинає плоди Культурної революції. Справжні герої цієї боротьби, в яких вкрали молодість, разом з усім китайським народом і живописцями риторично запитують: Чому? Поранена дівчина, покрита китайським червоним прапором, уособлює долю всіх жінок, які стали заручниками цієї драматичної епохи, віддавши своє життя, молодість та енергію цій боротьбі.

На контрасті з радянською школою сприймається тип жіночого портрета, представлений твором Сан Джінбо «Мати» (1980) (Іл. 3.54), який побудований на освоєнні манери французьких постімпресіоністів, зокрема Поля Гогена, про що вже говорилося. Експресія оголеної фігури жінки, яка годує немовля, відсилає до його знаменитої таїтянської серії, зокрема полотну «Материнство» («Три жінки на березі моря») (1899) (Іл. 3.55), а через неї, композиційного архетипу християнської мадонни. Цей портрет свідчить про вплив європейського модернізму, нової декоративності, символічності й умовності в трактуванні оголеного тіла, а також відкритості китайських художників до сприйняття нових формалістичних віянь [92, с. 29].

Інтерес до пластичних трансформацій натури, її аналітичне переосмислення засвідчують роботи таких художників, як Сон Лін, Чжан Цземін та ін. Так, у графічній роботі Сон Лін «Людський трубопровід» [132, с. 43] (1985) (Іл. 3.91) відчутно простежується знайомство художника із творами видатного французького митця Фернана Леже, який у своїй творчості активно впроваджував «естетику машинних форм» і «механічного мистецтва» [15]. Зіставлені роботи відділяє більш ніж шістдесят років і народилися вони в суттєво відмінному контексті. Якщо Леже створював свій «Великий сніданок» (1921) у захваті від технологічних надбань першої третини ХХ ст. (Іл. 3.92), з метою надати візуальну форму «поезії сучасності», в якій людина, її тіло осмислювалося лише як матеріальна субстанція, цікава з пластичного погляду: куля голови, циліндри рук, зігнуті ніби на шарнірах, геометричні напівкružжя грудей, кола-напівкола-овали, обличчя та погляди позбавлені індивідуальності – у всьому проглядав пафос дегуманізації мистецтва, яка не сприймалася як тривожний симптом культурних трансформацій або ж трагічне явище. Навпаки, кольорове рішення у Леже має створювати бадьорий настрій, а комбінація елементів, що колись утворювали цілісне людське тіло, формують виразну декоративну композицію. На відміну від роботи Леже графічний лист Сон Лі віддзеркалює досвід китайської культури ХХ ст., в якій людина опинилася у статусі гвинтика, біоматеріалу для будови «світлого майбутнього», ціною страшних утрат сьогодення. У «Людському трубопроводі» людина постає позбавленою індивіду-

альності часткою великої конструкції, фрагмент якої відтворив художник, але насправді вона велика й неосяжна. Людські голови в цій композиції уподібнюються репродукторам, функція людської маси згідно з логікою твору полягає в ретрансляції тез і лозунгів, що передаються з «центру», з єдиного правильного джерела. Жінка і чоловік зрівнюються в функціях, у хибному відчутті власної сили, що безпорадна перед катком державної машини й уніфікувальною силою індустріалізації. Подібні одне одному обличчя змушують згадати роки Культурної революції, коли єдиною дозволеною для читання книжкою в Китаї були «Цитатники Мао», чи то про роки Великого стрибка, коли заради ефемерної мети комуністичні ватажки легко нехтували життям мільйонів людей. Монохромне графічне рішення доповнюють відчуття трагічного переосмислення візуальних надбань французького модерніста.

Формальними пошуками в дусі кубізму на кшталт Пікассо (Іл. 3.93) і Брака відрізняються роботи Чжан Цжиміна «Ласс у жовтому лижному одязі» (1985) (Іл. 3.94) та «Оголена» (1984) (Іл. 3.95). Ці дві роботи демонструють поступове засвоєння модерністського досвіду китайським художником – від делікатного моделювання природних привабливих жіночих форм та обличчя за допомогою спрощення форми та зіставлення площин і виразних кольорових сполучень до зрушень і деформацій людського тіла в портреті «Ласс у жовтому лижному одязі» [132, с. 41-42].

Коло візуального досвіду китайських художників у 1980-ті рр. стрімко розширюється. Звернення до естетики реаліста Ендрю Вайєта та його твору «Світ Христини» (1948) у своїх ранніх творах демонструє інший відомий китайський художник Хе Долін, про що йшлося в аналізі згаданих картин «Пробудження весняного вітру» та «Юність» (1989-і). Але через двадцять років Долін здійснює цей діалог через постмодерністську лінзу: він монтує сюжет полотна картини в свій твір «Повернення до світу Христини» (2008) (Іл. 3.96), поєднуючи його з портретом китайської дівчини. У такий спосіб він буквально передає переживання героїні Вайєта (Іл. 3.97). Цей образ американського художника настільки захоплює китайського живописця, що довгі роки він повертається до нього в рішеннях своєї, китайської Христини, намагаючись передати в серії

портретів крихкий, чуттєвий та інтимний світ психології юної дівчини, її страхи, відчуженість і прагнення до щастя.

Вищезазначені зразки є лише деякими яскравими прикладами загальної тенденції і показують етапи і характер освоєння китайськими художниками стилів, технік й образної мови західного мистецтва через жанр жіночого портрета в найбільш визначальний період китайської історії. У цей час китайський портретний живопис, що дозрів в академічних традиціях Європи, виринається у світовий простір, а згодом – через зовнішні впливи та запозичення – на власну творчу магістраль. Повною мірою це стосується жіночого портрета, де, незважаючи на загальні тренди, на новому рівні проявляються національні риси, які вже задають тон у світовому малярстві.

3.3.3. Жіночий портрет у контексті творчої еволюції китайських митців ХХ ст. У творчості багатьох художників робота над жіночими образами складає стрижневий напрям, на підставі чого можна прослідити їхню художню еволюцію. Яскравим прикладом є творчість Ло Ерчуна та Цао Далі. У китайській художній критиці закріпилася думка про те, що саме Ло Ерчун (1929-2015) започаткував нову сторінку в китайському олійному живописі у 1980-х рр., коли звернувся до яскравої палітри. Характери його героїв, зокрема жіночі образи, відбивають його чутливу натуру й позитивне ставлення до життя. Продовжуючи тему паралелей із західним мистецтвом, ми можемо зазначити, що в мистецькому середовищі колеги й критики називали його «східним Ван Гогом». Художник отримав ґрунтовну фахову освіту: навчався у художньому училищі Сучжоу (1946-1951 рр.), а потім з 1964 р. був переведений на кафедру олійного живопису в Центральну академію мистецтв у Пекіні, де згодом став професором кафедри олійного живопису [145]. На відміну від багатьох його сучасників він не був широко відомим, оскільки вів усамітнений спосіб життя, зосередивши увагу на живописі й навчанні. Після Культурної революції активно співпрацював із митцями Ву Цзорень, Лі Кучан та Ай Чжун-Цзин, а у 1988 р. провів «Виставку олійного живопису Ло» у Нью-Йорку.

Починаючи з кінця 1970-х рр. і до останніх років життя Ло Ерчун звертався до жіночих образів, галерея яких дозволяє простежити їх змістовну та

пластичну еволюцію, яка віддзеркалює сприйняття митцем процесу демократизації життя в країні, що створювало сприятливу атмосферу для творчого експерименту. Працюючи з образом жінки як формою і кольором, Ло Ерчун відштовхується від реалістичної передачі натури із застосуванням постімпресіоністської манери, як наприклад у роботі «Молода жінка в джинсах» (1979) (Іл. 3.98), рухається через легку деформацію форми («Мімі» (1987) (Іл. 3.99), спрощення кольорового рішення, що зближує його стилістику з фовізмом («Жінка в блакитному» (1987) (Іл. 3.100) та «Жінка в білій сукні» (1989) (Іл. 3.101) до кубізму («Холодний проти теплого» (1988) (Іл. 3.102) та експресіонізму («Цвітіння» (1989) (Іл. 3.103) з відповідними деформаціями у передачі простору і форми – від об'ємності та трьохвимірності до спрощеності та площинності. З картин Ло Ерчуна дивляться жінки різного віку – від ніжних задумливих студенток до сумно-усміхнених похилих жінок. Митець передає настрої, особливості емоційного стану, відходячи від усталених у 1950-х – 1970-х рр. стандартів зображення жінок як повноправних членів суспільства, соціально гідних, професійно озброєних. Головною рисою його жіночих образів є дистанційованість від суспільно значущого ідеалу. За рідким виключенням жінок у його творах складно ідентифікувати за професійними ознаками, визначити їх суспільний чи то сімейний статус. Здебільшого жінки на картинах Ло Ерчуна різняться за віком, настроєм, зовнішніми ознаками та демонструють його зануреність у формальні стилістичні експерименти.

На кінець 1970-х – 1980-ті рр. припадають роки активних перетворень у художній мові іншого яскравого майстра живопису Цао Далі (нар. 1934 р.). Барвистий колорит картин художника і його декоративний стиль сходять до вражень дитинства, коли майбутній митець переїхав зі своїми батьками в Індонезію. Тоді ж його перший учитель, Лі Кви Бін, підтримав творчий розвиток учня і його прагнення звільнитися від класичної стриманості китайської живопису. Він звернув увагу на калейдоскоп кольорів, прихованих у природі. 1954 р. Далі перетнув протоку на острові Балі, щоб почати викладацьку діяльність, займаючись паралельно живописом. Саме там він надихнувся красою природних пейзажів, архітектурою і балійськими дівча-

тами, які стали героями його творів. Працювати на Балі Цао Далі відправився зі своїм другом Яном Цендуо, про що також свідчить каталог їхніх творів, виконаних там (Іл. 3.104). У своїй творчості Цао Далі надихається не стільки сучасною реальністю, скільки передає глибоку ностальгію за уявним Балі в минулому. Балі він зображує таким, яким цей острів був раніше, ніж його дитинство, насправді, згадуючи час до Другої світової війни – невгамовну жіночу напівоголеність, що була нормою, а також ароматний родючий острів з його складними ритуалами та танцями, практично не вражений впливом туризму. У цьому сюжет нагадує сторінки життя Поля Гогена, який поїхав на екзотичний острів Таїті у пошуках нових сюжетів та натхнення. Ідеалізовані образи солодких, ніжних і невинних жінок Цао («Балійська дівчина», «Молитва», «Жінка та кам'яна квітка») походять зі спогадів минулої епохи. Пофарбовані майже неприродньо чесними і ніжними відтінками шкіри, кольору і текстури фарби мають якість фрески, що відповідає реалістичній картині Цао. Ці жінки здаються не зовсім плоттю і кров'ю, а скоріше ефірними образами. Дівчина, що купається у Святому Фонтані, або фігура, що стоїть біля стіни храму в Пурі, нагадує сюрреалістичний момент, який, мабуть, тимчасово призупинено (Іл. 3.105) [171].

Після повернення в Пекін з 1955 по 1961 рр. він навчається на відділенні олійного живопису в Центральній академії образотворчих мистецтв. У 1960-і рр. митець стає жертвою Культурної революції через перебування за кордоном та піддається політичним репресіям: Далі був позбавлений права малювати, і мешкав у т.зв. «корівнику», імпровізованій в'язниці в кампусі Пекінського університету для інтелігенції, позначеної як «класові вороги» [176]. Після довгих років страждань він став філософом, але ніколи не втрачав почуття до життя і мистецтва, був одним із багатьох мистців, які намагалися ставити мистецтво вище політики. Він багато подорожував передмістями Пекіна і китайської провінції, де надихався горами і горбистими долинами, мерехтінням води і річок, деревами і природними ландшафтами. Найбільш сильно він був уражений барвистими ландшафтами Південного Китаю – морським узбережжям, струмкам, лісами і скромним дівчатами, які викликали приємні

спогади про роки його юнацтва. Після реабілітації Далі став усвідомлювати близький йому стиль творчості, вважаючи, що картини мають виходити з глибини серця. Як і багато абстракціоністів, він часто потурає фантазії і зміщує реалізм у своїх творах з використанням традиційних методів живопису (Іл. 3.106). Творча уява Далі наприкінці 1980-х рр. ставала все більш вільною та нестриманою. Космос, небесні тіла, океани і повсякденні речі його буття зливалися в сюрреалістичні сцени. Його роботи містять зображення спокійної фігури, яка демонструє його віру в чистоту людської натури: «Епіфальні фігури» (1980), «Утрачені острови» (1986) (Іл. 3.107, 3.108). Ці твори уособлюють задумливість, тугу і мріяння між важким минулим і натхненням майбутнього, показують художника неймовірно романтичним і тонким живописцем.

У 1987 р. Далі перебрався до Сполучених Штатів, де захопився і полюбив західний спосіб життя, що відбивався в реалістичному й абстрактному живописі «справжньої Америки». Він розділив свій час між своїм будинком у районі Лос-Анджелеса і Пекіном, де мешкали його дружина й діти. У тому ж році разом з іншими відомими китайськими художниками його роботи були показані в Нью-Йорку, у The Edward S. Harkness House, де відбувся один із перших показів китайських мистців у західному світі після початку Політики відкритих дверей у Китаї. Цао Далі тепер є відставним віце-канцлером Пекінської академії красних мистецтв і живе невибагливим життям зі своєю родиною в Пекіні, маючи великий творчий і фінансовий успіх на міжнародному рівні [174].

Після повернення до олійного живопису він почав працювати в новому, фантастичному вимірі, де зв'язав людське тіло й навколишнє середовище. Таким чином визначився й новий для нього напрямок творчих пошуків як утілення теми реалізму мрії, що простежується у творах 1986 р. «Вітряний млин і грибна хмара» та «Країна вулкану» (Іл. 3.109, 3.110). Ліва половина картини – це людські тіла, скручені й переплетені, що демонструють придушення життя, у той час як у правій половині картини мати й дитина, занурені в радість стосунків, виражають людське прагнення до щастя. Це протиріччя між депресією і завзяттям, переплітається з вулканами і джерелами, висловлює

думки автора про життя і приховує відтворення і транспірацію життя, як виверження вулкана. Особлива сегментація реалістичного стилю, химерна колірна схема – це не тільки його художні характеристики, але і його правильний словник для вираження реальності уві сні. Образ жінки в цій роботі Цао Далі постає як джерело життя, як надія на його відновлення. Жінка в його трактуванні – передовсім мати, занурена в материнство, щастя і спокій якого важливо плекати й охороняти. Інша іпостась жіночності – спокусливість і загадковість, де обличчя та тіло стають композиційним матеріалом живописної стихії, притаманні творам «Вайомінг» (1988) та «Пошкоджене тіло» (1990) (Іл. 3.111, 3.112). Митець демонструє послідовний перехід від натуралістичності до образно-стилістичних асоціацій, де мотиви жіночого портрету долають вузький портретний формат, перетворюючись у багаторівневі за живописною технікою і тематикою композиції.

Окрім цих митців, ціла низка художників кінця ХХ ст. експериментує з жіночими моделями й образами, шукаючи свою тему і стиль, своє розуміння національного й універсального. Наприклад, Чжао Вейліан просто інтегрує реалістичний портрет жінки у простір стилізованого давнього сувою з графічними знаками й ієрогліфами («Джоан», 1985) (Іл. 3.113), намагаючись суто механічно поєднати «своє і чуже». Подібна тиша та медитативність, площинність, фактурність і колористична стриманість в інший спосіб вирішуються митцями Лі Ді та Ван Лайком, де жіночі портрети уособлюють трепет почуттів й образ молодості у швидкій течії життя (Іл. 3.114, 3.115). Виразність контурів і графічність, елегантність зображеної натури та використання природного фону пов'язують ці роботи із традиціями «гохуа» вже не формально, а через оновлення традиційної художньої мови. Багато китайських митців через досвід західної школи і власні живописні стратегії знову звертаються до ліричної теми з'єднання пейзажу з портретом, на новому рівні повертаючись до традиції «*жень у хуа*». Так, у живописному полотні «Великий сніг» Мао Йігана (1995) автор включає образ дівчини на тлі дерева в нескінченний засніжений простір. Морозний подих зими перегукується з диханням юності, що також підкреслено загостреною графічністю та колористичною лапідарністю (Іл.

3.116). Легка, майже прозора манера письма нагадує тонкий акварельний живопис, підкреслюючи зв'язок зі старою традицією. Так традиція «гохуа» збагачується живописною розробкою, світло-тіньовою моделюванням та постановочністю сюжету. Разом із тим зберігаються умовне трактування форми, експресивність, лінеарність і внутрішня одухотвореність.

На відміну від повернення до медитативного і споглядального китайського традиціоналізму, прихильники іншого, європейського вектора, розвивають класичні та сучасні портретні жіночі типи: від зображень оголеної натури у постановочних та в сюжетно-тематичних рішеннях до сучасних композицій і образно-пластичних експериментів.

Прикладом першого можна розглядати роботи з колекції ХМ КЦАОМ, в яких китайські художники демонструють чудове засвоєння європейської академічної школи живопису, володіння палітрою, складної кольорово-тональним моделюванням форми і різною технікою письма. Так, Сан Ваймін у творі «Світло № 6» (1986) (Іл. 3.117) через тепле, майже жарке світло штучного освітлення – здається, невеликої лампи збоку, – і пастозності ліплення форми створює тілесну матеріальність і відчуття дихання тіла, через яке виражається світ почуттів та емоцій моделі. На відміну від самозаглиблення і споглядальності, властивій китайському традиційному мистецтву, тут майстер відображає стихію емоцій усередині жіночої натури, яка залишилася наодинці з собою, без стороннього погляду. Ця відкритість демонструється розпущеним волоссям, що було б неможливим у канонізованій традиції китайського портрету. В інший стилістичній і композиційній манері трактує жіночу фігуру Пан Юе у творі «Жіноча оголена модель» (1991) (Іл. 3.118). Тут усе стримано і лаконічно: від розміщення фігури до палітри і живописної манери. Сидяча модель на краю подіуму відвернута від глядача до стіни, як до відкритого та безмежного космосу, куди спрямовані її думки. Гранична зібраність тіла (охоплені руками коліна, чорна пляма акуратно укладеного волосся) і детальна живописна розробка тіла з упором на анатомічну пластику підкреслює крихкість і максимальну зосередженість образу.

Інакшою стратегією був очевидний історизм, як у роботі «Дівчата» Чжу Чженьнана (1985) (Іл. 3.119), чії фігури Пікассо представляють тему наготи, але таким чином, настільки виразно стилізованим до того, що її можна розглядати лише як продукт художньої фантазії, позбавлену соціальних підтекстів.

У 1980-х роках Китай повернувся до соціальних танців, моди й експериментів, пов'язаних зі знайомством із комп'ютером, що внесло нові компоненти й у художню мову, загостило її динамікою, колажністю та полістилічністю. Множинність стилів, що використовують китайські художники наприкінці ХХ ст. дозволило виразити й сам оновлюваний Китай, який швидко змінюється і більш глибоко досліджується, ніж у минулому, а також представити явища, які досі не були визнані частиною китайського життя. «Чорне волосся, чорні очі і жовта шкіра» (Іл. 3.120) і «Звільнення» (Іл. 3.121) пензля Чан Міня, показують складні групи міської китайської молоді, які стикаються з можливостями і плутаниною сучасності. В обох випадках вони виявляються боротьбою з захоплювальними силами – феодального мислення, представленого фоном архаїчних символів, і більш неоднозначно визначеними перешкодами, що символізуються сіткою, що витікає. Усі ці роботи є своєчасними спогадами про прагнення до прогресу та надію на краще життя, яке мотивує молодь, зокрема жінок, незалежно від їхніх обставин. І це шлях до зростання своїх художників, які тепер почали висловлювати ці прагнення з розширеним словником стилів.

Існує декілька фантастичних поглядів молодих жінок, які відображають сучасні моди, отримані в основному з іноземних журналів, фільмів і телевізійних програм. Так, робота «Дівчина мрії» (1985) (Іл. 3.122) недавнього випускника Нанкінської академії мистецтв, Цю Дао, служить сентиментальним кондитерським виробом, який, безсумнівно, відображає фантастику романтики, що є загальною для молодого міського покоління. Але якщо цей образ вирішений ефектними напіваабстрактними живописними формами, то інша робота, «Гарячий і вологий» (1985), написана Лі Юйеном, дизайнером костюмів Шанхайського драматичного інституту, презентує фотореалістичний стиль, натхненний рекламою у французькому журналі (Іл. 3.123) [131, с. 15]. Останній твір став однією з перших спроб засвоєння фотореалістичної стратегії у

китайському живописі, що ще в середині 1980-х рр. надала результат вельми прогнозований, де митець намагався подолати тодішні можливості фотокамери. Засобами олійного живопису Лі Юйен просто відтворив фрагмент жіночого обличчя в його природному стані після виходу з теплої ванни. Цілком недвозначно у відблисках води на вологій шкірі й образі особи прочитувалася сексуальна привабливість, де живопис більш нагадував гіпермасштабний рекламний постер чи обкладинку західного глянцевого журналу (розмір полотна 118 x 90 см.) [99]. Ці живописні експерименти згодом подолали поверхневі «ознаки стилю» і стали інструментом для вираження більш глибоких тем й індивідуальних завдань художників.

Висновки до третього розділу

Протягом XX ст. китайський живопис зазнав суттєвих перетворень – від перших кроків у засвоєнні олійного живопису та західноєвропейської манери письма, тем, сюжетів та мотивів іншої художньої традиції до розкутого та досконалого оперування західним мистецьким досвідом, сміливих інтерпретацій усталених тем європейського мистецтва з їх подальшою інтеграцією у власний візуально-семантичний простір. При цьому головним стрижнем розвитку національного мистецтва залишалася складна лінія співвідношення китайської живописної традиції *гохуа* і впливів західного «заморського» живопису *сіяньхуа*.

Яскравим уособленням цього процесу стало відображення в мистецтві образу жінки, яка протягом усього XX ст. стрімко міняла свій статус та імідж у китайському суспільстві. Прослідкувавши розвиток жіночого образу в олійному живописі напрямку «*сіяньхуа*», було встановлено певні закономірності в процесі його еволюції, виявлено характер впливу історико-культурних чинників на розвиток китайського живопису загалом і відображення в ньому жіночого образу зокрема.

На прикладі творів видатних китайських митців XX ст. Лі Шутун, Лю Гайсу, Гуань Зілан, Пан Юйлян, Цинь Хуанфу, Фен Фезі, Сон Сянб Цзін

Шань-ї, Гу Пен, Хуан Руї, Гао Сяохуа, Сан Джінбо, Хе Долін та багатьох ін. показано як упроваджувалися в їх творчість через зарубіжний досвід іконографія та постика жіночого портрету, так само, як і вирішувалися інші, не властиві традиційному китайському живопису завдання: трактування оголеного тіла, плернерна колористика, динамічна композиція та побудова простору, освоювалася різноманітна живописна стилістика й манера письма і загалом «європейський формат» живопису.

