

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛЮ МІНСЮАНЬ

УДК 75.047 : 711.5] : 75.03''06 (510) "195/200"

ДИСЕРТАЦІЯ

**МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

刘鸣盛 Лю Мінсюань

М. ЛЮ

Науковий керівник:
КОТЛЯР Євген Олександрович,
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Лю Мінсюань. Міський пейзаж у китайському живописі другої половини XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню міського пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століть як комплексної проблеми, що потребує аналізу жанрової еволюції, образно-стилістичних трансформацій та впливу соціокультурних факторів у розвитку мистецтва Китаю.

На основі широко джерельного матеріалу показана загальна художня панорама зародження та еволюції жанру, а також становлення образу міста як самостійного компонента в репертуарі китайського образотворчого мистецтва. Окрема увага приділена проблематиці співіснування та взаємодії художніх традицій мистецтва Китаю із сучасними тенденціями в розвитку художньої образності міста.

Об'єкт дослідження є розвиток образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століть, а предметом – міський пейзаж як самостійний жанр в історичному та сучасному контекстах китайського образотворчого мистецтва.

У дисертації з'ясовані та визначені основні тенденції в образно-стильовому розвитку міського пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століть. Досліджено та узагальнено особливості жанрового та видового генезису міського пейзажу як самостійного жанру в історичному та сучасному контекстах китайського образотворчого мистецтва. На цій основі авторкою визначено й обґрунтовано основні етапи розвитку

жанру міського пейзажу, а також виявлено коло як найбільш загальних, так і специфічних характеристик у жанровому репертуарі міського пейзажу.

Узагальнення структури жанрового тематичного репертуару дозволило виявити та проаналізувати образно-стилістичні тенденції в розвитку жанру міського пейзажу кінця XIX – початку XXI століть.

Результати дослідження, зокрема аналітична частина основного тексту, висновки, а також історіографічна та бібліографічні частини роботи, мають практичне значення для українського сходознавства, оскільки вводять до наукового обігу актуальну фахову літератури з проблематики дослідження.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел і додатків (альбому ілюстрацій, списку ілюстрацій, списку публікацій й апробацій матеріалів дисертації).

У *першому розділі* викладено результати аналізу фахової літератури, наведено джерела й обґрунтовано методи дослідження.

У центрі уваги перебуває дослідження українського та китайського мистецтвознавчого дискурсів як із загальної проблематики питання, так і в річищі вузькофахових напрямків. Значна частина історіографії проблеми репрезентована в межах англomовного наукового дискурсу, який включає до себе як дослідження західних вчених, так і дослідників-синологів з України та Китаю, що працюють або публікуються у Європі.

Основна увага приділена науковій літературі із зазначеної проблематики, що розвивається на теренах дослідження китайського образотворчого мистецтва. Це дало змогу виявити, дослідити та узагальнити основні напрямки аналізу міського пейзажу як жанру в сучасному китайському мистецтві, обґрунтувати найбільш актуальні проблеми, що перебувають у центрі уваги дослідників Китаю. У цілому, на підставі історіографічного аналізу усього комплексу наукової літератури, визначено загальне концептуальне поле дослідження. Його характеристиками є: актуальність проблематики, націленість на з'ясування як універсальних

проблем, так і розгляду окремих аспектів у творчості китайських митців; прагнення дослідити винесену у заголовок проблематику у належній повноті.

Джерела та методи дослідження охарактеризовані у відповідності до мети, завдань та гіпотези дослідження. Дисертаційна робота побудована на аналізі репрезентативного кола джерел, які представлені в текстовій та візуально-ілюстративній групах. В обох групах переважають джерела, які вперше вводяться до українського наукового обігу. Методологія дослідження побудована на основі принципів історизму й об'єктивності. Коло методів дослідження спирається на комплексний підхід, що дозволяє використовувати методи і техніки мистецтвознавчого, культурологічного та філософсько-естетичного аналізу. У системі загальнонаукових методів використана систематизація, типологізація, порівняльний аналіз. Серед спеціальних методів задіяні методи формального, композиційно-пластичного та образно-стилістичного аналізу. У роботі враховані наукові здобутки з європейського й українського образотворчого мистецтва, зокрема пов'язані з еволюцією жанру міського пейзажу.

У *другому розділі* досліджуються основні етапи в розвитку та становленні художньої образності міського пейзажу в образотворчому мистецтві Китаю, а також аналізуються передумови та обставини виникнення міського пейзажу як повноцінного жанру. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці показаний і досліджений за допомогою методу періодизації. Визначено основні етапи в розвитку міського пейзажу, що в якості чинника культурної традиції Китаю зароджується в ранньому Середньовіччі (період династії Сун (960-1279). Відтоді художній образ міста як складова культурної традиції проходить низку важливих етапів, формуючи власну жанрову основу: репрезентацію образності міської архітектури, ландшафтів, а також типажів мешканців міст.

З метою дослідження еволюції міського пейзажу як жанру, в дисертації показані та досліджені два найбільш репрезентативні художні процеси. Один з них пов'язаний з розвитком образу міста в традиційному китайському

живописі *гохуа*, а другий – з віддзеркаленням міської естетики в китайській живописній практиці *сіанхуа*, що орієнтується на здобутки західноєвропейського модернізму і радянського соцреалізму. Мотиви, типологія та образно-стилістичні ознаки міського пейзажу у рамках *гохуа* проаналізовані з точки зору представлення в образній системі міського живопису традиційних зображальних прийомів, технік та стильових рішень. Показана стильова палітра і типологія мотивів міського пейзажу в традиціях мистецтва *гохуа*.

Натомість вплив європейської художньої школи *сіанхуа* на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст. проаналізований у контексті процесів художньої модернізації техніки та естетичних підходів китайського мистецтва, що заклало підвалини для сучасної жанрової репрезентації міського пейзажу. Серед напрямів впливу західного мистецтва на формування художньо-стильових особливостей міського пейзажу окремо виділені та проаналізовані академічний і авторський стильовий напрями.

У **третьому розділі** представлено аналіз міських мотивів у пейзажному живописі Китаю другої половини XX – початку XXI ст., а також виявлено та досліджено художньо-образні жанрові особливості міського пейзажу.

Авторська типологія тематично-образного репертуару міського пейзажу сформована на основі китайського живопису зазначеного періоду та включає в себе найбільш репрезентативні напрямки, а саме: образ міста у контексті просторово-ландшафтного (панорамного) узагальнення; локальні художні мотиви в міському пейзажі як репрезентації «малої Батьківщини»; ремінісценції історико-культурної спадщини в межах жанрових засобів міського пейзажу та пошук художньої форми для естетики міського повсякдення. У дисертації встановлено, що зазначені напрямки в розвитку жанру міського пейзажу є найбільш типовими способами донесення складної та мінливої образності міста у зазначений період часу, що пов'язано як із

загальною художньої еволюцією образотворчого мистецтва Китаю, так і з соціокультурними аспектами процесів урбанізації.

Художньо-стилістичні особливості в розвитку міського пейзажу Китаю другої половини XX – початку XXI ст. проаналізовані в дисертаційному дослідженні в контексті проблематики трансформації художньої мови. Доведено, що для сучасного етапу розвитку образотворчого мистецтва Китаю ключове значення має взаємодія історичних стилів (передусім, імпресіонізму, реалізму та абстракціонізму) та феноменології полістилізму, що спирається на традиційний естетичний ґрунт. На прикладі творчості китайських художників зазначеного часу простежено застосування та трансформацію імпресіоністичних та пост-імпресіоністичних мотивів, елементів художньої мови реалізму та абстракції в жанрі міського пейзажу. Виявлено та показано важливий для китайського образотворчого мистецтва фактор регіоналізму, що знайшов своє вираження в образній парадигмі міського пейзажу, особливо у взаємодії із феноменом полістилізму.

Ключові слова: китайський живопис, міський пейзаж, художній образ міста, *гохуа*, *сіянхуа*, типологія, образно-стильова еволюція.

ABSTRACT

Liu Mingxuan. Urban landscape in Chinese Painting of the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st centuries. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. The thesis to obtain an academic degree of the Doctor of Philosophy in a specialty 023 – Fine Arts. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the urban landscape in Chinese painting of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries as a complex problem that requires the analysis of genre evolution, pictorial and stylistic transformations, and the influence of sociocultural factors in the development of Chinese art.

Based on current source material, this study presents a comprehensive artistic panorama detailing the origin and evolution of the genre, along with the establishment of the city as a distinct element within the repertoire of Chinese fine art. Special emphasis is placed on examining the coexistence and interaction between the artistic traditions of Chinese art and contemporary trends in the development of urban imagery.

The *object* of research is the evolution of fine art in China from the second half of the 20th century to the early 21st century. The *subject* under investigation is the urban landscape as an independent genre within the historical and contemporary contexts of Chinese fine art.

Within the dissertation, the primary trends in the pictorial and stylistic evolution of the urban landscape in Chinese painting from the latter half of the 20th century to the early 21st century are elucidated and defined. The peculiarities of the genre and the genesis of urban landscapes as an independent artistic genre within the historical and contemporary contexts of Chinese fine art have been thoroughly investigated and synthesized. Based on this analysis, the author has identified and outlined the key stages in the development of the urban landscape genre. Additionally, a comprehensive exploration has been conducted to unveil

both general and specific characteristics within the repertoire of the urban landscape genre.

The synthesis of the genre's thematic repertoire structure has enabled the identification and analysis of figurative and stylistic trends in the evolution of the urban landscape genre from the late 19th to the early 21st centuries.

The outcomes of this research, encompassing the analytical sections of the main text, conclusions, as well as the historiographical and bibliographic segments, hold practical significance for Ukrainian Oriental studies. They contribute to the scholarly discourse by introducing current specialized literature on the research issues.

The dissertation is organized into an introduction, three sections, conclusions, a list of references, and appendices, including an album of illustrations, list of figures, list of publications and approvals of dissertation materials).

The *first chapter* presents the outcomes of the analysis of specialized literature, providing references to sources and substantiating research methods.

The emphasis lies in exploring Ukrainian and Chinese art history discourses, encompassing both the general aspects of the issue and highly specialized domains. Notably, a substantial portion of the historiography related to the problem is represented within the English-language scientific discourse. This encompasses research by Western scholars and Sinologist researchers from Ukraine and China, whether working or publishing in Europe.

The main attention is paid to the scientific literature on the mentioned issues, which is developing in the field of Chinese fine art research. This made it possible to identify, research and generalize the main directions of the analysis of the urban landscape as a genre in modern Chinese art, to substantiate the most urgent problems that are in the focus of the researchers of China. In general, based on the historiographical analysis of the entire complex of scientific literature, the general conceptual field of research is defined. Its characteristics are: relevance of issues, focus on elucidating both universal problems and consideration of individual

aspects in the work of Chinese artists; the desire to investigate the problematic presented in the title in due completeness.

Research sources and methods are characterized in alignment with the research's purpose, tasks, and hypothesis. The dissertation relies on the analysis of a representative array of sources categorized into two groups: textual and visual-illustrative. Notably, both groups predominantly feature sources being introduced to Ukrainian scientific discourse for the first time.

The research methodology is anchored in the principles of historicism and objectivity. Adopting a comprehensive approach, the research employs methods from art history, cultural and philosophical analysis, and aesthetic analysis. General scientific methods such as systematization, typology, and comparative analysis are utilized, while special methods involve formal, compositional-plastic, and figurative-stylistic analysis. Throughout, the work acknowledges the scholarly advancements in European and Ukrainian fine arts, particularly within the evolution of the urban landscape genre.

The *second chapter* delves into the primary stages shaping the development of the artistic portrayal of the urban landscape in Chinese fine arts. It comprehensively analyzes the background and emergence of the urban landscape as a distinct genre, shedding light on the city's depiction in both Chinese cultural tradition and visual practice through a method of periodization.

The key phases in the evolution of the urban landscape, originating in the early Middle Ages during the Song dynasty (960-1279), are identified. Since that period, the artistic representation of the city, deeply rooted in Chinese cultural tradition, undergoes significant stages, establishing its own genre foundation. These stages encompass the portrayal of urban architecture, landscapes, and various city dwellers.

To examine the evolution of the urban landscape as a genre, the dissertation explores two pivotal artistic processes: the evolution of the city's image in traditional Chinese Guohua painting and the reflection of urban aesthetics amidst the challenges posed by Western European modernism and Soviet socialist realism

(xianghua). The motifs, typology, and pictorial and stylistic features of the urban landscape within Guohua are scrutinized in terms of their representation in the pictorial system. The analysis considers traditional pictorial methods, techniques, and stylistic solutions, elucidating the stylistic palette and typology of urban landscape motifs within Guohua.

Contrarily, the impact of the European xianghua art school on the development of the urban landscape in 20th-century Chinese painting is scrutinized within the context of the artistic modernization of techniques and aesthetic approaches in Chinese art. These developments laid the groundwork for the contemporary representation of the urban landscape. Within the sphere of Western art's influence on the formation of artistic and stylistic features of the urban landscape, this analysis distinctly examines both academic and authorial stylistic directions.

Moving on to the *third chapter*, it conducts a comprehensive analysis of urban motifs in Chinese landscape painting from the latter half of the 20th century to the early 21st century. Additionally, it unveils and explores the artistic and genre-specific features characterizing the urban landscape.

The author's typology of the thematic and figurative repertoire of the urban landscape, derived from Chinese painting during the specified time period, encompasses the most representative directions. These include the portrayal of the city within the context of spatial-landscape (panoramic) generalization; local artistic motifs depicting the urban landscape as a representation of the "small Motherland"; reflections of historical and cultural heritage within the genre means of the urban landscape; and the exploration of artistic forms for the aesthetics of urban everyday life. The dissertation establishes that these specified directions in the development of the urban landscape genre represent the most typical approaches for conveying the intricate and evolving image of the city during the specified time period. This connection is evident both in the broader artistic evolution of Chinese fine art and in the socio-cultural aspects of urbanization processes.

The dissertation scrutinizes the artistic and stylistic features in the development of the urban landscape in China from the second half of the 20th century to the early 21st century within the context of the challenges posed by the transformation of artistic language. It establishes that the interaction of historical styles, primarily impressionism, realism, and abstractionism, along with the phenomenology of polystylism grounded in traditional aesthetics, plays a pivotal role in the modern stage of fine art development in China.

The dissertation demonstrates that the use and transformation of impressionist and post-impressionist motifs, coupled with elements from the artistic language of realism and abstraction, are discernible in the urban landscape genre through the works of Chinese artists during the specified time period. The factor of regionalism, significant in Chinese fine art, finds expression in the pictorial paradigm of the urban landscape, particularly in interaction with the phenomenon of polystylism.

Key words: Chinese painting, urban landscape, artistic image of the city, gohua, xianhua, typology, figurative and stylistic evolution.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс в китайській історіографії. *Вісник Харківської державної академії мистецтва*. 2022. № 1. С. 117-129. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.117> / URL: <https://visnik.org.ua/view-uk/?y=2022&n=1#11>
2. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтва*. 2023. № 50. С. 37-49. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-50-6> / URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2023/50/yevgen-kotlyar-minsyuan-lyu-37-49>
3. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 65. Т. 2. С. 74-82. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-9> / URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_2/9.pdf
4. Лю М. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно-стилістичні ознаки. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. № 1. С. 57-65. DOI: <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.02.057> / URL: <https://visnik.org.ua/view-en/?y=2023&n=2#5>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Лю М. Епічний пейзаж в українському та китайському живописі: компаративний аспект. *Образ України у пейзажному малярстві: зб. тез*

- доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. присв. 150-річчю від дня народження Г. Світлицького, Київ, 18 жовтня 2022 р. Київ, 2022. С. 19-20.
2. Лю М. Образи старого Китаю в міських пейзажах художника Ден Анке. *Восьмі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. С.195-196.
 3. Лю М. Міський пейзаж як портретування ландшафту в образотворчому мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 травня 2022 р. / за ред. проф. В.М. Шейка та ін.* Харків: ХДАК, 2022 р. С. 287-288.
 4. Лю М. Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність: зб. наук. матер. міжнародної наук.-практ. конф., 14 квітня 2022 р.* Харків: ХДАДМ, 2022. С. 70-72.
 5. Лю М. Структурний принцип композиції міського пейзажу: теоретичний дискурс китайських мистецтвознавців. *Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 178-179.
 6. Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: основні етапи розвитку жанру міського пейзажу. *Перші Таранушенківські читання: зб. наук. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції, 14 квітня 2023.* Харків: ХДАДМ, 2023. С. 73-74.

ЗМІСТ

ЗМІСТ	14
ВСТУП	17
 РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	24
1.1. Образ міста в китайському пейзажному живописі: науковий дискурс і стан дослідженості теми	24
1.1.1. Узагальнюючі наукові праці	24
1.1.2. Міський пейзаж у китайському живописі як об’єкт уваги українських науковців	26
1.1.3. Особливості художньої інтерпретації міського пейзажу як жанру в китайському мистецтвознавстві	30
1.1.3.1. Міський пейзаж у регіональному вимірі: проблема локальності тематичного репертуару.....	36
1.1.3.2. Художні образи міста в рамках парадигми традиції та модернізації	40
1.1.3.3. Міський пейзаж у творах видатних майстрів: загальні тенденції на прикладі творчості Янь Ванляна і Дай Шихе	42
1.1.3.4. Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в рамках «науки молодих»	46
1.2. Джерельна база, методи та стратегія дослідження	53
1.2.1. Методи дослідження	53
1.2.2. Джерела дослідження	56
Висновки до першого розділу	57
 РОЗДІЛ 2. МІСЬКИЙ СЮЖЕТ У ТРАДИЦІЙНОМУ КИТАЙСЬКОМУ	
ЖИВОПИСІ ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ У XX СТ.....	59

2.1. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці:	
основні етапи розвитку жанру міського пейзажу	59
2.1.1. Образ міста як складова культурної традиції	60
2.1.2. Формування жанрової основи міського пейзажу: архітектура, ландшафт, міські типажі	64
2.1.3. Міська естетика в дзеркалі західноєвропейського модернізму та радянського соцреалізму	72
2.1.4. Міський пейзаж на хвилі трансформацій	76
2.2. Репрезентація образу міста в традиційному китайському живописі	
<i>гохуа</i> : етапи формування традиції	81
2.2.1. Традиційний китайський живопис <i>гохуа</i> : подвійність терміну та змісту	81
2.2.2. Жанрова своєрідність <i>гохуа</i> на прикладі міського пейзажу: мотиви, типологія та образно-стилістичні ознаки	84
2.2.2.1. Загальні особливості репрезентація міста в традиційному китайському живописі	84
2.2.2.2. Традиційний «міський живопис тушшю»: образно- стилістичні ознаки	89
2.2.2.3. Стильова палітра та типологія мотивів міського пейзажу в межах <i>гохуа</i>	95
2.3. Вплив європейської художньої школи <i>сіянхуа</i> на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст.	97
2.3.1. Модернізація китайського мистецтва як складова жанрової репрезентації міського пейзажу	97
2.3.2. Напрями впливу західного мистецтва на формування художньо- стильових особливостей міського пейзажу	98
2.3.2.1. Академічний напрям	100
2.3.2.2. Полістилізм <i>сіянхуа</i>	104
Висновки до другого розділу	110

РОЗДІЛ 3. МІСЬКІ МОТИВИ В ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ

КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.	114
3.1. Типологія тематично-образного репертуару	114
3.1.1. Образ міста в панорамному узагальненні: просторово- ландшафтний підхід	114
3.1.2. Образи локального міста: від історичної спадщини до «малої Батьківщини».....	119
3.1.2.1. Інтерпретація історико-культурної спадщини в жанрі міського пейзажу	119
3.1.2.2. Концепція «малої Батьківщини» («локального» Китаю) в жанровому репертуарі міського пейзажу	124
3.1.3. Повсякдення в контексті художніх образів простору і ландшафту міста	127
3.2. Художньо-стилістичні особливості міського пейзажу: між художньою мовою історичних стилів і полістилізмом	131
3.3. Художньо-образні особливості жанрової репрезентації міського пейзажу в контексті китайського регіоналізму	142
Висновки до третього розділу	150
ВИСНОВКИ	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	158
ДОДАТКИ	188
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ	188
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	188
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	196
ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ	257

ВСТУП

Актуальність проблеми. Сучасне образотворче мистецтво Китаю спирається на тисячолітню традицію, має розвинену систему художніх принципів та оперує власною жанрово-видовою системою репрезентації. Відтак, важливо підкреслити, що в китайській мистецтвознавчій традиції упродовж другої половини XX – початку XXI століть склалася еволюціоністська точка зору на розвиток в цілому образотворчого мистецтва та особливості репрезентації у його межах образу міста. Сьогодні ця риса визначає характер китайського науково дискурсу в зазначеному аспекті та впливає на загальну дослідницьку парадигму.

Вкрай впливовою властивістю китайських мистецтвознавчих досліджень є фактор мистецької спадщини. Специфіка еволюціоністської картини китайського мистецтва проявляє себе у тому, що практично будь-яка художня традиція знаходить свої історичні аналогії або спирається на традиційні художні моделі. У цьому сенсі, нам здається вкрай важливим висновок відомого американського синолога М. Херна, який стверджує, що «прочитати» китайську картину означає вступити в діалог з минулим» [60].

У цьому сенсі не є виключенням і жанр міського пейзажу, що не може в системі сучасного образотворчого мистецтва, й зокрема, живопису існувати у відриві від традиційного естетичного, літературно-філософського та художньо-образного простору.

Таким чином, не зважаючи на те, що олійна техніка живопису була імпортована до китайського мистецтва лише наприкінці XIX – на початку XX століть, а фактом художнього розвитку стала лише у 1920-х – 1930-х рр., китайські дослідники наполягають на взаємовпливі традицій та інновацій як головному факторі розвитку сучасного олійного живопису Китаю.

За нашими спостереженнями, така точка зору здійснює вплив і на художню образність китайського живопису. Досить часто відомі митці, які є впливовими у межах регіонального мистецтва та мають значення для

загального художнього процесу в країні, є одночасно й викладачами, й академічними дослідниками. Такий тісний взаємозв'язок різноманітних художніх середовищ формує специфічну атмосферу сучасного китайського мистецтва, у межах якої традиція розглядається як основа будь-якого процесу модернізації.

Не менш вагоме значення має проблематика жанрової репрезентації, яка безпосередньо впливає із контексту попереднього питання. Так, у європейському розумінні, міський пейзаж у китайському образотворчому мистецтві є порівняно новим жанром, який поступово формується у жанровій палітрі живопису як комплекс змін у техніці малювання, художній мові та образній репрезентації. Не заперечуючи очевидну коректність такого припущення, звернемо увагу на окремі аспекти цієї проблеми, які, з нашої точки зору, потребують уточнення.

Передусім, варто взяти до уваги, що китайське образотворче мистецтво спирається на власну традиційну систему жанрів та видів живопису, яка має тисячолітню історію та продовжує в тому чи іншому сенсі існувати сьогодні паралельно із сучасним процесами трансформації мистецтва. В цілому ряді випадків, китайські художники, що сьогодні працюють олією на полотні, або мають періоди у творчості, що в минулому пов'язані із актуалізацією традицій (наприклад, Ву Ганчжун), або наразі продовжують паралельно співіснувати у двох естетичних контекстах: традиційному та модернізаційному. Подібна практика віддзеркалюється у жанровій своєрідності сучасного живопису Китаю та помітна у засобах співіснування архітектурного пейзажу та сучасної міської образності.

По-друге, досить часто жанр міського пейзажу розглядається китайськими митцями як синтетичне явище, яке є спорідненим із більш традиційним та розвиненим жанром пейзажу. Діалог між «пейзажем» і «міським пейзажем» є постійним фактором у дискусіях як художників, так і мистецтвознавців. Зрештою, сама візуальність образного контексту живопису, пов'язаного з міською тематикою, переконує в тому, що обидва феномени

мають спільне актуальне поле, в якому розгорнуті різні трансформаційні процеси. Пейзаж як китайський традиційний жанр впливає на образність міського ландшафту, що на наше переконання, потребує окремої уваги.

Ще однією важливою особливістю у жанровій своєрідності сучасного китайського мистецтва є діалог між міським пейзажем та соціально-побутовою картиною. Ця особливість також має подвійну природу: з одного боку, вона спирається на китайську традицію архітектурних пейзажів та картин модернізації життя у містах пізньомінського (XV – XVII ст.) та цінського (XVII – поч. XX ст.) періодів, а з іншого – на європейську практику художньої інтерпретації міської образності як мистецтва повсякдення, реального життя у його звичайному розмаїтті.

Саме це дозволяє польському досліднику П. Щепанському (P. Szczepański), актуалізувати цей аспект «пейзажності» як співвідношення людини і ландшафту, у межах якого «місто створюється через нас» [82, р. 35]. Цей аспект жанрової своєрідності міського пейзажу дослідник характеризує як «духовне відношення до міста». Урбаністичність ландшафту та атмосфера, яку продукує місто, стають видимими завдяки «контактам з його мешканцями». І це часто базується на дотичності людини до «візуальних репрезентацій міста» (фотографій, фільмів, картин). Саме вони формують загальноновизнані художні контури міського пейзажу як жанру [82, р. 36]. Тому, як стверджує П. Щепанський, ландшафт – це не окрема точка зору, а, скоріше, «намагання визначити зв'язок та сутність відносин» між розмаїттям життя у місті [82, р. 36-37].

Уся ця складна та багата емоціями образність є для китайських сучасних художників своєрідним викликом, що, як зазначалося вище, має як історичні, так і новітні форми.

Таким чином, виявлення жанрової сутності міського пейзажу у сучасному китайському образотворчому мистецтві є актуальним завданням, що потребує з'ясування обставин історичного розвитку образності міста, а також дослідження трансформацій художньої мови на різних етапах розвитку.

Насамкінець, дослідження усіх зазначених вище аспектів проблеми є неможливим без інтерпретації образно-тематичного та стильового репертуару сучасного міського пейзажу. Аналіз образної типології міського пейзажу надає можливість більш глибоко осмислити внутрішню структуру жанру та його взаємозв'язки із усією множиною інших репрезентативних жанрів в образотворчому мистецтві Китаю.

Особливу роль у цьому процесі належить феномену полістилізму, який знайшов своє вираження в образності міських ландшафтів. Поширеність цього феномену у сучасному китайському образотворчому мистецтві багато в чому пов'язана із бажанням художників з Китаю працювати у просторі трансформацій традиційного та сучасного мистецтва, де можливості для актуального висловлювання регламентують використання усього розмаїття різних жанрових прийомів.

Усе сказане вище дозволяє визначити роль міського пейзажу як актуального жанру, який на сьогодні є своєрідним творчим простором для змін та трансформацій, які в цілому є характерними для китайського образотворчого мистецтва.

Метою дослідження є аналіз основних тенденцій в образно-стильовому розвитку міського пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI ст.

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

- 1) вивчити мистецтвознавчий дискурс з даної проблематики, зокрема проаналізувати й структурувати китайську історіографію питання;
- 2) дослідити жанровий і видовий генезис міського пейзажу як самостійного жанру китайського традиційного та сучасного живопису;
- 3) визначити й обґрунтувати основні етапи розвитку жанру міського пейзажу другої половини XX – початку XXI ст., звернувшись до більш ранніх стадій формування підвалин жанру;
- 4) виявити коло загальних і специфічних характеристик у жанровому репертуарі міського пейзажу, узагальнити його структуру;

5) виявити та проаналізувати образно-стилістичні тенденції в розвитку жанру міського пейзажу кінця XIX – початку XXI ст.

Об’єкт дослідження: розвиток образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.

Предмет дослідження: міський пейзаж як самостійний жанр в історичному та сучасному контекстах китайського живопису: образи міста, жанрова та стильова палітра.

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

- введено до наукового обігу китайську фахову наукову літературу з проблематики дослідження, велике коло китайських художників-пейзажистів;
- узагальнено жанровий та видовий генезис міського пейзажу як окремого жанру в історичному та сучасному контекстах китайського живопису з урахуванням художньої мови *гохуа* і *сіянхуа* та їх перетину;
- виявлено основні етапи та закономірності розвитку міського пейзажу в образотворчому мистецтві Китаю другої половини XX – початку XXI ст.;
- узагальнено структуру жанрового тематичного репертуару міського пейзажу в мистецтві другої половини XX – початку XXI ст., визначено його характерні теми, образні риси, техніки виконання;
- типологізовано домінуючи образно-стилістичні тенденції в розвитку жанру міського пейзажу кінця XIX – початку XXI ст.

Зв’язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертація виконана відповідно до планів роботи кафедри теорії та історії мистецтв та кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв і науковій темі ХДАДМ «Сучасне українське мистецтвознавство в контексті Схід-Захід» (затверджена рішенням Наукової ради ХДАДМ від 04.02.2022 р., протокол № 4).

Теоретичне значення. Робота є завершеним, цілісним, науково обґрунтованим дослідженням, що стосується розвитку міського пейзажу як самостійного жанру в історичному та сучасному контекстах китайського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

Практичне значення. Результати дисертації, а також історіографічна та бібліографічна частини, роботи мають практичне значення для українського сходознавства, оскільки вводять до наукового обігу актуальну фахову літератури з проблематики дослідження, знайомлять наукову спільноту та митців з широким колом китайських художників-пейзажистів. Окрім цього, зроблені авторкою теоретичні узагальнення можуть стати основою для навчально-методичних видань, а зібраний та впорядкований візуально-ілюстративний масив інформації – для створення альбомів, що ілюструють специфіку розвитку міського пейзажу в контексті винесеної у заголовок проблеми.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є актуальним та здійснене самостійно. Наукові гіпотези, висловлені результати та сформульовані висновки відображають особистий погляд дослідниці та є результатом узагальнення як власного художнього досвіду, так і інтерпретацією та переосмисленням наукового досвіду фахівців, що складають основу історіографії дослідження. З чотирьох публікацій у фахових виданнях три публікації є одноосібними, а одна (Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтва*. 2023. № 50. С. 37-49) написана у співавторстві з Є. Котляром (авторська частина – збір матеріалу, аналіз мистецьких творів).