В еволюції жіночого образу в китайському живописі протягом ХХ ст. було виявлено декілька етапів.

Перший охоплює кінець ХІХ – перш. пол. ХХ ст. – час інтенсивного та захопленого навчання китайських художників в академіях Японії, Франції та США, привнесенні нових уявлень про завдання і можливості мистецтва на національний ґрунт. Воно полягало у впровадженні роботи на плернері та з оголеною натурою, опануванні класичних і модерністських, передовсім постімпресіоністичних надбань європейської школи, що позначилося в творчості Лі Шутуна, Лю Хайсу, Лі Хуансу, Пань Юйлян, Гуань Зілан та ін.

До середини ХХ ст. в китайському живописі складається образно-тематична типологія жіночого портрету, яка містить традиційний тип, що наслідує традицію жанру *жень-у-хуа* (людина і квіти) та олійний портрет, що успадковує європейську традицію олійного живопису.

Другий етап охоплює період від утворення КНР у 1949 р. до смерті Мао Цзедуна у 1976 р., яка поклала кінець доби диктатури. У цей час жіночий портрет віддзеркалює ідеологічні настанови комуністичної держави. Силами мистецтва формується образ жінки як повноправної громадянки суспільства, трудівниці, ентузіастки, урівняної в правах із чоловіком, якій нарешті після тисячоліть пригнічення відкрилися можливості соціального життя. У цей час китайськими художниками активно засвоюються надбання мистецтва російського критичного реалізму, радянського соцреалізму. Важливу роль у безпосередній передачі цих надбань відіграв видатний радянський художник-педагог К. Максимов. Творчість художників Фен Фези, Цао Шикун, Ло Гонг, Сон Сян, Гу Пен, Цзинь Жілін та ін. сприяла формуванню образу молодої, щасливої,

роботящої китайської жінки, яка радіє через свою участь у будові нового суспільства. Крім того, провідними характеристиками жіночого образу в живописі цього часу виступають прагнення до знань та гідне несення обов'язків материнства як високого громадянського обов'язку. У 1970-ті – 1980-ті рр. складаються нові типи жіночого портрету, такі, як героїчний, етнографічний, романтичний, знову повертається забутий на кілька десятиліть тип «ню».

Третій етап – це час від фіналу диктатури і доби Культурної революції до кінця XX ст., коли країна бере курс на гуманізацію внутрішньої політики та відкритість зовнішньої. Це позначилося значними трансформаціями жіночого образу і пошуком нових способів його презентації. Еволюція і розширення жанрово-тематичного репертуару китайського живопису в цей період відбувалися в ході безпосереднього запозичення художніх прототипів і творів «заморського» – західноєвропейського, російського й американського мистецтва. Вони вплинули на засвоєння іконографії і живописних стратегій європейської школи, розширення галереї портретних образів: героїко-революційних, соціальних і гендерних типажів (материнських, жіночних, чуттєво-інтимних та ін.), які вказують на конкретний аналог. Через відомий твір «Прагнення до миру» (Ван Сянмінг, Джин Лілі, 1985) показано включення європейського історико-культурного та художнього досвіду до китайського мистецького контексту. Наведені приклади художників Ежена Делакруа, Поля Гогена, Пабло Пікассо, Тетяни Яблонської, Гелія Коржева і Ендрю Вайєта та ін., які безпосередньо вплинули на творчість відомих китайських художників, стали тією художньою призмою, через яку китайські художники засвоювали досвід світового мистецтва в контексті власних художніх пошуків і соціально-культурних трансформацій. Жіночі образи завдяки набутої в європейському контексті символічності та алегоричності були спроможні віддзеркалити й відповідні образи китайської дійсності.

Показано, що жіночі образи стають головним мотивом творчих експериментів протягом десятиліть у багатьох мистців (Ло Ерчун, Цао Далі та ін.), які намагаються через них вирішити більш широкі тематичні (асоціативні, алегоричні) та формально-художні (пластичні, колористичні, стилістичні, компози-

ційні тощо) завдання, розкрити інші галузі чуттєвості та світовідчуття, містики й фантазії. Вони долають вузький портретний формат, перетворюючись у багаторівневі за живописною технікою і тематикою композиції.

Прихильники *гохуа* показують як традиційні шляхи механічного поєднання свого та чужого, так і оновлення традиційної художньої мови (Лі Ді, Ван Лайк, Мао Йіган) через ліричне поєднання жіночого портрету з пейзажем, колористичну лапідарність і декоративність. Інше крило більш радикальних adeptів західної школи демонструють різноманітні живописні підходи в жанрі «ню», зосереджуючи увагу на передачу емоційного стану, філософського виміру, формальних пластичних фантазій (Сан Ваймін, Пан Юе, Чжу Чженьнан). Нарешті, вплив розвитку комп'ютерної ери та медіа наповнює мистецтво, зокрема жіночі портрети, динамікою, колажністю, полістилічністю, першими спробами фотореалізму. Творчість Чан Міня, Цю Дао, Лі Юйена збагачує живописну мову новими пластичними засобами, що дозволили більш яскраво й адекватно виразити сучасність.

РОЗДІЛ 4

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ В ЖИВОПИСІ КИТАЮ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

4.1. Світові художні новації та сучасний китайський реалізм XXI ст.: нові підходи до трактування портретного образу

На початку XXI ст. чимало китайських художників упевнено спираються у своїй творчості на реалістичний метод. Однак цей реалізм суттєво відрізняється за своїм змістовністю та стилістикою від реалізму попередніх десятиліть, що виконував ідеологічні та пропагандистські функції, існував у ситуації страху репресій та утисків. Мистецтво сучасного Китаю сформувалося в атмосфері послаблення контролю та посилення контактів із зовнішнім світом. Процес, запущений наприкінці 1970-х рр. після смерті Мао, за два десятиліття суттєво змінив розуміння завдань живопису та вимоги до нього. І хоча, як зазначає Вальдемар Нільсен, у Китаї як і раніше заборонено публічне політичне і протестне мистецтво, усе ж таки позитивні зрушення полягали в тому, що «стилістичні обмеження були суттєво усунені, культурні контакти зі зовнішнім світом підтримувалися, і навіть утворення приватних асоціацій митців, аматорів і професіоналів, які вже проростали по всій країні, було дозволено» [126].

Як зазначає ряд дослідників, таких як С. Анчуков, Ляо Чжэндин та Чжень Чжэньвэй, в цих сприятливих обставинах в останні два десятиліття XX ст. у китайському живописі сформувалися два найбільш сильних реалістичних напрямки – «Новий класицистичний реалізм», представлений творчістю художників Цзінь Шань-ї, Ян Фейюня, Чжан Лі, Ван Ідуна та «Сільський реалізм», ідеї та естетичні вподобання якого розкриваються в роботах Ло Чжунлі, Чень Даньціня, Ай Сюаня [3; 100; 101]. Помітною рисою творів цих художників у цей час були пошуки власної манери письма, переважно імпресіоністської, як це бачимо, наприклад, у ранніх роботах Ван Ідуна (Іл. 4.1), Чжу Чунліна (Іл. 4.2) та одночасно прагнення розкрити певні змісти за допомогою насичення семантичного шару своїх робіт (Іл. 4.3). Тож реалістичні за трактуванням

натури твори постають сповненими глибокого символічного сенсу. Картини, що демонструють імпресіоністські тенденції у творчості окремих китайських митців, виявляють різні живописні манери та засоби створення образів. Інший підхід демонструють художники, які за допомогою звернення до образів навколишнього світу транслюють власний погляд на нього, послідовно розкривають певні ідеї через різні інтерпретації об'єкту зображення. Ці символічні й імпресіоністські тенденції в китайському реалістичному живописі кінця XX ст. знайшли продовження у творчості художників на початку XXI ст.

Іншим чинником формування сучасного китайського живопису є звернення китайських майстрів до всього розмаїття європейського олійного живопису від самого його виникнення до сьогодення [126, с. 23]. Протягом минулого століття китайські митці опановували європейський досвід, однак у різні десятиліття сприймали ті чи інші напрацювання залежно від вимог часу. Так, якщо початок XX ст. в Європі був позначений формалістичними пошуками, відмовою від класичного способу бачення, то й багато хто з китайських митців, таких, як Лю Гайсу, Гуань Зілан, Пан Юйлян захопилися ідеями фовізму, звернулися до європейських мотивів у творчості, зокрема до мотиву оголеної жіночої натури, який відповідав прагненню передового китайського суспільства до емансипації жінок. За часів панування режиму Мао Цзедуна майже єдиним орієнтиром у творчій практиці китайських митців стають зразки російського критичного та соціалістичного реалізму.

Уже на початку 1980-х рр. урізноманітнення образно-тематичної палітри творів китайського живопису свідчить про помітне розширення естетичного кругозору їх авторів. На тенденцію звернення до європейського мистецтва, балансування «між своїм і чужим» уже наприкінці 1980-х указував Вальдемар Нільсен у статті до каталогу виставки китайського живопису в Америці. Він відзначав, що в атмосфері небаченої для Китаю свободи деякі художники з ентузіазмом занурилися в експерименти з усіма типами західних стилів, класичними й тимчасовими – від Гойї та Ель Греко до Ван Гога і Пікассо та навіть Френсіса Бекона і Сальвадора Далі [126, с. 21-22].

Він наводить кілька причин такого захоплення європейською спадщиною, серед яких, зокрема, «усвідомлення власної традиції як тягара або лещат, які задують, якщо свідомо не докладати зусиль для того, щоб вирватися із них». Інша причина була в тому, що у 1970-ті рр., коли Китай відкрив свої двері, певна частина художників відчувала страх і сумнів у силі власної культури, одним із результатів чого було опанування молоддю західного мистецтва. Однак за спостереженням ученого переважна більшість сучасних митців все ж таки не намагається стати «західними людьми», а скоріше прагне шляхом пошуків та експериментів винайти якийсь новий синтез у межах одвічного культурного діалогу «Схід-Захід» [126, с. 22-24]. Тож опанування та переосмислення зразків європейського мистецтва дозволяє китайським митцям знайти нові форми репрезентації власних ідей у вигляді усталених для європейської традиції тем, мотивів і образів, які лишаються ще невичерпаними для східного досвіду, збуджують уяву та надихають на власну творчість.

Водночас, як відзначає китайський дослідник Цзуньїн Ван, в умовах «прозорого» світу китайський культурний простір постійно взаємодіє із загальносвітовими мистецькими процесами, унаслідок чого творчість багатьох сучасних художників стає постмодерністською за змістом або містить окремі риси постмодерністських художніх практик у вигляді застосування принципів роботи з матеріалом, яким найчастіше є вже не безпосереднє сприйняття реальності, а переосмислення вже існуючих в арсеналі культури її відбитків, якими, зокрема, є твори класичного мистецтва [158]. Необхідність в осучасненні мови художнього висловлення сприяє зверненню окремих художників реалістичної школи до постмодерністських методів роботи з об'єктом зображення, зокрема до методу фотореалізму.

Однак та ж сама «прозорість» світу, інтенсивність культурних зв'язків в умовах глобалізації приховують відчутну загрозу для існування та розвитку національних культур, на що не можуть не реагувати китайські художники, про що йдеться у дослідження Ван Вей [17]. У відповідь на необхідність збереження національної самобутності в межах європейської реалістичної традиції, перенесеної на азійській ґрунт, у творах китайських митців набуває сили національна

тема, що розкривається у привнесенні національних образів і типажів у класичні європейські мотиви, оспівуванні національного пейзажу, замилюванні зразками ужиткового мистецтва, піднесенні життєстверджувальних цінностей, тобто прагнути синтезу, про який йшлося вище. Отже, європейський олійний живопис і реалістичний метод роботи з натурою надає змогу китайським художникам початку ХХІ ст. по-новому подивитися на цінності власної культури, тим самим відкрити їх для себе знову.

Ці тенденції цілком стосуються жіночих портретів та образів, які залишаються актуальними і для сучасних митців, які використовують їх у різних якостях: як об'єкт естетичного, чуттєвого сприйняття та нерідко як спосіб вираження авторського погляду на постать жінки в контексті сучасної культури. Образ жінки в китайському живописі двох останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. змінювався у відповідь на грандіозні суспільні трансформації у країні, а також на виклики загальносвітового масштабу. Ряд дослідників, таких як Чень Чженвей та Н. Дампілон наголошують на тому, що жіноча тема посідає важливе місце в китайському мистецтві не тільки завдяки естетичній привабливості та прихованим в образі жінки широким можливостям для його художнього переосмислення, а й у зв'язку із загальносвітовою тенденцією розвитку феміністичних теорій та осмисленням проблеми гендеру [101; 28]. У свою чергу, для китайського суспільства метаморфози образу жінки в мистецтві останнього століття були віддзеркаленням стрімких змін, яких зазнав її статус, та засобом їх осмислення.

Жіночі образи постають у творах китайських художників-реалістів у межах традиційних європейських жанрів (у портреті та сюжетній картині), нерідко поєднуючись з елементами китайського живопису, передовсім *жень у хуа*. Слід зазначити, що в європейському живописі також сформувався піджанр портрету на тлі пейзажу, портрету-прогулянки, через який традиційний китайський портрет оновлює свою художню мову: насичується новими відтінками змісту, конотаціями, психологізмом, невластивим китайській традиційній образності. Через різні авторські підходи, що базуються на стилістичному розмаїтті реалістичного живопису – манері старих майстрів, академічній,

імпресіоністській, фотореалістичній тощо, художники трактують жіночі теми у двох основних образних напрямках: традиціоналістському та концептуальному, з елементами постмодерністської естетики і філософії. Перша, часто салонна стилістика творів, представлена творчістю багатьох талановитих митців, які отримали ґрунтовну художню освіту та посіли своє місце серед сучасних китайських художників. Серед них виділимо таких митців, як Хе Ань, Юджі Чая, Чжаомін Ву, Хін-Яо Цен. Вирішуючи в своїх картинах художні завдання, вони здебільшого створюють ідеалізовані образи витончених, привабливих жінок, нерідко з європеїзованим типом обличчя, ледь помітними азійськими рисами.

Так, яскраво презентує традиційний напрямок творчість художника Юджі Чаю (нар. 1972). Він є автором циклу жіночих портретів, створених переважно в ахроматичній стриманій палітрі, в яких в аскетичну біло-вохристу гаму активно введено синій колір (Іл. 4.4). Робота з локальними кольорами дозволяє тонко моделювати світлотінь, створюючи матеріальність предметів: килимових покриттів, тонких напівпрозорих драпіровок, складок штор. Така локальність і витриманість підсилює образ самотності і самозанурення, налаштовує на мінорну гаму почуттів і споглядальність. У цьому колористичному ключі автор створює численні портрети, які сюжетно можна розділити на кілька циклів:

- «дівчина біля вікна», в яких відчуються певні впливи подібних композицій Яна Вермеєра Делфтського; (Іл. 4.5)

- «дівчинка, що лежить» – мотив, який автор утілює через один і той самий прийом: контрастне плаття, біле на синьому тлі, чорне на білому тощо. Відсутність інших елементів одягу підкреслює тему дівочтва і млості, сексуальності і беззахисності, а в живописному плані дозволяє написати тіло на скрупульозно виписаних складках простирادل і покривал; (Іл. 4.6)

- «жіночий портрет із дзеркалом» – мотив, широко розповсюджений у світовому мистецтві й сучасності [29], в якому художник вирішує живописні та фактурні завдання, питання нюансування і живописної розробки «білого на білому», зосереджуючи увагу на побутових темах жіночої повсякденності, туалету, йдучи від пафосу і постановочності; (Іл. 4.7)

- «портрет-споглядання», в якому жінку зображено в позі сидючи або лежачи в середовищі, що створює атмосферу медитативності і внутрішніх роздумів, портрет-настрій. (Іл. 4.8)

До образу жінки, зануреної у власні думки або ж яка споглядає сцени повсякденності, звертається й Хе Ань (нар. 1957). Він створює створіння вишукане, виточене, вразливе. Своїх моделей митець представляє в інтер'єрі або на природі. Доволі стримано передаючи зовнішнє оточення за допомогою зображення кількох предметів меблів, посуду, занурюючи деталі інтер'єру в легку тінь та огортаючи їх у димку, основну увагу Хе Ань зосереджує на створенні жіночого портрету.

Окремі жінки в роботах художника постають як представниці творчих професій – танцівниця та скрипалька (Іл. 4.9). Спосіб розкриття образу на картинах подібний: сидячі жіночі фігури, зображені розгорнутими на глядача у три чверті або обличчям майже в профіль, як це бачимо в танцівниці, що дозволяє передати довгий спокійний замислений погляд, легку посмішку на губах, створити настрій одухотвореної замріяності моделі. Передачі настрою в портреті сприяє характер освітлення. Так, скрипалька виділяється світлим об'ємом із затіненого простору кімнати, що нагадує твори реалістів середини XIX ст. та сприяє думкам про спадкоємність, важливість збереження традиції класичної виконавчої майстерності в мінливому світі з його швидкозмінними потребами, де легко забути й загубити сформовані віками цінності. У портреті ж танцівниці навпаки, кімната постає залитою денним сонячним світлом, що сприяє утвердженню більш упевненого, оптимістичного настрою, в якому перебуває модель (Іл. 4.10).

Інші зображення молодих жінок в інтер'єрі, створені Хе Анєм, відрізняються граційністю поз: напівобернені жінки дивляться повз глядача, що дозволяє автору передати стан легкої задумливості моделі, а глядач може насолоджуватися їх красою, не відчуваючи напруження, як це відбувається при зіткненні з фронтальним зображенням і поглядом віч-на-віч (Іл. 4.11). У разі ж коли майстер передає прямий погляд, ефект від нього він пом'якшує за допомогою посмішки, що грає на губах моделі. Окрему групу робіт Хе Аня

створюють жіночі портрети з уведенням етнографічних і пейзажних мотивів. Обличчя моделей у цих картинах також мають дещо узагальнено-ідеалізовані азійські риси (Іл. 4.12). Ці образи позбавлені ознак сучасності, існують в ідеалізованому світі і самі виявляються втіленням ідеального образу, що дозволяє говорити про певну салонності цих робіт, основне призначення яких – милувати око глядача.

Інші відомі й успішні китайські художники-традиціоналісти, майстри, які розвивають імпресіоністичну, чуттєву лінію китайського мистецтва – Хін-Яо Цен і Чжаомін Ву. Жіночі образи в їхньому трактуванні розкриваються здебільшого через живописні ефекти: співвідношення кольору і світла, виразні можливості ракурсу та освітлення.

Хін-Яо Цен (нар.1986) – молодий художник, який отримав освіту в Академії мистецтв Сан-Франциско (2009). Він пише свої картини в західній імпресіоністській манері, часто працює в жанрі жіночого портрету. Митця цікавить передача мінливих жіночих настроїв через авторську манеру, яку відрізняють широкі, динамічні мазки, фактурність, мерехтіння фарбового шару за рахунок просвічування полотна або кольорових нашарувань. Він зосереджений на передачі індивідуальних портретних рис моделей, які нібито на очах виникають із напруженого стрімкого руху мазків (Іл. 4.13). У живописній експресії, з якою художник створює одяг, зачіску, тло проглядає зв'язок його творчого методу з традицією *се-і* та мистецтвом китайської каліграфії, чи то живопису тушшю, в якому увага приділяється вмінню створити зображення «на одному подиху». Хін-Яо Цен фіксує ледь уловимі нюанси настрою, його зміну, що одразу проступає ззовні – у вологих очах, почервонілих щічках або ж набряклих краєчках повік тощо. Завдяки технічній майстерності митець досягає осяжної достовірності в передачі цих дрібних і важливих деталей. Водночас фони він трактує широким мазком, завдяки чому живописна поверхня отримує драматичного напруження та динаміки, що натякає на емоційний стан моделі (Іл. 4.14). Майстер передає притягальну тілесність портретованих, вируючи в них жіття, і при цьому він далекий від салонності: його жінки різні, наділені звичайною зовнішністю, їхня краса полягає в особливих відтінках жіночності –

слабкості, розгубленості, замріяності тощо. Живописна майстерність художника дозволяє її розкрити через дорогоцінні прояви крихкого життя, а саме: золотавий завиток волосся, прозорість ніжної шкіри, тихий блиск чи осяжна предметність прикрас.

Слід зауважити, що здебільшого митець звертається до європейського типу жінки. Образи китайських жінок у його трактовках європеїзовані та сучасні. Жіночі образи Хін-Яо Цена постають як соціально невизначені, оскільки художника цікавить не функція, до якої жінка пристосувала власну природу, а внутрішній стан душі, що кожен мить оновлюється.

Окрім портретів, жіночі образи розкриваються Хін-Яо Ценом у контексті різноманітних мотивів, таких, як «жінка і місто» (Іл. 4.13), «дві жінки» (Іл. 4.14), «жінка в порожній кімнаті» (Іл. 4.15). Образ жінки в міському середовищі художник передає через відчуття самотності, яке викликає стримана сіро-коричнева кольорова гама полотна, що передає відсторонену атмосферу міста в похмурий день. Враження відособленості підсилює мотив віконця кафе, через яке проглядають обличчя відвідувачів, або віддзеркалення перехожих у склі вітрин, що підсилює самотність героїні. Теплі спалахи золотавих, червоних і вохристих мазків, якими передано осіннє листя, віддзеркалення червоних ліхтариків у вікні та прядки волос героїні, оживляють живописну поверхню, підкреслюють вишуканість колориту та змушують по-новому відчувати міську атмосферу й занурену в неї жінку.

Мотив двох жінок доволі поширений у китайському сучасному мистецтві, зокрема, його інтерпретацію ми бачимо у творах Ян Фейюня, Чен Міна та ін. Цей мотив митці подають як образи подруг, однак у Хін-Яо Цена це мати і донька, емоційний і духовний зв'язок між якими символічно відтворений за допомогою композиції та сюжету.

Мотив жінки у порожній кімнаті представляє модель, що не дивиться на глядача, іноді зі спини або в напівоберті у порожньому приміщенні з оголеними стінами, без виразних ознак доби (Іл. 4.16). Майже монохромна сріблясто-вохристо-рожева палітра й аскетичність мармурових поверхонь підлоги і стін нагадують інтер'єри з картин майстрів Італійського Відродження, діалог з якими

відчувається як важливий для сучасних китайських митців. Зокрема, подібні інтер'єри – майже без меблів, декору, зі сіро-сріблястими стінами, прорізними прямокутними або арочними вікнами, крізь які кімнату заливає світло – зустрічаємо в роботах Лю Цзянцзюня та Лі Хаоганга. Потік денного сонячного світла, що ллється через отвір у даху в картині Хін-Яо Цена, виявляє пручке жіноче волосся, шовковисту шкіру, підкреслює розкутість пози, що дозволяє митцю розкрити жіночність як чуттєвість і сексуальність.

У цьому ж напрямку працює художник Чжаомін Ву (нар. 1955), вихованець Академії образотворчих мистецтв Гуанчжоу в Китаї та Академії мистецтв у Сан-Франциско. У своїх роботах, присвячених жінці, він передовсім вирішує живописні завдання. Віртуозно володіючи пастозним мазком, Чжаомін Ву передає чуттєвість і сексуальність своїх моделей. Для різних типів зображення він застосовує єдиний композиційний прийом: усі жінки на його полотнах показані зі спини або (дуже рідко) – оберненими на одну третину, що додає образам з його картин загадковості, яка є чи не однією з визначальних привабливих рис жіної натури, наявність якої викликає в чоловіків азарт і бажання.

У розмаїтті робіт Чжаоміна Ву простежується кілька підходів до розкриття образу, а саме: зображення жінки біля вікна, напіводягненої та оголеної. Кожен із них надає митцю «ключі» для висвітлення різних граней жіночності. Так, зображуючи жінку біля вікна, художник зосереджується на передачі взаємодії моделі з освітленням (Іл. 4.17). Світло підкреслює форму, посилює відчуття тілесності моделі, її привабливості, сексуальності, а інколи – сприяє враженню ефемерності й викликає відчуття примарності жінки, натякає на швидкоплинність моменту, нетривалість життя та жіночу мінливість. В образі напівоголеної жінки посиленого звучання набуває мотив млялого очікування (Іл. 4.18). Напівскинуте вбрання, бретелька, що впала з плеча, бліки на оголеній спині, пастельні тона сукні, відтінок тканини якої майже зливається з відтінком шкіри, – усе це в поєднанні з незмінно розкішним волоссям, що є одним зі стійких ознак сексуальності, створює образ жінки, що вабить наблизитися до розв'язання її таємниці.

Окрему групу створюють зображення оголених жінок (Іл. 2.19). Традиційний європейський піджанр набуває у Чжаоміна Ву авторської інтерпретації, яка спирається на динамічність поз, активну кольорову палітру та пастозне, стрімке, широке письмо. Зображуючи модель зі спини, митець намагається якнайповніше передати її чуттєвість. Створюючи підкреслено неакадемічний образ тіла, він намагається яскравіше передати враження від нього – відчуття його запаху й індивідуальної пластики – завдяки чому виникає відчуття загадковості й ефемерності зображеної особи. Це дозволяє створити образ темпераментної, пристрасної, але недоступної жінки.

Отже, у китайському мистецтві реалістичного спрямування початку ХХІ ст. жіночий образ у порівнянні з попереднім етапом набуває нових рис: нівелюється соціальна складова й ускладнюється розуміння жіночності, де більшого значення набуває тілесність, чуттєвість, сексуальність. До жіночих образів звертаються митці-традиціоналісти, які вирішують задачі портрету, що сформувалися в парадигмі традиційного європейського мистецтва із застосуванням усталених підходів у стилістиці академічного та салонного мистецтва. Вони також занурюються в експерименти із використанням можливостей суто живописних некласичних рішень – фактурності, пастозного письма, ракурсності з метою збагачення образу через посилення в ньому чуттєвого, природного начала.

4.2. Фотореалізм у сучасному китайському живописному портреті

Однією із стилістичних ліній реалістичного напрямку китайського живопису, у межах якої розвивається сучасний жіночий портрет, є фотореалізм [99]. Хоча в численних китайських дослідженнях і каталогах виставок словосполучення «фотореалізм» не відокремлюється в окрему дефініцію, але саме це визначення, здається, є найпродуктивнішим для досліджень розвитку жіночого портрету з огляду на цю тему в житті та мистецтві. На це, зокрема, наштовхує дисертація Т. Смирнової, присвячена розвитку фотореалізму в мистецтві Росії останньої третини ХХ ст. [77]

Сьогодні цей напрям відрізняється за змістом від пафосу американського фотореалізму межі 1960 – 1970-х рр., що акцентував увагу на епізодах банальної повсякденності, імітував живописними засобами кольорову фотографію із зображенням знакових для суспільства споживання об'єктів та образів, та загалом, як писали його найавторитетніші дослідники Л. Мейзел та М. Донован, був покликаний у творах «заморозити в часі зміну та рух» [123]. Китайський сучасний фотореалізм (чи то гіперреалізм) представлений митцями, що отримали ґрунтовну академічну освіту й продовжують реалістичну традицію китайського олійного живопису. Вони прагнуть ретельно відтворювати видимі образи, серед яких важливе місце належить образу жінки. Їх твори відрізняє точне, навіть позаемоційне відтворення дійсності. З метою посилення відчуття документальності, безпристрасної фіксації моменту в стилістиці письма вони дотримуються гладкого письма за допомогою лесування, навмисно не використовують можливості фактурного письма.

На зламі століть гіперреалізм, базуючись на естетичних принципах фотореалізму, не намагається буквально копіювати повсякденну дійсність. Об'єкти та сцени в гіперреалістичному живописі деталізовані з метою створити ілюзію реальності. Гіперреалізм заснований не на відтворенні фотографії, він використовує її як технічний засіб, але ставить на меті заглиблене вивчення предмету, тому намагається створити ще більш реальне зображення, ніж його може вхопити навіть фотокамера. Тому увага глядача загострюється на деталях за допомогою їх натуралістичного відтворення.

Через прагнення проникнути за межі того, що можна побачити неозброєним оком, у звичайному сприйнятті, художники-гіперреалісти намагаються зупинити мить, пролонгувати її у часі настільки, наскільки це не під силу фотографії. Завдяки цьому фотореалізм певною мірою зближається з метафізичним живописом. Його можливості дозволяють довести прагнення «зупинити мить» до ідеальної форми візуального втілення. У свою чергу відсутність зовнішньої дії передбачає пильну увагу до дії внутрішньої – психологічного стану, переживань, необумовлених сюжетом. Зовнішній світ, оточення, в якому перебуває героїня – особливості природного середовища або специфіка

інтер'єрного рішення, – дають змогу глибше збагнути думку митця або зануритися разом із ним у чуттєве переживання моменту. Як зазначає Т. Смирнов, у широкому значенні дотримування його стилістики означає повернення фотографії її магічної атмосфери, привнесення автором індивідуальних змістів завдяки акцентуванню уваги на певних деталях, виявленні необхідних паралелей тощо [77].

Перші спроби засвоєння фотореалістичної стратегії в китайському живопису ще в середині 1980-х рр. були пов'язані із натуралістичними ефектами [124, с. 15]. Однак такі завдання з часом відійшли на другий план, віддаючи перевагу художнім експериментам із пошуками власного шляху «реалістичного вдосконалення» жіночих образів. Серед них слід виділити за різними типологічними ознаками Сю Маньяо, Лен Цзюнь, Лі Гуйчжун та ін.

На межі віртуозного академічного живопису і фотореалізму працює відомий майстер олійного живопису, професор і докторант Шанхайської Академії образотворчих мистецтв Сю Маньяо (нар. 1945), що засвідчує його портрет жінки-музикантки «Контрабасист» (Іл. 4.20). Майстерно написані різноманітні фактури – гладкі та блискучі (каміння кулону), матові (тканина плаття), ретельно передана кожна волосинка в зачісці, однаково безпристрасно, без ідеалізації показані навіть складки на шії та певні вади шкіри, що свідчить на користь твердження про те, що цю роботу можна розглядати як зразок фотореалістичної стилістики. До того ж із фотокадром цю картину зближує невимушений характер композиції, нібито випадкове положення моделі, обрізані края зображення.

Сучасну жінку-музикантку зображено поруч із мармуровим жіночим бюстом доби рококо. Це поєднання виглядає невимушено й органічно, однак, очевидно, що в такий спосіб художник установлює діалог із великим культурним шаром європейської історії, спонукає глядача до зіставлення класичного скульптурного образу й живої сучасної жінки. Ідеально відшліфований холодний мармур помітно контрастує з натуралістично відтвореним, майже живим жіночим зображенням, однак присутність бюсту аристократки в картині загострює погляд і дозволяє відчувати аристократизм духу контрабасистки, який видає

вигин шиї, поворот голови, витончені артистичні пальці та довгий одухотворений погляд.

Варта уваги спільна риса, а отже, особливість робіт багатьох сучасних китайських художників – присутність у картині шедеврів європейського мистецтва, зокрема у творах Лен Цзюня, Ян Фейюня, Чжу Чунліна, Лі Бяня та ін. Не всі з них працюють у фотореалістичному ключі, однак цей факт подвійної опосередкованості зображення перегукується з філософським осмисленням фотореалізму в контексті теорії симулякрів Ж. Бодрійяра («симуляція чогось, що ніколи в дійсності не існувало»). Вводячи у простір зображення відбитки віддалених у часі епох європейського мистецтва, якими є такі твори, що безпомилково викликають згадку про час свого виникнення та сприяють переживанню й осмисленню сучасного образу у відповідному культурному контексті.

Такий принцип закладено у композиції численних творів Лен Цзюня (нар. 1963), однієї з провідних фігур у китайському мистецькому колі, яка представляє сучасну гіперреалістичну школу живопису [207]. Митець відомий своєю прихильністю до фотореалістичного методу роботи, тож широко застосовує можливості різних видів фотооб'єктивів для пошуку складних композицій для робіт, наповнених прозорими або прихованими алюзіями творів європейського мистецтва. Він нібито дотримується класичних законів композиції і живописної техніки у своїй роботі «Сім ескізів студії» (2016) (Іл. 4.21). Разом з тим він видозмінює сам кут зору, використовуючи ефект широкоекранної композиції як для панорамної зйомки в мобільному телефоні. При цьому митець розгортає зліва направо лінію візуалізації, проводячи її через всю студію – з різних ракурсів, щоб глядачі побачили цей особливий культурний простір. У результаті він викликає у глядача візуальне відчуття реального кадру з художнього фільму і телевізійного зображення, що має внутрішню дистанцію від натури до художника.

Ця робота демонструє нові прийоми сучасного китайського мистецтва з його незвичайними художніми навичками та внутрішнім напруженням. У сучасному китайському дискурсі вони отримали назву т.зв. «екстремального

реалізму» [207]. Глядач підставляє себе на місце художника, смакуючи готовий художній портрет. Автору вдається через образ моделі – дівчині в червоному передати гармонійно-спокійну атмосферу майстерні з її антуражем, меблями, квітами, фруктами тощо. Водночас художник передає контраст між затишком художньої студії і творчою напругою зв'язку «художник-модель». Це впливає на особливий душевно-емоційний зміст роботи, де дух глядача також створює всеосяжну напруженість і трепет розуму.

Зазначимо, що звертаючись до теми магії мистецтва через мотив «художник-модель», Лен Цзюнь створює діалог із видатним твором XVII ст. – «Алегорією живопису» («Майстерня живопису») Яна Вермеєра Делфтського (Іл. 4.22). Картина великого голландця відрізняється від роботи китайського майстра більшою цільністю та простотою композиції, узагальненим і виразним образом головної героїні, представленій саме як фігура Алегорії – у відповідному одязі, у вишуканій позі, інтер'єр наповнений символами. Однак робота «Сім ескізів студії» Лен Цзюня очевидно містить у своїй основі ремінісценцію як свідомий прийом. Він звертається до проблеми творчості, ставить завдання розкрити перед глядачем мистецький процес, передати атмосферу, що панує у студії під час роботи й через те опиняється в ряду європейських митців, які зверталися до цієї теми – класиків західного олійного живопису Вермеєра та Веласкеса. Утім, на відміну від багатьох китайських академістів, які неодноразово зверталися до переосмислення веласкесовських «Менін» (Мао Йіган, Ян Фейюнь), Лен Цзюнь звертається до вермеєрського рішення, яке, як відомо, було побудовано на технічних досягненнях свого часу (використанні камери-обскури) і демонструє ідеальну перспективу, яку вдалося створити художнику.

Отже, традиційність живописної манери дозволяє краще підкреслити головну лінію – атмосферу самої творчості й занурення у світ моделі: її образ, емоції, настрої. У творчості самого Лен Цзюня ця робота демонструє кращі досягнення китайської школи живопису. Жіночий образ тут постає як елемент усталеного сюжету, традиційного мотиву «художник – модель», який ілюструє творчий процес. Згадаємо, що відображення процесу роботи художника з

моделлю зустрічається і в традиційному китайському мистецтві, зокрема у середньовічному сувої Цю Іна «Весняний ранок у ханському палаці», у фрагменті, що розповідає історію красуні Ван Шаоцзюнь, портрет якої створив художник Мао Яншоу.

Ремінісценцією портрету «Джоконда» Леонардо да Вінчі (Іл. 4.23) виступає відомий жіночий портрет художника, створений 2004 р. (Іл. 4.24). Ця згадка неявна – портрет представляє сучасну молоду жінку азійської зовнішності на темному умовному тлі. Її темне волосся майже зливається з фоном, з яким вигідно контрастує шкіра обличчя – ніжна, гладенька, з фізично відчутною оксамитовою фактурою. Про образ, створений великим італійцем, нагадує положення рук жінки та загадковий довгий погляд. Згадаємо, що саме до цього образу опосередковано звертається у XVIII ст. італієць Джузеппе Кастільоне, створюючи новий жіночий ідеал і канон жіночого портрету в Китаї [96]

Фотореалістичної естетики Лен Цзюнь дотримується і при створенні окремих жіночих образів у постановочних портретах (Іл. 4.25; Іл. 4.26), де він ретельно працює з фактурами. Портрети представляють жінку, побачену нібито крізь спеціальну оптику: художник пропонує глядачеві розглядати натуру максимально уважно і через цей майже тактильний контакт він створює образ жінки як довершеного творіння природи: дає відчутти прозорість жіночої шкіри, фактуру різних типів тканини: легкого мережива, вишуканої зім'ятої бавовни з її складним квітковим малюнком. Особливо вишуканим елементом вбрання, майстерно написаним художником, є вишивка, що також виступає втіленням жіночої привабливості й елегантності.

Інший аспект жіночності – швидкоплинний етап дорослішання, перетворення дівчинки на жінку – тема творчості сучасного китайського художника Лі Гуйчжуна (нар. 1964). У його картинах розкривається вразливий, ледь уловимий, наче подих, світ юної дівчини, передається атмосфера, що створює її присутність. Він намагається «вхопити» й зафіксувати примарний фльор жіночності, такої, як вона є на короткому відрізку життя жінки, коли відбувається перетворення грайливої дівчинки-підлітка на дівчину, яка вже усвідом-

лює свою привабливість, однак ще насолоджується безтурботністю існування поза стосунків й обов'язків [215].

Лі Гуйчжун наслідує традицію оспівування жіночності від своїх вчителів – викладачів Китайської академії мистецтв, де його наставниками були представники третього покоління китайських реалістів, майстрів жіночих образів Цзінь Шань-ї і Ян Фейюнь. Художник, як і його вчителі, дотримується принципів реалістичного мистецтва, намагаючись максимально використувати можливості цього методу та створює портрети жінок у фотореалістичній стилістиці.

Образи вишуканих привабливих дівчаток постають у Лі Гуйчжуна метафорами ледь уловимих настроїв і станів. Художник майстерно працює в межах однієї теми, звертається до одних і тих самих мотивів, але знаходить нові грані для вираження того відтінку жіночності, що надихає саме його. Він працює з однією-двома моделями, яких позиціонує як утілення довершеності, можливо, дещо ідеалізуючи їхню зовнішність. Однак питання достовірності віддзеркалення форми не є ключовим для нього. Як відмічає Т. Смирнов, найчастіше «художник-фотореаліст прагне поділитися своїми думками з глядачем не з приводу реальності, а з приводу уявлень про неї» [77, с. 146]. Тож набагато важливішим для Лі Гуйчжуна є вміння розповісти відверто й водночас цнотливо про дівчину, що нагадує бутон весняної квітки. Його портрети – одна велика розповідь про сучасну, молоду, привабливу жінку, де митець ретельно досліджує полутони її реакцій, ледь помітні побіжному погляду стани. Для цього він використовує власну систему метафор, що мають об'ємніше передати відчуття легкості, тріпотіння та дозволяють наочно побачити дівчину як тендітне створіння. Маленькі пташки, прозорі стрічки, шовкові хустки, пір'ячко, підхоплене подихом повітря, мерехтіння вогника свічки посилюють здивування, яке має викликати у глядача застигла мить, зупинена майстерним художником. (Іл. 4.27–4.31). Відчуття привабливої легковажності, спокусливого інфантилізму художник передає через уведення в композицію повітряних кульок, мильних бульбашок тощо.

Лі Гуйчжуна цікавить можливість помітити, зафіксувати і відтворити в картині напіврухи, ледь розрізнені оком стани, момент зародження почуттів. Його героїні нібито балансують на межі світу дій, проявленого і примарного, мовбито ставлячи під сумнів реальність і вагомість того, що відбувається з ними і змушує згадати про таку важливу категорію буддійської релігійно-філософської традиції як майя – ілюзія, сила, що, з одного боку, затьмарює для людської свідомості справжню природу буття, а з іншого – забезпечує багатоманітність його проявів. Так, героїня картини «Чи все незмінно?» (2011) (Іл. 4.32) нібито намагає межу між власним світом й навколишнім оточенням, що в інтерпретації митця існує у вигляді прозорої, невидимої стіни, про яку свідчать подушечки пальців дівчини, що ледь помітно побіліли від тиску на невидиме скло, що відгороджує жінку від великого світу.

Оманливість, ілюзорність буття, швидкоплинність кожної миті розкривається художником чуттєво, осяжно – в образі дівчини, яка здійснює навшпиньки аби відчувти аромат гвоздики, квітки, яку тримає в клюві хвиляста папужка («Аромат», 2010) (Іл. 4.27). Її крила тріпотять у повітрі подібно тому, як дівчинка балансує у своїй непевній позиції – вони схожі один до одного у своєму прагненні втримати хитку рівновагу аби пережити радість спільної дії.

Вплив естетики метафізичного живопису виразно проглядає в роботі Лі Гуйчжуна «Бабка» (2016) (Іл. 4.33), в якій головний об'єкт уваги – бабка – зависла в повітрі поруч із маковою коробочкою, що тримається на фантастично видовженому стебелі і височить, визначаючи головну вертикаль композиції, у супереч усім законам гравітації. Фотореалістичний метод виступає тут як засіб «розтягнути» мить, візуалізувати відчуття, переживання швидкоплинності, що, на думку багатьох дослідників, зближує його з естетикою метафізичного живопису [77, с. 121]. Дивна, нереальна атмосфера створюється художником завдяки введенню в простір зображення лише одного елементу – квіточці, що утримується на нереально довгому стебелі, що набуває роль оптичної і змістовної вісі композиції. Ідею свіжості й чистоти героїнь підкреслює мінімалізм антуражу: дівчат зображено або на тлі пустої стіни, або ж в інтер'єрах, в яких ніщо не відволікає від центрального образу, хіба що квітка в кадці сприйма-

ється метафорою свіжості та чистоти моделі: «Тиша» (2005) (Іл. 4.34), «Червона троянда» (2015) (Іл. 4.35) або ж її квітучої привабливості: («Магнолія», 2006) (Іл. 4.36). У роботі «Тиша» мить так само подовжена, героїні рухаються нібито в загальмованій зйомці.

Так само й вбрання портретованих дівчат відрізняється вишуканою простотою й елегантністю: легкі сукні, блузи, маечки з тонкої тканини лише підкреслюють природну граційність стрункої фігури. Художник майстерно передає фактуру тканини, поєднання прозорого і щільного плетіння полотна, матового і гладкого, зіставляє фрагменти оголеного тіла, шкіри, ніжної, немов пелюстка, і ті, що вкриті одягом. Єдиний можливий декор вбрання – квітковий малюнок тканини («Магнолія», 2006; «Злетаючий птах», 2005). Невимушені зачіски, волосся, зібране в «хвіст», відсутність макіяжу та будь-яких прикрас відкривають у моделях справжню, природну красу.

Про те, що проблема компромісу між власною природою і бажанням відповідати суспільним стандартам, є важливою для Лі Гуйчжуна, свідчить його роботи «Якщо все ідеально» (2012) (Іл. 4.37), в якій розкривається акт підфарбовування дівчини, що суперечить ідеї про незайману, неспотворену суспільними смаками і стандартами краси. Художник зосереджує увагу на створенні образу молодої жінки, зображуючи її як струнку дівчинку в сучасному вбранні, з оголеними шиєю, грудьми і ногами у мить підфарбовування очей. Миттєва дія застигає, увіковічнюється, перетворюючись на медитацію. Прямий погляд дівчини спрямований у дзеркало, яким, по суті, вивляється глядач як її співучасник. Заради того, аби бути сприйнятою відповідно до пануючих уявлень про красу, жінка «підправляє» свою зовнішність за допомогою косметики. Тож завдяки точно винайденому засобу презентації повсякденна дія перетворюється на заклик до діалогу між жінкою та суспільством. Порушується проблема самосприйняття жінки, гідності, бажання відповідати певним стандартам та одночасно залишатися собою. Навмисно ніщо не має відволікати глядача від головного образу, тож кольорове рішення картини стримане: чорний і червоний кольори, колір жіночої шкіри і сірий відтінок фону

налаштовують на серйозне сприйняття здавалося б повсякденного нехитрого сюжету [215].

У деяких творах Лі Гуйчжун вдається до засобів поп-арту, як бачимо в його картині «Китайська кухня» (2000) (Іл. 4.38). У ній відображено психологію сучасниці, яка грає в традицію. Естетика поп-арту зближує цей живопис із рекламою і масовою культурою [97, с. 99]. У вивіреній композиції і колористиці, тонкощах фотореалістичного зображення, образ китайської дівчини апетитно подає качку по-пекінськи. Композиція столу виглядає доволі аскетично, уміщуючи тільки необхідні елементи: блюдо з качкою, молодий лук на тарілці, який має подаватися до страви, солянку та порцелянову гайвань. Нарочито театральним жестом дівчинка презентує традиційне імператорське блюдо глядачу, вишукано тримаючи в правиці палочки для їжи (*куайцзи*), а на долоні лівої руки – ледь помітний прозорий мандаринський млинець, в який треба загортати шматочки м'яса. Важливо, що за кожним із цих елементів аскетичного сервірування столу стоїть багатовікова історія, тож художник презентує елементи національної культури (страва національної кухні, культура чаю, порцеляновий посуд), що вже стали її символами, визитівкою Китаю в очах європейців.