Апробація результатів дисертації здійснювалась у вигляді доповідей на Всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях із публікацією тез: доповідь «Епічний пейзаж в українському та китайському живописі: компаративний аспект» (*Образ України у пейзажному малярстві: зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. присв. 150-річчю від дня народження Г. Світлицького*, Київ, 18 жовтня 2022 р. Київ, 2022. С. 19-20); доповідь: «Образи старого Китаю в міських пейзажах художника Ден Анке» (*Восьмі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. С. 195-196); доповідь

«Міський пейзаж як портретування ландшафту в образотворчому мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI ст.» (*Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 травня 2022 р. / за ред. проф. В.М. Шейка та ін.* Харків: ХДАК, 2022 р. С. 287-288); доповідь «Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва» (*Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність: зб. наук. матер. міжнародної наук.-практ. конф., 14 квітня 2022 р.* Харків: ХДАДМ, 2022. С. 70-72); доповідь «Структурний принцип композиції міського пейзажу: теоретичний дискурс китайських мистецтвознавців» (*Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції.* НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 178-179); доповідь «Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: основні етапи розвитку жанру міського пейзажу» (*Перші Таранушенківські читання: зб. наук. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції, 14 квітня 2023.* Харків: ХДАДМ, 2023. С. 73-74).

Публікації. Основні положення, обґрунтовані наукові гіпотези та висновки представлені у 4 публікаціях. Усі статті надруковані в наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України як фахові зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Також є 6 публікацій у збірниках матеріалів тез наукових конференцій.

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувачки, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (253 позиції), додатків А і Б, що включають перелік ілюстрацій (98 позицій), ілюстрації (98 позицій) та список публікацій здобувача (4 статті та 6 тез доповідей). Загальний обсяг роботи становить 258 сторінок, основний – 157 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДжЕРЕЛА І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Образ міста в китайському пейзажному живописі: науковий дискурс і стан дослідженості теми

1.1.1. Узагальнюючі наукові праці. Не зважаючи на те, що жанр міського пейзажу є для китайського образотворчого мистецтва порівняно новим явищем, він, тим не менше, формувався у контексті мистецької традиції Китаю, яка лишається вкрай впливовим фактором практично для будь-якого інноваційного феномену.

Грунтовний аналіз мистецької традиції Китаю пропонує група вчених на чолі із С. Янг та Р.М. Барнхартом у монографічному дослідженні «Три тисячі років китайського живопису» (1997 р.), яке на сьогодні витримало вже декілька перевидань. Автори цієї монографії не мають на меті вдаватися до глибокої характеристики персоніфікованого та жанрового репертуару китайського мистецтва, зосереджуючи свою увагу на наскрізних та найбільш універсальних процесах. Такий підхід дозволяє інтерпретувати видозміни у естетичній парадигмі пейзажного жанру – одного з центральних в образотворчому мистецтві Китаю, а також виокремити основні тенденції вестернізації традиційних практик живопису, в тому числі в контексті проблематики міської образності [43].

На противагу широкому та універсальному підходу попереднього дослідження, монографія Л. Сі «Мистецтво китайського живопису: вловлення позачасового духу природи» (2006 р.) здебільшого зосереджується на фундаментальній проблемі природного середовища як об'єкту мистецького аналізу в китайському живописі. У межах цієї, досить вузько спрямованої проблеми, вченим висловлені важливі припущення щодо художнього протиставлення та порівняння природних та міських ландшафтів різного типу [47].

Вагомим є науковий доробок Дж. Ендрюс – синолога, що вже більше тридцяти років займається проблематикою трансформацій китайського мистецтва. Вчена є авторкою фундаментальних монографічних досліджень, серед яких окремо виділимо працю «Мистецтво сучасного Китаю» (2012 р.), яка формує універсальний погляд на питання. Ставлячи у центр уваги проблему художньої самоідентифікації («Що означає бути китайським художником у сучасну епоху?»), Дж. Ендрюс інтерпретує основні процеси подолання канонічності мистецтва та безпосередньо торкається проблематики оновлення жанрової репрезентації [40, р. 4].

Інша монографія Дж. Ендрюс стосується розвитку китайського мистецтва протягом перших трьох десятиліть Китайської Народної Республіки (1949-1979 рр.), коли жанр міського пейзажу набував самостійного значення під час активного звернення митців до техніки олійного живопису [42]. Серед публікацій вченої, що є дотичними до нашої проблематики, виокремимо дослідження традиційного китайського живопису, яке вкрай важливе для розуміння сутності трансформацій міського пейзажу [41] та розлоге дослідження ремінісценцій канонічної традиції живопису в сучасному художньому процесі, яке містить чимало цінних висновків у межах винесеної у заголовок теми [44, р. 4-5].

Якщо загальні монографічні праці, що присвячені фундаментальним проблемам китайського традиційного мистецтва залучають міський пейзаж до універсального контексту живопису Китаю, то праці з проблематики сучасного мистецького процесу, в т.ч. Contemporary Art репрезентують найбільш авангардні форми в образності міського життя та урбаністичних ландшафтів.

Серед зазначених досліджень передусім виділимо монографію групи вчених з Великобританії Ч. Гранберга, К. Сміт та С. Чженя «Реальна річ: Сучасне мистецтво у Китаї» (2007 р.), яка присвячена аналізу найбільш актуальних форм сучасного мистецтва. Оскільки автори зосереджують свою

увагу на мистецтві мегаполісів, художні образи міста широко присутні у фокусі їхньої уваги [58].

Монографія П. Гладстона «Сучасне китайське мистецтво» (2014 р.) розглядає проблематику сучасності в академічному контексті, відштовхуючись у хронології від початку реформ Ден Сяопіна (1904-1997) наприкінці 1970-х років. Найбільш цікавим аспектом цього дослідження є його панорамність (від образотворчого мистецтва до кінематографу та фотографії) та увага до виявлення і аналізу ключових тенденцій спочатку лібералізації мистецького процесу, а у 1990-х та 2000-х роках – його активної трансформації [57].

Насамкінець, у контексті синтетичних узагальнюючих праць, слід назвати альбомні видання, що представляють візуальну еволюції мистецтва Китаю. Зважаючи на завдання нашого дослідження, у першу чергу, виділимо видання «Альбом сучасного мистецтва Китаю» за редакції Л. Сянпіна, який є типовим зразком ієрархічної репрезентації китайського образотворчого мистецтва, що надає можливості для інтерпретації основних тенденцій представлення мистецтва в типологічному аспекті [39].

Інший бік репрезентації мистецтва Китаю розкриває альбомна монографія М. Херна, яка демонструє узагальнений погляд на східну колекцію Метрополітен музею у Нью-Йорку. Альбом має промовисту назву «Як читати китайський живопис». Автор зосереджується на аналізі творів, які є засадничими для розуміння сутності китайського традиційного живопису. У контексті завдань нашого дослідження, альбом цікавий, у першу чергу, з методологічної точки зору [60].

1.1.2. Міський пейзаж у китайському живописі як об'єкт уваги українських науковців. Міський пейзаж як особлива жанрова парадигма досліджувався китайськими художниками не лише в суто образотворчому аспекті: як порівняно нова художня мова, що репрезентується за допомогою західноєвропейських естетичних традицій. У більш широкому контексті,

міський пейзаж у такій універсальній якості потребував ретельного вивчення техніко-технологічних нюансів, властивостей міжгалузевих трансформацій та осмислення загальних структурних принципів композиції [21].

Усі зазначені аспекти у тому чи іншому контексті розглянуті в статтях С. Рибалко стосовно практики копіювання творів західноєвропейського мистецтва [26] та міжпредметності художнього символізму [27].

Проблематика впливу процесів реставраційного дослідження на формування досвіду власне художньої репрезентації в межах нових стилістичних тенденцій розглянута у роботах В. Шуліки [38]. Дослідник також аналізує різноманітні аспекти впливу техніко-технологічних практик реставрації на трансформацію олійного живопису Китаю, де показує вкрай важливі форми музеєфікації та іконографічної атрибуції мистецьких робіт, що створені не перетині західного та східного розуміння образності [30].

Важлива особливість у дослідженні жанрової своєрідності міського пейзажу Китаю зазначеного періоду пов'язана із органічним взаємозв'язком між спорідненими жанрами власне пейзажу та міського пейзажу. Наприклад, у своїх публікаціях ми неодноразово вказували на особливості взаємодії традиції *шань-шуй* та представлення міського ландшафту, в тому числі й у компаративному аспекті [14].

Варто зауважити, що аналіз художніх закономірностей у традиційному китайському підході репрезентації пейзажу досліджений у наукових працях М. Ковальнової та Фань Лю, де проблематика загальної системи побудови художньо-образних моделей пейзажу показана як універсальна для усіх аспектів «пейзажності» (наприклад, пейзаж у місті, «пейзажність» портрету тощо) [7].

Контекст китайської пейзажної традиції як особливої суми зображальних принципів здійснений у роботі Ван Вейке. Дослідник використовує історико-культурний ракурс аналізу для виділення етапів розвитку та трансформації пейзажу, характеризуючи широкий вплив

пейзажної художньої мови на загальну парадигму китайського мистецтва XX століття [6].

Також зазначимо, що окремі важливі аспекти порівняльної характеристики різноманітних типів образної «пейзажності» присутні у комплексному дослідженні групи авторів на чолі із М. Ковальновою [9].

Міжжанрові трансформації, які простежені нами в еволюції міського пейзажу, обумовлюють звернення до публікацій, що в різноманітних аспектах характеризують видозміни жанру портрету. Насамперед виділимо важливе для зазначеного аналітичного контексту дисертаційне дослідження Хао Сяо Хуа, що присвячене дослідження становлення та еволюції цього жанру як художньої проблематики [35]. Такий специфічний ракурс постановки проблеми вимагає від автора приділення особливої уваги питанням трансформацій та ретрансляції художніх ідей і технічний прийомів, а також узагальнення ключових механізмів інтерпретації образності в рамках естетики портрету [34]. Усе це дає підстави до аналогій та порівняльного аналізу, що помітно збагачує загальне уявлення про сутність розвитку образності міського ландшафту.

Зазначена особливість конкретизована Є. Котляром та Ген Чжижуном у рамках проблематики жіночого портрету [37]. Включення до широкого контексту жанру такої специфічної образності, дозволило вченим виділити основні внутрішні закономірності у співіснування художніх традицій Сходу та Заходу, а також сформуванню більш глибоке бачення процесів змін та рефлексій. Наприклад, у цьому сенсі виділимо статтю Ген Чжижуна, де автор аналізує окреслену вище проблематику у динаміці розвитку та співіснування китайських художніх шкіл *гохуа* (традиційна східна парадигма) та *сіянхуа* (західна парадигма) [36].

З нашого погляду, має окреме значення, що проблематику рефлексивності китайські дослідники кваліфікують як суму художніх інновацій, запозичених та творчо переосмислених у олійному живописі Китаю. Зазначена тематика показана Є. Котляром на прикладі формування

канонічних традицій, що вкрай важливо для аналогій в паралельному розвитку та міського пейзажу упродовж історичного періоду становлення жанрових форм (від XVII до першої половини XX ст.) [11].

Входження європейського жанру міського пейзажу до китайського образотворчого мистецтва безперечно пов'язане із проблематикою модернізму, як універсального художнього явища [1]. Здатність модернізму розмовляти багатьма художніми мовами є суголосною китайському розумінню художньої картини світу, що узагальнено С. Рибалко на прикладі предметності естетики та її впливу на живописні художні форми. Пропонуючи аналіз китайсько-японської мистецької парадигми як способу осмислення західноєвропейського досвіду «об'єктної» форми та використання його у власній зображальній системі, вчена надає рекомендації щодо загального бачення структури візуальних трансформацій. Вони показані як референти традиційної мистецької практики, що безпосередньо стикається із модернізацією [25].

Авангардну художню мову модернізму у схожому «предметному» ракурсі розглядає Т. Павлова. Її аналіз ґрунтується на широкому осмисленні сюжетної, художньо-образної та композиційно-пластичної основи цього явища [24]. Оскільки китайська модель інновацій передбачає реконтекстуалізацію технічних прийомів та адаптування їх для власної філософсько-поетичної образності, художники т.зв. першого «олійного покоління» початку XX ст. (Лю Хансю, Сюй Бейхун та ін.) активно копіювали та стилізували роботи європейських авангардистів. На наш погляд, таке споріднення досить різних естетичних систем в жанрі міського пейзажу у подальшому знайшло свої вираження в тенденції використання абстрактної художньої мови та нефігуративних мотивів. Висновки Т. Павлової стосуються передусім східноєвропейського контексту проблеми, проте вони мають загальне значення та є важливими для компаративного аналізу [22].

Дослідження жанрової своєрідності міського пейзажу передбачає ще один важливий напрямок аналізу, який зосереджується на питаннях

зображальних принципів та практиках художньо-образного представлення. Китайський живопис ґрунтується та розвивається на основі власної системи візуальної репрезентації, яка віддає данину традиції, проте одночасно має схильність до набуття нових ознак та якостей, особливе за допомогою інтерпретації європейської техніки та естетики. Таке поєднання простягається практично на усі аспекти сучасного образотворчого мистецтва Китаю, проте особливе значення має у контексті системи засобів художньої виразності, формальних та композиційних рішень.

Щодо першого аспекту згадаємо публікацію Ван Вейке, яка представляє авторський досвід аналізу проблематики кольору, як одного із ключових зображальних принципів у сучасному олійному живописі. Виявлені та запропоновані автором принципи, безперечно, мають поширення і на жанрове поле міського пейзажу [5].

Формальні та композиційно-пластичні зображальні принципи проаналізовані В. Тарасовим та Ван Вейке у компаративному та змістовно-образному аспектах на ґрунті китайського олійного живопису початку ХХІ ст., де також знаходиться місце для репрезентації естетики міських ландшафтів. [32].

Насамкінець, важливе значення має соціокультурний аспект в розвитку китайського олійного живопису. Нагадаємо, що міський пейзаж є невід'ємною ознакою процесів урбанізації сучасного Китаю. Міська візуальність активно реагує на соціальне буття та є частиною цього загального тренду. Так, у дослідження Ю. Бабуніч та К. Сяовен показні основні чинники, що пов'язують традиції художньої інтерпретації із соціокультурними трансформаціями (на прикладі живопису). Міський пейзаж у цих процесах визначено як один із головних факторів, що актуалізував міське повсякдення як естетичну парадигму [2].

1.1.3. Особливості художньої інтерпретації міського пейзажу як жанру в китайському мистецтвознавстві. Китайський мистецтвознавчий

дискурс демонструє на сучасному етапі вкрай цікаве поєднання традиційних та актуальних підходів, що виявляє себе у багатьох аспектах. Проте, у першу чергу, зазначена тенденція помітна в межах тих напрямків в еволюції образотворчого мистецтва, які є невід’ємними від потужного традиційного контексту. Саме таким напрямом є дослідження образу міста в пейзажному живописі. Для мистецтва Китаю пейзаж загалом є важливою формою естетичної репрезентації, а також своєрідним маркером художньої ідентичності. Натомість його «міська», а в більш широкому сенсі – урбаністична складова, часто виходять за межі традиційного мистецького поля, вимагаючи як від митців, так і від дослідників глибокого занурення до європейського художнього досвіду.

Вивчення мистецтвознавчого корпусу досліджень міського пейзажу дає підстави визначити основні напрямки наукового дискурсу в цій галузі від суто теоретичних питань до практичних завдань, а саме: виокремити наукові розвідки щодо міського пейзажу як окремого жанру в китайському мистецтві; визначити проблематику дослідження тематичного репертуару міського пейзажу у регіональному вимірі; прослідити науковий аналіз художніх досягнень в цій царині творчості скрізь призму взаємин традиції та модернізації. Окремо слід виділити дослідження міського пейзажу у творах видатних майстрів, творчість яких визначила художні тренди у межах мистецької палітри жанру.

Серед дослідників китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. є поширеною точка зору, що в Китаї «замало міських пейзажних картин». Натомість попит на сільський пейзаж є достатньо стабільним. Як підкреслює Хуа Інчжоу, у певному сенсі, вторинність міського пейзажу як жанру паралельно із постійно наростаючою урбанізацією виглядає як «національна самовпевненість», яка засвідчує певну закритість китайських міських спільнот та їхню художню ізоляцію [137, с. 178].

Поза тим, дослідження художньої феноменології міського пейзажу є достатньо помітними явищем в сучасному китайському мистецтвознавстві. У зазначеному ракурсі науковці прагнуть розглядати не лише його жанрову своєрідність, але й художньо-образні моделі репрезентації в живописі. Важливо підкреслити, що в достатньо помітній кількості досліджень розлогість та широкий мистецький контекст такого підходу продиктовані необхідністю аналізу генези образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.

З точки зору Пан Веньчен, витоки міського пейзажу як окремого жанру образотворчого мистецтва в рамках китайського образотворчого генезису слід шукати в трансформації т.зв. картинного та фігурного (фігуративного) стилів / напрямів розвитку традиційного мистецтва. Цей тривалий процес розпочався ще за феодальних часів (династії Суй та Дан), проте набув очевидних рис лише в у першій половині XX ст., коли зазначені традиційні форми китайського мистецтва стали предметом порівняння із західною традицією живопису [170]. Таким чином, як вважають дослідники, міський пейзаж – незалежно від того як саме його кваліфікувати: як жанр або як частину тематичного репертуару загального «фігуративного» олійного живопису – набуває в китайському образотворчому мистецтві самостійних форм через компаративні практики співставлення та порівняння із західною художньою генезою.

Еволюція міського пейзажу як жанрової структури достатньо вдало показана в дослідженні американського вченого Поля ДіМаджіо (Paul DiMaggio). Ще наприкінці 1980-х років він запропонував розглядати художню специфіку жанрів у контексті взаємозв'язків між соціальними структурами, моделями виробництва та споживання мистецтва, а також існуючою класифікацією мистецтв. Такий дещо культурологічний підхід дозволяє вченому залучати до аналізу більш широкі художні контексти, наголошуючи на тому, що «жанри являють собою соціально сконструйовані організаційні принципи, які пронизують твори мистецтва»; їхнє значення та

художня роль «виходять за межі тематичного змісту», що часто є прямою реакцією на «структурно сформований попит на культурну інформацію та приналежність» [54, р. 450-455]. На наш погляд, точка зору Ді Маджіо дозволяє пояснити особливості генезису художньої мови китайського міського пейзажу, специфіка якої в рамках китайського мистецького регіоналізму є вкрай важливим інструментом аналізу всього образотворчого мистецтва.

Міський пейзаж у сучасних формах та техніках розвитку *гохуа* є об'єктом уваги П. Чан (P. Chan). На підставі багатого джерельного матеріалу наукоець досліджує генезис та трансформації китайської традиційної графіки в мистецтві XX – початку XXI ст. Він зазначає, що вже наприкінці 1920-х рр. відбулося поступове становлення нової системи художньої класифікації, яка стала цілком очевидною та була визнана після Першої Національної художньої виставки 1929 року в Пекіні. Нова художня система кидала виклик попередній, що панувала в «імператорському» Китаї. Відтепер, схвалена більшістю митців та культурних еліт, нова класифікаційна схема на досить довгий час визначила жанр міського пейзажу як частину *сіянхуа* (西洋画) – «західного» живопису [49, р. 16].

Епоха культурної революції здійснила надзвичайно вагомий вплив на всебічний розвиток образотворчого мистецтва в Китаї, який позначився і на специфіці розвитку жанру міського пейзажу. Як зазначає Дж. Лі (J. Li) влада Китаю у 1950-х – 1960-х роках вдавалася до спроб одночасного змінення як самого китайського ландшафту, урбанізуючи його досить високими темпами, так і «іконології» його зображення [69, р. 178]. Культурна революція мала на меті інтегрувати міську культуру в тло традиційного мистецтва. В якомусь сенсі саме китайська політична влада у цей час виступає в ролі «замовника» нової якості міського пейзажу: урбаністичного, із символікою модернізації. Зміни у візуальному плані в містах та перенесення ідеологічного акценту з сільського буття, природного середовища у «пролетарські» міста, стає початком концентрації зусиль держави на підтримці «ідеологічно корисних»

тем. Серед них тема міста як середовища змін та успіхів модернізації стає домінуючою. Як підкреслює Дж. Лі, оскільки наприкінці 1940-х років Комуністична партія Китаю (КПК) перемістила свій центр уваги з сільських регіонів до агломератів міст, саме міста «отримали найбільші зміни, як у фізичному, так і в візуальному плані, ...трансформували фізичний простір та культурний ландшафт Китаю» [69, р. 170-171].

Наприклад, у статті Чжу Ци (Qi, Z), яка зосереджується на дослідженні мистецтва Китаю 1970-х років, вказується на особливу роль «мистецтва молодих», яке в ситуації зміни політичного курсу країни активно вдавалося до пошуку нової художньої мови. В якості одного з її візуальних маркерів вчений розглядає жанр міського пейзажу, який для тодішнього китайського мистецтва усе ще лишався феноменом, що існує на зламі традиційних художніх форм і західних векторів в еволюції образотворчого мистецтва. Уважно спостерігаючи за життям новонародженого китайського «середнього класу», який виступав як уособлення міської культури, художники прагнули до нових візуальних характеристик епохи, які б наочно «відрізнялись від мистецтва попереднього покоління у художніх концепціях, способах образності, естетичних рисах» тощо [79, р. 110-115].

У 1980-х роках міський пейзаж стає частиною соціокультурного контексту, пов'язаного із реорганізацією китайських провінцій. Постійні дебати між забудовниками «девелоперами» та захисниками «збереження історичної спадщини» помітно активувало значення документування та візуалізації як «старого» міського Китаю, що зникає, так і «нового» урбаністичного, що формується. Наприклад, кампанії у Шанхаї та Сингапурі щодо документального збереження міської спадщини (під гаслом: «Хоча б за допомогою зображення!») мали помітний вплив на образотворче середовище, формували коло замовників та споживачів міського пейзажу [69, р. 177].

Наприклад, у творчості Ху Чаоян, художника, що багато років працював в Ухані, міський пейзаж є спробою зафіксувати зникаючу міську образність, яка поступово відступає під тиском урбанізації. Його манеру

роботи називають образотворчим «фотографуванням», що, безумовно, є публіцистичною метафорою [136, 139]. Картини Ху Чаоян, попре домінуючу тенденцію до візуалізації та фіксації, є образними враженнями від міського середовища та простору, які насичені авторськими художніми алюзіями. Вони виходять далеко за межі документування і мають яскраво виражену художню суб'єктивність.

Вже на початку «нульових» китайські мистецтвознавці та арт-куратори активно шукають нові моделі репрезентації китайського традиційного мистецтва. Водночас їхнє бажання зберегти традиційні мистецькі надбання робить необхідним визначення інноваційних та модерністичних форм китайського мистецтва, що стали помітними художніми явищами упродовж другої половини XX ст. Наприклад, жанр міського пейзажу з 1970-х років лишався незмінно популярним серед китайських митців, проте формально репрезентував «західні» мистецькі традиції. Спільнота не була готова сприймати олійні картини на тематику міського життя якось інакше, ніж у межах зазначеного стереотипу.

П. Чан наголошує на тому, що в цей період питання представництва китайського мистецтва в рамках західних художніх проєктів постійно наражалися на глуху стіну невідповідності культурних феноменів та поняттєвих референцій, що, зрештою, мало все одно призвести до оновлення жанрової субординації.

Наприклад, Еліс Кінг, запрошений куратор виставки «Нове мистецтво *гохуа*: інновації та міжкордоння» (2008 р., Гонконг), визначила для міського пейзажу окрему номінацію «Місто, що розвивається», в рамках якої були представлені як олійні твори, так і традиційні графічні роботи. На думку П. Чан, у такий спосіб образотворча репрезентація «міського життя» була включена до загального художнього наративу сучасного китайського мистецтва як інноваційні компоненти традиції «нового» *гохуа* [49, р. 24-25].

Ще більш рельєфно зазначена тенденція виявила себе на шанхайській виставці «Спадщина та творіння» («Legacy and Creations: Ink Art vs Ink Art»)

2010 року. Експозиція містила твори роботи Вуці Вонга (1936 р.н.), Чу Хін-ва (1935 р.н.), Хун Хоя (1957 р.н.), Вонга Хау-квея (1946 р.н.) та низки інших художників, що на той час активно репрезентували тематику міського пейзажу в техніках та стилістиці *гохуа* (папір, акварель, чорнила) [49, р. 25]. Творчість зазначених митців актуалізувала досить суперечливе як на той час питання жанрових та видових кордонів *гохуа* саме з точки зору художньої образності міського середовища.

Зрештою, категорія «Новий пейзаж» («New Landscapes») входить до термінологічного контексту китайського мистецтвознавства, коли у 2013 р. у Метрополітен-музеї в Нью-Йорку відбувається виставка під кураторством Маквелла Хірна «Мистецтво *гохуа*: минуле та сучасність в Китаї». По суті йдеться про набуття жанрових референцій міського пейзажу як підвиду традиційного китайського мистецтва *гохуа*, яке через свою здатність до трансформацій та засвоєння західних художніх інновацій на межі «нульових» років стає самодостатнім феноменом [49, р. 22].

На нашу думку, точка зору П. Чан викладена в межах об'єкту його дослідження, що пояснює надто компліментарне ставлення вченого до мистецтва *гохуа*, яке виступає в ролі інструменту визначення інших видових та жанрових систем у китайському мистецтві. Поза тим, визначена та досліджена П. Чан тенденція є важливою частиною сучасної китайської історіографії мистецтва другої половини XX – початку XXI ст., яка репрезентує властиві китайським дослідникам способи конструювання історії мистецтва. Їхня впливовість підтверджується також й тим фактом, що світові аукціонні будинки достатньо швидко скорегували власну структуру категоризації творів китайського мистецтва. У листопаді 2013 р. аукціонна експозиція Sotheby's вже містила розділ із досить промовистим визначенням: «Пейзаж, що постійно змінюється» [49, р. 26].

1.1.3.1. Міський пейзаж у регіональному вимірі: проблема локальності тематичного репертуару. Для китайських дослідників вагоме значення має проблема регіональної специфіки образотворчого мистецтва,

вивчення локальних художніх властивостей певних територій, які візуально споріднені із типологією життя, практиками повсякдення, традиціями побутових взаємодій.

М. Маринеллі (M. Marinelli) наголошує на закономірності впливу міської трансформації на художню творчість і навпаки. З його точки зору, «творчість художника має глибоке відношення до місця, де він живе», адже міський контекст завжди визначає художню змістовність «фактичних протиріч», що спонукають митця до творчості [75].

На конкретному художньому матеріалі зазначений аспект проблеми розкрито у статті Дж. Х. Ван (J. X. Wang). Вчений вважає, що міська культура в образотворчому мистецтві усього світу є символічним явищем, так як «Париж, Лондон, Нью-Йорк, Відень, Стамбул, Токіо Каїр самі по собі є історією країни». Саме тому різноманітні культури, стикаючись із необхідністю художньої репрезентації міського простору, неминуче вдаються до мистецького осмислення особливостей планування, форм архітектури та загалом способів життя людей у містах. Власне з цього художнього матеріалу і виникає образність міського пейзажу, який не може ігнорувати, для прикладу, «центральне осьове планування, закриті двори та королівські палаци стародавнього Пекіна та Сіаня» у порівнянні із ілюстраціями іншого типу життя у «водних» містах Цзяньнань, або приватних садибах «старого Сучжоу».

З позицій іншого типологічного підходу, що орієнтує художника на візуальність способів життя та повсякденної культури мешканців певних регіонів та міст, очевидною стає проблема образного коду китайської модернізації – одного із найголовніших мистецьких маркерів міського пейзажу. Як підкреслює Дж. Х. Ван, у той час як Пекін та Сучжоу представляють стародавню цивілізацію Китаю, Шанхай, як правило, символізує його сучасну культуру. Відтак, у контексті такого водорозділу, міський пейзаж перестає бути узагальненим «поєднанням вулиць, будівель, парків та всіх інших штучних складових, що утворюють місто», набуваючи

властивостей репрезентації «економічної та політичної історії міста». Для прикладу, Шанхай, місто, що є уособленням китайської модернізації, має надзвичайно вагомий художній потенціал для характеристики «образності історичної спадщини міста, поведінки влади, структури промисловості тощо» [85, р. 267].

Характеристика міського пейзажу як художнього феномену спирається на регіональну типологію китайських міст, яка досить часто продукує типові візуальні моделі (наприклад, у межах усталених композиційних схем або застосування однотипної художньо-образної мови). Це зайве підкріплюється тим фактом, що, за твердженням китайських вчених, «малі та середні міста Китаю в основному мають однаковий міський вигляд; основною частиною міста є велика і мала будівля та геометричне планування дороги» [68, р. 458].