Тло, на якому показано дівчину, також містить лише знакові елементи: китайський ліхтарик та ієрогліфічні написи, що мають нагадати про традиційні китайські сувої, в яких текст та зображення завжди виступають в органічному поєднанні. Отже, цей твір справляє враження естетизованого рекламного постеру, що відображає орієнтацію сучасної світової культури на постійну самопрезентацію як спосіб взаємодії між усіма її ланками, властивий суспільству споживання. Головна героїня прямо та сміливо дивиться на глядача. За її грайливою, лукавою посмішкою криється зосереджений погляд темних азійських очей, в яких пульсує неосяжний для західної свідомості всесвіт. Тож перше побіжне враження видимої легковажності, розважальності характеру цього «продукту» змінюється розумінням багатошаровості підтекстів запропонованого художнього твору.

Отже, робота в фотореалістичній стилістиці розкриває нові можливості портретного жанру, такі, як передача тактильних вражень від моделі, можливість побачити найдрібніші деталі її зовнішності. За допомогою ретельного відтворення проміжних станів руху, призупинених у часі, художник наближує глядача до можливості пережити, відчути ледь помітні, проміжні стани жіночих настроїв, що сприяє формуванню образу жінки як тендітної істоти, світ почуттів якої сповнений безлічі відтінків.

4.3. Стилiстика реалістичного живопису в постмодерністських експериментах китайського жіночого портрету

Сучасний китайський живопис, реалістичного спрямування зокрема, розвивається як частина загальносвітового мистецького процесу, тому його не оминув постмодерністський дискурс. Звернення до методології та естетики постмодернізму відповідає самовідчуттю сучасної культури та дозволяє ззовні невимушено казати про складні речі та проблеми, чи то принаймні передати якщо не їх цілісне бачення, то хоча б відчуття, що викликає зіткнення з сьогоденням [41]. Сумнів, іронія, цитатність, маргінали, увага й коментар до дрібниць, загальна (чи то показова) незначність – відомі ознаки постмодернізму – моделі світосприйняття сучасної культури, яка сама усвідомлює свою слабкість і втомленість від «великих ідей». На це й інше вказувала Н.Маньковська, також підкреслюючи значення в постмодернізмі принципу контрастного поєднання того, що раніше було несумісним [57, с. 193]. Відчуття вичерпаності в постмодернізмі пов'язане з уявленням про змістовне навантаження культури. Ця концепція має під собою підстави, які виходять із поняття сенсу в постмодернізмі. Як зазначають дослідники, зокрема К. Гордєєв, О. Жидков та ін., «для творця, що працює в межах постмодерністської парадигми сенс поділяється на той, що навмисно закладає у твір сам автор роботи та на той, що побачить глядач, можливо, навіть вигидає сам» [164]. Такий поділ є результатом втрати віри в прогрес, яка характеризує постмодерністичне світовідчуття. За визначенням Ж.-Ф. Ліотара, цей процес є часткою процесу втрати метана-

ративів, під якими філософ має на увазі віру у прогрес, емансипацію, розвиток розуму, просвітництво, що характеризує культуру постмодернізму загалом [14, с. 58]. Унаслідок того виникає враження, що навколишній світ позбавлений сенсу, а той сенс, який автор вносить у твір є відносним. Через це в постмодернізмі на перший план виходить не твір як такий – його зміст та його відповідність вічним цінностям або процес його створення, а те, як він сприймається глядачем, як впливає на нього. У зв'язку з цим постмодернізм у живописі ХХ ст. утвердив свою основну ідею, що полягає в тому, що між копією й оригіналом немає будь-якої суттєвої різниці [164].

Отже, тому постмодернізм не створює нічого принципово нового, а працює з тим, що було зроблено попередниками. Як констатує Л. Волова, у відповідь на модерністське прагнення до новаторства постмодернізм демонструє намагання залучити в сучасне мистецтво весь досвід світової художньої практики шляхом її цитування [14, с. 55-56]. Унаслідок чого художники цього напрямку часто звертаються до готової форми – образів і творів класичного мистецтва, що виступають у парадоксальних сполученнях. Особливу цінність у контексті такого підходу набувають інтерпретації, можливість множинності трактувань, оскільки за переконанням нідерландського дослідника Даува Фоккемі, базовим принципом постмодернізму є нон-селекція [64, с. 260], що заперечує визначеність, відводить головне місце інтризі, утверджує, що світів може бути скільки завгодно і в кожному з них свій Бог і своя Істина.

Чимало сучасних китайських мистців відчують ці тенденції світового художнього процесу та відображають постмодерністське світовідчуття у своїй творчості. Вони шукають свій стиль і висловлюють через естетику постмодернізму власне бачення світу, громадські рефлексії, а нерідко й елементи національної традиції. Для найбільш успішних і відомих майстрів така стратегія стала визначальною успіху і внеску в розвиток сучасного живопису, причому не тільки в Китаї, але й за кордоном.

Постмодерністську гру й іронію як сюжетний хід застосовує у своїй практиці Лі Чен Дао (нар. 1982), автор численних творів фігуративного

живопису, який часто використовує алюзії на відомі твори європейського класичного живопису, як, наприклад, «Дівчина з небажаною їжею» (Бл. 2010) (Іл. 4.39) – сучасна живописна поп-артівська пародія Караваджо на відомий шедевр «Юнак з кошиком фруктів» (Бл. 1593-1594) (Іл. 4.40). Саме в такий спосіб він епатує сучасний діалог із визнаними європейськими шедеврами у своїх роботах «Гра в кості» (Бл. 2010) (Іл. 4.41) – парафраз на того ж Караваджо «Вечеря в Емаусі» (1601) (Іл. 4.42), що народжує цілу серію відповідних авторських творів, де пристрасна бесіда за обідом у картині італійського живописця перетворюється на дівочі розваги та дозвілля («Принцеса», «Королева караоке», 2006-2010) (Іл. 4.43; Іл. 4.44). Такі ж пародійні постмодерністські переінакшені цитати відчуються у творі «Час чаю» (2010) (Іл. 4.45), де відомий сюжет з оголеною натурницею Едуарда Мане «Олімпія» (1863) (Іл. 4.46) Лі Чен Дао замінює на доведений до абсурду гротеск, де біля оголеного «пузана» на дивані стоїть його сучасна прислуга: усе та ж «Дівчина з небажаною їжею», із тим же пластмасовим кошиком із супермаркету. У такий спосіб він досягає чимало цілей: епатує обізнаного глядача, іронізує над неосвіченим, шокує гротескністю образів, занурених у класичний контекст. Він створює чимало своїх робіт із застосуванням тенебрізму, завдяки чому проблема морального вибору, означена в них, набуває красномовного стилістичного звучання. Свідоме запозичення манери письма чи готових композицій із творів європейських митців XVII ст. і занурення образів сучасності в інший культурний та естетичний контекст дозволяє загострити їх звучання, привернути увагу до змісту через нетипову трактовку.

Уособленням його варіанту поп-арту є жіночий портрет «Дівчина у стилі Тайвань» (Бл. 2010) (Іл. 4.47), яка презентує певний субкультурний типаж жінки із специфічним одягом та непристойним жестом. Це може сприймати як приклад протесту проти канонізованого суспільством ідеалу жіночності. Торкаючись проблем сучасного суспільства, його прагнень, бажань і мрій, осмислюючи її в гротескно-іронічному ключі, Лі Чен Дао приходить до стилістики поп-арту – мистецького напрямку, поява якого декларувала прагнення постмодернізму подолати певну елітарність культури, розмити межу між

елітарним і масовим у мистецтві [14]. Поп-арт як візуальний передвісник філософії постмодернізму, з його невід'ємною іронією, використанням готових образів й усвідомленням того, що мистецтво робить мистецтвом саме контекст, є змістовною та стилістичною основою низки творів художника. Їх ненатуральна яскрава кольорова гама з домінуванням малинового й образи, що нагадують ікони масової культури (Бетмен, лялькоподібні жінки) складають основу робіт митця. Жіночі образи у складі жанрових композиціях Лі Чен Дао виглядають не стільки як жертви гендерної дискримінації, скільки як жертви власного хибного морально-етичного вибору. Більш пізні твори художника свідчать про його шлях до більшого епатажу публіки з погляду подання сюжету, композиції, кольору і навіть рами («Ні Герой. Тип II», «Котяча бійка II», обидві 2015) (Іл. 4.48; Іл. 4.49). В останніх роботах він доводить образи жінок до граничного лаконізму ідеї гендерності, що розбурхує потенційної мілітаристської агресією («Тендер VIII», бл. 2015) (Іл. 4.50) або сексуальним викликом («Спляча красуня» №3. Бл. 2018) (Іл. 51).

Стосовно звернення китайських художників до образів поп-культури китайський дослідник Ван Фей зауважує, що митці, які працюють у цьому жанрі, зображують повсякденну реальність максимально доступною для розуміння мовою, запозичуючи готові символи з навколишньої дійсності. Вони «висловлюють художні ідеї, працюючи з формами, добре знайомими глядачеві (наприклад новорічні листівки, агітаційні плакати, кераміка, народне мистецтво тощо). «Вульгарне мистецтво» можна вважати реакцією художників на маскультуру, комерціалізацію культури та її перехід у категорію об'єктів споживання» [86, с. 17].

Цей напрям відчувається і в окремих творах Цжана Хуана (нар. 1964), випускника факультету образотворчого мистецтва Педагогічного університету в Пекіні. Його провідною темою стає медитативний образ жінки, що розкривається в портреті, найчастіше у вигляді моделі на тлі пейзажу.

Водночас художник є автором серії робіт, присвячених культовому герою масової культури – Супермену. У різний спосіб автор іронізує над невмирущим персонажем коміксів, суперздібності якого роблять його практично бессмерт-

ним. На момент створення художником цих картин Супермен мав уже поважний вік – сімдесят років, однак залишався молодим і дієвим, незважаючи на те, що вже неодноразово «вмирав». Тож в роботах художника Супермен весь час старіє або вмирає в оточенні одних і тих самих персонажів, що складають його «родину». Багатофігурні сюжетні композиції, сповнені постмодерністської іронії, зокрема за рахунок ремінісценцій творів європейських художників-класиків. Так, мізансцена картини «Евтаназія Супермена» (2009) повторює розташування персонажів у картині Караваджо «Юдіфь і Олоферн» (1599), однак дійові особи виглядають цілком сучасними та мають виражені азійські обличчя. Водночас жінка, що перерізає горло перестарілому Супермену, нібито існує поза часом – її одяг нагадує класичне вбрання, обличчя, зачіска теж доволі нейтральні. Постмодерністська гра полягає в тому, що ця сучасна Юдіфь, безпристрасна й зосереджена, виконує свою справу, позбавляючи життя людину-символ, який страждає цілком природно, що змушує глядача запитати себе про те, хто є хто в цій «виставі».

Означені роботи стали, за словами Ребеки Габріель Кенон, особливою подією виставки «Температура часу», що відбулася в нью-йоркській галереї «Eli Klein Fine Art» у вересні-жовтні 2010 р. Як відзначає арт-критик, «Старий Супермен» демонструє дотепний, але певною мірою загадковий погляд художника, в якому фантазія і реальність вступають у діалог, що має кілька змістовних рівнів [173]. Вона зазначає, що ця серія демонструє відхід митця від співпраці із його азійською музою – студенткою Центральної Академії Драми в Пекіні, що показує його універсальність як митця [173].

Образ жінки в цій серії розкривається іншими гранями: вона постає то як відсторонений, бездіяльний споглядач («Старий Супермен») (Іл. 4.52), то як активна учасниця подій («Супермен папа», «Евтаназія Супермена»), однак в обох випадках кидається у вічі є безпристрасність, зосередженість, відчувається холодний розум і виваженість, що додає роботам загадковості, викликає більше питань, ніж відповідей.

У подібній ролі спостерігача, безпристного учасника постає жінка у творах молодого художника Лі Чжуо (нар. 1982) [211], випускника Лу Синської

академії мистецтв, який використовує неокласичну спадщину європейського реалізму. Автор створює багатофігурні й великоформатні композиції, сповнені ремінісценцій європейського живопису, ознак стилів та символів різних епох. Образу жінки в них відведене важливе місце, як у роботах «Платформа» (2013) (Іл. 4.53), «Час без мрій» (2009-2010), «Тонкі сутінки» (2008). В основі всіх робіт лежить постановочна композиція, що об'єднує змістовно непов'язані між собою персонажі, що підсилює відчуття легкої абсурдності представлені сцени. Художник малює жінок оголеними або напівоголеними, що у поєднанні із символікою смерті сприймається як очевидний натяк на швидкоплинність буття і перехідне значення цінностей і примарність бажань сьогодення. Жінка у цьому контексті постає як утілення краси і повноти земного існування, що викликає тимчасові бажання. Однак деякі жінки дивляться з робіт художника прямо на глядача, то вже сприймаються як рівні йому, провокують до діалогу, серйозного розмірковування над тим, що відбувається.

Зовсім по-іншому – лірично і грайливо, іноді романтично – презентує образ жінки інший художник Чен Мінь (нар. 1962), який отримав живописну освіту в Центральній Академії витончених мистецтв, де навчався у видатного Цзиня Шань-ї, роботи якого зібрані багатьма музеями і галереями. Через свій живопис митець намагається виразити зв'язок реальності і духовного життя, традиції і сучасності. Про ідеологічне підґрунтя своїх творів сам художник говорить наступне: «реальність – це дещо фрагментоване, що надає нам дуже багато радості, смутку і скорботи, одна й та ж сама подія здатна викликати у різних людей протилежні почуття. Але силу для існування та розвитку в умовах примарної реальності людині надають ідеали та духовний стрижень, що має спиратися на безкінечну духовну традицію. Дух традиції (культура, утворена ідеологічним установами і життєвим досвідом поколінь) може бути інтегрований у життя сучасного суспільства, щоб вплинути на наші думки» [219]. Слова митця демонструють постмодерністське відчуття того, що замість реальності існують лише наші суперечливі уявлення про неї. І це він прагне розкрити у власних творах, висвітлює свої міркування про цінності сучасної цивілізації.

Великоформатні полотна Чен Міня за стилістикою, композицією та колоритом наближаються до рекламного постеру, що естетично пов'язує його твори з мовою поп-арту. Картини «Танцівники» (Іл. 4.54), «Дитина неба» (Іл. 4.55), «Сьогодні свято» (Іл. 4.58), розкривають відчуття митця, що танець є універсальним способом виразити настрій людини, у ньому свідомість постає більш високий духовний рівень. На думку художника, коли наші думки піднімаються від буденності до духовного задоволення, свідомість починає танцювати [219]. Картина «Танцівники» передає відчуття танцю як виду медитації, що дозволяє зупинити думки і відсторонитися від реальності. Чоловіки і жінки перебувають за межами статі, у жінках пробуджується вільне і нестримне почуття гідності і свободи.

В образній системі Чен Міня жінці відведено провідну роль. Художник розкриває її образ в оточенні інших жінок або поруч із чоловіком («Моя Марія» (Іл. 4.56). В обох типах стосунків він підкреслює вільний незалежний дух сучасної героїні, яка поруч із чоловіком постає як ведуча, сильніша та мудріша. Закоханий чоловік в інтерпретації Чен Міня тяжіє до неї як до джерела та сенсу життя. У стосунках з жінками художник підкреслює її чуттєвість, пристрасність, загадковість через пластику тіла, невизначеність виразу обличчя. Відверто привабливий, навіть провокуючий образ сучасної молодої жінки майстер розкриває за допомогою сучасного сексуального вбрання, довгого волосся – одвічного символу жіночності та спокуси.

Окрему сюжетну лінію в його роботах утворює мотив чуттєвих примхливих жіночих стосунків, як це бачимо у картині «Вітчуження» (2006) (Іл. 4.57), де відчувається постмодерністський спомин автора про класичне мистецтво: використання прийому тенебрізму для передачі освітлення в картині; арочне вікно, що викликає спогад про ренесансні інтер'єри, класичні деталі оздоблення кімнати. Це створює часову та просторову невизначеність, позбавляє глядача опори на знання, викликає безпосереднє переживання від побаченого. Художник створює реалістичний простір через тривіальні деталі. Сильне сонячне ранкове світло в контексті інших творів митця, сповнених символізму й узагальнення може натякати на внутрішній підйом, провідну роль духу у формуванні

реальності. Дві жінки постають як уособлення амбівалентності людської природи: фізичного і духовного начал. Вони часто перебувають у конфлікті, відокремлені один від одного. Як коменує сам художник, «коли в дійсності життя відхиляється від наміченої траєкторії, духовна сутність людини має вийти за звичні рамки аби зрозуміти напрям подальшого руху. Громіздка реальність і простота духу контрастують, розділені подібно тому як людське тіло відокремлено від душі» [219].

Картина «Сьогодні свято» (Іл. 4.58) показує стосунки п'яти жінок, які збираються разом і танцюють самозаглиблено, ігноруючи все, що відбувається навколо них. Художник зображує їх на пустельній кам'янистій землі, однак вдалині проглядає зображення міста, що насувається на сільську місцевість. Напружені кольорові сполучення, якими передано небо, набувають емоційного і символічного звучання. Усі жінки обернуті в бік джерела яскравого світла: хтось вдивляється в його бік, хтось відсторонюється, заплющує очі, однак, очевидно, що звідти мають насуватися якісь зміни. Вони постають як істоти, найбільш чутливі до змін, наділені інтуїцією. Митець зазначає, що візуалізує наступ індустріалізації, експансію міської цивілізації, що призвела до забруднення навколишнього середовища [219].

Таким чином естетика масової культури, опора на її розтиражовані образи, зокрема, образ сильного романтичного чоловіка та яскравої, впевненої, емансипованої, сексуальної жінки постають в творах Чен Міна як форма, сприятлива для споживання глядачем, вихованим на ідеалах поп-культури, за допомогою якої художник привертає увагу до актуальних проблем, породжених відмовою від традиційного способу буття і перемогою цивілізації над культурою. Прикметно, що автор сприймає порядок речей як даність, без засудження, однак усвідомлюючи ймовірні наслідки цього.

На відміну від глобальних проблем, що розкриває за допомогою жіночих образів Чен Мін, до проблем внутрішнього світу, мікрокосму сучасної людини звертається молодий китайський митець Пітер Чан (нар. 1985). Його картини демонструють максимальне наближення, ілюструють спробу зазирнути у

внутрішній світ сучасної жінки, майже відчуті її подих, збагнути, як і чим живе молода мешканка сучасного мегаполісу.

Петер Чан народився з Гонконгу, але виріс і здобув художню освіту в Торонто [188]. За словами польської дослідниці Н. Войновської, у своїх картинах митець зосереджується на інтимних, тихих моментах життя сучасної жінки – молитві, прийнятті ванни на самоті (Іл. 4.59), митті посуду (Іл. 4.60 тощо. Його персонажі постають зануреними в мовчання [200].

Жіночий портрет для Пітера Чана виступає методом пізнання, засобом аналізу складних для розуміння внутрішніх станів, в яких перебуває жінка, коли опиняється на самоті. Мова художника метафорична, сповнена власних символів, що об'єднують його різні самотійні роботи. До них, зокрема, можна віднести такі елементи зображення як шарф, негативним віддзеркаленням якого постають чоловічі обійми, руки, які, з одного боку, підтримують крихку та ніжну жіночу шию, а з іншого – несуть потенційну загрозу (Іл. 4.61). Художник нерідко вводить зображення маски як метафору гри (Іл. 4.62). Жінка, яку він показує в час усамітнення, розглядає її, осмислює своє роздвоєння в різних сферах існування: соціум вимагає активізацію інших людських якостей, ніж ті, що розкриваються лише в інтимному вузькому колі, однак завдяки напруженому ритму життя простір цього кола значно звузився, що тягне за собою зміну жіночого образу.

Він часто звертається до релігійних мотивів, що розкриває через образ жінки. Так, у «Зеленому екстазі» (Іл. 4.63) чужоземна зелена монахиня (європейка) нахиляє голову назад, переживаючи екстаз, в якому глядач одразу впізнає скульптурний образ святої Терези Джованні Лоренцо Берніні. У решті робіт серії «Екстаз» Пітера Чана (Іл. 4.64 – 4.66) зображено людей, які виглядають сучасно, але не буденно та сприймаються так, ніби вони відчують присутність божественного [188]. Художник вдається до постмодерністського методу використання створених задовго до нього творів мистецтва, які наповнюються нового змісту, занурені в інший контекст. Фрагментація класичного твору вихоплює його із сюжетного полотна, концентрує увагу на внутрішньому стані, враження від якого суттєво змінюється завдяки

фосфорицидному освітленню, набуттю кольоровості. Екстаз перетворюється на тишу, а образ жінки, в оригіналі сповнений піднесення від зєднання з божественною енергією, постає нібито у відчутній мертвій тиші. Життя в новій інтерпретації обертається смертю й одвічним покоем. Переживання крихкості буття, його ефемерності, нагадування про його швидкоплинність майже осяжні в цілому ряді його робіт.

Такім чином, у реалістичному напрямку китайського жіночого портрету, потужну лінію утворюють художники, які працюють в постмодерністській естетиці. У творах Лі Чен Дао, Чжан Сюаня, Лі Чжоу, Чен Міня, Пітер Чана основні прийоми постмодерністської творчості, такі, як цитування, апеляція до усіх можливих шарів світової культури, іронія, стирання меж між масовим та елітарним тощо застосовуються для розкриття не тільки різних аспектів жіночого образу, а й для висвітлення проблем жінки в сучасному світі, а також розкриття актуальних проблем сьогодення через образ жінки.

4.4. Здобутки сучасних китайських портретистів: від європейських рефлексій до новітньої творчої самобутності (національні ознаки та авторські підходи)

На початку ХХІ ст., коли через захоплене копіювання європейської спадщини вже відбулося засвоєння та осмислення західного мистецького досвіду, чимало митців свідомо прагнуть синтезу найкращих здобутків європейської школи з національним філософсько-естетичним світовідчуттям. Майстри, що належать до різних поколінь, такі як Ян Фейюнь, Чжу Чунлін, Мао Йіган, Ван Ідун, Чжан Хуан, Лі Цзянцзюнь та ін., отримавши ґрунтовну академічну освіту в галузі європейського олійного живопису, у ході творчого становлення сформували авторські підходи до розкриття образу, в яких західна стилістика тісно переплетена із східною проблематикою, образністю, світовідчуттям тощо.

Ян Фейюнь (нар. 1954) – видатний живописець і портретист, відіграє значну роль у розвитку образу китайської жінки останніх десятиліть. У 1982 р.

він отримав освіту в Центральній академії образотворчого мистецтва в Пекіні, де викладає зараз на кафедрі олійного живопису. Його твори забарвлені відмінною композиційною гармонією та фотореалістичною гостротою [101, с. 116]. Майстер підкреслює, що до джерел його натхнення належить також творчість Альбрехта Дюрера, Дієго Веласкеса та живопису XVII ст. Проте як свідчать роботи митця, коло його вподобань означеними іменами і часом не обмежується. У його творчості європейський стиль та апеляція до культурного минулого виступають як елемент ненав'язливої постмодерністської гри, що дозволяє мовою традиційного мистецтва висловити нові змісти, у цьому разі по-новому репрезентувати власну, національну проблематику [202].

Відповідно до специфіки обраного жанру жінки у портретах Ян Фейюня перебувають у зосереджено замисленому стані, нібито прислухаючись до себе, до навколишньої тиши, перебуваючи в бездіяльності та одночасно наповнюючи собою атмосферу, насичуючи її своєю присутністю. Інтер'єр, в якому художник розташовує модель, є своєрідним продовженням її внутрішнього світу, дозволяє розповісти про неї більше. Тому доречно відзначити, що, створюючи інтер'єр, Ян Фейюнь зображує кремезні, вишукані, старовинні європейські меблі. Він наповнює простір кімнати речами, що викликають певні стійкі асоціації в європейській культурі, а саме: шедеврам європейського живопису, зокрема жіночим портретам. Так, у просторі його картин з'являються натяки-копії з картин «Дама з горностаєм» Леонардо да Вінчі (Іл. 4.67), «Дівчина з перлинною сережкою» Яна Вермера Делфтського (Іл. 4.68), «Меніні» Веласкеса (Іл. 4.69) та ін. Водночас тло багатьох його робіт утворюють зображення китайських ширм із традиційними рослинними мотивами й пейзажами (Іл. 4.70), фрагментами знаменитих сувоїв. Прикметно, що саме на такому тлі художник часто представляє оголену модель, яка лежить.

Незважаючи на традиційність живописної манери, творчість митця є цілком сучасною, оскільки пропонує нову авторську інтерпретацію образу китайської жінки, яку він свідомо позиціонує в класичному контексті, натякаючи на внутрішній діалог своїх героїнь із визнаними ідеалами європейської жіночності. Автор створює портрети жінок, переважно однієї тієї ж моделі –

дружини, в яких портретовану показує у зв'язку з оточенням – у детально розроблених інтер'єрах. Робота з обмеженим числом моделей позбавляє портрети митця документальності й меморіальності, висуваючи на перший план завдання відображення авторського ідеалу жіночності. У цій повторюваності звернення до однієї моделі, появі інших героїнь, які також виступають не як увіковічені індивідуальності, а як персоніфікація певних властивих жінці переживань, простежується характерне для культури постмодернізму розмивання традиційного «я», стирання традиційної особистості [202]. Виразна, дещо європеїзована азійська краса в поєднанні з відчутною загадковістю, почуттям гідності властива більшості образів на його полотнах. Існуючий попит на твори Ян Фейюня свідчить про значні зрушення у сприйнятті жінки в китайському суспільстві, принаймні в його творчих колах.

Зображуючи жінку, митець віддає перевагу фронтальній презентації моделі, яка загалом не характерна для європейського портрету нового часу. Ще за добу Відродження після ранніх етапів становлення, через профільні рішення митці прийшли до класичного ракурсу, коли модель обернута до глядача у три чверті. Тому фронтальне положення моделі в багатьох портретах Ян Фейюня, зокрема оголених, створює ефект наполегливого прагнення діалогу з глядачем, справляє враження невідворотності відвертого спілкування, що до певного часу не є властивою для європейської традиції світського портрету (Іл. 4.71).

Історія мистецтва знає чимало прикладів фронтального зображення портрету, зокрема в європейських образах Христа, Богоматері тощо, що репрезентує сакральність, надає образу статичності, вагомості, що в поєднанні з прямим поглядом віч-на-віч справляє містичний ефект невідворотності діалогу. У китайському мистецтві такий ракурс бачимо в типі парадного імператорського портрету, про що говорилося у другому розділі. Однак щодо пересічних людей такий тип композиції використовується рідко, тому звернення до нього Ян Фейюня виглядає як концептуальний хід, спрямований на створення принципово нового типу презентації жінки в китайському мистецтві. Так, у роботі «Зачісування» (2008) (Іл. 4.72) статичність фронтально показаної моделі підсилюється й закріплюється зображенням симетричних предметів мебелі: старови-

ного, європейського за стилем виконання, столу з дзеркалом, різьблені ніжки якого підкреслюють вертикаль зображення, що натякає на мотив дерев'яного різьбленого трону і нагадує трони китайських імператриць на портретах Дж. Кастільоне.

Центральний персонаж портрету – молода вродлива жінка, що спокійно чекає на створення зачіски – виділений художником як композиційно, так і за допомогою костюму, пози. Мотив ранкового туалету, зачісування є широко розповсюдженим у мистецтві як Сходу, так і Заходу. Його неодмінними атрибутами виступають рушники, серветки, гребінці, щітки, і головне – дзеркало. У картинах таких художників, як Дієго Веласкес («Венера перед дзеркалом»), З. Серебрякова («За туалетом. Автопортрет») героїня, яка здійснює ранковий ритуал, перебуває у піднесеному стані, викликає захоплення своєю грайливістю, певним кокетством [29]. Зустрічаються приклади рішення мотиву ранкового ритуалу як щоденної рутини, що бачимо в картині сучасного художника І. Панова «Ранкові сбори» (2012). Рішення мотиву у Ян Фейюня відрізняється врівноваженістю та урочистістю і не має прямих аналогів в європейських трактовках сюжету. Однак його композиція розкриває глибинний зв'язок із західною традицією. Стосовно першого в основі композиції твору чітко проглядає хрест. Поряд із тим сам мотив зачісування набуває особливої східної церемоніальності. Симетричне розташування жіночих фігур, які працюють над зачіскою, мало б створити статичну композицію, однак художник запобігає цього завдяки тому, що зображує їх за допомогою контрапосту. Їх пози набувають невимушеності, що в поєднанні з рухами рук, сповненими майстерної легкості, і спокійному зосередженому виразу облич створює образи простих жінок, наділених почуттям гідності. Кругле старовинне дзеркало, зображення якого зустрічається в багатьох портретах Ян Фейюня, у цій роботі є не тільки символом прагнення до самопізнання, рефлексії. Його форма і розмір буквально повторюють форму обличчя жінки, посилюють враження симетрії по вертикалі. По суті, «Зачісування» є груповим портретом, в якому фронтальна презентація головної героїні поєднується з профільними зображеннями її помічниць.

Іконографічний тип класичного парадного портрету ще більш відчувається у творі «Сидяча красуня» (2000-ті) (Іл. 4.73), де статичність й урочистість, створені за допомогою симетрії з акцентованою вертикальною віссю, оживлює різномасштабність фігур придворних дам, яких зображено на ступках ширми. Ці дами взяті з розпису сувою майстра доби Тан Чжоу Фана «Придворні дами з квітами у зачісках» (XI ст.) (Іл. 2.22). Митець відтворив їх майже без змін, не загубивши навіть маленького песика з червоною стрічкою на шії, якого частково перекриває спинка трону. Автор цитує цей сувій і в інших творах, де зображення придворних дам складає тло для портретованої.

На контрасті з прямою стрункою постаттю дівчини, яка сидить, ї на передньому плані силуети вишуканих дам старовини виглядають ще більш рухливими, пластичними, утворюючи разом з головною героїнею картини динамічну композицію та уводячи погляд глядача у примарне минуле. Цікаво, що вводячи цитату з сувою Чжоу Фана, Ян Фейюнь поєднує в площині однієї картини східний і європейський спосіб зображення, просторовість і площинність, вишукану церемоніальність дам імператорського двору і природність, а відтак відчутну беззахисність сучасної дівчини, що є головним об'єктом уваги художника. У свою чергу, діалог минулщини з сучасністю дозволяє глибше пережити чуттєвий зміст тих зміни, яких зазнала китайська жінка протягом XX ст. В її образі художник підкреслює вибороту сміливість дивитися гідно і прямо, але водночас трохи сумно і замислено.

Водночас у підкресленій фронтальності композиції, прямому погляді у вічі глядачеві проглядає постмодерністська десакралізація образу. Якщо ще кілька століть тому в такий спосіб можна було зобразити тільки релігійний або міфологічний образ або ж особу, наділену освяченою Небом владою, то тепер у подібному образі постає звичайна жінка.

Серед сучасних китайських художників також залишається популярним тренд, звернений до спадщини імператорського Китаю, його середньовічної історії та естетики. Ця тема начебто відходить від провідних напрямків живопису, але міцно займає свою нішу, як бачимо це у творчості Цзян Гофана, який вирішує її в сюжетних картинах історичного жанру й академічній стилістиці. Її

також бере за основу Лю Цзяньцзюнь (нар. 1960), один із відомих китайських митців, який у свій спосіб відображає діалог із канонізованою китайською традицією [94]. Але до цього він іде довгим шляхом, а його образність жіночих портретів й акцент на людській закритості, крихкості і спрямованості до минулщини зумовлений особистим досвідом як людини і митця. Розуміння його живопису коріняться в дитячій колізії митця, який народився у Ханчжоу під час стихійного лиха та великого голоду, що вбив третину населення провінції. Коли хлопчикові було шість років, його вразила хвороба, залишивши на обличчі постійні шрами й порушивши пам'ять. Молодий і поранений Лю Цзяньцзюнь ховається в людському світі та беззвучно малює. Відторгнення від суспільства і закритість власного світу стали тією психологічною нішею, що створив для себе художник, і в якій він перебуває й дотепер, створюючи глибокі, тонкі, просочені старовиною твори художника чарують постійним художнім шармом. Лю Цзяньцзюнь отримав класичну художню освіту в Китаї у найгостріший період трансформації китайського мистецтва, і звернення його з «кайданів» культурної революції до Європи є досягненням модернізму і постмодернізму. Пізніше він брав активну участь у міжнародних і закордонних виставках, отримав престижні нагороди, і врешті-решт переїхав до США, де цілком присвятив себе живопису.

Митець поєднав у своїй творчості високий академічний вишкіл, вишукану образну систему й особисте бачення національної китайської традиції, послідовно втілюючи це в жіночих образах. Звернення до жіночого тематичного фігуративного портрету через костюмовані натурні постановки дало змогу майстру втілити особистий ідеал жіночої краси – таємничої та тендітної, закритої та вразливої, а разом із тим романтичної та жіночної, зверненої до глибин свого внутрішнього світу та національного світовідчуття. Жіночий портрет став провідним жанром у творчості мистця, в якому він здобув надзвичайну популярність, як у Китаї, так і в Японії, Європі та США. Упізнаваність йому дає чітка стратегія творчості, у центрі якої знаходиться два головних сюжети, що перетворилися в серійні цикли, які постійно доповнюються, стверджуючи його стиль.

Перша і рання сюжетна лінія пов'язана із зображеннями сидячих моделей, одягнених у традиційні китайські сукні, часто з багатою орнаментикою на тлі старовинних китайських комодів, жіночих туалетних столиків або трюмо, що навіюють відому в мистецтві тему жіночого будуара й туалету (Іл. 4.74 – 4.77). Витонченість старовинних предметів та аксесуарів разом зі стриманою колірною гамою, що іноді прагне до монохромности, грою світлотіні й експресивною манерою трактування фону, надає ауру інтравертності світу його образів. Творча філософія автора пов'язана з пошуком внутрішньої глибини і стриманого темпераменту моделей через занурення в глибини внутрішніх почуттів і відкриття через них своєї унікальної мови і законів олійного живопису. У композиційний і філософський центр картин митець поставив «комод» як символ сховища речей і смислів, що асоціативно поєднав з образом людини, стверджуючи головну ідею: кожна частина комоду, як і частина людини, однаково важливі (Іл. 4.76; Іл. 4.77).

Реалістична мова й видатні живописні якості сприяли успішному виконанню головного завдання художника – створити образ ідеального жіночого портрета, а саме: символічну «китайську жінку». Він здійснює це через суто фізичні характеристики моделей: витонченість і крихкість, що часто переходить в анорексію, тонкі кінцівки, бліда шкіра, глибокі очниці, великий і відкритий лоб. В очах завжди є невловимий стан, а у волосся вплетено велику китайську шпильку. Вишивка і квітковий декор на одязі при звичайній позі натури створюють просту і водночас розкішну атмосферу, де панує дух в'янення колишньої краси (Іл. 4.78). У цьому проявляється декадентська чарівність його портретів. Із цих творів народжується новий формат його жіночих портретів, де панує статуарність і розкіш, а модель поступово розгортається від безпосередньої живої пози (Іл. 4.79) до чарівної канонічності, перетворюючись в авторську версію фронтальної «ікони стилю» (Іл. 4.80).

Ця друга, пізніша портретна лінія Лю Цзяньцзюня спрямовує уяву митця до спадщини імператорського Китаю, його середньовічної історії та естетики. Беручи її за основу, художник створює відкритий проект живописних портретів, де стверджує власну естетику симетричного мистецтва і постмодерніст-

ську гру в імперський живописний канон. Він поєднує портретний канон династії Цин із традиціями портретного живопису раннього Відродження, зокрема Ван Ейка. Відповідно до норм сучасності його портрети доводять ідею церемоніальності до гротеска, театралізації і живописного експерименту, де від твору до твору автор апробує нові технічні і живописні прийоми. Для нього образ жінки виявляється манекеном, на якому він приміряє різні зачіски і нарочито гіпертрофований одяг. У підсумку перед нами розгортається галерея прийомів і технік, що в новий спосіб візуалізує екзотичний стиль і дух великої Піднебесної. На одному з таких портретів, названому «Сонце в глибині палацу» (2010) (Іл. 4.81), Лю Цзяньцзюнь зображує китайську жінку в червоній сукні, яка практично вписується у трикутник. Чудово передаючи матеріальність одягу, художник вирішує й інше, більш монументальне завдання – створити архітектоніку геометричних мас, де портрет, руки й босі ноги перетворюють композиційну вертикаль у смислову вісь. Таким рішенням художник стверджує ідею симетрії як рівноваги, царственої урочистості, величі й внутрішнього спокою, де жіночий образ виступає стрижнем цієї гармонії. Особливість його мистецтва – це естетика нерухомості, гідності, чистоти і чуттєвості, але передусім краси і внутрішньої чутливості. Ставлення, пози, тканини, кольор і реквізити повертають нас у минулий світ. Згаданий цикл портретів, що художник створює вже більше десятиліття, став базою нового напрямку в мистецтві, яке його засновник Лю Цзяньцзюнь назвав «симетризмом» (Symmetrism), визначивши його платформу і філософію. Інші твори митця у цьому напрямку пройняті ще більшим гротеском, де деформується сама модель, її пропорції і вся постановка загалом, де сучасна жінка нібито грає у жіночий образ минулого і стає заручником непорушного церемоніалу (Іл. 4.82 – 4.84).

Аналіз його авторського стилю показує, що живописна манера художника близька до російського академізму кінця XIX ст., що стало наслідком сильного впливу на нього Іллі Рєпіна (за його ж словами) та його сучасників. Разом із тим, у змістовному трактуванні жіночих образів Лю Цзяньцзюнь тяжіє до символічної поетиці прерафаелітів, зокрема Д.Г. Россетті, використовуючи зображення як алегорію, де через портретні характеристики моделей, текстиль і

предметний реквізит відтворює національний, китайський колорит. У передачі чуттєвого образу й чистоти, жіночої цнотливості та розслабленої споглядальності Лю Цзяньцзюнь багато запозичує в американців Дж. Е. М.-Н. Уістлера та Дж. С. Сарджента, однак перевершує їх передачею більшої чутливості та характером зображень поз, рук, ніг особи, посилюючи їх «довершеність» пастозністю і віртуозною технікою живописної розробки фону. Усе це робить його жіночу галерею дуже глибокою і складною за майстерністю виконання та емоційністю, що при композиційному лаконізмі й мініальному антуражі відкриває широкий простір для уяви і споглядання минулого та сьогодення.

На відміну від нього інший представник китайської реалістичної школи Чжу Чунлін (нар. 1968) розкриває образ жінки як органічної частки природи. Людина ґрунтовної освіти (вивчав сценографію та навчався олійному живопису в Центральній академії образотворчих мистецтв у Пекіні, де згодом розпочав викладацьку й адміністративну діяльність) [220], Чжу Чунлін у стилістичному плані дотримується імпресіоністичної стилістики з властивим їй колом завдань. Митця цікавить передача нюансів природного освітлення, його твори вирішені в світлій палітрі (Іл. 4.85). Художник часто звертається до жіночих образів, які розкриває через їх безпосередній зв'язок із природою, землею, яку вони відчують як джерело життєдайної сили. Цей мотив жінки на землі зближує його творчість з окремими роботами його старшого сучасника Хе Доліна, який неодноразово звертався до нього під враженням творчості Ендрю Уайета, зокрема його легендарній роботі «Світ Христини». Однак у Чжу Чунліна цей мотив набуває іншої конотації: він уособлює силу та повнокровність існування. Картини художника сповнені зображенням полей, сонця, плодів, на тлі яких він показує жінку – спокійну і врівноважену, що впевнено стоїть на землі (Іл. 4.86) [220].

Ці ранні твори митця, як і в багатьох інших китайських живописців, свідчать про уважне засвоєння європейської спадщини через оволодіння тими чи іншими стилями живопису. Але про його класичну мистецьку освіту й виходи через певні європейські аналоги до власного авторського стилю говорить ціла серія жіночих портретів, що наслідую живописні традиції італійського

Ренесансу. Мається на увазі вишуканий тип жіночого портрету в певній канонічній позі зі складеними на грудях або поясі руками на тлі епічних і пасторальних пейзажів Італії. Прикладами цього є твори Лоренцо ді Креді («Портрет молодої жінки», 1490-1500) (Іл. 4.87), Домініко Гірландайо («Портрет дами», 1485) (Іл. 4.88) або Рафаеля Санті («Портрет Маддалени Строцці Доні», 1506) (Іл. 4.89). Усі вони так чи інакше підводять до головного взірця, що став виразником жіночого ідеалу Високого Відродження – живописного портрета «Джоконди» Леонардо да Вінчі, який залишив величезний слід у творчості багатьох поколінь китайських художників: від Дж. Кастільоне [96] до нашого часу (уже згаданий Лен Цзюнь і сам Чжу Чунлін).

Відповідно до цього типу Чжу Чунлін створює і жіночі портрети, де спочатку відчувається точне наслідування поетиці аналогу: китайська молода жінка зображена на тлі китайського пейзажу, що перегукується і з італійськими гірськими ландшафтами (Іл. 4.90). Вона сидить за столом, на який спирається ліктями, кисті її рук складені перед обличчям у стані споглядання нескінченності, перед нею стакан води як символ чистоти й єдності з природою. Її стримана поза, споглядальність, певна аскетичність підкреслюють образ традиційної китайської жінки, який різко змінюється на іншому творі в портреті студентки (2006) (Іл. 4.91), де умовне китайське середньовіччя перетворюється на сьогодення: замість природного ландшафту простягається бурхливий мегаполіс, на столі лежить ноутбук, олівець, ручка і ключі, а ліворуч стоїть чашка з кофе, невід’ємний атрибут студента й городянина, який готується до нового дня. Ранкове світло і погляд дівчини вдалину підкреслює тему майбутнього, що й намагається передати митець, граючи у постмодерністичному дусі з вічними ідеалами. Ще в одній роботі він звертається до цього сюжету, але сповнює його більш тонким й асоціативним сенсом, що підкреслює загадковість азійської природної жіночої краси: її позачасову зовнішню привабливість і внутрішній світ («Надія», 2014) (Іл. 4.92).

Навіть і ті роботи, де майстер не запозичує певні аналоги, віддзеркалюють певну зацікавленість Чжу Чунліна здобутками європейської поетики та композиції, ідеалу жіночності та споглядальності. Він розміщує своїх героїнь на

тлі пейзажів («Фонтан походження», 2000) (Іл. 4.93), у камерній кімнаті («Портрет дівчини», 2006) (Іл. 4.94), за обіднім столом у тиші усамітнення з книгою («Тихий час», 2014) (Іл. 4.95) чи у просторі майстерні в обстановці творчого безладу («Ангел Благовіщення», 2017) (Іл. 4.96), але всі вони випромінюють внутрішній душевний світ і спокій: їхні очі відведені в сторону, їх думки несуться вдалину, а самі портрети пронизані позачасовістю й особливим ліричним настроєм. В останній роботі серед купи книжок і художніх альбомів зверху бачимо зображення художнього альбому з репродукцією чоловічого профілю з подвійного портрету герцога Федеріго Монтефельтро й герцогині Баттіста Сфорца, пензля італійського майстра епохи Раннього Відродження П'єро делла Франческа». Це своєрідний месадж від самого Чжу Чунліна про його спрямованість на мистецькі ідеали Ренесансу й індивідуальні вподобання, на які він орієнтується у своїй творчості.

Більш радикально шукає свої мистецькі вподобання вже згаданий Мао Йіган (нар. 1958 р.), відомий китайських митець, праці якого зберігаються в приватних колекціях і галереях Японії, Гонконга, Європи та США [218]. У китайській художній критиці йдеться про те, що Мао Йіган як художник реалістичного стилю успадковує традиційні методи європейського олійного живопису, що не заважає йому поєднувати західний підхід із філософським поглядом на завдання свого мистецтва. Але якщо в ранній період 1990-х рр. його творчість сповнена гуманістичних ідеалів: він мріє про краще суспільство, утіленням ідеального образу якого є дівчина, яка виступає носієм національної традиції і перебуває в гармонії з природою [218] («Великий сніг», 1995) (Іл. 3.116), то аналіз подальшої творчості художника демонструє несподівану еволюцію жіночого образу. У ряді його жіночих моделей 2009–2011 рр., (Іл. 4.97; Іл. 4.98) художник звертається до мотиву жіночої привабливості та водночас ілюзорності, через розкриття якого він виходить на більш складні абстрактні поняття, такі, як ілюзорність і мінливість життя. Водночас він торкається в них теми спокуси й бажання. Мао Йіган майстерно використовує можливості освітлення для створення в картині загадкової поетичної таємничої атмосфери. Ідеальне тіло жінки передано надзвичайно м'яко: його об'єми ледь виділяються

на тлі більш насиченої за тоном стіни. Художник ретельно прописує складки простирадла й нічний сорочки: віртуозне виконання роботи і натуралістичність сцени передають майже фізичне відчуття млості й тепла жіночого тіла, майже тактильне відчуття жінки, яка прокидається; її швидкоплинний вислизаючий рух і безтурботність [218].