З іншого боку, потенціал міського пейзажу як універсального явища яскраво показаний в цілому ряді досліджень, особливо у матеріалах самих художників. Наприклад, Цай Тяньцян, митець з провінції Юньнань, переконливо доводить, що в багатьох випадках візуальна репрезентація міської художньої образності є проблематикою індивідуального вибору самого митця. «Місто – це дуже хороша пейзажна натура. – Підкреслює художник. – Місто, в якому я живу, місто Гецзю, це всесвітньо відома старовинна локація і водночас – мальовнича природа. На сході міста – хмарочоси, а поряд величне старе місто Іньшань; лагідна, з округлими формами кругла гора Лаоян на заході та хвиляста та каскадна гряда на півдні» [97].

Регіональна специфіка яскраво віддзеркалена у творчості Фен Шаосі. Художник є представником напрямку нового критичного реалізму (т.зв. неокритичного реалізму). Художники-неореалісти досить часто звертаються до урбаністичної семантики та образного бачення міських ландшафтів. У жанрі міського пейзажу митець працює переважно в Гуанчжоу, що засвідчує його значення як майстра, який формує свою естетику в речіщі регіональних контекстів. У цьому аспекті характерною для творчості Фен

Шаосі є серія творів, представлена восени 2010 року в Пекіні в рамках відкриття 16-х Азійських ігор. Експозиція під назвою «Сто років Гуанчжоу» репрезентувала основні історико-культурні віхи в історії міста та регіону, що мали надати глядачеві широку візуальну панораму розвитку та трансформації міста, засвідчити ключові картини образно-стильової еволюції в житті регіону. Серія робіт Фен Шаосі охопила період від 1995 по 2010 роки, переважно у жанрі урбаністичного пейзажу.

Сама концепція серії визначили певні риси художнього документування міського простору та фіксації його змін у ландшафті. Водночас, як представник критичного неореалізму, Фен Шаосі не обійшов своєю увагою й «портретування» міста, як носія образного змісту. Метафоризм багатьох його міських пейзажів відмічають дослідники та арт-критики [119].

Так, у статті Лю Юйжу, яка присвячена аналізу живопису Фен Шаосі кінця 1990-х – початку 2000-х років, проводиться паралель із творами художників «цинічного реалізму» (згадаємо найбільш відомих з них: Юе Мінцзюнь, Фан Ліцзюнь), які використовують інший аспект інтерпретації дійсності, який, на думку, вченого не може бути успішним для завдань репрезентації складного образу міста. На думку Лю Юйжу, критичний фокус творів Фен Шаосі спрямований на почуттєву сферу глядача, що має здобути власний образ міського ландшафту, його трансформацій та художнього символізму [164].

Міський пейзаж у регіональному вимірі, безумовно, має не тільки територіальну репрезентацію, але й яскраві сутнісні мистецькі риси, що впливають із образної характеристики художнього потенціалу певного міського ландшафту. Наприклад, в дослідженні творчості Хуана Ачжуна простежується дві характерні моделі. Перша пов'язана із, умовно кажучи, «водним» міським пейзажем, що має достатньо сталий набір типових зображувальних властивостей. У своїй статті «Ті водні місця» (2019 р.) митець яскраво описує своє авторське бачення відмінностей в художньому

узагальнені міських ландшафтів в межах різних «природних» типологій: гірських, водних, рівнинних тощо. Вочевидь, це є цінним джерелом для міркування щодо того, як самі митці усвідомлюють кордони субжанрів міського пейзажу [141].

Друга модель проводить демаркацію між рустикальним («диким», природним) та урбанізованим пейзажем, що також є надзвичайно важливим інструментарієм аналізу нашої проблеми. В іншій своїй публікації Хуан Ачжун ділиться власним досвідом художнього осмислення міського та селянського пейзажів, наголошуючи на потребі вивчення принципів та особливостей репрезентації різних ландшафтів. Важливо підкреслити, що міську художню фактуру митець досліджував у західноєвропейських музеях та безпосередньо на прикладі міст та ландшафтів центральної та Східної Європи, зокрема Чехії, Словаччині, Угорщині. Художник рекомендує вивчати звичаї та манеру поведінки мешканців, а також звертати увагу на історію формування ландшафтів [140, с. 12].

В межах регіональної специфіки жанр міського пейзажу постає не тільки прямим наслідком рефлексії навколишнього ландшафту. Як впливає із дослідження Ван Чжуоран і Чжу Сяоцін, на прикладі сучасних міських пейзажів у дельті річки Янцзи, досить часто місцеві художники віддають перевагу природним ландшафтам, ігноруючи суто міську тематику навіть у тих урбанізованих конгломератах, де для цього існують відповідні соціальні умови: галереї, виставкові майданчики, коло замовників та донаторів.

«В останні роки, – підкреслюють автори, – з'явилися картини, що репрезентують місто саме як об'єкт художнього вираження, проте основним напрямом в регіональному образотворчому мистецтві усе ще лишається не осмислення міста чи міського життя (хоча більшість художників живуть у містах), а сільська пейзажна тематика» [199].

1.1.3.2. Художні образи міста в рамках парадигми традиції та модернізації. Міський пейзаж в рамках традиційного для китайського мистецтва художнього підходу постає максимально наближеним до філософії

«поетичної» репрезентації. Так, С. Тан (C.Tan) стверджує, що в усіх образотворчих системах, де китайська традиційна художня семантика домінує або займає помітне місце, «фізичний світ стає видимий лише через посередництво метафор і образів» [83, р. 223]. Іншими словами, художньо-образна репрезентація міського простору переосмислюється через, свого роду, посередництво категорій традиційного пейзажного жанру, хоча міське середовище при цьому усвідомлюється як елемент практики модернізації. Подібні тенденції ми спостерігаємо в творах Дай Шихе, де маркери модернізації (наприклад, сітки електричних дротів) узагальнені в рамках загальної системи художньо-образної репрезентації міського пейзажу (Іл. 1).

Відмітимо, що міський пейзаж як своєрідний антипод пейзажу в цілому або сільському пейзажу розглядається в китайському мистецтвознавстві як доволі очевидна академічна теза. Водночас, її критика на зламі «нульових» років засвідчує тенденцію до поступового переосмислення існуючої жанрової субординації.

Лю Ютао, наприклад, вважає, що художній потенціал міського пейзажу недостатньо використаний, особливо якщо порівнювати тенденції розвитку цього жанру в західному світі та в Китаї. Дослідник підкреслює, що для багатьох сучасних китайських митців міські пейзажі, створені у техніці олійного живопису, є передусім художніми наративами, що призначені для «прославлення людського духу, ...оспівування перетворення навколишнього середовища людиною відповідно до власних потреб, демонстрації гордості людей за здобуття природи». Проте цей шлях не є коректним, оскільки він експлуатує негативні риси модернізації. Натомість в потенціалі самого жанру міститься чимало естетичних викликів, які цікаві не як тематичні контексти, а в якості пошуку нової художньої мови, нового способу мистецького узагальнення історії міст. Вчений вважає, що міський пейзаж володіє надзвичайно цікавим потенціалом експресії, якого не має природний ландшафт [163].

Вкрай цікавою є тенденція дослідження міського пейзажу не як самостійного жанру, а в якості художнього тренду, що виникає та формується на ґрунті модернізації традиційних мистецьких підходів у рамках пейзажного живопису. Наприклад, в статті Дж. Ши (J. Shi) вчений виділяє дві характерні риси, які, з його точки зору, визначають сутнісні риси субординації пейзажу як традиційного поля китайського мистецтва і міського пейзажу як субжанру (мистецької тенденції), що на певному етапі модернізації китайського мистецтва здобуває самостійну образотворчу риторику.

У якості першої Дж. Ши розглядає вплив традиційної китайської естетичної думки, яка прагне продукувати «класичні» композиційні та образні схеми. У цьому контексті пейзаж та міське середовище репрезентується як точка зору, як своєрідна «історія бачення», що спирається на традиційні схеми візуального викладу. Водночас вчений наголошує на тому, що і в таких «класичних» рамках «схема» сучасного пейзажного живопису «розриває кордони, реорганізується та намагається інтегрувати» двовимірний простір старого живопису із тривимірними моделями західного міського пейзажу [81, р. 87].

Друга властивість, з точки зору Дж.Ши, пов'язана із змінами художніх матеріалів та технік, які, у свою чергу, породжують трансформації формальної мови, композиційних схем та системи виражальних засобів. Так, комплексне використання надзвичайно різноманітних матеріалів, частина з яких взагалі не мають відношення до традиційної китайської образотворчої мови, привнесли до жанру міського пейзажу елементи колажності, та декоративізму (наприклад, акварель, кольоровий порошок, сіль, віск, асфальт у контексті їхнього «гнучкого» використання як барвників або фактурних елементів) [81, р. 87].

1.1.3.3. Міський пейзаж у творах видатних майстрів: загальні тенденції на прикладі творчості Янь Ванляна і Дай Шихе. Серед майстрів олійного живопису, які працювали у жанрі міського пейзажу, китайські

дослідники віддають помітну увагу творчості Янь Венляня (1893-1988). Митець є одним із засновників професійної художньої освіти у Китаї та представником так званого покоління майстрів «практичної освіти».

Відмітимо, що його виступи на едукативну тематику завжди мають безпосереднє відношення до характеру його роботи в матеріалі, аналізу манери «західного» та традиційного письма, насичені цікавими деталями з особистого художнього досвіду. Частково ці публіцистичні виступи є важливими джерелами для аналізу творів художника у жанрі міського пейзажу [210].

Міський пейзаж як особливий жанр мистецтва став для Яня Венляня своєрідним культурним феноменом, який він відкрив для себе, подорожуючи містами Західної Європи (Іл. 2). Його картини із образами Берліну, Лондону, Мілану та інших європейських мистецьких столиць заклали фундамент китайського сприйняття міської образності поза межами традиційного культурного повсякдення [211].

Частково відлуння цього сприйняття майстра як медіатора між сходом і заходом ми спостерігаємо і в сучасних наукових дослідженнях. Прикладом цього є стаття Гу Ченфена, в якій дослідник пропонує науковий погляд на творчість Яня Венляня у контексті низки актуальних для китайського мистецтвознавства проблем. Намагаючись визначити та охарактеризувати основні етапи в творчій біографії митця, вчений зосереджується на питаннях художньо-стильової репрезентації. З його точки зору, практично на усіх етапах творчості Янь Венляня осмислював естетику західноєвропейського імпресіонізму, адаптуючи його художню мову до традиційних китайських мистецьких стильових форм (Іл. 3). Зокрема, такі тенденції вчений вбачає у міських пейзажах Венляня, що досить часто перебувають на перетині традиційних художніх норм (наприклад, використання мазка, притаманного практиці *гохуа*) та західної образної манери (форма, композиційний стрій).

Варто окремо наголосити на тому, що для Гу Фенчена вагоме значення має пошук відповіді на питання: якою є художня природа творів Яня

Веньляна – дослідницька (аналітична, що бере свій початок від західноєвропейської традиції), чи художньо-образна, орієнтована на традиційну китайську систему філософсько-поетичного сприйняття дійсності [124, с. 48-49].

Стиль живопису Янь Веньляна перебуває у фокусі уваги і іншого китайського вченого Хань Пена. В його статті також розглядається періодизація творчості художника в якості своєрідної основи для аналізу авторської манери живопису, його композиційної та художньо-образної побудови. Торкаючись проблематики міського пейзажу вчений звертає увагу на дві художні категорії – форму та колір – які, з його точки зору є визначальними для останнього етапу творчості майстра, який загалом він називає етапом «відтворення реалізму». В цій парадигмі саме пошук взаємодії морфологічних та колористичних аспектів письма розглядається як концептуальна основа для репрезентації дійсності (Іл. 4).

З точки зору Хань Пена міське середовище є носієм особливої форми (передусім, архітектурної, що вимагає лінійної перспективи та часто масштабних планів), яка впливає на колористичні та тонові характеристики образу [132, р. 116-118]. Слід зазначити, що дослідження Хань Пена має чимало точок перетину із теоретичними роботами самого Яна Веньляна, зокрема його відомої роботи «Просторова перспектива в хроматології» (1981 р.) [209].

Дослідження міського пейзажу як окремого жанру в образотворчому мистецтві також пов'язане із творчістю Дай Шихе (1948 р.н.) – одного з найавторитетніших китайських майстрів олійного живопису. Історіографія його творчості містить чимало типових для китайського мистецтвознавства досліджень, що пропонують аналіз його художньої мови [133], авторського індивідуального стилю його творів [193, с. 68] та спроби узагальнити його творчість в межах важливих для китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. етапів розвитку [162, с. 47-49].

Проте в рамках завдань нашого дослідження ми вважаємо за необхідне зосередити свою увагу на тому аспекті в аналізі творчості Дай Шихе, який безпосередньо визначає роль та місце жанру міського пейзажу. У перше чергу, звернемо увагу на особливу роль ескізування в манері роботи художника (Іл. 5), на що неодноразово звертають увагу китайські дослідники. В окремих випадках вчені визначають зазначену рису не просто як елемент авторського художнього почерку, а як метод в художній творчості.

Так, Хао Сяомін підкреслює, що за допомогою «суто західної методології письма» (методу ескізування) Дай Шихе «інтегрує елементи техніки пензля і туші в традиційному китайському живописі заради створення специфічної образності олійних картин, ..., що, зрештою, і формує його унікальний творчий стиль» [133]. З точки зору дослідників, сенс ескізування має значення і для «пошуку конкретизації змісту зображення», що якісно віддаляє олійний живопис від фотографії з її фіксуючими практиками певного місця або ландшафту [105, с. 102].

У жанрі міського пейзажу Дай Шихе працює багато десятиліть, використовуючи попередні замальовки та ескізи альбоми для подальшої розробки художнього образу певного місця. У своїй практиці він переосмислює та наново інтерпретує поняття ескізу, намагаючись оперувати поняттям художньої правди та реалістичності зображення у суто китайському розумінні: на рівні пошуку метафоризму та філософсько-поетичної алюзії, часто вдаючись до образних назв та особистого переживання сутності зображеного. Міські пейзажі Дай Шихе часто демонструють експериментування із нормами художньої репрезентації форми, пропонуючи унікальні особисті погляди (Іл. 6).

Наприклад, Ван Цзінь підкреслює вагоме значення авторської мови олійного живопису, яка має особливе вираження у його інтерпретаціях міських ландшафтів та урбаністичних образів. Його емпіричний засіб створення життєподібних картин він називає «платформою», що сполучає художника та глядача. В рамках цієї уявленої території відбувається

«втручання в сучасність, безпосереднє зіткнення з життям, занурення в деталі повсякденного життя». У цих межах спільності простору взаємин митця та глядача художник «реалізує свої власні погляди та уявлення про світ і отримує власне «джерело серця», ... щоб знайти відповідний спосіб і засоби для вираження об'єктивного світу» [193, с. 67].

Наголосимо на тому, що така розлога цитата Ван Цзінь дозволяє нам надати більш рельєфну картину аналітичної риторики китайських дослідників, для яких в ролі критеріїв вагомості та художньої якості творів завжди виступають естетично-філософські категорії (художня правда, дійсність, життєподібність тощо).

Водночас таке очевидне занурення до естетичного апарату дослідження актуалізує і класичні мистецтвознавчі інструменти аналізу, за допомогою яких вчені аргументують свої висновки. Так, Сяо Шен зосереджується на детальному вивченні композиції, колористики та морфології картин Дай Шихе, характеризуючи митця як універсального художника, що поєднує техніки олійного живопису із «традиційним китайським духом стилю «вільної руки» [204]. Інший китайський дослідник, Лю Сін, намагаючись побудувати панорамний зріз усієї творчості Дай Шихе, класифікує його манеру роботи як стилістику «жорсткої лінії», відмічаючи довготривалу роботу митця у царині книжкової ілюстрації, графіки та театральної декорації (сценографії). З точки зору вченого, це пояснює характерний авторський композиційний ритм міських пейзажів, що акцентує площину та формалізує об'єкти зображення [162, с. 46-48] (Іл. 7).

1.1.3.4. Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в рамках «науки молодих». Дослідження міського пейзажу в сучасному мистецтвознавчому дискурсі Китаю має чимало напрямів та охоплює досить широке аналітичне поле. У цьому науковому горизонті особливою є роль магістерської мистецької освіти, яка представляє власне науково-дослідний компонент в загальному цілому вищої художньої освіти.

Необхідність окремого вивчення досвіду «науки молодих», як її називають в КНР, пов'язана із декількома факторами. Передусім, рівень магістерських досліджень є одним з найбільш ліберальних в системі вищої освіти Китаю, а це обумовлює гостру актуальність наукових ракурсів досліджень та її чималий експериментальний потенціал. Окрім цього магістерські дисертації охоплюють як суто мистецтвознавче спрямування, так і науково-практичні дослідження. Таке поєднання теорії та мистецької практики, безперечно, посилює загальне враження від результативності «науки молодих».

Передусім вважаємо за необхідне розглянути ті магістерські дослідження, які зорієнтовані на *осмислення сутності міського пейзажу як особної художньої форми, що має відповідне покликання на китайські практики традиції та модернізації мистецтва*. Зазначений ракурс аналізу є в рамках «науки молодих» одним із провідних.

Наприклад, Чжан Цянцзи (Чунцинський університет) аргументує необхідність вивчення міського пейзажу його очевидною жанровою «незрілістю». З його точки зору, художники часто звертаються до інтерпретації міської образності як до ескізного матеріалу, який дозволяє вдаватися до «систематичних та спеціалізованих» художніх експериментів. Відчуваючи жанрову природу міського пейзажу як «західну» художню ідею, китайські митці прагнуть за допомогою знайомства із формальною мовою олійного живопису відтворити «дух часу» або «національний колорит» певного міського образу [137]. На наш погляд, така дещо розмита дослідницька сентенція віддзеркалює загальну невизначеність представників «науки молодих», щодо співіснування традиційних та західних художніх традицій. Важко ігнорувати вагомість міського пейзажу як жанру в еволюції західного образотворчого мистецтва. У той же час є очевидним небажання китайських митців просто слідувати у його річищі, маючи багату візуальну культуру та репрезентативну міську образність.

В окремих дослідженнях китайські вчені демонструють неординарні ідеї, щодо генезису міської тематики та її впливу на загальний розвиток мистецтва Китаю. В якості прикладу можна навести розвідку Лін Девен (Університет Гуанчжоу), який шукає образні корені міського пейзажу в розвитку мистецтва фотографії. Він розглядає це мистецтво в якості «важливого соціального вузла в історії мистецтва». За його спостереженнями, художні ремінісценції міської культури провокували «міркування щодо природи образів», а це, у свою чергу, «стимулювало розвиток різноманітних форм пейзажного жанру».

Дослідник також пропонує власну типологію міського пейзажу, розглядаючи в якості головного критерію форми репрезентації: відповідно, «сцен» (сюжетів) та «образів». Що цікаво, в центрі його уваги перебуває категорія часу, як найбільш вагома для визначення художнього буття міста, ландшафт якого завжди репрезентується художником як зріз естетики абсолютно конкретного культурно-історичного етапу.

Усе це дає авторові підставу наполягати на важливості вивчення образності міста, як життєвого досвіду людей та, умовно кажучи, ландшафтів, що дозволяє художнику наблизитись до «втілення соціальної реальності» в своїх роботах [175].

Досить часто дослідники пов'язують становлення міського пейзажу із урбанізацією. Ченг Яруй (Університет Чженчжоу) вважає, що історія становлення міського пейзажу є «окремим сюжетом» у розвитку образотворчого мистецтва Китаю. Так, якщо урбанізація сприяла кардинальним змінам традиційних ландшафтів Китаю, то міський пейзаж, як реакція на новонароджену міську культуру, скорегував вектори розвитку мистецтва олійного живопису [253].

Урбанізацію, в якості впливового фактору для визначення ідейно-образної спрямованості міського пейзажу, досліджує у своїй роботі Сюй Ювей (Шеньянський університет). З його точки зору, художники, які живуть у містах, неминуче надихаються навколишнім ландшафтом, що значно

пожвавлює звернення до цього жанру мистецтва. Проте за його спостереженнями значна частина робіт відображають «різноманітні соціально-практичні проблеми, з якими стикається міський Китай». Провідною художньою тенденцією автор вважає дослідження впливу змін в структурах життя, побуту, мислення, взаємодії між людьми, які часто репрезентовані експресивно [248].

Нетиповий ракурс аналізу міського пейзажу пропонує Ху Лінь (Хунаньський університет). Дослідник звертає увагу на тематичний репертуар творів митців, які працюють у містах та є представниками відповідних художніх регіональних шкіл. З його точки зору, художники досить часто ігнорують міську тематику навіть у межах «ландшафтних» сюжетів, що напряду пов'язані із містом або регіоном. Таку модель художньої поведінки («художники обирають сільські пейзажі, але ігнорують міський сюжет навколо них») Ху Лань вважає типовою ознакою «урбанізованого менталітету», який передусім характеризує комерційний підхід митців до творчості (орієнтованість на місцевий арт-ринок та галерейні практики) [252].

Окремою групою магістерських дисертації є дослідження, зорієнтовані на *концептуальне бачення образності та художньої природи міського пейзажу*. Досить часто такі роботи мають суто мистецтвознавчу спрямованість і є теоретичними розвідками, що адресовані для практикуючих митців.

Наприклад, Ву Лінь (Шеньсінський університет) пропонує цікаву концепцію художньої детермінації міського пейзажу як жанру в рамках сучасного мистецтва Китаю. Окрім вже традиційної для молодих дослідників тези щодо урбанізму та його глобального впливу, молодий науковець розглядає в якості вагомої причини сам характер еволюції реалістичного напрямку в живописі. З його точки зору реалізм мав неминуче спонукати китайських митців до занурення в міську тематику, адже саме міська культура продукує найбільш актуальні «картини буття людей». Важливе

значення для розвитку жанру міського пейзажу, з точки зору Ву Ліїня, мала пропаганда практики ескізування, як класичного компоненту підготовки митців в художніх школах Заходу, що триває в китайській художній освіті щонайменш двадцять останніх років.

Зрештою, вчений визначає три ключові аспекти, які характеризують художньо-стильові властивості міського пейзажу на сучасному етапі та водночас окреслюють параметри його подальшого розвитку. Це еволюція формальної художньої мови; репрезентація культурної цінності міських ландшафтів; художнє осмислення «духу часу» (сучасності, у її взаємозв'язку із традиціями) [208].

Його колежанка з Північнокитайського університету Ма Цзялі розглядає міський пейзаж як органічний художній продукт. Дослідниця вважає міську тематику «відносно новою галуззю у мистецтві», яка потребує дослідження, у першу чергу, на рівні аналізу художньої мови. На відміну від багатьох свої колег, Ма Цзялі не вважає міський пейзаж результатом західного впливу, детермінуючи його генезис через практики традиційного мистецтва *гохуа* та *сіанхуа*. На її думку, сприйняття життя людей, які представляють «міський спосіб співіснування з природою» має очевидні відмінності, у першу чергу, в способах та нормах повсякдення, які часто розглядаються митцями як своєрідний «мистецький виклик». Водночас для традиційного китайського мистецтва ця тематика не є кардинально новою, вона лише змінює фокус уваги з ландшафту природного на «змішаний» або суто міський [247].

Насамкінець, в якості окремого фокусу дослідження «науки молодих» виступає *проблематика вивчення художньої мови міського пейзажу*, яка репрезентує переважно практичну складову магістерських дисертацій.

На думку Чжан Бо (Шанхайський університет), міський пейзаж потребує особливого регулювання щодо побудови колористичної програми творів. Оскільки з точки зору формальної мови живопису технічне виконання картини тісно пов'язане із художньою концепцією, колір має свої

особливості. На відміну від китайського традиційного мистецтва *гохуа*, технічна палітра олійного живопису в контексті колористики має іншу амплітуду прийомів та виражальних засобів. Чжан Бо наголошує, що міський пейзаж дозволяє маніпулювати формами, він надзвичайно придатний для створення ефектних текстур, олійна техніка дозволяє повторювати прийоми. Усе це разом, з точки зору дослідника, визначає характер репрезентації образності, що реалізується передусім за допомогою розв'язання тоново-колористичних завдань [251].

Іншу проблему – конотацій образності міського пейзажу розглядає Бао Ліфен (Шанхайський університет). У своїх дослідженнях науковець відводить особливу увагу формальним характеристикам художньої мови, які вважає основними для побудови образності міського ландшафту. З його точки зору, «формальна мова живопису є основою візуального мистецтва незалежно від того, чи є воно за характером фігуративний або абстрактним». Лінії, поверхні, площини та кольори є тими елементами (конотаціями, за термінологією автора) форми, які дозволяють художнику побудувати «інтуїтивно зрозумілий художній образ у двовимірному просторі». Саме тому процес живописного створення міського образу є «упорядкуванням» внутрішніх уявлень митця, де формальна мова «виступає в ролі сполучною ланкою між емоціями художника та конкретним вираженням його ідей в техніці письма» [246].

Тематичну спрямованість міського пейзажу розглядає дослідник Ляо Ран. Молодий автор стверджує, що у концептуальному сенсі параметри художньої мови міського пейзажу визначають нюанси тематичного репертуару, який постає достатньо типовим. Дослідник наголошує на тому, що попри тривалу жанрову еволюцію у рамках китайського мистецтва, міський пейзаж *«завжди здійснювався у формі лише однієї теми»*, а це, у свою чергу, істотно впливало на характер його репрезентації. Підкреслимо, що для Ляо Ран важливим є те, що через таку вузькість теми у мистецтві

Китаю «ніхто не встановлював понятійні рамки та художні норми для міського пейзажного живопису олією» [249].

Особливою ланкою в художньому репертуарі міського пейзажу в сучасному мистецтві Китаю є аналіз художньої мови на субжанровому рівні, наприклад, у випадку репрезентації архітектурної ведуги.

Варто зазначити, що китайські дослідники усвідомлюють специфіку західноєвропейського підходу до жанрово-видової класифікації мистецтва. Її розлогість і тематична широта є постійним сюжетом в обговоренні образності міського пейзажу як окремого мистецького феномену.

Наприклад, Ву Хао (Харбінський університет) розглядає міський пейзаж в якості підвиду пейзажного живопису. Це, на його погляд, накладає певні обмеження на художню палітру міського пейзажу та здійснює вплив на репертуар. Дослідник відмічає, що китайські художники схильні ігнорувати типологічні особливості художньої мови міського пейзажу, часто відмовляючи йому в художній автономії. Це призводить до того, що міські пейзажі іноді кваліфікуються навіть самим митцями як просто «жанрові картини» або, в кращому разі, як «архітектурний пейзаж» [245]. У такому ж річищі представлене дослідження молодого вченого та художника Пан Сіміна (Шанхайський університет), який ретельно вивчає зображення міської архітектури Шанхаю та аналізує формальні особливості художньої мови міського пейзажу [250].

Натомість, інший дослідник, Сон Руй (Харбінський університет) обирає для своєї розвідки проблематику художнього розкриття історичного потенціалу міста Ляодао (Хуаньдао), яке локалізує надзвичайно цінну архітектурну спадщину китайського «бароко» [244].

В цілому слід підкреслити, що тематика міського пейзажу перебуває в фокусі уваги молодих науковців з початку «нульових» років, що, на наш погляд, пов'язане із черговим етапом розвитку китайського образотворчого мистецтва. 2000 – 2010-ті роки засвідчили вагоме значення художньої репрезентації образу міста, яка набула меж загальнонаціонального

культурного феномену. Міський пейзаж став центральним сюжетом у репертуарі художників відразу декількох поколінь: як визнаних майстрів, так і молодих митців. Серед цього кола назвемо Чжан Сінцюань, Ду Хайцзюнь, Чжао Сяоцзя, Сю Сяоянь, Чжу Фей та цілий ряд інших майстрів.

1.2. Джерельна база, методи та стратегія дослідження

1.2.1. Методи дослідження. Методологія аналізу образотворчого мистецтва ґрунтуються на системі застосування принципів, підходів та методів дослідження, що у своїй сукупності виступають інструментарієм аналітичного апарату.

Дослідження еволюції міського пейзажу як жанру є, на нашу думку, складним та комплексним процесом, що включає низку взаємовідносин, які здебільшого перебувають поза межами уваги дослідників китайського образотворчого мистецтва. Проте найбільша складність пов'язана із самою сутністю феноменології міського пейзажу, що розвивається одночасно у традиційних та сучасних формах. Для мистецтва Китаю це означає не просто фіксацію різних етапів в еволюції спільного художнього контексту, а наявність багатоманітних образно-стилістичних явищ, якісно відмінних у своєму творчому розмаїтті.

Таким чином, використані методи дослідження визначені нами із урахуванням специфіки джерельної бази та напрямків аналізу проблеми, яка становить основну проблематику дисертаційної роботи. Вивчення особливостей міського пейзажу у контексті інтерпретації образно-стильових особливостей припускає використання цілої низки методів дослідження, частина з яких спрямована на аналіз стану дослідженості проблеми, її актуальності та особливості існування у сучасному вивченні художнього контексту мистецтва Китаю.

Інші група методів має практичну спрямованість, що дозволяє сформулювати авторське відношення до технологій, матеріалів та принципів,

які використовуються художниками у процесі роботи та інтерпретації образності міських ландшафтів. Також у цьому напрямку нами задіяні і методи мистецтвознавчого та художньо-естетичного аналізу, які націлені на розгляд еволюційних процесів у загальній трансформації китайського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

Коротко розглянемо основні методи та результати, здобуті за допомогою їхнього застосування.

До *першої групи* ми відносимо загальнонаукові методи дослідження – аналізу та синтезу, дедукції та індукції, узагальнення та порівняння. За їх допомогою був сформований науковий апарат роботи (посилання на джерела та літературу, критика позицій та висновків інших дослідників, визначення основних понять та термінів як у межах китайського фахового апарату мистецтвознавства, так і стосовно загальноприйнятого європейського поняттєвого дискурсу).

Метод аналізу та синтезу допоміг інтерпретувати різноманітні форми розвитку міського пейзажу в рамках історичного та сучасного етапів розвитку цього живописного жанру.

Метод індукції та дедукції сприяв осмисленню базової художньо-образної структури міського пейзажу, що перебував у фокусі нашого аналізу. Він також допоміг зрозуміти загальну логіку формування стилізового контексту художнього рішення за принципом від простого до складного, від частини до цілого.

Метод узагальнення та порівняння (компаративний метод) був використаний нами для спроб визначення найбільш типових явищ у розвитку міського пейзажу в мистецтві Китаю зазначеного періоду часу. Це дозволило сформувати авторське відношення до тих напрямків та видів у сучасному розвитку жанру, які охоплюють типове, загальне та повторювальне стосовно стилістики, застосування художніх прийомів, особливості образних рішень тощо. Узагальнюючи найбільш типові моделі репрезентації міського ландшафту певного періоду часу або певного регіонального контексту, ми

намагалися порівнювати їхні ключові риси між собою, визначаючи у такий спосіб те спільне та відмінне, що становить основну сутність будь-якого художнього висловлювання.

Друга група об'єднує *спеціальні методи дослідження*. Першочергово – це загальноновживаємі методи формально-пластичного, композиційного та образно-стилістичного аналізу, які визначені нами в якості основного методологічного інструментарію для розв'язання поставлених завдань дослідження.

За допомогою вивчення *формально-пластичних особливостей* художній мові міського пейзажу ми намагалися сформувати уявлення щодо основних морфологічних та структурних особливостей побудови цілісного образу. Дослідження закономірностей та особливостей формоутворення дозволило сформувати робочу гіпотезу щодо взаємозв'язку традиційної форми репрезентації міської образності та сучасних моделей інтерпретації складного образу модерного міста, еволюції пластичної виразності як окремих компонентів, так і формальної структури в цілому.

Метод *композиційного аналізу* було задіяно нами як для вивчення історичного контексту розвитку міського пейзажу, так і для осмислення сучасного етапу художньо-образної трансформації жанру. Виявлення, дослідження та інтерпретації типових та унікальних композиційних рішень дозволило визначити характер взаємодії між окремими компонентами зображального цілого та його елементами, між формами та простором.

За допомогою *образно-стилістичного методу* нами було виявлено та досліджено основні принципи та типові рішення у стилістичній репрезентації міського пейзажу упродовж усього зазначеного періоду загальної трансформації китайського образотворчого мистецтва, а саме з другої половини XX до початку XXI ст. Поєднання образних компонентів живопису із конкретними стильовими прийомами, надало змогу підсумувати емпіричний матеріал та узагальнити стильову субординацію жанру міського пейзажу у рамках концептуального бачення.

1.2.2. Джерела дослідження. Визначені у вступі мета та завдання дисертаційного дослідження передбачають аналіз декількох груп джерел. Їхнє комплексне вивчення та узагальнення дозволили нам сформувати цілісну та аргументовану картину наукової проблеми, що розглядається.

До *першої групи* ми відносимо текстові джерела: монографії та наукові публікації українських, зарубіжних та китайських науковців, що пов'язані як із загальною проблематикою розвитку образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст., так і з тематичним ракурсом аналізу жанру міського пейзажу.

Зазначена група представлена переважно працями кінця XX – початку XXI ст., що зумовлено хронологічними рамками дисертаційного дослідження та сформульованим колом аналітичних завдань, визначених для розв'язання. У межах цієї групи найбільш репрезентативні дані надають дослідження китайських вчених (монографічна та вузько фахові), що висловлені в межах явищ та процесів, які є безпосереднім предметом нашої уваги.

До *другої групи* варто віднести текстові джерела загально мистецького характеру (альбоми, монографії, публікації), що надають можливість більш глибоко та якісно зрозуміти універсальні процеси в розвитку образотворчого мистецтва Китаю та допомагають сформувати цілісне уявлення щодо трансформації китайського живопису в його взаємодії із європейським мистецтвом.

Третю групу складають зображувальні матеріали, які опубліковані у наукових (спеціалізованих), науково-популярних та художніх виданнях. Усі вони є частинами дослідної літератури та виражають пошукові і аналітичні цілі авторів відповідних наукових проектів. Усвідомлюючи це, ми прагнемо використовувати інформаційний потенціал таких джерел вкрай коректно та максимально повно. В багатьох дослідженнях, які, на перший погляд, не становлять безпосереднього інтересу для розв'язання завдань нашого дослідження, усе ж таки міститься вкрай важлива інформація, що може виступати предметом окремого аналізу. Наприклад, фото-публікації

експозицій, візуальні матеріали з репрезентації знакових виставкових проектів тощо.

У ході дослідження було залучено (вивчено творчу біографію та авторські підходи) близько 50-ти китайських живописців, що працювали й працюють у царині міського пейзажу (цілеспрямовано чи побічно) з початку XX ст. й до сьогодні. Крім того було досліджено творчість приблизно 15 митців середньовічного часу, твори яких було залучено до цієї наукової розвідки задля відбудови генезису та контексту розвитку жанру міського пейзажу. Твори, наведені в альбомі, знаходяться здебільшого в колекції Національного художнього музею в Пекіні, а також у приватних збірках.

В цілому, джерельна база дисертаційного дослідження сформована з урахуванням наступних науково-дослідних принципів:

1) принципу послідовності та поступовості, що допомагає визначити характер аналізу відповідного джерела;

2) принципу системності та цілісності, який обумовлює представлення наукової проблеми як системи, що має складну будову та характерні правила взаємодії між елементами (наприклад, аналіз художнього твору, який містить контекст «пейзажності» або перебуває на межі репрезентації міської образності не є коректним без аналізу загальної композиційної структури та стилістичного аналізу);

3) принципу об'єктивності, що припускає урахування усієї множини фактів та явищ, вивчення проблеми максимально усебічно та ретельно та врахування різних точок зору і аргументів.

Висновки до першого розділу

Вивчення наукового доробку китайської мистецтвознавчої школи щодо розвитку та еволюції міського пейзажу свідчить про те, що на сучасному етапі досліджень головне завдання науковців пов'язане із проблематикою унормування базового поняттєво-термінологічного апарату історії мистецтва.

Визнаючи загальноприйняту на заході типово-видову модель генезису художніх форм, китайські вчені, тим не менше, лишають за собою право обґрунтування власної жанрової та видової традиції в еволюції образотворчого мистецтва Китаю. Така тенденція детермінує постійну увагу китайських дослідників до проблематики жанрової своєрідності мистецтва XX – XXI ст. та, вочевидь, актуалізує пошуки ролі та місця міського пейзажу в цьому динамічному та дискусійному контексті.

Міський пейзаж в дослідженнях останніх десятиліть інтерпретуються одночасно і як самостійний жанр в образотворчому мистецтві, і як тематичний репертуар в рамках глобального для китайського мистецтва пейзажного жанру. Не є остаточно визначеною і видова характеристика міського пейзажу як художньої мови, що репрезентована переважно у межах олійного мистецтва. Для Китаю це є набута традиція, яка була засвоєна із європейського мистецького досвіду (у рамках т.зв. *сіянхуа*). Саме цим можна пояснити спроби інтерпретації мистецтва *гохуа* як передвісника появи жанру міського пейзажу.

Разом з цим, велика кількість праць китайських дослідників формує широкий науковий дискурс щодо розвитку й осмислення жанру міського пейзажу в різних змістовних, категоріальних та формальних ознаках, де відчувається загальна спроба знайти і затвердити для цього жанру відповідне місце в національному жанровому репертуарі китайського живопису.

Спираючись на велику наукову та візуальну джерельну базу, а також широку стильову палітру китайських пейзажистів, твори яких належать до другої половини XX – початку XXI ст., – вирішального для становлення жанру міського пейзажу часу, ми намагаємося у цьому дослідженні надати зазначеним спробам наукової та системної виваженості, відбудувати загальну картину генези та побутування цього жанру.

РОЗДІЛ 2

МІСЬКИЙ СЮЖЕТ У ТРАДИЦІЙНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ У ХХ СТ.

2.1. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: основні етапи розвитку жанру міського пейзажу

Дослідження еволюції жанру міського пейзажу в китайському мистецтві потребує пошуку відповідей на декілька питань. У першу чергу, це питання десинхроності поняттєво-термінологічного апарату сходознавчих студій. Воно виявляє себе в розбіжності змістів ключових понять, які описують фактично всі головні аспекти проблеми: починаючи від базового терміну «жанр мистецтва», і завершуючи більш загальним поняттям художньої образності міської культури. У сучасній науковій мові, яка активно використовує інтернаціональні категорії, часто відсутні синонімічні відповідники китайським «універсаліям», що перебувають на межі філософії, естетики та практичного мистецтва і неодмінно спираються на традиційні художні норми. На цю проблему звертають увагу чимало китайських дослідників історії мистецтва, не обходять її увагою фахівці з європейських країн.

Не менш контрверсійним є питання художньо-образного змісту міського пейзажу в контексті усього розмаїття форм репрезентацій та субжанрових категорій китайського мистецтва. Як європейська художня традиція, міський пейзаж має розвинену жанрову структуру, формальні рамки якої не завжди співпадають із образною парадигмою мистецтва Китаю. Тисячолітня історія китайського образотворчого мистецтва є незмінним фактором впливу на будь-які процеси модернізації. Це постійно супроводжує концепцію «сучасної» образності, яка завжди знаходить свої відповідники (або їхні симулякри) в широкому історичному контексті

мистецтва. Приміром, Річарда Виноград (Vinograd, Richard) наголошує на тому, що «історичні практики» китайського мистецтва та його традиційна класифікація, яка призвела до «побудова канону та формування жанру», завжди має сучасні аналоги, «навіть якщо вони значно змінені через втручання сучасних художніх засобів та нових інституційних впливів» [84, р. 272-273].

Саме тому пейзажні картини з міською тематикою і наразі присутні в китайському мистецтві як нова галузь сучасного пейзажного живопису, що, у свою чергу, є продуктом процесу урбанізації. У багатьох актуальних дослідженнях міський пейзаж розглядається саме як сучасна форма традиційного пейзажного живопису.

2.1.1. Образ міста як складова культурної традиції. Китайське образотворче мистецтво має особливу видову та жанрову структуру. В її основу покладені традиційні світоглядні засади, що мають різноманітну релігійну та філософську природу. У таких межах жанр міського пейзажу є модерністичним явищем, еволюція якого пов'язане із двома найбільш значущими процесами китайського мистецтва, а саме наслідуванням і переосмисленням традиції, з одного боку, та модернізації у діалозі із західними художніми трендами, з іншого.

До періоду династії Сун (960-1279) китайські міста вважалися передусім центрами адміністрування, де не існувало життя, яке би вимагало обов'язкової художньої інтерпретації. В образотворчому мистецтві цього часу міський простір представлений як частина дискурсу політичної влади. Наприклад, у розписі імператорського поховання Хань в Аньпіні, (провінція Хебей) картина міського пейзажу є засобом фіксації влади імператора над певними територіями, які в даному випадку репрезентовані узагальненим образом міста [51, р. 140].

Поза тим, міське життя все одно проникало до системи художньої образності, поступово визначаючи моделі репрезентації суто міського

ландшафту. До таких візуальних маркерів відносяться мости та дороги – дві найбільш очевидні ознаки «цивілізованості» (організованого впорядкування) ландшафту.

Приміром, картина Лі Чена (李成) «Одинокий храм серед чистих вершин», написана біля 960 р. Митець був визнаним майстром пейзажу, що мав статус придворного митця. Художній образ мосту (по суті, частина дороги, її продовження) є одним із ключових символів т.зв. гірської стежки у жанрі *шань-шуй* («гори-води»). Міст веде мандрівників вперед до придорожніх чайних, які надають фізичну підтримку. Це міська територія, яка є лише частиною правильного шляху до храму, який височить серед гір (Іл. 8). Для художника зображення храму є політичним жестом, який виступає метафорою слави нового правителя, першого імператора династії Сун, який відновив давно втрачений порядок [55, р. 79].

Важливо, що образ міста є так само символічним (дорога – міст – скупчення чайних будиночків), як і метафора успішного проявлення імператора, що візуалізована єдиним храмовим комплексом. Ліан Дуань інтерпретує цю особливість як своєрідний художньо-образний прийом посилення знакового визначення змісту: «Міст через гірську стежку та павільйони храму, як і політична метафора, виводить мандрівників на шлях, що сягає далеко у вічність Дао» [55, р. 80].

На наш погляд, образна структура роботи Лі Чена засвідчує спробу осмислити нові якості міської цивілізації, як частину традиційної культури. Китайські середньовічні міста поступово здобувають свою роль у жанровій парадигмі, набуваючи метафоричного звучання не тільки в образотворчому мистецтві, але й у філософсько-поетичних текстах.

Зрештою, у багатьох китайських дослідженнях можна зустріти думку, що китайські картини X – XIII ст. поєднували образність природного ландшафту з осмисленням філософських узагальнень. У такому контексті місто розглядалося як об'єкт художнього вираження, проте основним змістом

мистецтва лишався не опис міського ландшафту, а «саме міське життя» [198, с. 115].

Зі зростанням міської культури китайські придворні художники все частіше звертаються до зображення ідеалізованого порядку та процвітання міст. Подібні сцени ми бачимо у міському пейзажі м. Кайфен на картині «Підйом угору по річці під час фестивалю Цінмін» Чжан Цзедуаню (張擇端). Цю роботу можна вважати класичною для розвитку жанру міського пейзажу у період династії Сун, адже вона слугувала в якості канонічного взірця аж до середини XVIII ст. (Іл. 9).

Місто, що є уособленням процвітання, спонукало до розробки візуальних образів, які б відповідали концепції мудрого та гармонійного правління імператора. У картині Чжан Цзедуаня таку роль виконують, з одного боку, архітектурні образи, що репрезентують порядок та канонічність закону. У цьому сенсі міський пейзаж стає способом представлення основних «брендів» влади: храму, торгівельних майданчиків, палацових споруд, будинків чиновників. З іншого боку, візуалізація міського життя потребувала представлення і нових культурних героїв, серед яких досить швидко сформувалися основні міські типи: торгівці, мешканці, ремісники тощо [59, р. 184-186].

Важливу роль у становленні міського пейзажу як жанру відіграє оновлення художнього апарату живопису, передусім – техніки написання архітектурних об'єктів. У цьому процесі слід відмітити дві тенденції.

Передусім, наприкінці XII – на початку XIII ст. у китайському образотворчому мистецтві активно розвивається техніка роботи на т.зв. «зрілому» папері. Якість цього художнього матеріалу, яку китайські митці поетично порівнювали із «міцністю шовку», дозволяла формувати плями невеличкого розміру із чіткими контурами, зберігаючи при цьому можливість для колірного sfumato.

Як підкреслює Ян Лі (杨力), такий папір надавав можливість точніше фіксувати рухи пензля. В остаточному рахунку, це змінило способи

малювання тих об'єктів, що потребували точності, тонких ліній та плям із закритим контуром. Збагачення художньо-образних можливостей вплинуло і на фігуративні композиції, що, зрештою, стало своєрідною типологічною ознакою живопису династій Сун пізнього періоду [213, с. 150].

Друга тенденція щодо оновлення техніки написання архітектурних об'єктів стосувалася укорінення нового жанру живопису – *цзехуа* (界画), або «межових» («архітектурних») картин. Поява *цзехуа* засвідчила особливе значення міського ландшафту для репрезентації цілісного образу повсякдення пізньосередньовічного міста із усталеними ландшафтними формами. Наприклад, Цзян Шань (江珊) наголошує на тому, що у творах цього жанру за часів сунської династії точність відтворення міського життя виходить за рамки суто художніх завдань. Митці прагнули передавати образність за допомогою фіксації, що часто граничило із «візуальним документуванням» [144, с. 148].

Важливо підкреслити, що поняттям *цзехуа* у китайському живописі одночасно позначається і техніка написання об'єктів, яка, ймовірно, і визначила назву самого жанру. Межовий живопис регламентував особливий спосіб написання ліній та площин, за допомогою спеціальної «межової» лінійки. Техніка забезпечувала точність відтворення архітектури та, відповідно архітектурного ландшафту. Лінійно правильно намальовані будівлі впливали на характеристику ландшафту та загальну систему його сприйняття. Нагадаємо, що китайський живопис у більшості періодів свого розвитку не приділяв особливої уваги реалістичному відтворенні дійсності, натомість практика «архітектурного» живопису вимагала реалістичного підходу.

У період розвитку сунського мистецтва *цзехуа* набуло статусу самостійного жанру, хоча загалом феномен «архітектурних» картин лишався локальним явищем. Воно, безсумнівно, вплинуло на загальну еволюцію жанру, проте не визначало його основні напрямки розвитку. Частково

зазначений аспект проблеми показано у дослідження Гу Сінчень та В. Шуліки [29].

Наприклад, вже згадана вище картина Чжан Цзедуаня «Підйом угору по річці під час фестивалю Цінмін» хоча і була написана із застосуванням техніки *цзехуа*, проте не розглядається китайськими дослідниками як приклад твору, що представляє жанр *цзехуа*. Своєрідним художнім мейнстрімом був канонічний живопис, в традиціях якого репрезентація образності міста мала цілком визначені форми.

Як засвідчує середньовічний трактат XII ст., написаний, за думкою Роберта Маєди (Maeda, Robert J.), для консервативної спільноти пейзажистів-початківців, місто усе ще не представляло для китайських митців самостійного художнього інтересу. Проте неможливість повністю ігнорувати архітектурні форми, призводило до вироблення відповідних художніх норм, які мали регулювати внесення образу міста до загального ландшафту «гори-води» [74, р. 1].

Текст трактату накреслював конкретні правила представлення архітектури. Для прикладу наведемо фрагмент, що регламентує естетику написання міських стін: «...Що стосується міських стін, то їх зубчасті частини розташовані послідовно та вирівняні, їх вежі звернені одна до одної; вони повинні оточувати територію між горами та лісами. Вони не повинні бути повністю відкритими для огляду, щоб картину не було засекречено як ілюстрацію [географії]. Тільки в пейзажному живописі слід використовувати старовинні зубці на стінах» [74, р. 29].

2.1.2. Формування жанрової основи міського пейзажу: архітектура, ландшафт, міські типажі. У період династії Мін (XIV – XVII ст.) у мистецтві спостерігається розділення пейзажу на два уявних простори: міський (впорядкований) та селянський (природний, хаотичний). Відбувається своєрідний вихід образності міста за межі традиційної візуальності природного ландшафту.

Прикладом цього є відомий сувій китайського художника Цю Ін (仇英) із промовистою назвою «Процвітаюча південна столиця», де зображене міське життя Нанкіна. Вважається, що саме на цій картині китайське місто вперше визначене як міський пейзаж у відвертому протиставленні із природними ландшафтами (Іл. 10). Цю Ін відомий також як автор копії картини Чжан Цзедуаня «Підйом угору по річці...», що засвідчує його обізнаність із технікою *цзехуа*.

Сам по собі інтерес до представлення конкретного міста, як носія властивого художнього образу, пов'язаний із культурно-історичною динамікою «географізації» Китаю. Розвиток науки сколихнув увагу вчених до вивчення території країни, її географічних властивостей та специфіки регіонів. Одним з проявів цього процесу було документування територій як картографічними засобами, так і за допомогою художньою репрезентації.

Картина Цю Ін має особливе значення і через її особливий ідеологічний пафос. На момент створення Нанкін вже не мав столичного статусу, проте розвинені структури міського життя притягували до нього увагу інтелектуально-художньої спільноти Китаю. Малюнок показував сцени повсякденного життя Нанкіна, включно із сценами торгівлі та дозвілля, окремими начерками життя палацу та, у протиставленні до цих образів, – віддалену сільську місцевість.

З точки зору еволюції жанру міського пейзажу слід звернути увагу на дві особливості картини.

По-перше, сувій Цю Ін фактично започаткував новий тип репрезентації образу міста, як *особливого типу життя*, який однаково відрізняється і від закритого побуту палаців, і від вихолощених архітектурних «брендів» міської еліти. До цього часу образ міста в живописі регламентувала візуалізація елегантного, проте досить одноманітного архітектурного комплексу практично будь-якого міського центру: храм, палац, садиби чиновництва. Таке зміщення акцентів з архітектури на засоби життя, суттєво збагатило художньо-образні можливості міського пейзажу.

По-друге, намагаючись розв'язати складну для свого часу ідеологічну задачу примирення канону та новації, художник змінив точку зору на місто та масштаб його репрезентації. Для цього митцю знадобилося внести до зображального поля і саме місто, і навколишню округу. Міська стіна в такому способі представлення набула особливого візуального значення, як межа окремих стилів життя та декількох різновидів пейзажу. З цього можна зробити висновок, що внесення окресленого образу міста до природного ландшафту спрацювало як *ефект сприйняття нового типу ландшафту*, який до цього часу не розглядався нарівні із традиційним пейзажем.

Наголосимо на тому, образи міста в тому чи іншому аспекті присутні і в інших традиційних жанрах китайського живопису. Проте міський простір всюди має вторинне значення, він ніде не є першорядним. Він, скоріше, художнє тло, філософська ідея, на основі якої відбувається більш важливе художнє висловлювання.

На підтвердження цієї думки процитуємо китайського дослідника Чжу Цзяньфея (Zhu, Jianfei), що порівнює принципи «картезіанського перспективізму» західного міського пейзажу (центричні, раціональні погляди на об'єкти спостереження), із нормами традиційного китайського живопису: «...Іншу форму суб'єктивності можна знайти в традиційному китайському живописі щодо зображення міського середовища: уявне око плаває всередині та вгорі простору, занурюючись у світло, переходячи з простору в простір, з одного погляду на інший «Постмодерність» природно розвивається в культурі і менталітеті традиційного Китаю, де суб'єкти й об'єкти розрізнені та перебувають в безперервних змінах і перетвореннях природи» [88, р. 12].

Така особливість розвитку художньої образності міського ландшафту пояснює повільність формування жанру як самостійного мистецького цілого. І хоча штучне середовище архітектури та цікаві картини міського побуту змінюють загальний настрій китайського пейзажного живопису, це не стає причиною для виокремлення нового жанру.

За влучним спостереженням Мей Лі (Li, Mei) в образотворчому мистецтві мінської династії міські ландшафти виступають «важливим елементом композиції», але передусім у тих випадках, які мали ідеологічні конотації. Наприклад, коли будівництво та загалом розвиток міста виступав доказом успішності правління імператора [70, р. 421].

Остаточне жанрове оформлення міського пейзажу відбувається у період династії Цін (1636-1912). На ранньому етапі цього періоду активно розвивається особливий вид живопису, пов'язаний із супроводом імператорських інспекційних турів. Різноманітні за жанровим характером, переважно у вигляді сувоїв, такі картини мали надавати приклади процвітання, мудрого правління та щасливого життя підданих.

На середину XVIII ст. остаточно сформувалася художньо-образна основа таких творів. Вона базувалася на типових моделях поведінки та репрезентації життя у містах, що потребувало від художника відповідного просторового антуражу: архітектури, площ, громадських свят, релігійних фестивалів тощо. Культурними героями цього типу живопису стають крамарі, ремісники, торгівці – загалом, люди т.зв. вуличних професій, яких важко показати поза межами міського ландшафту.

На цьому етапі типовим прикладом розвитку жанру міського пейзажу є творчість Сюй Ян (徐揚) – митця, що в середині XVIII ст. працював у місті Сучжоу. Його робота «Життя, що розвивається. Час процвітання» (1759 / 1770) є своєрідним «портретуванням» міського ландшафту Сучжоу, яка містить усі властиві риси, характерні для зазначеного етапу розвитку жанру (Іл. 11).

Сюй Ян служив при дворі цінського правителя Цяньлуна, що визначає загальну образну спрямованість його творчості. Картина містить цікаві фрагменти, які можна вважати новими в художній ідеології представлення міста. Приміром, фрагменти, що зображують процвітаючі комерційні райони, із характерними урбаністичними ознаками: двоповерхові крамниці, магазинами, житлові будинки, розділені протипожежними стінами тощо.

Важливо відмітити, що китайські дослідники вважають зазначений етап в еволюції жанру міського пейзажу своєрідним тематичним видом традиційного мистецтва, який ще на володіє повноцінними жанровими рисами. Наприклад, Хуа Хуан (Huang, Hua) звертає увагу на те, що у цей час вуличні персонажі сприймаються як невід'ємна частина не тільки міського, але й селянського ландшафту [61, p. 120].

На середину XVIII ст. міський пейзаж стає елементом експортно-імпортного обігу в торгівлі Китаю із західними країнами, передусім Британією та Голландією. Наприклад, у Кантоні, місті, яке в цей період виступає як «західні торгівельні ворота» Китаю, активно працює студія живопису, орієнтована на експорт порцеляни. Як вважає Кі Чой (Choi Jr, Kee) є підстави стверджувати, що саме в межах її діяльності в Кантоні 1750 – 1830-х роках виник феномен експортного пейзажного живопису, як частини експорту порцеляни. Китайські художники копіювали західні гравюри та олійні картини із панорамами європейських столиць: Лондона, Стокгольма або Антверпена, одночасно створюючи власні панорамні сюжети на тему портових міст Китаю. Зрештою ця практика мала не меті розпис порцеляни, яка була важливим пунктом китайського імпорту. Такий кругообіг сюжетів на міську тематику, що мав різні зображальні форми та декілька технічних етапів, мав свою мистецьку рефлексію.

Копіювання творів західного олійного живопису поступово вводило урбаністичні образи до традиційної китайської естетики. На наш погляд, це помітно у двох аспектах. По перше, це проявляється у топографічній точності відтворення міського ландшафту, що виявив себе в архітектурному деталюванні та орієнтації на естетику міських «брендів» та «публічних місць» (Іл. 12). По-друге, китайські майстри, намагаючись на основі західної пейзажної картини запропонувати власний образ міста, мимоволі вступали в діалог із вже існуючою власною системою репрезентації ландшафтів. Передусім, із системою традиційного жанру *шань-шуй* та остаточно не

сформованим, проте де-факто існуючим жанровим кластером урбаністичного пейзажу.

Щодо останнього, то вплив західних зразків міського пейзажу, які китайським митцям треба було творчо переосмислити та повторити у техніці порцелянового розпису, мав вагоме ідеологічне значення. Реалістичний міський ландшафт, приміром Лондон-сіті, не міг співіснувати в межах одного розпису із уявленим, багато в чому ідеалізованим образом, приміром, китайського Кантона. Результат такої еволюції образності міського пейзажу ми бачимо на порцеляновій тарелі, що представляє панораму Кантона в «документальному» стилі [52, р. 123-124].

Підкреслимо, що ми розглядаємо зазначений приклад, як етап становлення естетики жанру, його входження до традиційного поля китайського образотворчого мистецтва. Важливо звернути увагу на те, що китайські художники не просто копіювали зразки західного живопису, а вступали із ними в різні форми мистецького діалогу. Його формальні рамки були комерційні за сутністю, які мотивували до змін, проте одночасно змушували шукати в традиційній художній парадигмі відповідні репрезентаційні засоби.

Наприклад, рисою кантонської студії живопису, на думку Кі Чой, стало введення до зображального простору міських панорам Кантону іноземних заводів із виробництва порцеляни, які зусиллями китайських митців поступово ставали елементами «брендового» міського пейзажу [52, р. 124]. Це можна простежити на парному зображенні маргіналій великого фруктового блюда, де міський ландшафт лондонського Сіті на узбережжі Темзи межує із Кантоном в Перловій затоці (Іл. 13). Китайські майстри сформували образну структуру панорами Кантону у повній символічній відповідності до контурно-архітектурного образу Лондона. Як підкреслює Кі Чой: «Для сучасників архітектурні орієнтири багато в чому визначали Кантон так само, як Лондонський міст чи купол собору Св. Павла уявно промальовували

Лондон. Їхня присутність викликала відчуття місця ... у ландшафтах, для яких топографічна точність була принципом інформування» [52, р. 135].

Наприкінці XIX ст. у китайському мистецтві поступово складається декілька близьких до міського пейзажу жанрових напрямків, які формуються внаслідок активної модернізації міського життя.

Передусім, набуває нового звучання *цзехуа* (界畫) – вже згаданий нами вище жанр «архітектурних» картин, тематикою якого виступали різноманітні аспекти суто міського повсякдення. У зазначений період часу імператорський двір пропагував *цзехуа* як засіб визначення політичних, соціальних чи культурних кордонів (Іл. 14). На кінець XIX ст. картини *цзехуа* зосереджувалися навколо урбаністичної тематики в її символічному контексті. Образ міста усе ще не мав центрального значення, адже завданням митця була фіксація нових якостей життя, що структурували успішність політичної влади. Відтак, домінувала концепція пишності, достатку та підкреслення соціального статусу, де міському пейзажу з його архітектурою, середовищем життя та транспортом відводило важливе «статусне» значення. Саме тому цей жанр метафорично окреслили як картини «мостів, човнів та карет» [52, р. 135]. Як підкреслює Хуа Хуан маньчжурський двір пропагував *цзехуа* як засіб соціальної демаркації, наполягаючи на тому, що процвітаючі міста є символами імперської влади [61, р. 120].