Наступний рівень осмислення жіночих образів демонструє багатофігурна постановочна робота Мао Йігана «Повернення» (2012) (Іл. 4.99). Вона утворює діалог із знаменитою картиною Дієго Веласкеса «Меніни» (1656) (Іл. 4.100) й опиняється в одному ряду з творами Гойї, Далі, Пікассо та багатьох інших художників, які коли-небудь створювали її образотворчий парафраз. Подібно до того, як в європейському мистецтві він має свою історію, у китайському живописі діалог із великим іспанцем і його «теологією живопису» [167] також набуває сили. У вольній інтерпретації Мао Йігана всі персонажі розташовані відповідно класичному взірцю, однак набувають принципово нових характеристик, через що глядач змушений самотужки вибудовувати змістовні ланцюжки, аби зрозуміти, що відбувається на полотні і з якою метою. Однак він опиняється безпорадним перед картиною-загадкою, побудованою за постмодерністським принципом поєднання непов'язаних між собою елементів, що має на меті спровокувати подив і безпосереднє переживання. Можливо, навіть викликати відчуття розгубленості й безпорадності перед полотном. Жіночі образи в картині «Повернення» привертають увагу привабливістю азійських рис обличчя, молодим, приблизно однаковим віком, загадковістю застиглих відсторонених поз. Окрім художника, головної героїні, нареченої, яка посіла місце інфанти Маргарити та людини у дверному отворі, усі інші персонажі виглядають як ляльки-манекени, що підкреслює абсурдність представленої дії.

Іншим шляхом – від жіночого портрету в інтер'єрі до епічної картини, присвяченої оспівуванню національної жіночої краси та величного національного пейзажу в найкращих традиціях реалістичного живопису – розвивається Ван Ідун (нар. 1955). Професійний художник, він закінчив Пекінську академію живопису, є членом Художнього комітету Пекінської академії живопису,

підклучальником Асоціації художників Китаю і заступником голови Асоціації художників Пекіна. Він є одним із найвідоміших китайських художників сучасного реалізму [170]. Ван Ідун належить до першої групи китайських художників, що повернулися з Америки. У Китаї він почав шукати власний стиль, спрямований на розкриття своєрідності традиційної культури гірського району Йіменг.

Картини Ван Ідуна, в яких жінка посідає центральне місце, передають оптимістичний погляд на життя. Художник створює пейзажі, людей, речі, передаючи темпераментність і пристрасність через контрасні сполучення білого й червоного. Причому аналіз його робіт від 1980-х до сьогодення дає змогу збагнути, що художник протягом усього цього відрізка часу шукає свій ідеальний відтінок червоного кольору, що постає як метафора молодості, природної краси й соковитості та стійкості. Ще на початку 2000-х рр. він створює низку жіночих портретів, де відчуються живописні якості художника, його схильність до фотореалізму та вміння розробити деталь і передати матеріальність речей («Роздуми», «Дівчина з чайником») (Іл. 4. 101; Іл. 4.102). Приблизно через 10 років він працює над серією фотореалістичних полотен, із майже одним мотивом дівчини, яка лежить і перебуває у своїх мріях («Мрії», «Лист здалеку») (Іл. 4.103; Іл. 4.104). Митець намагається вирішити суто живописні завдання: передати червоний традиційний одяг жінки, яка лежить на ліжку, застеленому таким же червоним простирадлом. Але насправді він робить спробу створити свій ідеал жіночності, причому китайської жінки.

Той же червоний колір він використовує у повноростовому портреті «Наряджена» (2010-ті) (Іл. 4.105), яка виглядає як студійне фото на чорному тлі. Автор досконало прописує обличчя, руки, усі деталі національного вбрання дівчинки: червону оксамитову тканину її сукні, прикрашену вишитим орнаментом. Ця робота вже є свідком живописної досконалості майстра, який, здається, намагається вступити у своєрідне змагання з живим класиком китайського реалістичного живопису Цзінь Шань-ї, автором легендарного твору «Таджикська наречена» (1983) (Іл. 4.106), яка була продана за шалені гроші з аукціону. Вона також майже повністю одягнута в одяг червоного коліру, що

символічно об'єднує майстрів у прагненні відобразити свої уявлення щодо національної ідентичності.

Згодом одиночний жіночий образ, що розкривається в роботах кінця 1990-х – 2000-х «Дівчинка» (Іл. 4.107), «Мальовнича місцевість» (Іл. 4.108) «Тихий березовий гай» (Іл. 4.109), трансформується в творчості художника у парний портрет, в якому чоловік постає як утілення чоловічого начала Янь, уособленням сили, могутності, що підкреслює жіночу тендітність, як це бачимо в картинах «Небо і земля» (2003) (Іл. 4.110) і «Ранковий туман в Менгшані» (2011) (Іл. 4.111). Митець перебуває в пошуках національного й індивідуального в художній мові своїх робіт, намагаючись поєднувати традиційний китайський колорит із реалістичними маслом Заходу. Створення «Ранкового туману в Менгшані» дозволило художнику щиро розповісти про стосунки чоловіка й жінки та про відносини людини і природи. На полотні зображено закоханих у туманних горах. Молода жінка виглядає привабливо і невинно; стиглі персики в її лівій руці червоніють подібно до її щічок, що палають на морозі. Дівчина роглядає їх у люстерко, тим самим привертаючи до себе увагу глядача. Дзеркало як стійкий атрибут жіночності виступає як символ жіночої краси, привабливості та саморефлексії. Кремезний і м'язистий чоловік постає як символ опори та захисту, якого потребує тендітна жінка. У задумі вона спирається на свого коханця, у той час, як він заплітає її волосся. Ця дія надає його образу необхідної ліричності. В образній системі твору жінка постає як ніжна, пронизливо приваблива, яка потребує заботи та захисту. Її краса і сила повною мірою розкривається у разі, якщо вона живе у зв'язку з природою.

По-новому національна тема й колишня естетика *гохуа* звучать у багатьох роботах Ся Сіна. Окремий цикл митця – твори на витягнутих вертикально полотнах, що за форматом нагадують сувої або сегменти традиційної ширми [65, с. 360]. Автор показує інтимний світ жіночої краси, відкриваючи глядачеві те, що зазвичай приховане від його погляду. Це тема жіночого усамітнення, будуара, туалету, роздягання. В одному з подібних творів «Літнє сонцестояння» (2005) (Іл. 4.112) угадується сюжет світового мистецтва «Купальниці», розкритий через матеріалізований світ національного антуражу. Краса й ероти-

чність оголеного тіла, невимушеність поз і зосередженість на внутрішньому відчутті зрілості й самодостатності, а також природній відкритості й гармонії створюють подвійний ефект. Таке трактування переінакшує традиційну лінію, де відчувається балансування між формальною канонічністю і зоровою провокацією, що пробуджує чуттєвість, еротичність і тему підглядання в замкову щілину.

Медитативний образ жінки на тлі природи розкриває в своїх роботах інший майстер – Цжан Хуан, про якого вже йшлося вище. Художник працює з однією тією ж моделлю, що дозволяє глибше зазирнути в її внутрішній світ аби краще його збагнути і краще відтворити [173].

У формальному плані він продовжує стиль Ся Сіна, в якому традиція (формат, умиротворений національний пейзаж, відображення тощо) поєднується зі спогляданням жіночого образу й ідеєю композиційно вивіреного кадру – фіксацією душевного стану. Образи Цжан Хуана ідеалізують поетичний образ миті. Його робота «Світле літо» (2005) (Іл. 4.113) показана на виставці «Температура часу» в Нью-Йорку 2010 р. (Klein Sun Gallery), відтворює в реальній відчутності й майже тактильності ілюзію плоті та текстури шкіри. Митець черпає натхнення з китайських класичних традицій, створюючи мізансцену своєї композиції на основі китайської опери. Ідеалом його жіночої краси є образ споглядання прекрасного, одночасна близькість та ізоляція суб'єкта живописця. Той же стиль поєднання фігур із природою, що нагадує стилістику *гохуа*, Цжан Хуан демонструє в деяких одиночних і парних портретах, де автор послідовно відстоює своє розуміння національного в живописі, незважаючи на фотореалістичну манеру зображення (Іл. 4.114; Іл. 4.415).

Утім, більшість сучасних живописців намагається знайти свою образну мову для вирішення певних мистецьких завдань, де образ жінки вже є не самоціллю, а засобом створити свою живописну картину світу, свою поетику й міфологію. Саме такі пошуки бачимо в низці творів Чжао Сінью, де він зображує пікнік дівчини на піщаному березі моря. В одній із таких картин

«Любов моря. Серія II» (2014) (Іл. 4.116) дівчинка з келихом вина дивиться прямо на глядача нібито він знімає її на якісну фотокамеру чи гаджет.

Інша, плакатна образність у Ван Сяобо (Із серії «Світ двох людей», 2012) (Іл. 4.117), який нібито накладає на ретельно прописані торси чоловіка й жінки графічну модульну сітку з пофарбованими як прозоріві фільтри секторами в шаховому порядку. Це додає свою інтригу завдяки алюзіям щодо використання цифрових технологій, що втручаються у класичний живопис.

Наведені зразки підкреслюють, що живопис, зокрема жіночий портрет, перестає бути просто живописом, він демонструє авторську інакомовність, через що художники намагаються просунути більш широкі теми й ідеї. Одну з таких ідей, пов'язану з жіночим світовідчуттям, зображує Лінь Сяочу у творі «Плаваюча уява» (2013) (Іл. 4. 118). На видимому плані художник зображує дівчину в сукні, що лежить у ванні. Лише коліно, що стирчить над поверхнею води, показує, що тіло дівчини під водою. Автор передає майже магічну межу між цими двома світами (над водою та під водою), що глядач ледве її відчуває.

Розглянуті приклади ілюструють досить близькі за стилістикою, але різні за образністю і взаємодією з глядачем підходи сучасного реалістичного китайського живопису, де жіночий портрет репрезентує жіночу чарівність, чуттєвість і разом із тим внутрішню споглядальність. Утім, звернення до жіночого портрету не обмежується тематичними рамками, соціальними кліше або традиційним трактуванням. Цим не вичерпується жіноча тема, що в роботах інших, більш епатажних митців досягає апогею відвертості й еротизму (Хуан Руї, Джуан Жеу, Хіа Хін) або зачіпає трансгендерну тематику (Чен Мін). Однак загалом слід констатувати, що кожен художник, обираючи ту чи іншу живописну стратегію, сам вирішує важливість відображення своєї культурної ідентичності й характер звернення до художнього арсеналу «гохуа», або повністю дистанціюється від традицій. [17, с. 155].

Висновки до четвертого розділу

Дослідження творчого доробку більш ніж двадцяти китайських митців показало, що сучасний китайський жіночий портрет найчастіше є візуальним утіленням філософсько-естетичної позиції художника. У порівнянні з попереднім етапом розвитку мистецтва КНР образ жінки в жанрі портрету, а також у сюжетній картини, в якій жіночі зображення відіграють вагомую роль, позбавився ідеологічного, соціально-політичного забарвлення, майже втратив свою меморіальну функцію. Тепер образ жінки осмислюється в контексті її стосунків із власним «я», взаємодії її з навколишнім світом, уособленням якого часто стає природа, зображення якої також слід сприймати з урахуванням символічного світобачення, притаманного китайській художній традиції. Жіночі зображення з'являються також у контексті глобальних проблем, що стоять перед світовою спільнотою, передовсім екологічних і морально-етичних викликів сучасності. Від кінця 1980-х до сьогодення образ жінки трансформується від декларування ідеалу краси, гідності й самодостатності до постмодерністських ігор, коли жіночий образ стає засобом вираження певних ідей і концепцій, таких, як проблема культурної приналежності, самоідентифікації, виклики масової культури, зокрема проблема трансгендерної субкультури тощо.

Виявлено, що на початку XXI ст. у китайському мистецтві визначального впливу на вибір авторської концепції твору набула ідея самовизначення шляхів розвитку китайського живопису в межах діалогу китайської філософсько-естетичної традиції та європейських цінностей, потужним утіленням яких є мистецтво Заходу. Діапазон рішень нагальної проблеми з'єднання або розмежування європейських тенденцій і китайських традицій, як показало дослідження жіночого портрету, вельми широкий – від звернення до традиційних технік, костюму й антуражу (Лю Цзяньцзюнь, Цзян Гофан, Ян Фейюнь) до дотримання загального духу традиції: споглядальності, статуарності і пластичності рухів, передачі внутрішнього стану, залучення елементів пейзажу і флористики, використання локальних і декоративних фонів (Лі Гуйчжун, Чжан Хуан, Ся Сін, Ван Ідун, Мао Йіган, Лю Цзяньцзюнь та ін.).

Стилістика й образно-сюжетні рішення сучасного китайського жіночого портрету кінця XX – початку XXI ст. також формуються та визначаються постійним діалогом митців з європейським мистецтвом, що став можливим в останні десятиліття внаслідок демократизації політичного режиму в країні. Потужна академічна традиція, запозичена з Європи, дотримання реалістичного напрямку, значно укріпленого діяльністю педагогів радянської академічної школи (К. Максимов та ін.), на сучасному етапі трансформується в творчості багатьох китайських художників у слідування фотореалістичній стилістиці, сприйнятої знову ж таки в ході взаємодії з американською й європейською школою фотореалізму. Дотримання цього стилю розкриває нові можливості портретного жанру, такі, як передача тактильних вражень від моделі, найдрібніших деталей її зовнішності. За допомогою ретельного відтворення проміжних станів руху, призупинених у часі, художники наближують глядача до можливості пережити, відчути ледь помітні, проміжні стани жіночих настроїв, що сприяє формуванню образу жінки як тендітної істоти, світ почуттів якої сповнений безлічі відтінків. У свою чергу, таке змістовне наповнення образу жінки вертає його до національного коріння, зближує з традиційним баченням жіночої природи, розкритим у багатовіковій спадщині китайських жіночих зображень на шовкових сувоях. Творчість видатних китайських мистців сучасності (Сю Маньяо, Лен Цзюнь, Лі Гуйчжун) демонструє різні художні стратегії та образну мову, за допомогою якої вони відображають реальність могутніше, ніж вона є насправді, а образ жінки при цьому дозволяє збагатити це враження безліччю відтінків життя: соціального, психоемоційного, романтичного, національного, екзистенціального тощо.

Корелятом власного досвіду в європейській художній спадщині китайські художники обирають переважно твори доби Відродження (Лен Цзюнь, Чжу Чунлін та ін.), XVII ст. (Ян Фейюнь, Юджи Чая, Лі Чен Дао, Цзян Хуан та ін.), а також XIX століття, традиції якого сприймаються ними як важливий етико-естетичний еталон й орієнтир. У творах видатних майстрів класичної доби, таких, як Леонардо да Вінчі, Мікеланджело да Караваджо, Дієго Веласкес, Франсіско де Сурбаран та ін. китайських художників цікавить внутрішньо

співзвучні національному типу світосприйняття образи відсторонених жінок, позиціонованих художниками як фігури, що спокійно й виважено спостерігають мінливий світ із центру власного всесвіту. Жінки Леонардо да Вінчі, метаморфози образу Венери різних європейських митців, «Меніни» Веласкеса як мерило ідеальної композиції, ремінісценції й алюзії до творів караваджистів стають своєрідними ключами до нового естетичного досвіду, якого прагнуть китайські митці на сучасному етапі розвитку національного мистецтва в умовах демократизації суспільства і глобалізаційних процесів у світі.

Митці, які апелюють до національної мистецької традиції, презентують жінку як продукт певної культури зі сформованим чоловіками стандартом жіночності, де ідея національного духу розкривається через алюзії до іконографічних схем мистецтва імператорського Китаю (Лі Цзяньцзюнь), сюжетної традиції *гохуа* (Чжан Хуан), філософсько-естетичні орієнтири й зумовлені ними риси поведінки, такі, як зосередженість, споглядальність, зв'язок із природою (Сян Сін, Ван Ідун). Як допоміжні оповідальні засоби, що розкривають сутність жінки, художники використовують різноманітні атрибути жіночності, такі, як дзеркала, люстерка, вишукані тканини, простирадла, прикраси, присутність тварин (найчастіше кішки) тощо, набір яких у кожного митця має свої відмінності та своєрідність.

Показовим для цього періоду є те, що чимало митців працюють з однією-двома моделями, що відповідає багатовіковій практиці європейського мистецтва (численні приклади зображень дружин художників як моделі, жінки, імена яких увійшли в історію мистецтва завдяки співпраці з художниками). Однак у китайському мистецтві ця практика до недавнього часу не була настільки поширеною. Її значення, що полягає у глибокому зануренні у психологію іншої людини внаслідок довготривалості стосунків, було оцінено завдяки новим вимогам до змістовного наповнення образу, що сформувалися у відповідь на значні історико-культурні зрушення. Залежно від авторського світогляду, що розкривається в індивідуальній стилістиці, художники презентують різні типи жіночності, вираженням яких виступає ціла низка характеристик образу, його станів та настроїв. Приклад багатьох митців (Лу Хао, Лінь Сяочу, Цжан Хуан,

Ван Ідун, Лі Гуйчжун, Чжу Чунлін, Ся Сін, Ян Фейюнь, Мао Йіган, Чжаомін Ву, Хін-Яо Цен та ін.) демонструє широку палітру індивідуальних сюжетно-композиційних прийомів та живописних технік, за допомогою яких художники розкривають душевно-емоційний стан жінки, вирішуючи через це різні художні завдання, що надають розвитку жіночого портрету всі якості жанру сучасного мистецтва.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз наукової літератури за темою дослідження, що містила проблеми історії та теорії китайського живопису, його взаємодії з європейською традицією, розвиток портретного жанру і жіночого портрету зокрема, творчість окремих митців, «жіночий рух» у мистецтві, а також дослідження статусу жінки у традиційному китайському суспільстві та його трансформація в часі показав, що еволюція живописного жіночого портрету є частиною загального контексту розвитку китайського мистецтва в його взаємодії з мистецтвом Заходу. Існуючі дослідження китайських, американських, західноєвропейських, українських і російських дослідників склали певну базу для осмислення еволюції жіночого портрету в китайському живописі, що раніше розглядався лише опосередковано і фрагментарно. Не отримала належної уваги і проблема запозичень сюжетно-іконографічних схем із західного мистецтва, образних рішень і жіночих образів у китайському портреті. На підставі історіографічного дослідження визначено головну проблему теми, що і сформувала концепцією дослідження, а саме: віддзеркалення мінливого статусу китайської жінки в китайському живописі XX – початку XXI ст. через динаміку взаємодії китайської та європейської мистецьких традицій – *гохуа* та *сіянхуа*.

2. Показано, що в образотворчому мистецтві отримав відображення особливий статус жінки й уявлення про жіночність, що склалися в традиційному китайському суспільстві та ґрунтувалися на уявленні про підпорядкованість жінки та її обмежену роль у соціумі. Відповідно сформувався еталон краси, в якому цінувалися крихкість і кволість, блідо-матове обличчя, розкішне вбрання і зачіска, «лотосові» ніжки. Образ гідної жінки був канонізований у китайському живопису ще за часів Середньовіччя через символи жіночої краси, мудрості й вишуканості. На підставі ретроспективного огляду образу жінки в сюжетному репертуарі китайського живопису з'ясовано роль і місце жіночих зображень, визначено типологію та розкрито іконографію жіночих портретів, що зумовлені соціальною ієрархією. Показано залежність зображального канону жінки від певної доби та зв'язок її соціального статусу з відповідним зображенням, що

закріплюється як канон на довгі століття (творчість Гу Кайчжи, Чжан Сюань, Чжоу Фан, Цю Ін та ін.). Здебільшого жінки постають у розмаїтті придворних занять, де за зовнішньою красою і церемоніальністю життя гарему ховається складний комплекс жіночого світовідчуття, безрадісне існування, туга за свободою і прагнення любові.

3. Доведено, що образ жінки розкривається через провідні стилі живопису *гохуа*: *гун-бі* та *се-і*, у портретних жанрах: *жень-у-хуа* («людина і квіти») та *шинюй* («зображення красунь»). У стилі *гун-бі* переважали зображення парадних портретів імператриць і дружин вельмож, де панували симетрія й урочистість, ретельність і декоративність. Стель *се-і* показував жінок із нижчих прошарків; ним користувалися прихильники *веньженьхуа*, і він давав більше свободи у розкритті різноманіття душевних станів жінок, ліричного настрою, був меншою мірою регламентований. Трагування жіночих образів закріплюється в художній традиції через художній арсенал *гохуа*: техніку, ритміку, стилістику, композицію та стриманий колорит, що сприймається митцями наступних поколінь як класичні образи китайського живопису.

4. У роботі показано як у XVII – XVIII ст. через твори європейських митців-єзуїтів проникають у китайську художню культуру нові типи жіночого портрету разом зі школою, принципами й технікою європейського олійного живопису. Зокрема це відбувається завдяки спадщині італійця Джузеппе Кастільоне, який разом із своїми колегами, учнями і послідовниками переносить на китайський ґрунт жіночі типобрази з європейським культурним кодом: це образи мужності, жертвності й доблесті (жінка-лицар), невинності та гармонії (жінка-пастушка), чуттєвості й інтимності (жінка-красуня). Останній тип стає найбільш вдалою спробою створити новий національний тип китайського жіночого портрету, що став своєрідною «китайською Джокондою». Це заклало основи портретного живопису Китаю Нового часу, надавши вплив на формування цього жанру після падіння цинської династії.

5. Показано, що впродовж XX ст. жіночий портрет у китайському живописі зазнав суттєвих перетворень – від засвоєння школи європейського олійного живопису до досконалого оперування його досвідом, сміливих інтерпре-

такій усталених тем європейського мистецтва через складну лінію співвідношення традиції *гохуа* і різноманітних упливів *сіяньхуа*. Бурхливий розвиток мистецтва та стрімка зміна статусу й іміджу жінки в китайському суспільстві ХХ ст. знайшли відповідне віддзеркалення в портреті, що пройшов певну творчу еволюцію. На прикладі творів китайських митців ХХ ст. (Лі Шутун, Лю Гайсу, Гуань Зілан, Пан Юйлян, Цинь Хуанфу, Цзінь Шань-ї, Гу Пен, Хуан Руї, Хе Долін та ін.) показано, як впроваджувалися в їх творчість через зарубіжний досвід іконографія та поетика жіночого портрету, вирішувалися та засвоювалися завдання європейського живопису: трактування оголеного тіла, плернерна колористика, динамічна композиція та побудова простору, живописна стилістика й манера письма, затверджувалися типи жіночого портрету.