Іншу сторону міського повсякдення – менш помпезну та елітарну – репрезентували поштівки-гравюри *няньхуа* (年画). Як частина культурної репрезентації образу міста, цей жанр мистецтва сформувався у контексті вестернізації міських спільнот Китаю, для яких формат «пишного» імператорського міста не мав ключового значення. Торгівельні прошарки найбільш успішних в економічному сенсі міст (приміром, Пекіна, Сучжоу, Шанхая) поступово запропонували власний образ міста, який багато в чому виступав як альтернатива звичним образам «міста еліти» (місто, як елітарна архітектура у межах окресленого простору).

У рамках мистецтва *няньхуа* сформувався новий погляд на художню систему репрезентації міста, що відбувалося, у першу чергу, за допомогою зміни фокусу уваги та збагачення репертуару міського життя. Так, вже наприкінці XIX ст. митці *няньхуа* у Шанхаї визначали образність міста інакше, зосереджуючись, зокрема, не тільки на зображенні міщан «нижчого класу» (майстрів, ремісників, торгівців), але й на традиційно ігнорованих персонажів (жебраків, кишенькових злодіїв, волоцюг), тобто на позакласових маргінальних та кримінальних груп населення [61, р. 114-115]. Елітарний клас сприймав це як заперечення художньої традиції, що, з точки зору придворних митців, маргіналізувало саме мистецтво *няньхуа*.

Утім, комерційна успішність поштівок свідчила про нові тенденції в образному сприйнятті міста. Зокрема важливо відмітити, що власне архітектурні пейзажі мистецтва *няньхуа* набули дещо вторинного значення: як невід'ємна частина демонстрації торгівлі та бізнесу, а також як уособлення, відмінностей міського життя від селянської архаїки. Подібні тенденції ми бачимо в творах митця Соншань (Даорена) «Триста шістьдесят професій і ремесел», – міський нарисів, які репрезентували повсякдення торговельних районів Шанхаю (Іл. 15). У серії робіт архітектурний репертуар є фоновим по відношенню до репрезентації підприємництва та вуличної торгівлі [61, р. 120-121].

За висновком Хуа Хуан, митці *няньхуа* винайшли практику художньо-образного «створення іншого міста», інтуїтивно визначивши найбільш ринково успішну модель його мистецького споживання. Репрезентації вуличного життя в усіх його змістах і проявах допомогло визначити й поширити міську естетику, яка включала «гібридність, фрагментарність і повсякденний реалізм» [61, р. 167].

Таким чином, на кінець XIX – початок XX ст. поступово складаються художня основа жанру міського пейзажу. Його образна модель спирається, з одного боку, на естетику традиційних жанрових картин вуличного та міського повсякдення, а з іншого – на західні художні зразки, репрезентації

міста, які активно проникають до мистецьких практик через розвиток торігвлі, поширення ілюстрованих видань та друк поштівок.

2.1.3. Міська естетика у дзеркалі західноєвропейського модернізму та радянського соцреалізму. Жанрове оформлення міського пейзажу, як самостійної категорії образотворчого мистецтва, триває на початку ХХ ст., у період пізньоцінської реформації та в бурхливі десятиліття республіканського Китаю (1912-1949).

Аналіз цього періоду слід розпочати із фіксації зміни художньої парадигми в мистецтві Китаю, яка багато в чому стала наслідком травматичних поразок в Опіумних війнах (1839-1842; 1856-1860) та китайсько-японському конфлікті (1894-1895). В цей час західноєвропейський модернізм у своїх різноманітних формах поступово стає уособленим образом «іншого» мистецтва, яке сприймалося як виразно некитайське, але при цьому важливе для творчих рефлексій. Пожвавлення цієї тенденції стає особливо помітним після початку т.зв. руху за нову культуру (у політичному контексті більш відомого як «Рух 4 травня 1919 року», що акумулював суспільну незгоду рішенням міжнародних договорів за результатами Першої світової війни).

Ця непроста взаємодія умовного Сходу та Заходу, яка з точки зору відомого китайського реформатора Лян Цічао, мала починатися із реформування китайської літератури – найбільш концептуальної частини традиційного мистецтва – у другій половині 1920-х років додала нову, марксистську складову. Як художня ідеологія марксизм почав проникати до китайського мистецтва після 1927 року, а з середині 1930-х років китайські митці вже активно обговорювали концепцію радянського соцреалізму, переважно як «іноземну», але при цьому «антизахідну».

Таким чином, на початку ХХ ст. у розвитку жанру міського пейзажу поступово визначається дві тенденції, які до кінця 1940-х років співіснували та взаємодіяли.

Тенденція діалогу із західноєвропейським модернізмом спиралася на цілу генерацію художників, які з початку XX ст. почали вивчати мистецтво Заходу, особливо у Франції та Німеччині [115, с. 59], що можна прослідкувати на прикладі багатьох національних шкіл живопису, в тому числі і України [4]. Більшість її представників на початку 1930-х років повернулися до Китаю, що надало розвитку жанру міського пейзажу нового творчого імпульсу. Подорожні етюди на урбаністичну тематику та копіювання творів європейського мистецтва зустрічаються в творчій біографії практично усіх представників цього покоління, проте їхній вплив на еволюцію художньої образності жанру є доволі різним.

Наприклад, творчість Гао Цзянфу (高剑父) та Сюй Бейхона (徐悲鸿) засвідчує їхню зацікавленість європейським модернізмом, але після повернення до Китаю цей художній досвід був використаний митцями в інших мистецьких жанрах [150, с. 84-86].

Натомість важливе значення для формування жанру міського пейзажу у китайському образотворчому мистецтві мала творчість Лю Хайсу. Митець подорожував Західною Європою двічі, використовуючи поїздки для активної мистецької та освітньої роботи. Важливо підкреслити, що більшість творів з його художнього доробку повернулися до Китаю та були представлені у персональній експозиції у Шанхаї в 1932 році [205, с. 54-55].

Картини Лю Хайсю у жанрі міського пейзажу засвідчують прагнення митця використати здобутий художній досвід для інтерпретації китайських сюжетів. Експериментуючи із художньою мовою модернізму (переважно у пост-імпресіоністичній техніці), художник сформував авторську образність локального міського Китаю, із характерним поєднанням елементів традиційного китайського мистецтва та олійного живопису (Іл. 16).

Жанр міського пейзажу набув нового звучання у політичній ситуації кінця 1940-х – початку 1950-х років. У цей період, на хвилі підйому марксистської ідеології, влада змістила центр уваги з традиційного селянського Китаю на урбанізовані промислові регіони, проголосивши це

ключовою моделлю розвитку суспільства на найближчі десятиліття. Міста почали змінюватися як у фізичному, так і у візуальному плані. В художньо-образному сенсі Пекін, Шанхай, Тайбей, Нанкін та інші великі міста, за влучним висловом Джі Лі (Li, Jie), перетворилися на «міські палімпсести», які постійно оновлювалися і з точки зору ландшафту, і з позиції трансформацій стилю міського життя. Проголошений керманічем Китаю Мао Дзедун «новий світ» не просто реструктурував політичну, економічну та соціальну системи країни, але й помітно змінив китайські фізичні простори, а через них – культурні ландшафти та мистецькі рефлексії щодо міських просторів [69, p. 170].

Використання міського пейзажу в якості інструментарію таких трансформацій помітно змінило його жанрова парадигму. Ключове значення набула фіксація соціально-економічних змін та оспівування здобутків влади, які підлягали візуальній репрезентації у межах жанру. Так, найбільш важливим феноменом у китайському образотворчому мистецтві цього періоду, що мав безпосередній вплив на загальний генезис художнього образу міста, став індустріальний пейзаж. Його художня філософія мала складну основу, де перетиналися тенденції як соціально-політичного, так і суто мистецького значення.

У 1960-х роках генерація митців, що вже встигла набути досвід західноєвропейського модернізму та одночасно ознайомитись із радянським соцреалістичним мистецтвом, відгукнулася на заклик влади щодо «оновлення» китайської художньої культури. Рух т.зв. нового китайського живопису торкнувся і тематики міського життя, яка переважно отримала глористичні форми репрезентації. Промислове будівництво стало невід'ємною частиною міського пейзажу, поступово зазіхаючи навіть на традиційну художню мову *шань-шуй*.

Подібна риса інтеграції традиційного китайського живопису до сучасної художньо-образної системи потребувало окремої уваги до розробки суто міських символів, пошуку нових героїв та репрезентації їхніх моделей

поведінки. Усе це ми можемо побачити на прикладі цілої низки творів. У якості типового прикладу, передусім, згадаємо «Міньхан будується» (1958 р.) Яна Веньляня (颜文樑) (Іл. 17) та «Zhaohui» (1950-ті – 1960-ті рр.) Чень Цюцяо (陈秋草) (Іл. 18).

Надзвичайно промовистим прикладом зазначеної тенденції є творчість Сун Веньчжі (宋文治), митця, що зумів поєднати індустріальний пейзаж із образним простором міського ландшафту та традиційної художньою мовою китайського пейзажу. Його величну картину «Біля річки Янцзи» (1975 р.) (Іл. 19) можна вважати перехідною точкою у цій тенденції, що фактично є маніфестом художнього нонконформізму художників старої школи, які доступними для них візуальними засобами осмислювали складні та неоднозначні теми трансформації фізичного та культурного ландшафту Китаю [96, с. 42-43]. На ній зображено підніжжя гори Ціся у східному передмісті Нанкіна, міст через річку Янцзи та нафтопереробний завод у Нанкіні. Уся робота представлена у вигляді панорамної композиції. Картину Сун Веньчжі часто порівнюють із неодноразово згаданим нами культовим для китайського мистецтва твором Чжана Цзедуаня «Уздовж річки ...» (XII ст.), яка на середину XX ст. розглядається як невід'ємний приклад репрезентації образності міського ландшафту.

Водночас, картина Сун Веньчжі є прикладом т. зв. «червоної» тенденції в образотворчому мистецтві Китаю періоду Культурної революції (1966-1976 рр.), що у подальшому позначається в дискусіях про художню символіку міських образів.

У контексті цієї важливої для розвитку художньої мови міського пейзажу тенденції, ми не можемо не загадати ще одну прецедентну роботу – художника Є Цянью. Картина «Визволення Пекіна» (1959 р.) показує церемонію вступу армії Китаю у місто (Іл. 20). У межах «червоної» тенденції Є Цянью використовує естетику наньхуа для розробки міського ландшафту,

що є важливим жестом у сторону ще однієї складової в традиціях репрезентації образу міста [130, с. 12].

Як і ремінісценції Сун Веньчжі стосовно сувою XII ст. Чжана Цзедуаня, зазначений твір є черговим прикладом прецедентного характеру формування художньої мови міського пейзажу, яка в авторській інтерпретації митців щоразу повертається до ключових канонічних візуальних «текстів».

2.1.4. Міський пейзаж на хвилі трансформацій. 1980 – 2000-ні роки стали в історії становлення жанру часом трансформацій. На початку 1990-х років у китайському мистецтвознавстві, після майже року тривалих та бурхливих дискусій, з'явився термін «міський пейзаж (живопис)» (城市山水画), що важко переоцінити як в академічному сенсі, так і в аспекті розвитку жанрової парадигми живопису на міську тематику. Вперше актуальною стала потреба в розмежуванні художніх феноменів пейзажного живопису, що має дотичність до міський тем або залучає образи міста до свого художнього поля, та власне жанру міського пейзажу із його внутрішньою мистецькою логікою.

Дискусію започаткував лист відомого китайського мистецтвознавця Цянь Сюесеня до редактора фахового журналу «Образотворче мистецтво» Ван Чжуна влітку 1992 року [173], який у подальшому неодноразово передруковували та інтерпретували [174].

Вкрай обережні визначення Цянь Сюесеня були представлені у формі ввічливого звернення, яке переважно актуалізувало гострі питання але не вимагало категоричних відповідей. Реакція на цей лист фахової спільноти та культурних діячів тогочасного Китаю дозволила сформулювати конкретні проблеми, серед яких форми представлення «міського» мистецтва, його кореляція із поняттями «ландшафт» та «середовище», а також вкрай дражливе для тодішнього суспільства питання «шанобливого подолання» традиції. Усі зазначені тематики так чи інакше торкалися ключової проблеми виходу міського жанру за межі природного ландшафту, а також розділення

«архітектурного пейзажу» та картини на узагальнену «міську тематику» (образи міського життя, відтворення локальної естетики спільнот тощо) [189]. Типову реакцією на лист Цянь Сюесеня можна побачити у статті відомого китайського діяча культури Ван Хунцзяня, який запропонував використати «міський пейзаж» як концептуально основу для створення художнього образу «міста соціалізму в Китаї» [190].

Зрештою, своєрідним концептуальним підсумком дискусії можна вважати пропозицію Го Фена (郭峰) поєднати різноманітні видові характеристики китайського глобального «пейзажного» жанру у межах *«пейзажного комплексу» в китайському фігурному живописі*, тим самим надавши жанру міського пейзажу своєрідної внутрішньої автономії [127, с. 34-36].

Результатом цієї дискусії стала не тільки легалізація розмитої та розпорошеної «міської теми» у більш визначених жанрових рамках, але й осмислення історичної традиції формування міського пейзажу як структурного цілого у різних художніх формах та видах мистецтва.

Наприклад, у 1994 році китайських дослідник Лінь Денсюн (林登雄), намагаючись узагальнити розвиток «міського пейзажного живопису», запропонував «лінійну» схему його історії. У її межах знайшли свої місце і «золоті та зелені пейзажі» *шань-шуй*, і суб-жанр *цзехуа* (尚有介画), і міські садові розписи тощо. Характерно, що Лінь Денсюн, як і більшість вчених, що зверталися до історії міських тем в образотворчому мистецтві, не обходить окремою увагою сувій Чжан Цзедуаня «Уздовж річки ...», визначаючи цю картину як «жанрову» у межах представлення образності міста [154, с. 41].

На наш погляд, це вкрай важлива тенденція, яка наочно показує механізм винайдення зображальної традиції в системі репрезентації жанру, який продовжує активно розвиватися в китайському мистецтвознавстві [149].

Наприклад, в актуальному дослідженні Ма Фейфей (Ma, Feifei) розвиток міського пейзажного живопису розглядається як тривалий процес, у

якому основою виступав ландшафтний живопис, який, своєю чергою, завжди спирався на сувору схему художнього канону *шань-шуй*. Відтак, на думку вченої, це дає підстави розділити родовід міського пейзажного живопису на традиційну історичну фазу та власне сучасний етап. В межах останнього і виникає поняття «міський пейзажний живопис» та відповідна жанрова парадигма, яку Ма Фейфей характеризує так: «...Суперечлива нова хвиля живопису, яка виникла в останні десятиліття та здебільшого відображає міське життя та міську архітектуру; вона є рефлексом тривалого процесу урбанізації в Китаї та наслідком збільшення уваги китайських митців до міської тематики» [72, р. 124].

Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років міський пейзаж функціонує в китайському образотворчому мистецтві як жанрова парадигма, яка веде активний діалог із сучасними мистецькими трендами. Якщо за часів династії Мін ми фіксували тенденцію виходу міста за межі традиційної візуальності ландшафту та розділення пейзажу на простори: міський (впорядкований) та селянський (природний, хаотичний), то медійний простір 2000-х років змінює базові уявлення щодо характеристик та художньо-культурного значення обох типів пейзажу.

Наприклад, міський пейзаж мав прямі кореляції із традиційним жанром *шань-шуй* (山水), в контексті якого конфуціанська традиція регламентувала поєднання двох полюсів людської чутливості: серця (гора) та духа (вода). Як вважає Сесілія Мелло (Mello, Cécilia), звідси випливає висновок, що «малювати землю-пейзаж також означає намалювати портрет духу людини» [77, р. 277]. Жанр *шань-шуй*, з точки зору конфуціанської естетики, є не просто метафоричним порівнянням, а скоріше «втіленням фундаментальних законів макрокосму Всесвіту та його органічних зв'язків з мікркосмом людини». В таких обставинах це призводило до зміни фокусів сприйняття двох типів пейзажу на повністю протилежні.

Відтак, митці 2000-х років лишалися «однаково вражені іконічністю землі-ландшафту та хаотичним характером міського пейзажу» [77, р. 277-]

278]. В уяві художників міста – особливо великі мегаполіси – перетворилося на уособлення візуальної невпорядкованості та набули ролі «альтер еґо» пейзажу у його іконографічному варіанті [10].

Усе це безпосередньо позначається на жанрових трансформаціях міського пейзажу, особливо наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Екологічна тематика в цей час набуває особливою гостроти в культурі мегаполісів, де ландшафти міста змінюються безпосередньо та вкрай наочно. Переосмислення сутності та сучасної ролі ключового традиційного жанру пейзажу *шань-шуй* під таким тиском є неминучим фактором набуття ним певної соціальної ролі. Китайські митці, за словами Олена Макрі (Macri, Elena), «відчули моральне бажання інтегрувати деградацію навколишнього середовища в свої мистецькі дослідження», що визначило перспективу виникнення нового самостійного суб-жанру міського пейзажу із екологічним бекграундом [73, р. 42].

Ця властивість виражається в конкретних тенденціях жанрової еволюції міського пейзажу. Наприклад, це можна побачити в абстрактних візуальних формах, які митці використовували для інтерпретації естетики міста-мегаполіса із властивими способами життя, темпами зміни зображальної парадигми та специфічним ритмом повсякдення.

В якості прикладу такого підходу, що водночас засвідчує зміни в природі жанрової мови міського пейзажу, наведемо серію робіт Ю Юхан (Yu Youhan (余友涵), піонера китайського абстрактного живопису, що була створена митцем у середині 1980-х років. Серія має назву «Коло» та присвячена осмисленню міського ландшафту мегаполіса, де рух та взаємодія є, з точки зору художника, ключовими образами міської естетики. У 1980-х роках митець використовував для інтерпретації міського пейзажу і абстрактну, і реалістичну художню мову, досить часто вдаючись до прямих паралелей між ними, як двома протилежними системами художньої репрезентації. У основі серії покладені спостереження митця за рухом

транспорту в міському просторі та впливом магістральних ліній на сприйняття образності міста.

Наприклад, картина «Dalian Zhongshan Road 1983–25» (1983 р.) написана у стилістиці китайського неореалізму 1980-х років із усіма характерними художньо-образними ознаками. Передусім, це узагальнена форма із максимально спрощеними композиційно-просторовим рішенням. Міський ландшафт представлено як річище, у якому рухаються лінійні потоки мешканців. Місто «поглинає» людину, використовуючи ландшафт як своєрідний шаблон (Іл. 21).

Для порівняння, картина з цієї ж серії «Abstraction 1986–3» (1985 р.) виконана як абстрактна метафора (Іл. 22). Для розкриття її сутності потрібна точка зору автора, що вводить глядача в художній контекст твору. Як зазначає Ю Юхан, дещо одноманітний сірий тон картини розмиває відстань між лініями і таким чином створює відчуття просторової безперервності. Його підкріплює зображення пливучих хмар, біжучих річок та спадаючого листя на тлі міських ліній-магістралей [67, р. 114].

Китайський дослідник Лі Іцин (Li Yiqing) пропонує розглядати художню метафору цього співставлення різних робіт серії як «своєрідну міську кінетичну хореографію», яка поєднує живе з механічним, архітектурне з природним. Іншими словами, місто представляється як «соціальний механізм» із усталеними правилами, що забезпечуються лише дотриманням «механічного порядку» [67, р. 114-115].

На завершення цього огляду основних етапів розвитку жанру міського пейзажу не можемо не згадати про вкрай характерну тенденції «цифрового» мистецтва 2000-х років, в рамках якого триває чергове переосмислення різних стадій в художній еволюції образності міста.

Наприклад, серія «Примарний пейзаж» (2007-2008 рр.) Ян Юнляна (楊泳梁) використовує естетику *шань-шуй* для інтерпретації індустріальних пейзажів «червоного» періоду 1960-х років [214, р. 50-51]. Водночас, через

візію міського пейзажу «культурної революції» композиція його творів моделює відомі картини періодів сунського та танського мистецтва (Іл. 23).

2.2. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно-стилістичні ознаки

2.2.1. Традиційний китайський живопис гохуа: подвійність терміну та змісту. Феномен *гохуа* (國畫), або традиційного китайського мистецтва, має термінологічну проблематику, яка впливає із особливостей співіснування образотворчого мистецтва Сходу та Заходу. Як слушно підкреслює Т. Берес (Beres, Tiffany Wai-Ying), сама базова концепція китайського мистецтва тушшю поняттєво та термінологічно визначається не лише використовуваними матеріалами та інструментами, але й загалом відноситься до естетичної парадигми та культурної системи [45]. Відтак, мистецькі явища, позначені терміном *гохуа*, досить часто виходять за рамки англomовної інтерпретації, а також мають різні моделі репрезентації в традиціях китайської мистецтвознавчої школи. На наш погляд, щонайменше два терміни – «*гохуа*» та «Chinese ink painting» – наочно віддзеркалюють цю різницю у підходах до інтерпретації еволюції китайського образотворчого мистецтва.

Наприклад, Дж. Елкінс, віддаючи данину поваги традиції та історичним корінням традиційного мистецтва тушшю, вважає феномен *гохуа* достатньо пізнім художнім явищем, яке часто є ознакою не традиції, а модернізації мистецтва. За його спостереженнями, в результаті «подвійної практики створення зображень і написання про них», китайський живопис тушшю набув колосальну кількість шкіл, стилів і технік, які і сьогодні спричиняють проблему для раціональної класифікації та аналізу [56, р. 1].

Особливістю живопису тушшю є використання традиційних технік та матеріалів, таких як рисунок чорнилом на рисовому папері (або тканині), використання пензлів та відтінків сірого та чорного кольорів. Також

зазначений тип живопису Китаю відрізняється від західного образотворчого мистецтва, передусім, використанням особливої символіки у межах суто китайського культурного контексту, а також домінуванні художнього методу імпровізації. Останній дозволяє митцям виразити свої почуття та емоції, які становлять вагому частину мистецької філософії цього типу мистецтва.

Естетика живопису тушшю передається за допомогою образно-символічного та метафоричного зображення різноманітних об'єктів та елементів. Наприклад, дерева, водойми та гори в китайському візуальному словнику можуть символізувати довершеність, міць та довголіття. У такому контексті є зрозумілим твердження Фу Цзіньцзінь (付金金), щодо того, що обговорюючи пейзажі в живописі, ми не можемо не обговорити поезію в живописі [120, р. 94].

На противагу цьому, поняття *гохуа* (國畫) є однією з найпопулярніших форм репрезентації мистецтва Китаю, яка часто розглядається як прямий синонім поняття «національний живопис» або «власне живопис». Це кваліфікує *гохуа* як важливу частину китайської традиційної культури та національної ідентичності, проте одночасно віддзеркалює і практики оновлення художнього апарату живопису, який в такий спосіб реагував на західноєвропейський мистецький контекст.

Так, вищезгадана Дж. Ендрюс, одна з найвідоміших та найбільш авторитетних дослідниць феномену *гохуа* в західному мистецтвознавстві, вважає, що інтерпретація цього терміну як «рідний» або навіть «національний» живопис має очевидну складність із осмисленням ролі художньої техніки та стильових засад. Тому більш правильно в академічному сенсі застосовувати його до відповідного художнього середовища, в якому зберігаються традиції та репрезентується відповідна естетика. Іншими словами, *гохуа* – це про контекст мистецтва, а не про техніку написання творів.

Типовим прикладом цього вчена вважає картину кантонського художника Ву Цічжуна «Перед зустріччю», написану тушшю у 1974 році.

Якщо спиратися на принципи застосованих матеріалів, техніку та стильові прийоми, цю роботу можна віднести до феномену *гохуа*. Проте насправді, це, скоріше, зроблена на європейський манер жанрова сцена, яка спирається на відповідне осмислення традиційних матеріалів [41, р. 557].

Цікаве пояснення подібної поняттєвої колізії пропонує Р. Виноград. Він акцентує на тому, що такий термін був непотрібним у китайському мистецтві до XX ст., коли увесь існуючий живопис був китайським за визначенням. Тому *гохуа* є результатом зіткнення традиції із новаціями та реакцією на останні [84].

Насамкінець, ми не можемо обійти увагою точку зору П. Чена (Chan, Pui Pedith), який аналізує практики художньої інституалізації *гохуа*. Він підкреслює, що у першій половині XX ст. *гохуа* пройшов власний (внутрішній) цикл модернізації. Саме у просторі «старого» мистецтва тривали зіткнення між комерційними трендами арт-ринку Китаю та філософсько-інтелектуальними диспутами щодо ролі та значення традиційної естетики.

Відтак, тлумачення *гохуа* як традиційного мистецтва є помилковим, оскільки цей феномен «є полем, а не змістом» [50]. Мистецтво *гохуа* піддавалося жорсткій критиці реформістами, які засуджували практику використання мови алюзій та філософську відстороненість художніх мотивів, проте одночасно його набутки активно використовувались для репрезентації нових естетичних ідей

У контексті аналізу жанру міського пейзажу феномен *гохуа* має додаткову термінологію. Так, в сучасному китайському мистецтві використовується спеціальний термін «міський живопис тушшю» (都市水墨), яким позначаються твори на міську тематику, які виконані із опорою на традиційні матеріали та техніки, а також у відповідності до традиційних естетичних норм. Як вважає Хуа Цян, поняття «міський живопис тушшю» стало загальновживаним після низки регіональних виставок міського пейзажу у середині 1990-х років [138].

Слід зауважити, що іншою тенденцією цього ж процесу є «експериментальний живопис тушшю» (实验水墨), що акумулює модерністичні тренди в рамках гохуа (Іл. 24).

2.2.2. Жанрова своєрідність гохуа на прикладі міського пейзажу: мотиви, типологія та образно-стилістичні ознаки.

2.2.2.1. Загальні особливості репрезентація міста в традиційному китайському живописі. Жанр міського пейзажу (城市山水畫) є одним із найважливіших складників феноменології гохуа (國畫). Репрезентація міста в традиційному китайському живописі має свої особливості та традиції, які відрізняють її від представлення міст у західному мистецтві. Серед найбільш важливих, вважаємо за необхідне виділити наступні.

По-перше, одна з головних особливостей полягає в тому, що міські ландшафти представляються, у першу чергу, як частина природи, а не як окремі структури. Міський пейзаж припускає зосередження головної уваги на зображенні ідентичності міського простору (будівлі, вулиці, мости та інші архітектурні елементи, навколишню природу, яка оточує місто тощо). Це показує, що цивілізація тісно пов'язана з природою та є її органічною частиною. Такий підхід в цілому відображає філософію та сприйняття світу в китайській культурі, де всі елементи навколишньої дійсності взаємопов'язані та взаємозалежні.

По-друге, в історичному контексті гохуа репрезентація міського ландшафту має очевидне тяжіння до панорамності та узагальненого способу сприйняття. Наприклад, у творах художника Дін Гуаньпена (丁觀鵬 / рік народження та смерті невідомі, працював у 1726-1770 рр.) місто є, передусім, окресленою територією належним чином впорядкованого ландшафту, який, поза тим, встановлює свої відносини із природою (Іл. 25). Намагання показати баланс між порядком (міська організація життя) та хаосом (природне середовище) примушує митця до візуального розділення

засобів малювання першого та другого компонентів. Саме тому, як попередньо зазначалося нами, феномен «архітектурного» пейзажу спирався на геометричні форми, площини та просторові композиції, що неминуче призводило до панорамності загального художнього образу.

Китайські вчені припускають що зазначена риса також є елементом гри художників із контрастами природного та міського ландшафтів, оскільки дозволяє розмістити образ міста в контексті довкілля. Такий підхід є спробою передати атмосферу та настрій міста, а також через його розміри та складну архітектуру продемонструвати історичну велич.

У сучасній інтерпретації панорамність присутня в творчості багатьох художників *гохуа*, виступаючи в ролі обов'язкового елемента традиційного художнього репертуару міського пейзажиста. Багато прикладів цього можна побачити в чудових панорамних міських пейзажах художників як старшого покоління (приміром, Цзян Мінсяня (江明賢)), так і молодшої генерації, яка часто прагне долати звичні художні табу (для прикладу, це простежується у роботах відомої представниці китайського жіночого мистецтва Цю Іннін (邱奕寧) (Іл. 26).

По-третє, живопис *гохуа* має розвинену систему образних мотивів, які не можуть не бути присутніми у семіотичних кодах міського пейзажу. Ретроспективний погляд на історичний контекст китайського живопису показує, що місто здебільшого має символічне значення, яке підкріплюється образними мотивами, що є носіями не тільки зображального але й інтерпретаційного змісту. Наприклад, використання численних зображальних мотивів, таких як дракони, фенікси, бамбук та інших символічних образів, надають творам мистецтва глибокий символічний зміст і підкреслюють їхню культурну значимість.

Також, складником зазначеної системи в китайському живописі є використання традиційного репертуару кольорів, що вважаються сумісними із міською тематикою. Приміром, чорний, червоний, блакитний та зелений

кольори, які часто можна побачити на картинах *гохуа* XVII – XVIII ст., символізують різні елементи світу (вода, вогонь, земля та метал), що неодмінно присутні в образності ландшафту.

По-четверте, важливе значення має застосування традиційних художніх матеріалів та технік, що визначає палітру художніх прийомів та безпосередньо впливає на художньо-образні мотиви репрезентації міста. Наприклад, Інь Ліцзе (/尹立杰), підкреслює що інструменти та матеріали, які використовуються в *гохуа* є досить сталими: перо, пензель, чорнило, папір, чорнильний камінь. Тому ефективність їх використання та вміння взяти з потенціалу матеріалів саме те, що необхідно, і визначає сутність традиційного китайського живопису. Тому, наприклад, для створення зображень, які виходять за межі традиційних практик живопису, використовуються мазки пензлем, які надають образу витонченості та грайливості [220].

У цілому, китайський живопис тушшю спирається на усталені образно-стилістичні ознаки, які сповна проявляють себе у художньому відтворенні міських ландшафтів або сцен із життя міст. Ця техніка використовується для створення зображень з тушшю на білому рисовому папері або шовкових тканинах, де основними елементами є *лінії, плями та тони*. Лінії використовуються для передачі форми та контуру зображення, плями – для створення тіні та світла, а тони – для передачі глибини та багатства відтінків (туш може бути розведена водою для створення різних відтінків та ефектів, таких як більш м'які тони або більш насичені кольори).

Одна з головних особливостей живопису тушшю – це експресивність та спрощеність форми. Завдяки побудови структури мазків та плям, створюється зображення з мінімальною кількістю деталей, проте з максимальною експресивністю. Такий підхід дозволяє передати образно-стильову суть зображення та надати йому глибокого символічного змісту.

Міський пейзаж у контексті загальної феноменології *гохуа* має, як уже зазначалося вище, власну поняттєво-термінологічну нішу, яку можна

перекласти як «міський живопис тушшю». У свою чергу, в межах цієї мистецької практики найбільш популярною художньою технікою був і залишається т. зв. *гунбі* (工笔画) («ретельний живопис» / «ретельний пензель, дослівно – «працювати пензлем»).

Зазначимо, що через складність адаптації наукового апарату китайського мистецтвознавства для європейського наукового середовища, *гунбі* часто фігурує і в якості окремого стилю живопису (що частково – у певних аспектах аналізу китайського мистецтва – є правильною тезою). У нашому випадку доцільніше розглядати «ретельний живопис» саме як техніку репрезентації образних мотивів.

У традиції *гунбі* велика увага приділяється деталізації та відтворенню реалістичних форм. Техніка націлена на використання багатьох тонких шарів фарби для створення багатошарових зображень з великою глибиною кольорів. Вона передбачає детальне та об'ємне виконання зображення за допомогою тонких ліній. Ця техніка є однією з найбільш складних художніх систем китайського живопису, яка вимагає від митця майстерності та досвіду.

Стосовно міської образності, підход в традиціях *гунбі* демонструє вміння художника передавати найдрібніші деталі та нюанси міського ландшафту та життя. Художник використовує тонкі пензлики та яскраві кольори, кожен елемент зображення детально вивчається та відтворюється з великою точністю.

Техніка *гунбі* є своєрідною візитівкою художнього почерку Цзян Мінсяня (Jiang Mingshen / 江明賢), художника з провінції Цзянсу (1945 р.н.). У його творчості домінують традиційні техніки та символіка китайського мистецтва. Він використовує малярство чорнилом та старі інструменти, такі як пензлі та папірус, для створення реалістичних та емоційно заряджених картин. При цьому його твори відображають глибоке розуміння культури та філософії Китаю, а також його особистий досвід та спогади.

Так, картина «Місто Ліцзян і гора нефритового дракона» (96×90 см., 2014 р.) може вважатися класичним взірцем сучасного *гунбі* в напрямку «міської туші». У її зображальній структурі присутні всі наведені нами вище особливості: тонке нашарування фарби, глибина кольорів, лінійна точність, тяжіння до панорамності та просторового узагальнення (Іл. 27).

У *гунбі*-малюнках міського пейзажу найчастіше використовуються багат шаровість та глибина, аби передати відчуття перспективи та глибини простору. Часте використання техніки штрихування також є засобом представлення деталей та текстур (таких як камінь, дерево, стіна і т.п.). Усе це ми можемо побачити в творах, наприклад, Ян Жун (Yang Jun).

Як вважає Су Мей (苏梅), розвиток формальної мови сучасного ретельного живопису в основному відображається в декількох аспектах, які яскраво помітні саме в жанрі міського пейзажу. Серед них фіксується певна тенденція до ослаблення ліній у поєднанні із напруженою основних кольорів, а також застосування просторової структури зображення, по суті, на межі із західноєвропейськими правилами представлення зображення [182].

У цьому аспекті ми не можемо не сказати про відсутність перспективи, як характерну ознаку китайського живопису тушшю. Художники *гохуа* практично не використовують класичну лінійну перспективу для відображення глибини та простору в міському пейзажі. Замість цього задіюються інші художні засоби – такі як розміщення об'єктів на площині або накладання багат шарових відтінків для передачі глибини простору.

Саме такі прийоми є характерними для творчості Чжан Діна (Zhang Ding / 張仃). Художник народився в провінції Хунань (1967 р.н.), загалом його роботи відрізняються високою експресивністю та вмінням передати глибину почуттів через кольори та форми. Митець працює з різними матеріалами, включаючи олійні фарби. Його твори зберігаються у приватних колекціях та музеях по всьому світу. Відома робота Чжан Діна «Гоцзелоу Цзінсін» (1995 р.) побудована об'ємно та містить яскраво виражену

просторову експресію, яка досягається за рахунок прийому ослаблення ліній та напруги кольорів (передусім, чорного кольору туші) (Іл. 28).

Відсутність лінійної перспективи, безумовно, визначає загальну спрямованість і «ретельного живопису» як стилю, і «міської туші» як одного з підвидів жанру міського пейзажу. Важливо наголосити на тому, як самі художники пояснюють своє небажання працювати із перспективою архітектурних форм. Так, за ствердженням Чжан Чжен (常征), дотримання традиції *гохуа*-малюнку дозволяє художникам зосередитися на головних елементах міського ландшафту та передати їх гармонійну красу, створити атмосферу міста, а не його «живописну фотографію» [98, с. 65].

Таким чином, репрезентація міста в традиціях мистецтва *гохуа* відображає особливості китайської культури та сприйняття світу, де міста розглядаються як частина природи та взаємопов'язані з нею. Такий підхід надає творам мистецтва глибини та символічного змісту.

При цьому варто окремо наголосити на тому, що образ міста в живописі Китаю досить різноманітний і залежить від періоду та особистості художника, який створює картину. Наприклад, «палацові» спільноти митців (придворні художники, що служили при дворі імператора або високого сановника) використовували досить усталений набір зображальних прийомів, які можна описати наступним чином: міста представлялися як комплексні системи забудови, що включали в себе будівлі, водойми, парки та архітектурні елементи. При цьому особлива увага приділялась деталізації будівель та їхньої архітектурної форми.

2.2.2.2. Традиційний «міський живопис тушшю»: образно-стилістичні ознаки. Розглянемо найбільш типові образно-стилістичні ознаки китайського живопису тушшю в межах жанру міського пейзажу («міський живопис тушшю» / 都市水墨), що є характерними для сучасного етапу розвитку китайського образотворчого мистецтва.

1. *Експресивність.* Живопис тушшю відображає не тільки зовнішню красу об'єкта, але й його внутрішній світ, почуття й емоції. Використання

туші дозволяє художнику передати глибину почуттів і емоцій через лінії, тіні та різноманітну фактуру. Відтак, митці намагаються передати не тільки зовнішній вигляд міського пейзажу, але й свою емоційну реакцію на нього. Вони використовують розмаїття прийомів, аби створити враження руху та динаміки в міському ландшафті, що додає їх творам експресивності та динамічності.

Митці, які працюють з мотивами «міської туші», використовують увесь арсенал традиційних прийомів техніки для репрезентації глибини та текстури об'єктів, що формують образність міста. Наприклад, вони акцентують на контрастах між світлим та темним, за допомогою яких митець передає об'ємність та глибину об'єктів. Серед відомих прийомів застосовують використання яскравих та насичених кольорів, що допомагає сформувати емоційну образність та відтворити авторське бачення настрою міського життя.

Слід згадати, наприклад, художню манеру Ю Пена (Yu Peng / 于彭), характерною рисою якого є використання сміливих та неочікуваних рішень для створення враження динаміки та руху в міському пейзажі. Експресивна образність цього майстра ґрунтується на використанні спрощених форм, а прийоми здатні викликати в глядачів широкий спектр емоцій: від радості до ностальгії, від спокою до ажіотажу (Іл. 29). Художник народився у провінції Хубей (1958 р.н.), є випускником Китайському університету культури та мистецтв в Пекіні. Ю Пен широко відомий своїми виставками та участю в мистецьких заходах в Китаї та за кордоном (зокрема, у США, Німеччині, Франції та інших країнах). Він отримав численні нагороди за свою творчість, в тому числі і премію «Золотий пензель» Китайської асоціації мистецтв в 2015 році.

2. *Мінімалізм*. Ми вже звертали увагу на те, що в китайському живописі тушню художньо-образна основа будується за допомогою мінімальної кількості кольорів та елементів, що дозволяє художнику зосередитись на виразності деталей. Таким чином, естетика мінімалізму

проявляє себе як стильова засада. Митці намагаються передати красу та елегантність міського пейзажу за допомогою наперед відомих та визначених засобів, що продиктовані конкретністю матеріалів та технік.

Проте саме явище мінімалізму має складність у візуальній репрезентації. Приміром, застосування двоколірної схеми – чорна туш на тлі кольору рисового паперу – є класичним взірцем мінімалістичного підходу щодо використання матеріалів. Разом з тим, розмаїття технічних засобів вираження, які дозволяють китайським майстрам будувати контрасти, тонові режими та маніпулювати особливостями сприйняття форм, створюють враження зображальної експресії. Такі твори важко кваліфікувати як мінімалістичні.

Нагадаємо, що аби передати елементи міського пейзажу, митці використовують прості форми та лаконічні лінії. Вони намагаються відобразити геометричну цілісність будівель та вулиць, не перенасичуючи твори деталями.

В якості прикладу такого підходу можна, на наш погляд, розглянути твори видатного китайського художника Ву Гуанчжуна, який майстерно використовує усім можливі аспекти мінімалістичного підходу саме в жанрі міського пейзажу. Передусім, ми порівняли три роботи художника: «Дві ластівки» (1981) (Іл. 30а), «Колишня резиденція Цю Цзінь» (1988) (Іл. 30б), «Спогад про Цзяннань» (1996) (Іл. 30с). Усі твори пов'язані регіоном Цзяннань, де народився Ву Гуанчжун. У картинах простежується прагнення митця передати атмосферу місця. Це пейзажі, що є надзвичайно особистим поглядом на конкретне історично існуюче місце, які віддзеркалюють особисте в пам'яті митця. Художник використовує лише лінії та плями чорної туші із окремими тоновими акцентами для поглибленні форми. Така художня мова – мінімалістична, проте її абстрактна природа перебуває на межі із прихованою експресією.

3. *Лінійна графіка.* У китайському живописі тушшю використовуються різні типи ліній (тонкі, гострі, широкі чи затемнені), які допомагають

передати форму та текстуру об'єкта. Зауважимо, що сам термін «лінійна графіка» віддзеркалює європейський підхід до розуміння техніки та образності китайського живопису. Китайська традиція не має такого жорсткого видового розподілу в класифікації образотворчого мистецтва і в системі *гохуе* не розглядає окремо графічні та зображальні аспекти. «У живописі лінії займають найвищу непохитну позицію», – підкреслює Мен Ліконг [168].

Передусім, лінійна графіка в жанрі міського пейзажу впливає на образність шляхом передачі форм та контурів об'єктів, причому не тільки зовнішньо, але й на рівні зображальної структури та текстури. Наприклад, у творах Лі Чжиціна (李志清) лінії використані для передачі деталей будівель, таких як вікна, двері, дахи тощо і водночас виступають засобом репрезентації структуру поверхонь (приміром, дерев'яні дошки або кам'яні стіни). Його робота *«Начерк старого міста»* (2020) свідчить про це (Іл. 31).

Лінійно-площинні поєднання можуть бути використані для створення абстрактних або геометричних форм, які моделюють абстрактні ідеї. Приміром, у творах Ву Ганчжуна (吳冠中) відчуття простору та структура міського ландшафту сформовані завдяки абстрактно-геометричній мові ліній.

Досить часто лінійні побудови використовуються для передачі руху і динаміки. Швидкі, рухливі лінії створюють враження руху транспорту або людей, що передає атмосферу і динаміку міського життя. Зазначені риси помітні у творчості відомого художника Лі Жічінга (李志清). Митець народився у провінції Сичуань (1967 р.н.), але наразі працює у Гонконгу. У його творчості як майстра «міської туші» домінують пейзажі та природа, навіть коли він звертається до тематики урбаністики. У зазначеному напрямку митця цікавить, у першу чергу, міське життя із його формами та вразливою динамікою. Лі Жічінг виставляв свої картини в Китаї, Японії, США та інших країнах, і його твори були високо оцінені критиками та

колекціонерами мистецтва. На наш погляд, характер його роботи із традиційними матеріалами видає в його творчій манері схильність до графіки. Лі Жічінг багато років працював ілюстратором, і це помітно в манері його роботи «*Вирощування птахів*» (2013) (Іл. 32).

Китайські вчені називають лінії «душею китайського живопису», підкреслюючи засадничий характер лінійної графіки *гохуа*. Як вважає Лі Куан: «Китайський живопис виник в результаті еволюції ліній» [151].

4. *Контрастність*. У мистецтві «міської туші» контрастність є важливою властивістю, яка допомагає передати об'ємність, глибину та текстуру міського пейзажу. Характерними властивостями контрастності виступають парні поєднання зображальних явищ. На наш погляд, слід виділити декілька типів контрасту.

По-перше, контраст світлими і темними плямами (зонами). Зазвичай, завдяки цьому типу контрасту передається об'ємність та глибина об'єктів. Світлі зони можуть бути використані для передачі світла або імітації простору, тоді як темні зони відображають глибину та об'єм.

По-друге, важливе значення для міського пейзажу має внутрішній колірний контраст. В традиційному мистецтві Китаю художники використовують контрасти між кольорами для передачі настрою та емоції міського повсякдення.

По-третє, неминучим для лінійної графіки *гохуа* є контраст між текстурами, який безпосередньо будує предметні обриси міського ландшафту. Текстура має значення для інтерпретації форми та розпізнавання емоційно-образної сутності об'єктів (наприклад, у межах репрезентації різноманітних природних компонентів міського буття, показаних через властиві місту матеріали: камінь, дерево або скло).

Насамкінець, окремо зазначимо щодо контрасту між формами, який сприяє художній рефлексії різних аспектів міського життя, таких як простір, рух або динаміка.

Незаперечним майстром використання мови контрастів у китайському мистецтві вважається Хуан Бінхонг (黄宾虹) – митець, що встановив естетичний стандарт для *гохуа* як на практиці, так і в теоретичних студіях. Упродовж 1930-х – 1950-х років митець постійно звертався до теми міського пейзажу як окремого напрямку природного ландшафту, що стало однією із основних тем в його творчій біографії. Так, у роботах *«Пейзаж Походження Південного Ліан-Шань»* (南岳衡山圖), *«Пейзаж Шанхая»* (上海風光圖) та *«Дзиньшань у Сичуані»* (四川金山圖) контраст форм та кольорів використаний майстром для передачі образного контрасту між міськими та природними ландшафтами (Іл. 33).

5. До переліку типових образно-стилістичних ознак китайського живопису тушшю у межах жанру міського пейзажу слід неодмінно додати і *символізм*, як цілком окремий художній параметр. Китайський живопис «розмовляє» символами, він органічно існує у просторі означувального середовища, яке потребує розшифрування та знакового осмислення.

За нашими спостереженнями, найбільш характерним символом міського пейзажу лишається репрезентації архітектурно-просторових ідей. Часто саме будівлі є найбільш виразною характеристикою типового образу певного міста. Наприклад, високі хмарочоси можуть відображати сучасний стиль життя, тоді як старовинні будівлі закликають глядача до міркувань про історичність та культурну спадщину.

Своєрідними символами руху та динаміки міського життя є вулиці та перехрестя. Так, у роботах Лю Сяосюаня вони є відображенням геометрії міського ландшафту, що виражає відношення митця до узагальненого образу міста [147]. Неодмінними символами міського простору є т. зв. знаки модернізації, передусім, рекламні конструкції, комунікації, світлофори тощо. Усі ці звичні для нашого око об'єкти є важливими візуальними кодами міського типу поведінки, за допомогою яких створюється ефект присутності житті у просторі.

Характерні ознаки міського пейзажу перебирає на себе і міська природа: окремий тип ландшафтного зображення, який співіснує із моделями міської поведінки. Як було показано нами у попередньому параграфі, для китайських митців було вкрай важливо не втратити традиційні способи репрезентації пейзажу. В еволюції *гохуа* це періодично призводило до спроб помістити естетику міської природи до загального художньо-образного контексту відтворення пейзажу як такого. Дискусії на цю тему супроводжували китайське мистецтво майже усе XX ст. [203, с. 113-115].

Безсумнівно важливе місце у символічному полі міського пейзажу посідає образ городянина: мешканця міста, що є уособленням відповідної манери життя та організації повсякдення. Людина виступає антропологічним мірилом міського простору.

2.2.2.3. Стильова палітра та типологія мотивів міського пейзажу в межах *гохуа*. Стильова диференціація – це різноманітність підходів та стилів, які використовуються художниками при створенні мотивів міського життя в китайському живописі тушшю. Проаналізовані твори сучасного китайського живопису, виконані в межах жанру «міської туші», дозволяють виділити декілька найбільш репрезентативних стильових напрямків. Окремо наголосимо на тому, що в цьому питанні саморефлексія китайських мистецтвознавців дещо відрізняється від точки зору європейської наукової школи.

З точки зору китайського дискурсу про мистецтво, *гохуа*-малюнки на міську тематику містить два найбільш повно представлені стильові контексти: *реалістичний* та *експресивний*. При цьому абстрактні мотиви розглядаються як частина експресивної манери інтерпретації образності міста, а реалізм трактується надто спрощено та однозначно: як відтворення міського буття таким, яким воно є. (З огляду на розлогість питання, посилаємося на декілька публікацій, де науковці так чи інакше торкаються цієї теми) [153; 158].

Твори виконані у реалістичній манері відображають міський пейзаж з максимальною точністю та деталізацією. Художники, що працюють в цьому стилі, використовують туш та кольори для передачі різноманітності міського життя та його динаміки, проте не наголошують на обов'язковій необхідності зображального метафоризму та символіки. Експресивна манера спрямована на репрезентацію внутрішнього почуття образності міста та емоцій, які здатен викликати міський пейзаж. Цей стиль більш абстрактний та емоційний, ніж реалізм, проте і він не здатен ігнорувати міську форму та саму дійсність урбаністичного ландшафту.

Натомість, з точки зору європейських митців, які мають власну аналітичну оптику в дослідженні еволюції мистецтва Китаю, реалізм – це складна та розлога художня система, що має багато внутрішніх особливостей та досить часто компілюється із іншими образно-стилістичними сукупностями [66, р. 37-71].

Місце міського пейзажу як жанру в загальній структурі китайського образотворчого мистецтва відображає зростаючий вплив міської культури на живописну традицію. Відтак, широкий репертуар зображальних мотивів є логічним результатом того соціокультурного шляху урбанізації, який зробив Китай за останні десятиліття.

Мотиви міського життя в художній традиції жанру «міської туші» можна представити у декількох групах, які типологізовані нами за критерієм художньо-образної спрямованості. Це, перш за все, *пейзажі стану* (нічний, літній, зимовий, дощовий, сонячний), а також *пейзаж місця* (архітектурні, промислові, історичні тощо).

Так, мотив ландшафтного пейзажу в рамках *гохуа* – це найбільш поширений тип мистецтва, який відображає розмаїття образності міської архітектури. Натомість, мотив, наприклад, міського пейзажу в нічний час має свою виражальну специфіку щодо контрастності, експресії та символізму, які створюють особливу атмосферу.

В якості прикладу впливу стильової диференціації на способи вираження і застосування тих або інших мотивів у міському пейзажі *гохуа*, розглянемо роботи Сюй Сі (徐希), художника, що є визнаним взірцем «дощового» пейзажу. Серед його творів мотив міста під дощем є одним з визначальних. На перший погляд, техніка роботи із «мокрими» матеріалами сприяє відтворення розмитих форм, надаючи зображенням природного враження вологості. Проте більш уважний аналіз технічних прийомів (Іл. 34).

2.3. Вплив європейської художньої школи *сіянхуа* на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст.

2.3.1. Модернізація китайського мистецтва як складова жанрової репрезентації міського пейзажу. Як окремий феномен, мистецтво *сіянхуа* (西洋), що означає «західне мистецтво», виявило себе в загальній еволюції живопису Китаю через культурний обмін та впливи, що відбувалися протягом тривалого часу. Широка модернізація китайського мистецтва почалася в другій половині XIX ст. Цей процес включав в себе відмову від традиційних стилів та технік, відкриття нових образотворчих форм, а також суттєве оновлення тематичної палітри.

Починаючи з Руху нової культури (1919 р.), китайські художники почали активно використовувати західні техніки малювання та звертатися до художньо-образних концепцій європейського мистецтва. Видатні китайські митці, які безпосередньо у Європі вивчали західний живопис (серед них назовемо, у першу чергу, Лі Тефу, Янь Венляна, Сюй Бейхуна, Лінь Фенмяня, Фан Ганьмін та Лю Хайсу), намагалися адаптувати набутий художній досвід у власній творчості. Відтак, феномен *сіянхуа* формувався у контексті творчості цілої генерації митців, які виступали у ролі медіаторів між школами в живописі Сходу і Заходу.

У параграфі 2.1. ми зосереджували увагу на тій вагомій ролі, яку посідав у цьому процесі жанр міського пейзажу. Наразі, варто підкреслити,

що його значення було пов'язане також зі становленням власне китайського образного репертуару міського пейзажу, який використовував європейські стандарти, проте не бажав остаточно розривати існуючу мистецьку традицію.

У перші роки Китайської Народної Республіки (сер. XX ст.) влада й офіційне мистецтво, що формувалося в ті часи, різними засобами заохочувала митців використовувати стильові засади соціалістичного реалізму, що експортувався до КНР разом із іншими складовими радянського впливу. Оскільки радянська реалістична школа мала власну систему відносин із західноєвропейським мистецтвом, у тому числі, в історичній еволюції та практиках свого становлення у першій половині XX ст., її вплив на живопис Китаю, зокрема, на жанр міського пейзажу, також можна вважати елементом загальної феноменології *сіянхуа*.

Зазначений режим радянського впливу був значно послаблений у 1953 році, після чергового владного оновлення у КНР, а в рамках Культурної революції 1960-х пережив кардинальну трансформацію, набувши ознак т.зв. «романтичного соцреалізму». З 1978 року, після Культурної революції, мистецькі школи та професійні організації були відновлені, також поновився і обмін з групами іноземних художників, і китайські художники почали експериментувати з новими сюжетами та техніками. Після китайської економічної реформи 1970-х – 1980-х років все більше митців почали вдаватися до художніх експериментів, набуло значення сучасне мистецтво, що порушувало традиційні мистецькі канони та соціокультурні табу.

Усе це взяте разом, в значній мірі вплинуло на розвиток жанру міського пейзажу, який виступав органічною частиною усіх змін, а в окремих випадках міг розглядатися як безпосередній простір для експериментів, мистецьких дискусій та естетичних пошуків.

2.3.2. Напрями впливу західного мистецтва на формування художньо-стильових особливостей міського пейзажу. Китайський традиційний живопис має широкий спектр змісту, він прагне охопити усю

множинність взаємозв'язків між людьми, предметним світом та природою. Проте, цей художньо-філософський постулат не має можливості бути реалізованим засобами живопису безпосередньо: він вимагає візуальних підтекстів, символічних значень. Зрештою, цей підхід націлений на обізнаність глядача та на його готовність вести із мистецтвом саме такий діалог. У такому контексті варто звернути увагу на те, що китайська образотворча парадигма не сприймала ландшафт як історично існуюче явище. Художники розглядали пейзаж як образну категорію, що означало віддзеркалення не самої дійсності, а вражень, емоцій та настроїв щодо неї.

Натомість, на початку XX ст. поступове проникнення західних художніх течій, зміни в художній освіті та загальна культурна модернізація, продемонстрували інші концептуальні можливості як образотворчого мистецтва в цілому, так і живопису зокрема. Знайомство із жанровим репертуаром західноєвропейського мистецтва спричинило саморефлексію у межах китайських традиційних художніх підходів, що кардинально вплинуло на образно-стилістичні моделі мистецтва.

Зокрема, переосмислення отримав жанр міського пейзажу. Як зауважує С. Мелло, споконвічне китайське уявлення про ландшафт як репрезентацію у системі *шаньшуй*, увійшло у конфлікт із процесами урбанізації, зникненням старих міст та історичних пам'яток, що загалом, засвідчило «випаровування культурного контексту колективної пам'яті, пов'язаної із відповідним міським ландшафтом» [77, р. 286]. Це стало сильним мотивом для масового звернення митців до жанру міського пейзажу, як своєрідного способу художнього документування, яке не могло бути забезпечене естетикою та мистецькою філософією *шан-шуй*.

Наприклад, Цянь Лівен (钱立稳) звертає увагу, що вже на початку XX ст. найбільш потужні міські спільноти Китаю почали активно використовувати живопис для просування іміджу міста, що призвело до чергової хвилі вестернізації самого жанру [171, с.187-188].

У цілому, це призвело до активного залучення європейських жанрових особливостей міського пейзажу в широку художню практику та формування на цій основі власне китайського жанрового відповідника, який на цьому етапі часто поєднував західні та східні мотиви і техніки.

Розглянемо найбільш виразні напрямки, у межах яких, принагідно до жанру міського пейзажу, безпосередньо виявила себе феноменологія *сіянхуа*.

2.3.2.1. Академічний напрям. Зазначений напрям впливає із практики академічного навчання, яка припускала інший тип знайомства із специфікою західного мистецтва. У межах дидактичних завдань актуалізувалась потреба в саморефлексії існуючого китайського художнього досвіду та осмисленні ролі західних тенденцій, що часто сприймалися як виклики.

На початку ХХ ст. китайські художники вивчали європейський живопис переважно в європейських країнах, зокрема в Франції та Великій Британії. Багато з них виїжджали за кордон для отримання художньої освіти та навчання у відомих художніх школах та академіях, де викладали видатні європейські художники. Наприклад, багато китайських митців пройшли підготовку в Паризькій школі мистецтв у Франції, яка на той час вважалася однією з найпрестижніших мистецьких установ у світі та привертала увагу художників з усього світу. Саме тут китайські митці мали можливість вивчати традиційні європейські техніки живопису, знайомитись із методиками роботи відомих західних майстрів. Крім того, генерація митців з Китаю, що перебували у Європі, навчалися у приватних майстернях та вільних академіях мистецтв у різних містах Європи, вивчаючи техніки та стилі європейських художників. Подібний культурний обмін сприяв розвитку та збагаченню китайського живопису та став основою для репрезентації *сіянхуа* як частини китайського образотворчого мистецтва.

Звернемо увагу на важливу роль у цьому процесі жанру міського пейзажу. Перебуваючи у європейських містах та маючи змогу контактувати із музейними колекціями та власне міськими історичними ландшафтами, митці з Китаю активно копіювали твори західноєвропейського живопису та

багато працювали безпосередньо на міських пленерах. Роботи у жанрі міського пейзажу на європейську тематику ми спостерігаємо у творчості практично всіх представників цієї генерації.

Наприклад, відомо, що Лю Хайсю привіз до Китаю більш 300 копій творів західноєвропейського мистецтва, значну частину цього доробку складали архітектурні ведуги, міські етюдуги та жанрові твори на міську тематику. Крім цього, митець самостійно працював у міському жанрі, часто намагаючись адаптувати власний досвід традиційної китайської техніки до роботи олійними фарбами на полотні.

Аби продемонструвати як саме відбувалося проникнення європейських академічних стандартів навчання до китайського художнього простору, розглянемо в якості типового прикладу дискусію щодо трансформації одного з ключових понять китайського традиційного мистецтва *сі шен*. Він став найбільш відомим у широкому культурному просторі в жанровій оболонці згаданого мистецтва *шань-шуй* і *хуа-няо* (花鳥) («квіти й птахи»).

Для еволюції міського пейзажу як жанру в китайському живописі, ця дискусія мала вкрай важливе значення. Загальна трансформація *сі шен* має глибокі коріння. Вона сягає XVII ст. та пов'язана із народженням спільного для Сходу (передусім для Китаю та Японії) простору художнього мислення. Сам цей термін *сі шен*, як і художня традиція *хуа-няо* були прийняті в японських мистецьких колах та, з модернізацією епохи Мейдзі (1868-1912), набули нового значення. Передусім, варто звернути увагу на новий рівень змістів, пов'язаних із практикою малювання реальних об'єктів живої природи, а не філософського живописання художніх метафор, до яких тяжіли у попередні століття *шань-шуй* і *хуа-няо*. Як підкреслює Венвень Лю, з початку XX ст. поняття *сі шен* використовувалося для позначення новаторської живописної техніки, яка містила в собі дух малювання з «реальних предметів» [71, р. 90], тобто своєрідний аналог європейського реалізму і малювання з натури.