6. Виявлено декілька етапів розвитку жіночого портрету впродовж ХХ ст., що характеризувалися певними образно-стильовими змінами:

– *перший етап* (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) пов'язаний із принесенням китайськими митцями на національний ґрунт досвіду навчання в академіях Японії, Франції та США: упровадженні роботи на плернері та з оголеною натурою, опануванні класичних і модерністських стилів живопису (Лі Шутун, Лю Хайсу, Лі Хуансу, Пань Юйлян, Гуань Зілан та ін.). Доведено, що до середини ХХ ст. у китайському живописі складається образно-тематична типологія жіночого портрету, що містить традиційний тип й успадковує традицію *жень-у-хуа* й олійний портрет, наслідує європейську школу олійного живопису;

– *другий етап* (1949–1976) віддзеркалює ідеологічні настанови комуністичної держави й образ жінки як повноправної громадянки суспільства. Китайські митці засвоюють школу російського критичного реалізму та радянського соцреалізму (зокрема через діяльність К. Максимова). У мистецтві затверджується образ молодої, щасливої, роботящої китайської жінки, яка будує нове суспільство, прагне знань і втілення свого материнства як високого громадянського обов'язку (Фен Фези, Цао Шикун, Ло Гонг, Сон Сян, Гу Пен, Цзинь Жілін та ін.). Наприкінці епохи існують і формуються нові типи жіночого портрету: героїчний, етнографічний, романтичний, знову повертається забутий на кілька десятиліть тип «ню»;

– *третьій етап* (остання третина 1970-х – кінець XX ст.) відповідає гуманізації та відкритості країни, демократизації статусу жінки, трансформації його образу й пошуку нових способів його презентації у творчості як академічних художників, так і представників «протестних рухів» («Зірки», «Живопис шрамів», «Цинічний реалізм» «Сільський реалізм» тощо). Це відбувається в контексті загального мистецького руху, що позначається запозиченнями конкретних творів західноєвропейського, російського й американського мистецтва, засвоєнням європейської іконографії і стилістики, розширенням галереї портретних образів: героїко-революційних, соціальних і гендерних (материнських, жіночних, чуттєво-інтимних та ін.). Показано, що завдяки набутій в європейському контексті символічності й алегоричності жіночі образи були спроможні віддзеркалити й відповідні образи китайської дійсності.

7. Доведено, що жіночі образи стають головним мотивом творчих експериментів багатьох митців (Ло Ерчун, Цао Далі та ін.), які намагаються через них вирішити тематичні (асоціативні, алегоричні) і формально-художні (пластичні, колористичні, стилістичні, композиційні тощо) завдання, розкрити інші галузі чуттєвості та світовідчуття, містики і фантазії. Вони долають вузький портретний формат, перетворюючись у складні за технікою й тематикою композиції. Прихильники *гохуа* показують оновлення традиційної художньої мови (Лі Ді, Ван Лайк, Мао Йіган) через ліричне поєднання жіночого портрету з пейзажем, колористичну лапідарність і декоративність. Адепти західної школи демонструють різноманітні живописні підходи у жанрі «ню», зосереджуючи увагу на передачу емоційного стану, філософського виміру, формальних пластичних фантазій (Сан Ваймін, Пан Юе, Чжу Чженьнан). Уплив комп'ютерної ери та медіа збагачує жіночі портрети динамікою, колажністю, полістилічністю, першими спробами фотореалізму (Чан Мінь, Цю Дао, Лі Юйен та ін.).

8. Стилiстика й образно-сюжетні рішення сучасного китайського жіночого портрету кінця XX – початку XXI ст. також формуються та визначаються постійним діалогом митців з європейським мистецтвом, що став можливим і останні десятиліття внаслідок демократизації політичного режиму в країні. Потужна академічна традиція та дотримання реалістичного напрямку, укріп-

леного в попередній період, трансформуються в багатьох митців у наслідуванні фотореалістичної стилістики, що набуває певних досягнень завдяки новим можливостям у передачі тактильних вражень від моделі, найдрібніших деталей її зовнішності. У свою чергу, таке змістовне наповнення образу жінки вертає його до національного коріння – зближує з традиційним баченням жіночої природи, розкритим у багатовіковій спадщині китайських жіночих зображень на шовкових сувоях. Творчість сучасних китайських митців (Сю Маньяо, Лен Цзюнь, Лі Гуйжун) демонструє різні художні стратегії та образну мову, за допомогою якої вони відображають реальність могутніше, ніж вона є насправді, а образ жінки при цьому дозволяє збагатити це враження безліччю відтінків життя: соціального, психоемоційного, романтичного, національного, екзистенціального тощо. У цьому разі джерелом натхнення та мірилом власного досвіду в європейській художній спадщині китайські митці обирають переважно твори доби Ренесансу, бароко й наступних часів з їх досягненнями в галузі жіночого портрету, з якими вступають у своєрідний мистецький діалог (Лен Цзюнь, Чжу Чунлін, Ян Фейюнь, Юджи Чая, Лі Чен Дао, Цжан Хуан та ін.).

9. Митці, які апелюють до національної мистецької традиції, презентують образ жінки як сталий сюжет певної культури зі сформованим чоловіками стандартом жіночності, де ідея національного духу розкривається через алюзії до іконографічних схем мистецтва імператорського Китаю (Лі Цзяньцзюнь), сюжетної традиції *гохуа* (Цжан Хуан), філософсько-естетичні орієнтири та зумовлені ними риси поведінки, такі, як зосередженість, споглядальність, зв'язок із природою (Сян Сін, Ван Ідун). Як допоміжні оповідальні засоби, що розкривають сутність жінки, митці використовують різноманітні атрибути жіночності, такі, як дзеркала, люстерка, вишукані тканини, простирадла, прикраси, присутність тварин (найчастіше кішки) тощо, набір яких у кожного митця має свої відмінності та своєрідність.

10. Виявлено, що характерною особливістю останнього періоду є те, що чимало митців працюють з однією-двома моделями, що сприяє глибокому зануренню у психологію іншої людини внаслідок тривалості стосунків. Зміна в методі роботи зумовлюється новими вимогами до змістовного наповнення

образу, що сформувалися у відповідь на значні історико-культурні зрушення. Залежно від авторського світогляду, що розкривається в індивідуальній стилістиці, митці презентують різні типи жіночності, вираженням яких виступають такі характеристики образу, як інфантилізм (Лу Хао, Лінь Сяочу, Чжан Хуан), безтурботність, мрійливість, повільність, розслабленість (Цжан Хуан, Ван Ідун, Лі Гуйчжун), задумливість та медитативність (Чжу Чунлін, Ся Сін, Ян Фейюнь), яскрава привабливість, неусвідомлювана цнотлива чуттєвість, що тільки пробуджується (Ван Ідун, Мао Йіган, Лі Гуйчжун), глибока, свідомо пристрасність, (Ван Ідун), загадковість, мінливість, ілюзорність (Чжаомін Ву, Хін Яо Цен). Душевний стан жінки розкривається митцями за допомогою багатогранної палітри прийомів – занурення в пейзаж, що дозволяє передати як єдність із природою, розчинення в ній (Чжу Чунлін), так і виявити тендітність, уразливість жіночої природи, показати її вітальність і соковитість на контрасті з епічним національним пейзажем (Ван Ідун, Мао Йіган).

11. Ця робота відкриває перспективи подальших досліджень, пов'язані з вивченням еволюції парадного жіночого портрету, дослідженням жіночих образів у контексті актуального мистецтва й існуючих художніх практик здобутками окремих митців, пов'язаних своєю творчістю із жанром жіночого портрету, запозиченнями окремих творів і сюжетів з європейського мистецтва, дослідженням жіночого мистецького руху. Окремим питанням є також дослідження досвіду китайського мистецтва в галузі роботи з оголеною натурою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською та російською мовами:

1. Андроникова М. *Об искусстве портрета*. М.: Искусство, 1975. 326 с.
2. Анікіна М. *Український живописний портрет*. К.: Радянська Україна, 1970. 78 с.
3. Анчуков, С.В., Чжэндин, Ляо. Эволюция реализма в изобразительном искусстве Китая на протяжении XX века // *Научные проблемы гуманитарных исследований*. 2011. Вып. 11. С. 189-202.
4. Ань Ци. *Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира (на примере творчества Хэ Долина)*: дисс. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 – «Теория и история культуры»; ФГБОУ ВО Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. СПб, 2017. 178 с.
5. Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
6. Белецкий П. *Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв.* Л.: Искусство, 1981. 256 с.
7. Библер В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения) // *Вопросы философии*. 1989. № 6. С. 31-42.
8. Библер В.С. Культура XX века и диалог культур. – В кн.: *Диалог культур*. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1992», вып. XXV. М., 1994.
9. Бин Х. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ // *Гуманитарный вектор*. 2012. № 3 (31). С. 240-246.
10. Білан М., Стельмашук Г. *Український стрій*. Львів: Апріорі. 2011. 316 с.
11. Бубер М. *Два образа веры*. Пер. с нем. / под ред. П.С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В.Лезова. М.: Республика, 1995.
12. Ван Гулик Р. *Сексуальная жизнь в древнем Китае* (пер. с англ. А.М. Кабанова). СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. 400 с.

13. Виноградова Н.А. *Искусство Китая*. М.: Изобразительное искусство, 1988. 250 с.
14. Волова Л.А. Постмодернизм в современном изобразительном искусстве. // *Философские проблемы инновационных технологий и киберпространства*. 2011. № 2. С. 55-66.
15. *Всеобщая история искусств: В шести томах* (под ред. Ю. Колпинского). Т. 6. Живопись и графика. Москва, 1956-1966.
16. Вэй В. Основные течения в живописи гохуа XX века // *Грамота*, 2012. No 3 (17): в 2-х ч. Ч. II. С. 38-41.
17. Вэй В. Полемика о судьбе живописи гохуа в Китае в конце XX века // *Общество. Среда. Развитие*. 2012. № 1 (22). С. 153-157.
18. Головачёв В.Ц. Биография Лан Ши-нина (Джузеппе Кастильоне) – придворного художника китайских императоров // *Общество и государство в Китае*. Т. XXVI. М., 1995. С. 70-75.
19. Головачёв В.Ц. Джузеппе Кастильоне (Лан Ши-нин) и его картина «Восемь благородных лошадей»: картина автобиография придворного художника // *Общество и государство в Китае*. Т. XXVIII. М., 1998. С. 410-415.
20. Голубець О. *Між свободою і тоталітаризмом : мистецьке середовище Львова др. пол. XX ст.* Львів: Академічний експрес, 2001. 175 с.
21. Голубець О.М. *Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття (соцреалізм і свобода творчості) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 – «Образотворче мистецтво»;* Львівська держана академія мистецтва. Львів, 2002. 353 с.
22. Гомбрих Э. *История искусства*. М.: АСТ, 1998. 688 с.
23. Гращенков В. Итальянская портретная живописи раннего Возрождения и Нидерланды // *Советское искусствознание*. 1978. № 2. С. 65-93.
24. Григорьева Т.П. *Дао и Логос. Встреча культур*. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1992. 424 с.
25. Григорьева Т.П. *Японская художественная традиция*. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1979.

26. Гришелева Л.Д. *Формирование японской национальной культуры (конец 16 – начало 20 вв.)*. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1986. 286 с.
27. Гришелева Л.Д., Чегодарь Н.И. *Японская культура нового времени*. М.: Восточная литература РАН, 1998. 240 с.
28. Дампилон Н.Б. *Динамика роли женщины в условиях модернизации китайского общества*: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.11 – Социальная философия, Бурятский государственный университет. Улан-Удэ, 2011. 146 с.
29. Довгалюк С. Перед дзеркалом. *Музейний провулок*. К.: Національний художній музей України, 2006. № 1(15). С. 104-113.
30. Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. М.: Искусство, 1975. 440 с.
31. Завадская Е.В. *Культура Востока в современном западном мире*. М.: Наука, 1977. 167 с.
32. Завадская Е.В. *Мудрое вдохновение: Ми Фу, 1052-1107*. М.: Искусство, 1983. 160 с.
33. Зингер Л. *О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета*. М.: Советский художник, 1969. 463 с.
34. Зингер Л. *Советская портретная живопись 1917 – 1930-х годов*. М.: Изобразительное искусство, 1978. 296 с.
35. Зингер Л. *Советская портретная живопись 1930 – конца 1950 гг.* М.: Изобразительное искусство, 1989. 319 с.
36. Кадырбаев А.Ш. Хубилай-хан – завоеватель или объединитель Китая? // *Общество и государство в Китае: XXXIX научная конференция / Ин-т востоковедения РАН*. М.: Восточная литература, 2009. 502 с. Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 1. С. 56-75.
37. Кассу Ж. *Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка*. М.: Республика, 1999. 429 с.
38. Кекушева-Новосадюк Г. В. *Евсей Евсеевич Моисеенко*. Л., 1977.
39. *Китайские трактаты о портрете* (Пер. и ком. К.И. Разумовского). Л.: Аврора, 1971. 73 с.

40. Ковальова М. М. *Портретний живопис Центральної і Східної України кінця XVII – XVIII ст. (традиція та нові віяння)*: автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 20 с.
41. Козловски П. *Культура постмодерна*. М.: Республика, 1997. 240 с.
42. Корноухова, Г.Г., Луковкина, Е.С. Особенности китайского женского движения в первой половине XX в.: историографический взгляд современных китайских исследователей // *Вестник РУДН (серия Всеобщая история)*. М., 2014. № 2. С. 47-57.
43. Котляр Є., Чжижун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису XVIII ст. // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 4. С. 284-294.
44. Кравцова М.Е. «Красавица» – женский образ в китайской лирике (поэзия древности и раннего средневековья) // *Проблема человека в традиционных китайских учениях*. М.: Наука, 1983. С.153-162.
45. Кравцова М.Е. Гу Кай-чжи // *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. М.: Восточная литература, 2006. Т. 6 (дополнительный). Искусство* (ред. М.Л. Титаренко и др.). 2010. С. 561-565.
46. Кравцова М.Е. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. (гл. ред. М.Л. Титаренко); Ин-т Дальнего Востока. М.: Восточная литература, 2006. Т. 6 (дополнительный). Искусство*. 2010. С. 899-902.
47. Кравцова М.Е. *История культуры Китая*. СПб.: Лань, 1999. 416 с.
48. Кравцова М.Е. Тан Инь // *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Восточная литература, 2006. Т. 6 (дополнительный). Искусство*. 2010. С. 723-725.
49. Кравцова М.Е. Цю Ин // *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. М.: Восточная литература, 2006. Т. 6 (дополнительный). Искусство*. 2010. С. 794-795.

50. Кудреватый, М. Г. Особенности композиционного решения картины Е. Е. Моисеенко «Черешня» // *Научные труды*. Вып. 26 : сб. статей (науч. ред., сост. О. А. Еремеев, В. С. Песиков и др.) СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2013. С. 3-9.
51. Лебедева О.И. Ёга и нихонга: японская живопись в западном стиле на рубеже XIX и XX веков // *Восточная коллекция*. 2015. Осень. С. 21-32.
52. Лебедева О.И. К вопросу об исторической живописи в Японии 1890-х гг.: полемика Тояма Сёити и Мори Огай // *Вопросы философии*. 2016. № 7. С. 106-114.
53. Лебедева О.О. Историческая живопись ёга на рубеже XIX – XX веков // *История и культура традиционной Японии*. Вып. 9. (Orientalia et classica. LXV). М.–СПб, 2016. С. 323-333.
54. Левицька М. К. *Львівське портретне малярство кінця XVIII – першої половини XIX ст.: художньо-стильові особливості*: автореф. Дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Львівська академія мистецтва. Львів, 2003. 17 с.
55. Малявин В. В. *Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин*. М.: Молодая гвардия, 2008. 496 с.
56. Малявин В.В. *Китайская цивилизация*. М.: Издательство Апрель, 2000. 632 с.
57. Маньковская Н.Б. *Эстетика постмодернизма*. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
58. Минлу Г. Современное искусство Китая: кризис? // *Искусство*. 2011. № 6.
59. Мыльникова Ю.С. *Правовое положение женщин в истории средневекового Китая : династии Тан – Сун*: дисс. ... канд. истор. наук: 07.00.03 – Всеобщая история; Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2012. 232 с.
60. Неглинская М.А. Абстрактный экспрессионизм и китайская национальная живопись го-хуа конца XX века // *Общество и государство в Китае*: сб. ХLI научной конференции (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН, вып. 3). М., 2011. С. 412-421.
61. Неглинская М.А. О стилевых тенденциях эпох Юань и Мин // *Общество и государство в Китае*: Т. ХLIИ, ч. 3 (Редколл.: А.И. Кобзев и др.) М.:

- Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН). (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 7). М., 2012. С. 395-433.
62. Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // *Общество и государство в Китае*: сб. 40-й научной конференции (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН, вып. 2). М., 2010. С. 403-414.
 63. Николаева Н.С. *Япония-Европа: диалог в искусстве: середина XVI – начало XX века*. М.: Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
 64. Переломова Е. Действие принципа нонселекции в языковой организации постмодерного художественного текста // *Humanistyka i przyrodoznawstwo*. Olsztyn, 2012. № 28. С. 259-269.
 65. Пинфань П. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. № 77. С. 355-361.
 66. Пономаренко М. Вопросы композиции в станковых произведениях портретного жанра // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2012. № 6. С. 97-101.
 67. Пономаренко М. Свет как средство выразительности в произведениях живописи портретного жанра С. Прохорова // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. праць Харків : ХДАДМ, 2011. № 8. С. 101-106.
 68. Пономаренко М.В. *Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова XX – XXI ст.* : дисс. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 – Образотворче мистецтво. Харків: ХДАДМ, 2015. 414 с.
 69. Рибалко С. Б. Жанр Нью в японському мистецтві кінця XIX – першої пол. XX ст. // *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісн. К.: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 2015. Вип. 10. С. 283-300.
 70. Рибалко С. Б. Жіночі образи в мистецтві Японії доби Мейджі та Тайшю // *АРТ-простір* : зб. наук. пр. К.: Інститут мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка, 2015. Вип. 1. С. 52-66.

71. Рибалко С.Б. Оголена модель в японському мистецтві кінця XIX – першої третини XX ст.: традиції та новації // *Народознавчі зошити*: зб. наук. праць, № 6. Львів: Інститут народознавства, 2014. С. 1465-1473.
72. Роготченко О. *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*. К.: Фенікс, 2007. 608 с.
73. Розенцвейг Ф. *Звезда избавления*. Пер. Е. Яндуганова. М.–Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим, 2017. 544 с.
74. Селиверстова Ю.А. *Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре (1920-1930-е гг.)*: автореф. дис. ... канд. ист. н.: 07.00.03 – Всеобщая история; Институт востоковедения РАН. М., 2013. 23 с.
75. Селиверстова Ю.А. Роль женщины в цинском обществе с точки зрения ценностных основ традиционной семьи в Китае // *Вестник РУДН* (серия «Всеобщая история»). 2010. № 3. С. 58-73.
76. Селиверстова, Ю.А. Образ новой женщины Китая первой трети XX в. (на материалах первых иллюстрированных женских журналов Шанхая) // *Общество и государство в Китае*: сб. XLIV научной конференции, вып. 2. (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН). М., 2014. Вып. 15. С. 209-221.
77. Смирнов Т.И. *Фотореализм в живописи и графике в России последней четверти XX века*: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство; НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ. Москва, 2007. 178 с.
78. Соколов-Ремизов С. Н. *Литература – каллиграфия – живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока*. М.: Искусство, 1985. 30 с.
79. Соколов-Ремизов С.Н. *От средневековья к новому времени: Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – начала XIX в.* М.: Искусство, 1995. 186 с.
80. Стрижакова Е.Е., Окунь А.Б. Правовое положение женщины в средневековом Китае // *Международная молодежная научная конференция «XIV Королевские чтения»*. Т. 2. Самара: Издательство Самарского университета, 2017. С. 436-437.

81. Сураева Н.Г. Джузеппе Кастильоне и его картина «Сто лошадей» // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2010. № 126. С. 269-276.
82. Сураева Н.Г. Образ Сян-фей в истории живописи Дж. Кастильоне // *Общество и государство в Китае*: Т. XLIII, ч. 1 (Редколл.: А.И. Кобзев и др.) (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 8). М.: ФГБУН Институт востоковедения РАН, 2013. С. 536-545.
83. Сураева Н.Г. *У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне*: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство; Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. М., 2011. 221 с.
84. Сяобинь Го. *Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство; Московский Государственный Академический художественный институт имени В.И. Сурикова при РАХ. М., 2017. 23 с.
85. Тихвинский С.Л. Правление в Китае манчжурской династии Цин // *Вопросы истории*. № 9. 1966. С. 71-90.
86. Фэй В. *Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса*: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство; Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. СПб., 2008. 212 с.
87. 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.
88. Хао Сяо Хуа. *Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.*: дисс. ... канд. искусствоведения:

- 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 370 с.
89. Хвостов В. М. Япония в конце XIX – начале XX века // *Новая история*. Часть 2. М.: Просвещение, 1980. 271 с.
 90. Цыпилова С.С. Положение женщины в современном китайском обществе // *Ученые записки Забайкальского государственного университета*. 2015. № 2 (61). С.158-163.
 91. Чаукурова А.Н. Роль женщины в китайском обществе // *Материалы VIII Международной научной конференции студентов и молодых ученых «Наука и образование – 2013»*. Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева. 2013. С. 299-303.
 92. Чжижун Ген. Влияния и заимствования «заморской» иконографии из европейской живописи в китайском женском портрете конца XX в. // *Искусство и культура*. Витебск: Витебский государственный университет имени П.М. Машерова, 2018. № 4 (32). С. 24-30.
 93. Чжижун Ген. Європейський досвід у китайському мистецтві на прикладі живописного твору Ван Сянмінга і Джин Лілі «Прагнення до миру». // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 4. С. 70-77.
 94. Чжижун Ген. Жіноча галерея у творчості Лю Цзяньцзюнь та пошуки авторського художнього стилю. Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року : зб. ст. наук. конф. (25 травня 2018 р.). Харків : ХДАДМ, 2018. С. 14-16.
 95. Чжижун Ген. Жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису гоуа: типологія та образно-стилістичні ознаки. *Advances of Science: Proceedings of articles the international scientific conference*. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 September 2018. Czech Republic, Karlovy Vary: Skleněný Můstek – Ukraine, Kyiv: MCNIP, 2018. С. 1438-1446.
 96. Чжижун Ген. Китайська Джоконда XVIII ст.: портрет Сян-фей пензля Джузеппе Кастільоне як втілення ідеалу жіночої краси // *Актуальні питан-*

ня мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи : матеріали міжнародної науково-практичної конференції. ХДАДМ, 18-19 жовтня 2018 р. Харків: ХДАДМ, 2018. С. 29-31.

97. Чжижун Ген. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX – XXI ст. (на прикладі жіночого портрету) // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94-104.
98. Чжижун Ген. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі: етапи формування традиції // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 4. С. 34-48.
99. 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.
100. Чжэндин Л. Особенности национального характера китайской масляной живописи // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2012. С.73-77.
101. Чжэньвэй Ч. *Китайская реалистическая живопись XX века* : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство; Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. СПб., 2004. 217 с.
102. Чжэньвэй Ч. Традиции русской реалистической школы в китайской живописи (1950-1976) // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. Вып. 61. С. 311-313.
103. Штейнер Е. Гуань Даошэн (ок.1265-1319) // *Сто памятных дат. Художественный календарь на 1990 год*. М.: Советский художник, 1989.
104. Юйфен Х. Исследование живописи женского движения Китая // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. № 82-1. С. 367-375.