З 1903 року, під впливом загальної тенденції європеїзації мистецтва та навчання, ця практика стала частиною академічної професійної підготовки в китайських художніх закладах. Як засвідчують китайські митці цього часу, вже у 1910-х – 1920-х роках малювання з натури перетворилося на один із найбільш популярних трендів в художній культурі Китаю [71, р. 90].

Варто підкреслити, що на початок ХХ ст., коли китайські митці вже були знайомі із західним олійним живописом, *сі шен* все частіше використовується як китайський відповідник західного реалізму. Звісно, практика його застосування як техніки роботи з олійними фарбами, мала неабиякий вплив на еволюцію жанру міського пейзажу. Образи міста стали джерелом художнього спостереження, а замальовки, робочі ескізи з натури – перетворилися на повноцінний інструмент художнього узагальнення.

Так, мистецька академія Ханчжоу до 1949 року мала дві окремі кафедри *гохуа* та *сіянхуа*, які на початку 1950-х років були об'єднані в один спільний департамент сучасного мистецтва. У навчальній програмі наголошувалося на малюванні фігур, техніці відтворення контуру об'єктів та реалістичному зображенні кольорів, що в цілому виходило за рамки традицій *гохуа* [41, р. 560].

В академії Ханчжоу працювали видатні художники традиційного мистецтва: жанру *сі шен* Пань Тяньшоу (1898-1971) та жанру *шань-шуй* Хуан Бінхун (1864-1955). За свідченням Дж. Ендрюс, професори старої школи у департаменті сучасного мистецтва працювали над окремою програмою в інституті збереження спадщини та мали небагато власне викладацьких обов'язків. Натомість найважливішими дисциплінами був живопис, рисунок та акварельні пленери, що проходили за західноєвропейськими стандартами [41, р. 560].

Активна дискусія тривала навколо питання пріоритетності способу малюнку: «з натури» або «по пам'яті». У її контексті вже не йшлося про питання вторинності репрезентації дійсності або заборони малювання з

натури. Проте активно обговорювалися питання характеру такого типу мистецького мислення.

Про аберації пам'яті, як систему побудови образності міського пейзажу, пишуть чимало китайських дослідників, переважно вказуючи на перспективу зміни сприйняття естетики міського ландшафту, переданої «олійною» (західною) художньою мовою. Так, як зазначає Ян Юнлянт (Yongliang, Yang) принагідно до міського ландшафту «живопис <...> протягом століть еволюціонував шляхом ретельного з'єднання художником численних зафіксованих по пам'яті зображень міського пейзажу» [86, р.154].

Ця традиційна ідея була використана представниками генерації китайських митців, що навчалися у Європі на початку ХХ ст. для критики давнього засадничого художнього принципу *лю фа* – шести критеріїв, що характеризували естетичний простір живопису, як художньої мови.

Приміром, на цю тенденцію звертає увагу Ф. Мірра, підкреслюючи важкість, з якою відбувався процес оновлення художнього апарату живопису. Навіть ті митці, що експериментували із олійними техніками та намагалися осмислити принципи західного підходу до малювання з натури, часто віддавали перевагу образним рефлексіям художника на противагу фактичній схожості зображення міського ландшафту [78, р. 402-403].

Вістрям дискусії стала концепція «фіксованої точки» зображення, яку китайські митці розглядали як принцип західної реалістичної техніки живопису, але в інтерпретаційному полі китайської естетики.

Венвень Лю звертає увагу на те, що це мало неабиякий вплив на історичний розвиток міського пейзажу упродовж ХХ ст. Стародавні художники Х – XV ст., які активно подорожували країною, все одно малювали в майстернях, використовуючи власну уяву та пам'ять як основні джерела змістовності твору. Проте модернізаційні процеси, що розпочалися на початку ХХ ст. і продовжувалися у 1970-х – 1980-х роках, призвели до зміни значення «малювання з натури» та «малювання по пам'яті». Радикальні

зміни відбулися в царині ідеї правдивого відображення реальності до вираження митцем свого суб'єктивного сприйняття дійсності [71, р. 98-99].

Як ми можемо переконатися на зазначених прикладах, західноєвропейські способи навчання органічно перепліталися із художніми практиками, що існували поза межами навчальних установ та часто мали традиційну художню основу. Проте загальною тенденцією було проектування нової моделі китайського митця: він мав володіти техніками реалістичного відтворення образності, мати плерні навички спостереження за натурою та об'єктами тощо.

Усе це помітно змінило загальний розвиток образотворчого мистецтва першої половини – середини ХХ ст. та, безумовно, вплинуло на характер подальшої еволюції жанру міського пейзажу.

2.3.2.2. Полістилізм *сіанхуа* сформувався в наслідок та в процесі безпосереднього практикування західної художньої системи на китайських мистецьких теренах. Він включає не тільки академічні сюжети, які часто слідували в річищі соціально-політичних змін в країні, а в окремих випадках безпосередньо замовлялися владою як своєрідний інструмент культурного домінування. Натомість знайомство із європейською стилістикою мало і інші форми, які напряду не були пов'язані із існуючими дидактичними моделями.

Варто наголосити на тому, що китайські митці мали можливість ознайомитись із європейським художньо-стильовим репертуаром у його цілісній формі, яка існувала на початку ХХ ст. у вигляді класичної моделі репрезентативної естетики (античність, середньовіччя, відродження, бароко, класицизм) [240].

Водночас генерація митців, яка перебувала у Європі на початку – у першій третині ХХ ст. опинилася на вістрі актуальності модернізму, який сам по собі представляв багатостильовий феномен. Таке поєднання стало унікальною основою для народження суто китайського явища полістилізму *сіанхуа*, яке спиралося на європейську художню основу, проте реалізовувалось за принципом вільного вибору. Китайські художники досить

довільно інтерпретували властивості та художні риси стильових явищ, привносили до їхнього змісту китайське розуміння мистецької форми, техніки та образності. На наш погляд, можна стверджувати, що полістилізм *сіанхуа* формувався у міждисциплінарному культурному просторі, який поєднував літературні, філософські та власне образотворчі ремінісценції.

В цілому, можна виділити наступні стильові напрямки, що домінували в межах полістилізму *сіанхуа*, в яких жанр міського пейзажу набув особливого художнього звучання.

Імпресіонізм та імпресіоністичні мотиви. Естетика імпресіонізму вперше була репрезентована у Китаї Лі Шутуном та Лю Хайсу на початку XX ст. [202, с.100]. У подальшому імпресія у живописі розглядалося як продукт буржуазної культури, а тому активно виключалася та обмежувалася.

Друге дихання стилістика імпресіонізму здобула у 1970-х – 1980-х роках у контексті поглиблення культурних обмінів між Китаєм і Заходом, коли мистецька спільнота закликала «правильно оцінювати характер впливу імпресіонізму на живопис Китаю» [200, с. 319].

Вже на початку 2000-х років у китайському науковому дискурсі про мистецтво імпресіонізм не тільки був визнаний в якості важливого стильового явища, але й отримав власну китайську історію співіснування із традиційними живописними мотивами у рамках традиції *гохуа*. Наприклад, Ван Ін (王穎) підкреслював, що в китайському живописі імпресіонізм розвивається щонайменше сто років [195, с.102].

Інституалізація цього твердження остаточно відбулася в жовтні 2011 року в рамках гучної виставки «Століття китайських художників-імпресіоністів: від Лі Шутана до Ло Ерчуня» (Художній музей Центральної академії образотворчого мистецтва м. Пекін), яка закріпила імпресіонізм у стильовій еволюції китайського живопису як явище *сіанхуа*, яке при цьому має національні корені [207, с.146-150].

Наприклад, статус китайських імпресіоністів закріпився за т.зв. шанхайською школою живопису кінця XIX – початку XX ст., яку Шуй

Тяньчжун (水天中) однозначно називає прямим аналогом французького імпресіонізму [181, с. 164]. В якості визнаного представника імпресіонізму в Китаї, що активно звертається до жанру міського пейзажу, варто назвати Сюй Гана (徐刚, 教授). Митець є членом Асоціації художників Китаю та учасником Американської асоціації художників маслом, він почесний професор декількох університетів у США та Європі [125].

Реалізм та похідні від нього явища. Схожу тенденцію «китаєзації» європейських стильових явищ ми можемо побачити на прикладі реалізму. Вже було зазначено, наскільки важливі художньо-образні зміни відбулися в живописних практиках Китаю в ході трансформації сутності художньої форми (наприклад, форма уявлена або репрезентована пленерними спостереженнями *сі шен*).

Як у випадку інтерпретації ролі імпресіонізму, китайський академічний дискурс вже на початку 2000-х років засвідчив власну історичну стильову автономію реалістичного живопису. Це показує Чжоу Чунь (周春) на прикладі творчості Ван Ідуна (的王沂东): «Сучасне китайське мистецтво олійного живопису більше не є наслідуванням західного олійного живопису. На нього впливає традиційна культура, а сам живопис має виразний національний характер» [238, с. 42]. Саме цей митець став уособленням національної традиції реалістичного живопису Китаю. Ван Ідун (Шаньдун, 1955 р.н.) відомий як один із найпотужніших художників олійного живопису в Китаї. Він поєднує вишукані техніки західного класичного олійного живопису з китайською естетикою та має власну авторську манеру реалістичного малюнка (Іл. 35).

У жанрі міського пейзажу тенденції китаєзації реалізму простежуються в багатьох художньо-образних контекстах. Приміром, ось як характеризує свій художній досвід митець Чжао Чженжун (Іл. 36): «Шість років тому я почав заново осмислювати місто, як світ розірваний, неоднозначний, сповнений протиріч. Відтак, у серії робіт я змалював не реалістичний образ

самого міста, а прагнув передати моє особисте відчуття міського життя, його образ» [237, с. 67].

На прикладі творчості багатьох китайських художників-реалістів ми можемо побачити дуальність художньо-образної інтерпретації сутності міського пейзажу, який, з одного боку, перебуває в постійному діалозі між умовно-образним баченням, а з іншого – намагається бути візуально-конкретним. Сунь Юнсінь (孙泳新) ставить це питання в іншій площині: які характеристики повинен мати образ міста, аби вважатися красивим? Зазначене питання є для нього пошуком відповіді щодо сутності китайського реалізму, як художнього методу, що має і китайські, і європейські коріння. [187, с. 47].

Уявлене місто, місто як мрія – є одним із найпоширеніших концептів у жанрі міського пейзажу. Дж. Лем характеризує його як данину поваги до універсальності мистецтва Китаю, де поезія, філософія та живопис не тільки співіснували, але й взаємодіяли в рамках спільного візуального коду. Приміром, у випадку написання китайськими художниками картин за мотивами вкрай популярного літературно-поетичного образу «міста мрії біля води», яке є містом спокою натхнення та вічного спостереження заплинністю життя [65].

Одну із класичних жанрових ніш у західноєвропейському міському пейзажі займає архітектурна ведута – інтерпретація та осмислення естетики старовини та архаїки людської цивілізації. У своєму образному баченні художники ведуть часто звертаються до тематики руїн, старих архітектурних будівель, що через товщу буття зберігають спомини та засвідчують невмирущість класичної естетики.

Образ міста в китайському мистецтві *сіянхуа* довгий час не припускав можливості естетизації руїн, оскільки в традиційному мистецтві Китаю загалом існувало перестороге ставлення до деструкції. Натомість, руїни – частина будь-якої міської культури та вагома частина візуальної традиції в європейському образотворчому мистецтві.

Щодо китайського живопису Ву Хонг (Hung, Wu) вбачає у цьому елемент архаїки, що мала бути подолана саме в межах концепції *сіянхуа*: «Руїни практично відсутні в традиційному китайському живописі ... Жоден традиційний китайський живопис не зображує зруйноване місто чи людину, яка дивиться на зруйноване місто» [62].

На початку 1990-х років, коли рівень урбанізації в Китаї значно посилювався, зазначена тенденція в образному сприйнятті міського пейзажу перестала бути предметом дискусій, що засвідчує поступове закріплення в естетиці китайського мистецтва усіх основних складників репертуару *сіянхуа*. Вагоме значення у цьому процесі мали інші форми мистецтва, зокрема кінематограф [53, р. 198-199].

Модерністичні стильові мотиви складають невід'ємну частину еволюції *сіянхуа*, особливо у контексті жанру міського пейзажу. Серед стильових напрямів, що так чи інакше репрезентовані у рамках китайського мистецтва, першочергово назвемо фовізм, абстрактні мотиви та сюрреалізм. Усі зазначенні художні напрями були, у той або інший спосіб, запозичені з репертуару європейського мистецтва, проте пройшли власну еволюцію в горнилі китайської інтерпретації.

Наприклад, Лю Сяофен (刘晓峰), досліджуючи еволюцію художньої мови в олійному живопису, наголошує на близькості творчої манери Анрі Матісса до китайського мистецтва метафоричної репрезентації образності, що, з його точки зору, ріднить естетику фовізму із експериментальним живописом Китаю, особливо у стилі *нового сі шен* [160, с. 13-14].

До наведеної нами схеми вкладаються і спроби китайських дослідників знайти історичні аналогії між абстрактним живописом у традиційному китайському мистецтві та живописі *сіянхуа*.

Наприклад, Цзоу Мін (邹明) наголошує, що китайські дослідники часто асоціюють абстрактний живопис із західним сучасним мистецтвом та наполягають на тому, що він є результатом розвитку західної культури. Однак «у традиційному китайському мистецтві абстрактний компонент

з'явився дуже рано» і через традиції каліграфії органічно увійшов до живопису [243, с. 150-151].

В якості центральної форми модерністського мистецтва розглядає абстрагування І Їн (易英), звертаючи увагу на специфічне відношення китайських митців до абстрактних мотивів у репрезентації ландшафту, у тому числі і міського. З його точки зору, ця «забута тема китайського живопису» ніколи не щезала та набула додаткової актуальності після поновлення діалогу із західним мистецтвом у 1980-х роках [218, с. 34].

Вважаємо за необхідне підкреслити умовність художньо-стильових тенденцій у творчості конкретних митців, які у той чи інший період часу зверталися до жанру міського пейзажу. Полістилізм *сіанхуа* виявляв себе у практиках як художнього виробництва, так і споживання мистецтва.

Наприклад, у 1970-х – 1980-х роках «портретування» міста мало важливе значення для візуальної репрезентації, що залучало митців до глобальних тенденцій арт-ринку Китаю. Чао Чжан (Zhang, Chao) наводить характерний для того часу приклад практики художнього споживання міського пейзажу у Шанхаї – одному із найбільш активно урбанізованих агломерацій Китаю. За його спостереженнями, художники 1970-х років постійно маневрували між персональною творчою автономією та запитами споживачів. Досить часто зустрічалися свідчення, що митець має бажання писати міську образність у традиційній стилістиці, але не робить цього з комерційних міркувань.

Так, наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років стиль представлення міського пейзажу Шанхаю художника Вей Гуана обслуговував «естетичні та емоційні потреби певної соціальної групи, яку сам митець визначав як «проїжджі гості міста» [87, р. 446].

Орієнтація на цю соціальну групу призвела до активного пошуку митцем власної художньої мови, яка поєднувала західноєвропейську стилістику імпресіонізму із китайськими елементами жанру *шан-шуй*. Як підкреслює Чао Чжан, на цьому прикладі видно, як митці прагнули втілити

дух китайського живопису тушшю і одночасно інтегрувати штучне міське середовище до категорій традиційної художньої інтерпретації природних ландшафтів [87, р. 446].

На наш погляд, таке поєднання стилістичних особливостей створювало ідентичну естетику жанру міського пейзажу в китайському мистецтві, прихильники якого прагнули звучати одночасно в двох художніх сферах: уявній та реальній.

Висновки до другого розділу

1. Розвиток жанру міського пейзажу пов'язаний із загальною еволюцією китайської культурної традиції та її образотворчих форм. Ця особливість є постійним фактором впливу, який неможливо ігнорувати в інтерпретації художньої образності. Натомість, досить часто в східноєвропейських дослідженнях вивчення історії становлення та розвитку міського пейзажу є, скоріше, спробою накласти шаблон європейської моделі на китайський мистецький ґрунт.

У розділі доведено, що образ міста в китайській культурній традиції проходить дві стадії розвитку. Перша триває з часу виникнення усталених видових образотворчих форм (X ст.), які поступово, упродовж сунського (X – XIII ст.) та мінського періодів (XIV – XVII ст.), залучають міський ландшафт та міські повсякденні практики до загального художнього поля. У подальшому, в контексті еволюції цінського мистецтва (XVII – XIX ст.), міський пейзаж набуває стійких жанрових ознак, які можна представити у формі органічного поєднання трьох складників: 1) міського архітектурного ландшафту; 2) репрезентації типових моделей міського життя; 3) відтворення типових міських «культурних героїв».

Важливо наголосити на тому, що різноманітні елементи міського пейзажу в тому чи іншому сенсі існували в традиційній жанровій системі китайського образотворчого мистецтва. Це дозволяє стверджувати, що на

даному етапі, міський пейзаж є результатом еволюції традиційних жанрів, які в різні періоди часу проходили етапи внутрішнього симбіозу і трансформації. Образ міста проявлявся у різних жанрових контекстах, передусім у портретному мистецтві (як фонова візуальність); у контексті жанру *шань-шуй* (приміром, в якості уособлення певних філософських або політичних ідей), у межах жанрової групи *цзехуа* та *няньхуа*. Кожна із зазначених образотворчих систем залишила у міському пейзажі свої художньо-образні елементи.

Друга стадія, що охоплює мистецтво ХХ – початку ХХІ ст., засвідчує оформлення жанру міського пейзажу в рамках моделі співіснування із відповідними видами та жанрами західного мистецтва. З точки зору європейської художньої традиції, міський пейзаж у китайському мистецтві є жанром, який сформувався достатньо пізно – у мистецтві ХХ ст. А його еволюція пов'язана із строкатими процесами самоусвідомлення китайського мистецтва та визначення форм його ідентичності. Натомість, внутрішня логіка розвитку образотворчого мистецтва Китаю спиралася на власну культурно-історичну основу. Знайомство із західноєвропейським модернізмом (1910 – 1930-ті рр.) змінилося періодом соцреалістичного експерименту, який додав до тематики міської образності індустріальну складову (1950-ті – 1970-ті рр.). Нове китайське мистецтво 1980-х років поступово відкрило міську тематику для міжвидових та міжжанрових пошуків. На початку 1990-х років усе це обумовило поняттєво-термінологічне та художньо-образне оформлення міського пейзажу, як жанру сучасного мистецтва.

2. Репрезентація міста в традиціях *гохуа* відображає особливості китайської культури та сприйняття світу. Міста розглядаються як частина природи та взаємопов'язані з нею ландшафти. Такий підхід надає творам мистецтва глибини та символічного змісту.

Встановлені наступні типові образно-стилістичні ознаки жанру міського пейзажу в межах китайського живопису тушшю, які є характерними для сучасного етапу розвитку китайського образотворчого мистецтва:

- *експресія*, яка виражається у намаганні художника передати не тільки зовнішній вигляд ландшафту міста, але й емоційну реакцію на ландшафт;

- *мінімалізм* з його прагненням побудувати художньо-образну основу за допомогою мінімальної кількості кольорів та елементів та зосередитись на виразності деталей;

- *лінійна графіка*, як ознака віддзеркалює європейський підхід до розуміння техніки та образності китайського живопису; у жанрі міського пейзажу вона впливає на образність шляхом передачі форм та контурів об'єктів;

- *контрастність*, за допомогою якої митці створюють об'ємність, глибину та текстуру міського пейзажу;

- окремим художнім параметром є *символізм*, який є полем інтерпретації загального образно-стилістичного репертуару.

3. Важливе значення для розвитку жанру міського пейзажу мала дискусія навколо художнього феномену *сі шен*. Як мистецька традиція малювання з натури *сі шен* фіксується в образотворчих практиках з XVII ст., але нового значення набуває на початку XX ст. У цей період в контексті знайомства та інтерпретації західної олійної техніки, *сі шен* поступово стає своєрідним традиційним аналогом європейського живопису з натури, що дозволяє китайським митцям обґрунтовано спиратися на цю традицію, як на власне джерело реалізму. В еволюції міського пейзажу зазначена дискусія зіграла важливу роль для репрезентації традиційних художніх підходів в європейській техніці олійного живопису.

4. У розвитку *сіанхуа* помітне місце на рівні з *академічним напрямком* посідає феномен *полістилізму*, що упродовж першої половини XX ст. формувався у міждисциплінарному культурному просторі різноманітних видів мистецтва: передусім літератури та живопису. У зазначений період часу, в результаті взаємодії живопису Сходу та Заходу, міський пейзаж став однією з найбільших художніх арен, де полістилізм *сіанхуа* набув конкретних форм. Проаналізований нами матеріал дозволяє виокремити домінуючі

стилістичні тренди, в контексті яких жанр міського пейзажу набув особливого художнього звучання: 1) імпресіонізм та імпресіоністичні мотиви; 2) реалізм та похідні від нього явища (наприклад, романтичний соцреалізм); 3) модерністичні стильові мотиви. У той або інший спосіб усі зазначенні художні напрями були актуалізовані на основі діалогу з мистецтвом Заходу, проте пройшли власну еволюцію в річищі китайської інтерпретації.

РОЗДІЛ 3

МІСЬКІ МОТИВИ У ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

3.1. Типологія тематично-образного репертуару

3.1.1. Образ міста у панорамному узагальненні: просторово-ландшафтний підхід. Художній образ міста у сучасному живописі Китаю зазнає постійних соціокультурних впливів. КНР на сьогодні є однією із найбільш візуально строкатих країн: величезна територія із різноманітним життєвим укладом та традиціями, що часто мають яскравий регіональний контекст. Тому не дивно, що жанр міського пейзажу потрапляє в саме осердя усіх найбільш динамічних та гостросоціальних процесів та постійно перебуває в центрі уваги дослідників [18]. Серед такої різноманітності окремо виділимо стрімку урбанізацію, яка залишила помітні сліди у візуальній структурі китайських міст.

Найбільш очевидним наслідком цього виклику стала дифузія між міським пейзажем та соціально-побутовим живописом, що наприкінці XX – на початку XXI ст. проявило себе у взаємній еволюції східної та західної художніх мов на китайському мистецькому ґрунті.

Наприклад, техніка Чэнь Сецзюнь (陈燮君) містить чимало відсилок до традиційного живопису. Зокрема, це помітно у його манері писати різні середовища із застосуванням різноманітних особливостей виконання. Так, розділяючи простори суходолу (широкі та рельєфні мазки фарби) та водно-небесних поверхонь (гладке, розтягнуте сфумато), він створює враження співіснування окремих стихій у межах певних символічних властивостей та настрою. При цьому панорама міського ландшафту стає невіддільною від навколишнього природного ландшафту суходолу, що створює своєрідне

враження міста-скелі (Іл. 37). Сам художник це називає вкрай поетично: «Вимірюванням простору між хмарами та водою» [102, с. 120].

Панорамні міські пейзажі є окремою сторінкою творчого амплуа Чжан Цзе. За висновком Є Чуньхуея (叶春辉) такі роботи митця можна розглянути як окрему піджанрову категорії, де образність міста репрезентована в якості просторово-пластичного узагальнення [217, с. 67].

Піднімаючи точку спостереження високо вгору, художник представляє міський ландшафт у невластивому для звичайного спостереження баченні, яке провокує у глядача новий емоційний досвід. Панорами Чжан Цзе не є ані фіксацією реально існуючого міського ландшафту, ані художньо-образним документуванням. Якщо уважно розглянути композиційну структуру таких робіт, то вона є очевидними «поетичними» творами, де автор закликає насолоджуватись стрімким динамізмом міської форми, і одночасно – відчувати загрози невпинної урбанізації (Іл. 38).

Графічна дробність форми надає його роботам характерний композиційно-пластичний ритм. Він очевидно порушує геометричність та пропорційність міської архітектури, проте така відмова від фіксації ландшафту є, на наш погляд, свідомою. Художник прагне передати образ ландшафту як метафору, як поетичний настрій, що в еволюції міського пейзажу є досить поширеною властивістю наслідуванням образно-філософських традицій *шань-шуй* [20, с. 215-216].

Підкреслимо, що ми не вбачаємо у панорамах Чжан Цзе характерну для жанру *шань-шуй* візуальну програму, проте звертаємо увагу на використання традицій поетично-образного узагальнення, яке мимоволі приликає до формальної мови сучасного живопису. З точки зору китайських дослідників, жанрова своєрідність китайського олійного живопису має обов'язково враховувати власні філософсько-естетичні міркування, які часто не є вираженими за допомогою звичних для західного мистецтва зображальних прийомів [49, р.14].

Як стверджують Ц. Мэй та М. Ло в сучасному мистецтвознавстві Китаю існує специфічне розуміння міського пейзажу як жанру, що особливо помітно на прикладі інтерпретації архітектури. На багатофункціональному ґрунті міського середовища архітектура створює враження та атмосферу простору. У китайському розумінні місто – це відносини між людьми та ландшафтами, що для живопису є «усього лише тривимірною композицією». Вчені підкреслюють: «Огорожі, простір, архітектурні об'єкти, перехрестя доріг, панорами та краєвиди: усі елементи сплітаються разом, щоб утворити цілісні стосунки та спільне місце з фізичними кордонами та духовною атмосферою» [76, р.5].

Таким чином, у репертуарі міського пейзажу Чжан Цзе присутня «естетика насолоди *шань-шуй*», яка є при цьому є експресивною і часто виражається за допомогою предметної сутності архітектури [194, с. 22]. Зазначена риса вкотре актуалізує питання щодо традиційного для китайської естетики полістилізму. В даному разі, ця риса демонструє пошук своєрідних форм, властивих, скоріше, натюрморту, але в межах ландшафтного представлення [28].

Виразно експресивні риси має панорманість у міських пейзажах Тянь Кешена (田克盛). Художник представляє ландшафти міста як емоційне узагальнення, яке вимагає особливого прочитання пейзажності – ключового виражального засобу. У цьому сенсі, в картинах художника відчувається вплив У Ганьчжуна – видатного китайського майстра, який працював переважно в техніці гошуа, проте звертався і до олійної техніки, мотивуючи це потребою в переосмисленні модернізму першої третини ХХ ст. Зокрема, схожість із манерою живопису У Ганьчжуна ми бачимо на картинах 1990-х років, особливо на рівні утворення форми (Іл. 39).

Ю. Бабунич вважає такий своєрідний художній механізм звернення до канонічних етапів у розвитку мистецтва цілком закономірним етапом для подальших трансформацій в експресіоністичному напрямку [3, с. 7-8].

Для китайського образотворчого мистецтва подібний художній діалог між різними поколіннями митців є досить звичним явищем, навіть у контексті використання авторських стилістичних прийомів. У даному випадку, експресія Тянь Кешена є похідною від авторської тоново-колірної палітри та спирається на своєрідну манеру осмислення простору.

Найбільш типова композиційна модель, яку художник в тому чи іншому вигляді використовує для репрезентації узагальненого образу міста, виражає різноманітність міської фактури, що завжди є одночасно і скупченою, і розрядженою.

Наприклад, у роботі *«Місто»* (1994 р.) суцільний простір міського ландшафту перерізає звивиста лінія річки, яка дозволяє розподілити колірні об'єми та послабити враження одноманітності простору (Іл. 40). Місто – це простір життя, яка саме по собі є експресивним. Ця ідея також виражена у картинах Тянь Кешена за допомогою інтерпретації форми через виражальні засоби кольору. У такому контексті підкреслює важливість колірної експресії в роботах митця китайський дослідник Ян Юепу (杨悦浦). З його точки зору, тонові рішення художника є «вкрай напруженими», що пояснюється бажанням Тянь Кешена заглибити свого глядача до емоційного неспокою в бутті сучасного міста [215, с. 13-14].

Як і в багатьох інших подібних випадках, спроби художника вийти за кордони суто візуальної репрезентації та засобами емоційного впливу на глядача сформувати більш сильне враження, спонукає до пошуку особливого стану міської зображальної фактури. Пейзажність, яку так активно пропагує митець у свої виступах, є інтерпретацією міського ландшафту. Не випадково дослідники постійно характеризують манеру художника як «пристрасну» та «глибоко поетичну» [165, с. 12].

Зазначена риса сповна виявляє себе у творчості Ду Хайцзюня (Хайджуна) (杜海军). Він є директором Асоціації художників Шанхаю. Міський пейзаж та загалом образи міського життя вже багато років є головною темою його творчості. Митець демонструє образну манеру, що є

нетиповою як для жанрового репертуару міського пейзажу, так і загалом для китайської «міської» картини. Як зазначав Чжоу Інчєн (周胤辰): «Ви думаєте, що Ду Хайджун цікавиться пейзажем за його вікном, але насправді він хоче розповісти історію за вікнами інших людей» [239, с. 106]. Ця особливість зближує пейзаж та соціальну проблематику, породжуючи цікаві образні ефекти.

Концепція творів Ду Хайджуна чимось нагадує спектаклі Пекінської опери: горизонтальні панорами, в яких міська архітектура максимально спрощена до візуальності театральних куліс. «Героєм» його пейзажів є життя за вікнами багатоповерхівок, які він ретельно промальовує як окремі короткі жанрові сценки. Це не є повноцінним зображенням життєвого середовища, проте, як зауважував Лю Сяошуан (刘小双): «Традиційна формальна краса походить від природного досвіду, а зараз цей досвід штучно зникає» [159, с. 156].