105. Юйфэн Х. Статус и роль женщины в изобразительном искусстве Китая. Под воздействием давления... // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. № 85. С. 128-132.
106. Юнак А.Ю. *Диалог Восток-Запад как проблема философии культуры (на примере развития диалога культуры Японии и Европы XVIII – XX веков)*: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 – Философия и история религии, философская антропология, философия культуры. Ростов-на-Дону, 2006. 22 с.
107. Яковлева Н.Ф. Китайская живопись «гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства // *Вестник ЗабГУ*. 2012. № 9 (88). С. 9-12.
108. Яковлева Н.Ф. *Традиционная китайская живопись: культурологический анализ*: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры; ФГБОУ ВПО «Забайкальский государственный университет». Чита, 2013. 176 с.
109. Япин Л. Константин Мефодиевич Максимов – русско-китайский художник // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2007. С. 156-159.
110. Япин Л. Творчество учеников К.М. Максимова – продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // *Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена*. СПб., 2008. № 32(70), ч.1. С. 211-212.

Література англійською мовою:

111. *An Album of Contemporary Chinese Paintings* / Ed. by Li Xiangping. Beijing: China Intercontinental Press, 2009. 141 p.
112. Andrews J. F. Kuiyi Sh. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 p.
113. Andrews J.F. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: 1995. 480 p.
114. Barnhart R.M., Cahill J., Hung, Wu. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Hong Kong: C&C Offset Printing Co, Ltd, 2002. 416 p.

115. Beurdeley C.; Beurdeley M. *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*. London: Lund Humphrey, 1972. 204 p.
116. Ci L. *The Art of Chinese Painting. Capturing the Timeless Spirit of Nature*. Beijing: China Intercontinental Press, 2006. 153 p.
117. Croizier R. When Was Modern Chinese Art? A Short History of Chinese Modernism // *Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations* (ed. by Josh Yiu). Seattle: Seattle Art Museum – University of Washington Press, 2009. P. 24-34.
118. *Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting* / Ed. by Marsha Weidner. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.
119. Gladstone P. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
120. Grunberg Ch. *The Real Thing: Contemporary Art from China*. Liverpool: Tate Liverpool publication, 2007. 57 p.
121. Hung W. Yuanmingyuan: Huang Rui, the Stars, and Today // *Huang Rui. The Stars Period 1977-1984*. Hong Kong: Asia One Books, 2012. P. 8-19.
122. Irving G.A. Hongnian Zhang, an American Artist // *New Art International*. 2006-2007. Vol. XI. P. 102-115.
123. Meisel L.K., Donovan M. *Photorealism. Since 1980*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers. 1993. 368 p.
124. Minglu G. *Inside out: New Chinese Art*. Berkley: University of California press, 1998. 204 p.
125. Murray J.K. Didactic Art for Women. The Ladies' Classic of Filial Piety // *Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting* / Ed. by M. Weidner. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. P. 1-24.
126. Nielsen W.A. New Art from the New China // *Beyond the Open Door: Catalogue of the Exhibition Contemporary Paintings from the People's Republic of China*. California: Pasadena, 1987. P. 19-24.
127. Nikkari V., Mattila-Laiho R., Wang Ph. *Zhang Xiaogang*. Finland: Sara Hilden Art Museum, 2007. 231p.
128. Rui H. *The Stars Period. 1977-1984*. Hong Kong, 2012. 326 p.

129. Rzepińska M., Malcharek K. Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background // *Artibus et Historiae*. 1986. Vol. 7. No. 13. P. 91-112.
130. Sherman E. Lee. *A History of Far Eastern Art*. 5-th ed. N.Y.: Prentice Hall, 1994. 576 p.
131. Strassberg R.E. The Opening Door of Contemporary Chinese Painting // *Beyond the Open Door. Contemporary Paintings from the People's Republic of China*. Pasadena: Pacific Asia Museum, 1987. P. 11-18.
132. Strassberg R.E., Nielsen W.A. *Beyond the Open Door. Contemporary Paintings from the People's Republic of China*. Pasadena: Pacific Asia Museum, 1987. 76 p.
133. Sullivan M. *Art and Artists of Twentieth Century China*. Berkley: University of California Press, 1996. 354 p.
134. Sullivan M. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2006. 274 p.
135. Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art: from the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Thames and Hudson, 1973. 208 p.
136. Vermander B. The Future of Chinese Painting // *China News Analysis*. 1998. Jan. 1. # 1601. P. 1-10.
137. *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artist 1300-1912* / Ed. by Debra Edelstein. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art – New York: Rizzoli, 1988. 231 p.
138. Vine R. *New China, New Art*. NY: Pestle publishing, 2008. 240 p.
139. Vossilla F. The Jesuit Painter and His Emperor. Some Comments Regarding Giuseppe Castiglione and the Qianlong Emperor // *National Palace Museum Bulletin*. 2016 (December). Vol. 49. P. 69-88.
140. Watson W. *Art of Dynastic China*. N.Y.: Harry N Abrams Inc, 1981. 633 p.
141. Weidner M. Introduction. Images and Realities // *Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting* / Ed. by Marsha Weidner. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. P. 27-51.
142. Zhang A. *A History of Chinese Painting*. Beijing: Foreign Languages Press, 2006. 244 p.

Література китайською мовою:

143. 中国历代艺术·建筑艺术编. 北京: 中国建筑工业出版社, 1994. 349 页.
[Китайське мистецтво і архітектура. Пекін: Преса будівельної індустрії Китаю, 1994. 349 с.]
144. 中国油画人体百年 (1900-1999). 辽宁美术出版社, 2001. 258页
[Китайський олійний живопис людського тіла за 100 років (1900-1999). Ляонін: Видавництво з образотворчого мистецтва, 2001. 258 с.]
145. 中国美□□□□ 1949—1989) / 中国美□□□□. 南宁 : 广西美□□□□□□, 1993. [Щорічник китайського мистецтва (1949-1989) / під редакцією Національного художнього музею Китаю. Наньнін: Видавництво образотворчого мистецтва Гуансі, 1993]
146. 中國寫實畫派:朱春林(中國寫實畫派五周年全集). 北京, 2009. 126 页.
[Школа китайського реалістичного живопису: Чжу Чуньлінь (п'ята річниця китайської школи реалістичного живопису). Пекін, 2009. 126 с.]
147. □□□, □□□□□, □□□: 2005 □, 480 □. [Яньпін Хей. *Історія китайського живопису*. Шіцзяцзуань: [б.и.], 2005. 480 с.]
148. 刘淳. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社, 2005. 462 页 [Лю Вей. *Історія китайського олійного живопису*. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2005. 462 с.]
149. □□□□□□□□□□□□□□□□ 1979-1989, 湖北美□□□□□ 1992年, 200□□ [Люй Пэн, Тань І. *Історія сучасного китайського мистецтва 1979-1989*. Хубей : [б.в.], 1992. 200 с.]
150. 唐华伟. 当代油画14 : 女性艺术家专辑. 安徽美术出版社, 2015 [Хуавей Т. *Сучасний олійний живопис 14: Альбом жінок-художниць*. Пекін: Издательство Аньхой Файн Артс, 2015]

151. 夏俊娜绘画. 生命的丰年 夏俊娜贰零零叁 中英文本.
 杭州：浙江人民美术出版社，2003. [*Ся Цзюнь На. Живопис. Ханчжоу: Видавничий дім образотворчих мистецтв Чжецзян, 2003*]
152. □ □ 印, 中国 人物画 史, 北京, 2002 年, 380 □ . [Гуаньїн Чжан. Історія китайської портретного живопису. Пекін: [б.в.], 2002. 380 с.]
153. 张祖英主编；中国油画学会，上海市文化广播影视管理局编著.
 精神与品格 中国当代写实油画研究展作品集. 南宁：广西美术出版社, 2006. [*Дух і характер. Колекція китайської виставки сучасного реалістичного олійного живопису (під редакцією Чжан Цуйїн, Китайського товариства олійного живопису). Нанкін: Видавництво Гуансі Файн Артс, 2007*].
154. 徐 湖 平, 明清 肖像画, 天津 美□ 出版社, 2003 年, 188 □ . (Хупін Сюй. *Портретний живопис династій Мін і Цин. Тяньцзінь: [б.в.], 2003. 188 с.*)
155. 朱沙. 苏联美术与新中国油画. 东南大学出版社, 2013. 272□ [Чжу Ша. *Радянське мистецтво і новий китайський олійний живопис. Видавництво Південно-Східного університету, 2013. 272 с.*]
156. 李 来源, 林木, 中国 古代 画 □ □ □ 史□, 上海 人民出版社, 1997. 年, 340 □ . (Юань Лі, Му Лінь. *Історія старокитайського живопису. Шанхай: [б.в.], 1997. 340 с.*)
157. 李超 中国现代油画史 上海：上海书画出版社, 2007. 392页 [Чао Лі. *Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису і каліграфії, 2007. 392 с.*]
158. 王宗英 . 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社, 2009. 225页. [Цзуньїн Ван. *Історія китайського живопису. Видавництво Південно-Східного університету, 2009. 225 с.*]

159. 薛宁。 社会 性 与 。 北京, 2008. 337 。 [Нінлань С. Гендер і права жінок. Пекін, 2008. 337 с.]
160. 薛永年, 蔡星。 清代卷, 2000年, 290。 [Юньнян Сюе, Сінйі Цай. *Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цин*. Пекін: [б.в.], 2000. 290 с.]
161. 赵利平著. 集藏斋话 艺术收藏与鉴赏. 广州: 广东教育出版社, 2010. 220页. [Ліпін Чжао. *Колекція творів мистецтва Тибету та його оцінка*. Гуанчжоу: Освітнє видавництво провінції Гуанчжоу, 2010. 220 с.]
162. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. . 北京, 2014. 404 页 [Южін Цу, Ченлін Цу. *Сто років китайської історії мистецтва*. Пекін, 2015. 404 с.]
163. 鲁虹. 中国当代艺术30年: 1978-2008. 北京: 湖南美术出版社, 2013. 566 页. [Хун Лу. *30 років китайського сучасного мистецтва: 1978-2008 pp.*, Пекін: видавництво Hunan Fine Arts, 2013. 566 с.]

Електронні ресурси та інтернет-сайти художників:

164. Гордеев К.С., Жидков А.А., Бычков Д.В., Дубровин Н.А. Постмодернизм в изобразительном искусстве // *Современные научные исследования и инновации*. 2017. № 11. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2017/11/84862> (дата звернення: 13.02.2018).
165. Клео-Грозина М. Три самые красивые куртизанки Прекрасной эпохи. URL: <https://www.kleo.ru/items/bomond/kurtizanki.shtml> (дата звернення 17.01.2018).
166. Лузянин С. Г. Китай в годы Второй мировой войны (1939–1945 гг.). Том 2. На азиатском направлении. С. 221-237. URL: <https://histrf.ru/uploads/media/default/0001/25/80ed24096287d34df4c2fc5f3c60686033926934.pdf> (дата звернення 19.04.2018).
167. Менины — ответ на вызов Веласкеса. URL: <http://timofeyich.ru/content/iso/historyiso/masterpiece/othermeninas.php> (дата звернення 5.05.2018).

168. Почагина О.В. Семья в Китае: новые формы – иные ценности // *Отечественные записки*. 2008. № 3. URL: <http://www.strana-oz.ru/2008/3/semya-novye-formy---inye-cennosti> (дата звернения 24.11.2018)
169. Стручалина Г. Китайские литераторы XX века. Ли Шутун // *Журнал о Китае*. URL: <https://sadpanda.cn/archives/19689> (дата звернения: 17.08.2018).
170. Artworks by Wang Yidong. YangGallery. 2016. URL: <https://www.yanggallery.com.sg/artists/wang-yidong/> (дата звернения 24.11.2018).
171. Blinks H. Cao Dali and Yan Zhenduo at Zee Stone Gallery // *Asian Art News*, Hong Kong. Режим доступа 22.12.2017: http://caodali.net/?page_id=210
172. Blinks H. Cao Dali and Yan Zhenduo at Zee Stone Gallery // *Asian Art News*, Hong Kong. Режим доступа 22.12.2017: URL: http://caodali.net/?page_id=210 (дата звернения: 21.12.2017).
173. Cannon R. G. Playful Stillness – Jiang Huan's «Temperature of Time» at Eli Klein Fine Art. URL: https://art.base.co/news_story/229-playful-stillness-jiang-huan-s-temperature-of-time-at-eli-klein-fine-art#6 (дата звернения: 6.07.2018).
174. Cao Dali // caodali.net. international artist. URL: http://caodali.net/?page_id=38 (дата звернения: 21.12.2017).
175. Chen Baoyi (Po Yi Tschun) // *Ravenel*. URL: <https://ravenel.com/artist.php?id=173&lan=en> (дата звернения: 2.07.2018).
176. Chenxin J. From «Memories of the Cowshed», 1998). 2012. URL: <https://www.wordswithoutborders.org/article/memories-of-the-cowshed> (дата звернения: 23.12.2017).
177. Chinesenewart. Chinese contemporary artists. URL: <https://www.chinesenewart.com> (дата звернения: 6.11.2018).
178. Dali Cao Auction Price Results // *Invaluable. The World's Premier Auctions and Galleries*. URL: <https://www.invaluable.com/artist/cao-dali-o5yd2cerrv/sold-at-auction-prices/> (дата звернения: 05.01.2018).
179. Gent M.L. Qiu Ti: Chinese Female Modernist Painter // *Dissertation Reviews* URL: <http://dissertationreviews.org/archives/8655> (дата звернения: 3.07.2018).

180. Guan Zilan (Violet KWAN) // *Ravenel*. URL: <https://ravenel.com/artist.php?id=173&lan=en> (дата звернення: 2.07.2018)
181. Hongnian Zhang. URL: <http://www.zhanghongnian.com> (дата звернення: 12.07.2018).
182. Hongnian Zhang. URL: <http://www.zhanghongnian.com/> (дата: звернення: 23.08.2018).
183. Kathy H. Discuss the relationship of modernism and gender in the Asian context, using specific reference to at, using specific reference to at least two artists from one region of Asia (East, South, or South-East Asia). URL: http://www.academia.edu/31657709/Women_in_Modern_Chinese_Art_Guan_Zilan_and_Qiu_Ti (дата звернення: 2.07.2018).
184. Lin Qi. Colleagues remember gifted artist Luo Erchun // China daily. 2015. Режим доступу 6.11.2017: URL: http://www.chinadaily.com.cn/culture/art/2015-11/17/content_22477834.htm (дата звернення: 18.09.2018).
185. Ling Zh. Cultural Exchange. Chinese Court Painter Giuseppe Castiglione (1688-1766) // Lyon & Turnbull. 2017. URL: <https://www.lyonandturnbull.com/news-article/cultural-exchange-chinese-court-painter-giuseppe-castiglione-1688-1766> (дата звернення 2.09.2018).
186. National Art Museum of China. URL: http://www.namoc.org/en/collections/fineart/Oil_Painting/
187. Peng L. Comparative Analysis (He Duoling vs. Andrew Wyeth, Wang Guangyi vs. Andy Warhol) of the Role of Artistic Approaches and Directions in Art History Composition. 2016 / Art History: Taste, Image and Identity URL: <http://en.cafa.com.cn/lu-peng-art-history-taste-image-and-identity.html> (дата звернення : 18.11.2017).
188. Peter Chan. URL: <http://peterchanart.com/> (дата звернення: 24.09.2018).
189. Peter Chan. URL: <https://galerieyoun.com/en/artists/peter-chan/> (дата звернення: 18.08.2018).
190. Portrayals from a Brush Divine: a Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China (10/06/2015 – 01/04/2016) URL:

<http://theme.npm.edu.tw/exh104/giuseppecastiglione/en/index.html#main> (дата звернення 19.08.2018).

191. Qin Xuanfu // *Ravenel*. Interneticional Art Group URL: <https://ravenel.com/artist.php?id=523&lan=en> (дата звернення: 17.08.2018)
192. Scheuerman E. «Our Sister Painter»: The Life of a European Woman in Qing China // *Visualizing Traditional China*. 2016. # 142 URL: http://humanities.lib.rochester.edu/china/index.php/once-upon-a-time/laura_biondecci/ (дата звернення 29.08.2018).
193. Sue W. Qin Xuanfu // Nov. 2016. № 28. URL: <http://en.cafa.com.cn/qin-xuanfu.html> (дата звернення: 17.08.2018).
194. Sue W. Self-Image: Woman Art in China (1920-2010) Exhibition. // *Cafa Art Info*. 2011. Apr 1. URL: <http://en.cafa.com.cn/self-image-woman-art-in-china-1920-2010-exhibition.html> (дата: звернення: 23.08.2018).
195. The Stars Group of Artists // *Zee Stone Gallery*. URL: <http://www.zeestone.com/article.php?articleID=16> (дата звернення: 24.03.2018).
196. Thien M. From Republican-Era Shanghai to Postwar Paris: Pan Yuliang's Bold Portraits // *Frieze*. URL: <https://frieze.com/article/republican-era-shanghai-postwar-paris-pan-yuliangs-bold-portraits> (дата звернення: 4.07.2018)
197. Truong, Alain. R. Prized portrait of Consort Chunhui sold for almost HK\$40 million at Bonhams Hong Kong 2012 Spring Auctions. 2012 URL: <http://www.alaintruong.com/archives/2012/05/28/24358743.html> (дата звернення 27.08.2018).
198. Tseng H.Y. Impressionist Portraits and Figures. 1986. URL: <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2011/03/hsin-yao-tseng.html> (дата звернення 15.06.2018).
199. Veljkovic J. The Fragrant Concubine: An Unsolved Legend Is this Qing Dynasty beauty's story real, or is it just the fantasy of hopeless romantics? 2012: URL: <http://www.theworldofchinese.com/2012/06/the-fragrant-concubine-an-unsolved-legend/> (дата звернення 21.08.2018).

200. Voynovskaya Nastia. Peter Chan Paints Subjects in Prayer and Contemplation // *Hi Fructose. The New Contemporary Art Magazine*. 2015. URL: <https://hifructose.com/2015/04/02/peter-chan-paints-subjects-in-prayer-and-contemplation/> (дата звернення 18.06.2018).
201. Yang Feiyun // *Artnet*. URL: <http://www.artnet.com/artists/yang-feiyun/biography> (дата звернення: 12.06.2018).
202. Yang Feiyun. In search of one's own origin // *Florence is You!* 2017. URL: <http://www.florenceisyou.com/2017/03/yang-feiyun/> (дата звернення: 18.09.2018).
203. 冷□□□□“超写□”形成之路 [Холодна армія: шлях до формування мого «суперреалізму»]. 2017. URL: <https://read01.com/zh-my/DGQyoJ4.html#.W3rV4SQza9J> (дата звернення: 29.09.2018).
204. 冷□□□□□□□□□□“□□□□” [Холодна армія: Дослідження «візуальної межі» мистецтва олійного живопису] URL: http://painting.022china.com/2012/11-17/771387_0.html (дата звернення: 01.10.2018).
205. 冷□官方网站 [Офіційний сайт холодної армії]. URL: http://lengjun.artron.net/works_detail_brt000007400024 (дата звернення: 13.10.2018).
206. 冷□的超限□画 [Живопис «Холодної армії». 2012. URL: <http://news.hexun.com/2013-02-26/151489146.html> (дата звернення: 18.09.2018).
207. 冷□□□□□□ [Холодная армія] // *Southern People Weekly*. 2013. № 5. URL: <http://news.hexun.com/2013-02-26/151489146.html> (дата звернення: 18.09.2018).
208. 冷□□□□□□□□□□ [Суперреалістичний олійний живопис «Холодної армії»]. 2012. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_6002d4a30100d1vu.html (дата звернення: 14.10.2018).

209. 刘海粟油画欣赏 [Олійний живопис Лю Хайсю]. 2013. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_c5caf1f20101c5wf.html (дата звернення: 2.07.2018).
210. 年作 假如一切都很完美 布面油画 [Олійний живопис «Якщо все ідеально» Лі Гуйжуна]. URL: <https://auction.artron.net/paimai-art5042581271/> (дата звернення: 03.08.2018).
211. 春□•雅昌博客青年□□□□□□□□□□□□□□展 [Блог молодого митця Лі Чжуо, майстра олійного живопису: онлайн-виставка]. URL: <https://blog.artron.net/space.php?uid=204977&do=blog&id=1089544> (дата звернення 16.04.18).
212. 李立. 用老照片回□□□□□□□ [Лі Лі. Огляд історії китайського мистецтва зі старими фотографіями]. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_a65109fe0102w9xs.html (дата звернення 8.09.2018).
213. 李□□ [Лі Гуйжун]. URL: <http://baike.hrhrs.com/?doc-view-204.html> (дата звернення: 02.10.2018).
214. 李□□ [Лі Гуйжун]: URL: http://artso.artron.net/auction/search_auction.php?keyword=%E6%9D%8E%E8%B4%B5%E5%90%9B& (дата звернення: 18.09.2018)
215. 李□□□□□□□□□□□□□□□□ [Реалістичне тіло елітного живопису Лі Гуйжуна: класична спокуса]. 2017. URL: <http://mp.163.com/v2/article/detail/D4GGEP3E0514CLPO.html> (дата звернення 18.09.2018).
216. □□□. (雅昌□□) "超然" □□展在□象空□共同探□写□油画□□了□? // 雅昌□□网□□, 2018. [Ян Ксяомен. «Трансцендентна» художня виставка спільно обговорюється в потенційному просторі. Чи є реалістична олійна картина застарілою? // *Мережа мистецтв Artron*. 2018]. URL: <https://news.artron.net/20180709/n1010759.html> (дата звернення 19.11.2018).

217. 方 方 方 方 方 方 方 [Вибрані картини Яна Фейюня]. URL: <http://jsl641124.blog.163.com/blog/static/177025143201361395023804/> (дата звернення: 11.08.2018).
218. 方 方 方 方 方 方 方 [Олійний живопис Мао Йігана]. URL: <https://kknews.cc/zh-mo/culture/yua66ej.html> (дата звернення 17.04.2018).
219. 方 方 方 方 方 方 方 [Блог художника Чена Міна]. URL: <http://blog.sina.com.cn/chenmingart> (дата звернення 21.05.2018).
220. 方 方 方 方 方 方 方 方 方 方 方 方 方 方 方 方 (方) [Художник Чжу Чуньлінь: китайський олійний живопис (ілюстрація)]. 2012. URL: <http://news.96hq.com/a/20120725/206114.html> (дата звернення 24.05.2018).
221. 雅昌拍方 [Аукціон Artron]. URL: <http://auction.artron.net/paimai-art5105741652/> (дата звернення: 14.09.2018).
222. 方 方 :冷方 方 方 <浣溪沙>*梦 [Картини: «Холодна армія»]. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_4faf249a0102vdnf.html (дата звернення: 14.10.2018).