Наприклад, робота *«Місто-будинок»* (2012 р.) написана саме в такій манері. Митець прибирає всі неважливі для нього елементи із композиційного простору міського пейзажу та формалізує архітектуру до панорамно-площинних форм. Вікна породжують ритм зображення, а усі образні контексти митець розташовує всередині багатоповерхівок, за віконними отворами (Іл. 40а).

Хоча твори Ду Хайджуна є живописом, вони мають виразну концептуальну складову. На наш погляд, це також дозволяє стверджувати, що жанр міського пейзажу у сучасному живописі Китаю активно трансформується як художня мова у напрямку contemporary art. Наприклад, у творі *«Місто у горах»* (2015 р.) ми бачимо алюзії формальної образності традиційного китайського пейзажу. По суті, митець створює напівуявний простір для співіснування двох концептів китайського ландшафту: природного та міського (Іл. 40б). Відмітимо, що зазначений аспект у сучасному розвитку олійного живопису у Китаї простежений В. Тарасовим та

Ван Вейке на прикладі застосування принципів образності не тільки у межах міського пейзажу, але й в інших жанрах [31, с. 110-115].

Своє бачення узагальненого образу міста Ду Хайцзюнь демонструє у серії картин *«Високі будівлі на березі моря»*, яка присвячена його переживанням бурхливого життя у Шанхаї, одного з найбільших мегаполісів Китаю. Ця серія може розглядатися як окремий епізод в творчості митця. Міські панорами створені як нагромадження вертикальних форм, які будують майже суцільно зайнятий простір. Місто без повітря, місто що лине догори та не зупиняється у цьому русі (Іл. 41).

3.1.2. Образи локального міста: від історичної спадщини до «малої Батьківщини».

3.1.2.1. Інтерпретація історико-культурної спадщини в жанрі міського пейзажу. Як художньо-образна ідея, зазначена тематика притаманна творчості багатьох китайських художників кінця XX – початку XXI ст. та одночасно є своєрідним трендом у європейському живописі. Звернення до ідеї «малої Батьківщини» вимагає особливого семантичного контексту, якій візуально формалізує історичну спадщину, надає можливості для співіснування різних форм пам'яті та різних точок зору на саме поняття «історичної локальності» [46, р. 6-8].

Наприклад, Ван Юпін (王玉平) є представником пекінської художньої школи з покоління «вісімдесятників», для якої є характерним художній нонконформізм та авторське мистецтво на межі традиційного та новаторського. Юй Дін (余丁), аналізуючи сучасні роботи митця, підкреслює ці «поколінські» риси у його творчості, як найбільш типові. Як наголошує вчений, художник «ніколи не хотів просто наслідувати природу», тому його живопис – вкрай суб'єктивне переосмислення міста та способів життя у ньому [221, с. 8-9]. У своїй творчості митець основну увагу приділяє суспільно важливим темам, що мають загальне значення, проте робить за

допомогою локальної образності місті. Пекін у його роботах втрачає значенні мегаполісу та в багатьох випадках виглядає містечково та архаїчно (Іл. 42).

Важливо наголосити на тому, що притаманний його роботам мультикультуралізм, який виражається у певному відстороненні від традиційних символічно-образних характеристик міста, часто стає предметом критики, що зайве позиціонує митця як автора із яскравою власною позицією [131, с. 141].

У контексті внеску Ван Юпіна до розвитку жанру міського пейзажу, звернемо увагу на дві стильові характеристики, які міцно закріпилися за творчістю митця та на сучасному етапі все частіше розглядаються як окремі стильові напрямки у межах цілісності жанру: це міський «роуд-муві» (подорожні замальовки) та стиль «warehouse» (з англ. «сховище»), характерний для містечкової образності т.зв. зникаючої міської натури.

Щодо першого, сам художник неодноразово описував свій метод роботи як подорож містом. У своєму інтерв'ю він зауважував, що має звичку «ходити по вулицях, щоб малювати Пекін» та закликав молодих митців частіше «виходити на дороги» коли «нема чого робити» [91, с. 33]. Звісно, у цій публіцистичній риторичі є місце для декларацій, проте ми бачимо елементи його подорожніх міркувань в художньо-образній структурі творів. Так, ритм та пластична структура роботи *«Фрагмент з життя міста»* (2015 р.) є пленерною. Картина більше нагадує етюд, проте сам художник характеризує подібні твори як цілком завершені (Іл. 43).

Естетика warehouse не є суто живописною, її витoki пов'язані із дизайном (переважно, інтер'єру та одягу). Проте, як підкреслює Ван Юпін, місто теж «одягається» та має властиву інтер'єрну візуальність [196, с. 14].

Це прагнення дослідити різноманітні стани та контексти міського життя спонукають художника бути там, де зазвичай глядач не бачить краси та не відчуває естетичного задоволення. За допомогою власного бачення кольору та форми, а також вибору надзвичайно колоритних просторових локацій, його Пекін стає більш близьким до побутово-повсякденного

сприйняття, і це митець часто безпосередньо визначає як свою центральну образну задачу [197, с. 17-18].

Паралельно із тим, Ван Юпін не є документалістом, його роботи колоритні та формально цілісні, що можна досягти лише за допомогою послідовного та продуманого художнього узагальнення. Майстер свого часу наголошував, що його глядачі живуть у реальному місті та реальним життям, тому місією митця є перетворити справжність повсякдення на поетичну та мальовничу художність.

Не випадково Інъ Цзінань (尹吉男) відмічає цільову аудиторію Ван Юпіна як передусім, представників «мистецтва молодих» (викладачів і студентів художніх навчальних закладів), що готові до таких непростих міркувань та самі перебувають у пошуку власної мистецької мови [219, с. 8-9]. Щодо цього важливого феномену у китайського сучасному мистецтві ми неодноразово зазначали у власних публікаціях [15].

Фактор «малої Батьківщини» та загалом локальності міського ландшафту має вагоме значення для Цуй Гоцяна – китайського художника, що є відомим передусім як митець контемпорарі-арт. Китайський арт-критик Го Бейпін (郭北平) розглядає цю, на перший погляд, вторинну для Цуй Гоцяна рису, як результат «естетичного магнетизму» міського пейзажу, як порівняно нового для Китаю жанру (Іл. 44). «Можливо, це якось пов'язано з історією та минулим Шеньсі. – Зазначає Го Бейпін. – Митці, які вирости тут, часто відчують характерне для художників з прикордоння спустошення. Це стосується літератури, музики, кіно, телебачення та образотворчого мистецтва. Це, свого роду естетика, заснована на відчутті історичної глибини та гідності минулого» [126, с. 53].

Відчуття особливого потягу до рідного міста та прагнення знайти натхнення у культурній спадщині відмічає у творчості Цуй Гоцяна і Чжан Сілун (张熙伦) [229]. Сам художник неодноразово підкреслював, що для нього міський пейзаж – це, у першу чергу, «старовинний пейзаж», що в

своєму сучасному стані має точки перетину із культурною спадщиною, по суті «надихається», наповнюється старовиною. Відтак, не випадково, що в оцінках власної творчості митець виділяє дві домінанти: природу як окремого героя та образний мотив та власне історичну спадщину міста, що є його культурно-естетичною основою.

Характерно, що ця теза в інтерв'ю художника представлена у постмодерністському ключі, де наприклад, діалог із західноєвропейським міським пейзажем першої половини XX ст. розглядається як здобуток та важливий крок в еволюції китайського образотворчого мистецтва [104, с. 170-172]. На наш погляд, не є випадковим і те, що Цуй Гоцянь є автором прицільного дослідження, присвяченого композиційним художньо-образним особливостям класичного твору китайського традиційного мистецтва «Уздовж річки під час фестивалю Цінмін», який ми неодноразова згадували в якості важливої складової в еволюції жанру міського пейзажу [103].

Усе це разом узятє дозволяє краще зрозуміти сутність зацікавленості Цуй Гоцяня у використанні традиційних технік олійного живопису. Це також неодноразово ставало окремим предметом обговорення мистецтвознавців та декларувався самим художником у численних інтерв'ю. Так, в розмові із студентами Цуй Гоцянь підкреслював необхідність у пошуках образності міста наслідувати «дух та контекст китайського вільного олійного живопису», маючи на увазі одночасно і перше покоління китайських художників олією початку XX ст., і навіть попередніх митців «вільного стилю» XVII – XIX ст. [241, с. 48].

Історико-культурна спадщина сучасного Китаю має і виразну комеморативну складову, яка в значному обсязі присутня в міських ландшафтах, що їм у живописних творах надається своєрідний статус зберігачів історичної пам'яті.

Наприклад, Гу Ганг (谷钢) розвиває жанр міського пейзажу в окремому напрямку художнього осмислення соціально-політичного досвіду китайського суспільства. Прикладом цього є серія робіт, присвячених 100-

річчю революції 1911 року, яка у КНР проходила в 2010-2011 роках на тлі чисельних експозицій та мистецьких проєктів.

Так, картина *«Меморіальний зал Сунь Ятсена»* (2010 р.) є одночасно і типовим міським етюдом, і жанровою сценою. Як живопис, що виникає навколо важливого місця пам'яті, цей образ узагальнює не лише особливості естетики ландшафту, але й ритуали поведінки мешканців та, у більш широкому сенсі, проблематику естетики історичної пам'яті. У центрі уваги художника два плани: власне пам'ять про героїчне минуле та люди, які живуть зараз і володіють цією пам'яттю (Іл. 45).

Картина написана стримано та послідовно. Гу Ханг балансує між реалістичністю репрезентації місця (ландшафт та архітектура) та ефектами враження (емоційна експресія). Саме тому колорит роботи не виходить за кордон традиції «міських» кольорів, а композиційне узагальнення не руйнує матеріальності міського ландшафту. Меморіальний зал Сунь Ятсена упізнається як об'єкт історичної спадщини, проте він представлений у реальному ландшафті міського простору, де життя – є головним виразником естетики. Подібна живописна схема використана художником практично для всіх робіт із цієї серії.

Наприклад, ми бачимо майже таку ж схему інтерпретації міського ландшафту в роботі *«Меморіальна середня школа імені сунь Ятсена»* (2010 р.) (Іл. 46). Типологічність зазначеної серії дозволяє припустити, що Гу Ханг свідомо відмовився від звичної для нього яскравої колірної манери, яку ми можемо простежити на прикладі інших робіт художника у жанрі міського пейзажу. Так, згадане живописне полотно *«Меморіальний зал Сунь Ятсена»* цілком відповідає його авторській концепції кольору у пейзажі, яку Гу Ханг представив ще на початку 2000-х років. За його словами, колір в олійному живописі – це робота із простором полотна, який має текстуру, що відрізняється від, наприклад, традиційного для китайського малювання рисового паперу [123]. Відтак, митець досить часто залишає простір полотна незайнятим, вивільняючи у такий спосіб експресію кольору.

Сьогодні художник використовує у міському пейзажі усю множину стильових прийомів, що, з його точки зору, дозволяють продемонструвати різні образні аспекти та стані міста [122, с. 15]. Пейзажі Гу Ганга є вкрай розмаїтими за художньо-образною, колористичною та стильовою палітрою.

Комеморативні міські пейзажі є важливою частиною художнього репертуару шанхайського художника Чень Сецзюня (陈燮君). Його серія на честь 90-ї річниці заснування комуністичної партії Китаю яскраво демонструє поєднання регіональної міської естетики із задачами інтерпретації історичної пам'яті. Це унаочнює його картина «*Місце командування Нанкінським повстанням*» (2021 р.) (Іл. 47).

3.1.2.2. Концепція «малої Батьківщини» («локального» Китаю) в жанровому репертуарі міського пейзажу. Міська культура сучасного Китаю перебуває під постійним тиском процесів урбанізації. Міські ландшафти зазнають постійних змін, які часто мають не тільки суто візуальні ознаки (наприклад, заміна старого кварталу на сучасну архітектуру), але й породжують нові соціальні феномени. Одним з таких наслідків є підкреслена ностальгія за «локальним» Китаєм, що поступово розчиняється у морі різноманітних міських агломерацій. Цю тенденцію вкрай точно підсумував Куанг Кеці (鄺可怡): «Міський пейзаж показує розвиток матеріальної цивілізації, таким чином встановлюючи спосіб сприйняття сучасної естетики: величні кам'яні будинки, високі дзвіниці, фабричні труби, що вивергають густий дим, і риштування на монументальних будівлях утворюють стародавнє місто, що зливається з парадоксальною красою модної архітектури» [146, с. 3].

Як і в попередньому випадку, концепція «малої Батьківщини» покликала до життя низку піджанрових напрямків, в межах яких художники зосереджуються на певних аспектах проблеми. Наочним прикладом цього є творчість Дун Анке (邓安克), що представляє міський пейзаж культурної

спадщини, який на сьогодні може цілком впевнено претендувати на власну художню автономію [19].

Для КНР є характерною специфічна урбаністична спадщина, що з точки зору західноєвропейського погляду, є містечковим локальним контекстом. Проте Китай має свою регіональну та демографічну специфіку, яка окреслює різні історичні періоди становлення міської культури та має вкрай широке розмаїття форм та способів життя. Цілі комплекси таких «малих» міст Китаю існують сьогодні у статусі спадщини містечкової агломерації: Насі в Шухе, Ліцзянь, Юньнань, місто Дун у Ліпін, Гуйчжоу, містечко Хакка в Юндін, Фуцзянь тощо.

У своїх роботах Дун Анке (邓安克) ставить важливі питання, які можна сформулювати як риторичні: як залучити спадщину до сучасного культурного ландшафту? Чи можна взагалі вважати художнє переосмислення історико-етнографічних пам'яток міської культури власне міськими пейзажами? Роботи художника із серії *«Старовинні пейзажі Цяньху Мяо»* переконують у тому, що колір має для нього особливе значення. Картини художника не мають широкої тонової репрезентації, його палітра досить «вузька» і перебуває у межах темного / теплого тонового спектру коричневого, брунатного та оливкового відтінків. Проте, як стверджує сам художник: «Колір походить від природи, але мистецтво кольору – від розуміння абстрактності природи художником» [106, с. 79-80].

Іншими словами, обрана тоново-колірна модель є абстрактним спрощенням реальної образності міста, що є для художника принциповим художнім прийомом. У картинах Дун Анке присутнє виражене реалістичне начало, але воно здебільшого стосується ландшафту та старовинних архітектурних форм. Художник свідомо не помічає людей та прагне не «оживляти» архаїчні простори присутністю людей з іншого часу. У підсумку, це надає його пейзажам надзвичайно характерного атмосферного колориту: простір міст є майже «стерильним», картини насичені емоціями спокою та непорушності форм (Іл. 48).

У контексті жанру міського пейзажу важливе значення має історична спадщина і для відомого митця Бай Сяогана (白晓刚). Художник останні десять років працює переважно на пленері та є яскравим прибічником «живого» малювання, пропагуючи своєю творчістю таку манеру роботи як найбільш «життєвоподібну» [94, с. 35]. Характерно, що саме поняття спадщини має для митця локальне значення, в якому репрезентується ідентичність походження, юності, становлення професійної значності митця. Так, для художника таким міським ландшафтом ідентичності є, за його зізнанням, індустріальна спадщина рідного міста Тайюань у Шаньсі (серія *«Повсякденність фабрики»*) (Іл. 49). При цьому, за власними словами художника, «міські картини істотно відрізняються від «правди дійсності», але митець завжди відчуває, що вони більш «реальні», ніж звичайна фіксація місця [95].

У контексті розглянутих вище тенденцій слід виділити ще одну важливу особливість жанровій еволюції міського пейзажу в образотворчому мистецтві Китаю. До початку XX ст. китайський живопис майже в усіх видових та жанрових системах мав розвинену формальну образність, що представляла художньо-філософську ідею, демонструвала статус, значення для суспільства, місце у межах громадської репрезентації. Особливо виразною подібна художньо-образна формалізація була помітною у портретах, де проблематика статусу домінувала над усіма іншими візуальними ознаками [80, р. 64].

На початку XX ст., коли міський пейзаж, разом із технікою малювання олією на полотні, остаточно закріплюється у мистецтві, традиційна система «портретування» статусу поширюється на репрезентацію образності міського ландшафту [16, с. 287-288]. І до сьогоденного часу, міський пейзаж лишається для багатьох художників своєрідним «портретуванням» ландшафту, в рамках чого пред'явлення ознак модернізації є важливою частиною естетичного контексту твору.

Наприклад, у творчості Дін Ілінґ (丁一林) місто представлене як вкрай локальний образ [110, с. 13]. Митець навмисно обирає такі ракурси у міському ландшафті, що дозволяють показати острівки старого міського буття у шаленому ритмі мегаполісу, як у його картині *«Фрагмент старого життя»* (2009 р.) (Іл. 50).

Ще одна важлива риса «портретуванням» ландшафту у межах парадигми сучасного міського пейзажу, проявляє себе в особливостях взаємодії традиційного пейзажу із міським пейзажем. Так само як і портрет, класичний китайський пейзаж, як носій елітарного статусу та філософсько-поетичних змістів, не здатний у повній мірі репрезентуватися в європейській жанровій схемі. Як засвідчує проведений нами аналіз, пошук сучасних якостей в образності міста декласифікує традиційну систему вираження художнього змісту.

У цьому сенсі, якщо сучасний портрет є ігноруванням жанрової своєрідності класичного «конфуціанського» портрету мудреця, то «портрет» звичайного міського дворику із захаращеними парканами та «підкореною» природою (який є важливим образним сюжетом для окреслення локального ландшафту «свого» міста) – є ігноруванням традиційного пафосу та візуальної риторики класичного пейзажного жанру.

3.1.3. Повсякдення в контексті художніх образів простору і ландшафту міста. Важливість бачення соціального контексту в образності міського пейзажу присутня в багатьох інтерпретаціях творчості китайських художників. Так, Чень Баочжень і Ту Цзяїн (陈宝珍, & 涂家英) виділяють три фактори, які є принциповими для соціального контексту авторської художньої стилістики: життєвий досвід, особиста творча харизма та соціальне середовище [99, с. 51].

Наголосимо на тому, що люди, їхні способи та норми життя, є невід’ємною частиною образності міського ландшафту, яка часто рефлексує за допомогою присутності або навпаки відсутності людини як образу та

художньої форми. Ця важлива властивість тілесності людини виступати в ролі маркера репрезентації міського ландшафту показана В. Тарасовим на прикладі китайської графіки та плакату середини XX ст., що зайвий раз засвідчує універсальність такого підходу в узагальненні повсякдення для живопису Китаю [33, с. 67-74].

Визнаним майстром міського повсякдення є Рень Чуанвень (任传文), для якого техніка олійного живопису стала засобом самовираження та пов'язала в одну цілісність традиційні категорії образного мистецького мислення із західними тенденціями. Художник неодноразово підкреслював, що саме люди надають міському пейзажу відчуття «реальності життя». Не випадково Чжан Цюнь (张群), в аналізі художньої мови Рень Чуанвєня, характеризує його образну манеру як «постійну міграцію між портретом та пейзажем». Дослідник наголошує на тому, що успадкування та переосмислення традиції триває практично у будь-яку епоху, але «інновація в художній мові» передусім виявляється в одночасному осмисленні «нового та різного», що якраз присутнє у міжжанровій природі живописної творчості художника [228, с. 64].

Оскільки в той час коли Рень Чуанвень з'явився на художній арені (середина 1980-х років), західна техніка все ще розглядалася в Китаї як своєрідний естетичний виклик, його роботи початкового етапу творчості насичені ознаками внутрішніх діалогів, дискусій із власним освітнім багажем та новим досвідом інтерпретації західного олійного живопису. Наприклад, арт-критик Сюй Мінсонг (徐明松) характеризував свої знайомство із міськими пейзажами Рень Чуанвєня у 1990-х роках як вражаюче емоційний досвід: «Я був буквально інфікований тихою інтригуючою печаллю, яку відчув у його роботах» [206, с. 23].

Подібний декадєнський колорит кінця 1980-х – початку 1990-х років присутній не лише в творчості Рень Чуанвєня, проте саме в його роботах зазначена риса набула стилістичної вагомості, ставши у подальшому

своєрідним художнім маніфестом митця. Мистецтвознавці неодмінно характеризують творчість Рень Чуаньвєня як одного з передових пейзажистів міських ландшафтів та панорам (*«Пуцзян на початку літа», «Рано вранці на набережній», обидві 2018 р.»*) (Іл. 51). Властиві його картинам простота і лаконізм мають виразну авторську рису, яку, наприклад, Ян Фан (杨方) визначає як прагнення подолати матеріальність (образну конкретність) міського пейзажу за допомогою деформації форми архітектури, простору, використання незвичного ракурсу [212, с. 34].

Інший дослідник, Чжан Сінтянь (张新田), характеризує це рису так: «Майже всі об'єкти, які з'являються на роботах Чуаньвєня, виглядають сповненими життям. Реальність у його роботах є природною. Глядач бачить та відчуває реальність життя з картин та мимоволі порівнює із власним досвідом» [233, с. 49].

Міське повсякдення займає помітне місце в творчості Чжан Цзе (张杰). У художньому сенсі його творчість також має міжжанрову складову, оскільки розвивається одночасно і у межах соціально-побутової картини, і в рамках власне жанру міського пейзажу. Так, у серії *«Той, що біжить за мріями»* (2020-2021 рр.), яка містить дев'ять робіт, митець використовує найбільш типові ознаки урбанізованого життя мегаполісу: транспортні магістралі із хаотичним, проте спрямованим рухом автівок та людей. За просторово-плановою побудовою картини є близькими між собою та представляють багатофігурні композиції, що виконані із характерним для Чжан Цзе ефектом присутності глядача, як учасника художньої дійсності. Компонент жанрової сцени присутній практично в усіх картинах, проте він не домінує. Для художника головною є ідея рухливого міста, яке не зупиняється та має власний ритм повсякдення (Іл. 52).

Міське повсякдення представлено і в творчості вищезгаданого Бай Сяогана (白晓刚). Навіть короткий перегляд його творів переконує, що для художника місто існує у просторі людей, а не навпаки. Ця, на перший погляд,

проста та поетична метафора, знаходить у його творах конкретне втілення. Міський пейзаж представлено як життєвий ландшафт, який візуально та образно будує не стільки дійсність місця (конкретна архітектура, вулиця чи площа), скільки повсякденно-побутові реалії звичайного життя.

Як художник-монументаліст, Бай Сяоган схильний до крупних форм. Відтак, фрагменти міської ідентичності репрезентовані у вкрай авторській манері за допомогою широкого, крупного мазка, із щільним тоновим колоритом. Дещо манерне та спрощене (формалізоване) представлення фігур та постатей привносить до загального образного цілого певний життєвий настрій, що фіксує емоційний стан. Спроба переосмислити цю невлесну повсякденну фактуру також додає до жанрового репертуару міського пейзажу соціального звучання. Проте і в цьому випадку, Бай Сяоган лишається у просторі художньої риторики міста, для репрезентації якої потрібна одночасно і правда життя, і естетична змістовність міського ландшафту. Зазначена риса можна прослідкувати як у роботах художника 2000-х років [93], так і на сучасному художньому матеріалі (Іл. 53).

З кінця 1980-х років активним популяризатором олійного живопису та західної техніки живопису на полотні стає Цюй Сянцзянь (曲湘建), у репертуарі якого міський пейзаж займає центральне місце. Загалом, для його творчості важливе значення має натурне ескізування та робота на пленері, про що він неодноразово зазначав у свої публічних виступах. При цьому митець підкреслює різницю між міським пленером і «малюванням за фотоспогадами». У першому випадку тривалість спостереження за ландшафтом мимоволі перетворюється на інтерпретацію динамічного життя міста. Натомість фотографія, яка опиняється у майстерні митця, є лише статичним рефлексом емоційної історії, яка часто «не дає ефекту присутності» навіть після переосмислення її в олію на полотні [177, с. 81]. Здається, що саме ця особливість методу Цюй Сянцзяня робить його вкрай цікавим художником «міських фрагментів». У його творах образність міста багата на деталі та нюанси, які важко фіксувати не художніми засобами.

Особливо це помітно в його оповідях про звичність міського життя, де міський ландшафт перетинається із повсякденням мешканців (Іл. 54).

В якості ще однієї особливості, що характеризує авторську манеру Цюй Сянцзяня, слід назвати «пейзажність» його міських панорам (Іл. 55). Вочевидь, це пов'язано із переконанням художника у непорушності традицій малювання пейзажу, які є репрезентативними для китайського образотворчого мистецтва. За спостереженням художника, дослідження традиційної техніки пейзажного малювання та порівняння її художньо-образної основи із сучасним олійним живописом, надає «гідні подиву приклади тотожності» [176, с. 48].

3.2. Художньо-стилістичні особливості міського пейзажу: між художньою мовою історичних стилів і полістилізмом. Для сучасного образотворчого мистецтва Китаю стилістична репрезентація має особливе значення. У першу чергу, це пов'язано із тим, що західна олійна техніка увійшла до репертуару китайського живопису у конкретних жанрових та стилістичних контекстах: передусім, імпресіонізму, реалізму та абстракціонізму. Принагідно до жанру міського пейзажу, особливості цього процесу були показані нами у матеріалах попереднього розділу. В даному разі, важливо наголосити на тому, що на початку XX ст., коли тривали зазначені вище процеси, китайський живопис спирався на власну традиційну жанрово-видову систему, яка стала ґрунтом для співіснування традицій Сходу та Заходу [17, с. 73-74]. У свою чергу, це породило феномен полістилізму, що став своєрідною формою реалізації такого поєднання різних художніх систем [12, с. 37-49].

Варто також відмітити, що китайське мистецтвознавство розглядає полістилізм як природний процес в еволюції художньої мови живопису. Як підкреслюють дослідники: «Стильова типологія живопису живиться культурним середовищем різних країн, саме тому існує таке велике розмаїття стилів» [166, с. 103].

Серед ремінісценцій історичної стилістики слід, у першу чергу, назвати імпресіонізм, який китайські художники засвоювали та інтерпретували переважно на стадії пост-стилістики (1890-ті – 1910-ті рр.) [8]. На наш погляд, це є причиною досить широко уявлення про зазначений стиль, яке можна окреслити, скоріше, терміном «імпресіоністичність» або мотиви імпресії, що реалізуються у діалозі із китайськими традиціями.

Характерним прикладом цього етапу розвитку сучасного міського пейзажу є творчість Сунь Цзяньпіня (孙建平). Художник багато років підкреслював важливість окремого навчання техніці західного олійного живопису для китайських митців, які вже мають здобутки у традиційному китайському мистецтві. На прикладі художників з Тяньцзінської академії образотворчого мистецтва, які на початку 2000-х років починали працювати із полотном та олійними фарбами (зокрема, Цзян Хай (江海), Мін Цзін (明镜) і Янь Бо (阎博), Сунь Цзяньпін робить висновки щодо типових помилок в художньому та образному контекстах. Усі вони, на його думку, є наслідком недостатнього освоєння техніки попереднього ескізу та бажання працювати із олійним фарбами «наче із чорнилом» [184, с. 55].

Свою техніку роботи художник вважає похідною від традицій *se-i* (寫意) («вільного пензля»), але із опорою на технічну основу західної манери роботи олією на полотні. Так, виступаючи на академічному семінарі «Дух і характер сучасного китайський реалістичного олійного живопису», він підкреслював це як своєрідних художній маніфест [185, с. 6-7].

Схильність митця до знаково-символьних інтерпретацій відмічають чимало китайських науковців. Зокрема, Лю Байцянь (刘白芊) звертав на це увагу у контексті теорії іконографії Е. Панофьски, аналізуючи «літературну» серію робіт Сунь Цзяньпіна. Картини, створені у 2010-х роках інтерпретували різноманітні аспекти регіональної культурної спадщини Північного Китаю (Таньцззянь) та, за словами вченого, створила цілу гаму образів на межі «літературного» (поетичного) живопису та каліграфії, які

«приховані за зображеннями» [157, с. 41]. З цього приводу, варто звернути увагу на картину «Qingming Qiaotou» (2019 р.), що демонструє схильність митця до використання графічних прийомів: тонких ліній, плям, контурного окреслення форми (Іл. 56).

Відмітимо, що авторський символізм Сунь Цзяньпіня містить постмодерністську складову, яка за його власними спостереженнями, є наслідком двох типових рис сучасного олійного китайського живопису, а саме: стилізації та образного представлення (уявленості). Саме це породжує ефект схожості творів на ландшафтну міську тематику, який Сунь Цзяньпіня описує так: «Коли ви заходите до виставкової зали, виникає відчуття, що роботи вам знайомі, хоча вони нові та інші» [186, с. 63]. Вважаємо, що типовість художньо-образного представлення можна розглянути в категоріях серійності, що часто використовується художником та помітна у його ескізних замальовках та натурних спостереженнях за життям міста (Іл. 57).

Концепція роботи на пленері представлена Сунь Цзяньпем і в дидактичному контексті: він є автором одного з перших у Китаї підручників для молодих художників «Вступ до техніки імпресіонізму» [183], що зайвий раз підкреслює зосередженість митця на пошуку «естетики враження».

Як видно на прикладі робіт художника *«Падає листя (пам'ятник У Тінфангу, діяча епохи Сінхай)»* (2010 р.), Сунь Цзяньпін має схильність до репрезентації природного ландшафту в контексті міського середовища та досить часто підкреслює особливу роль пейзажу для візуального наративу життя міста (Іл. 58). Його заклик «заново зрозуміти природу, відрегулювати стосунки між людиною й природою та зрозуміти єдність людини та природи» поширюється на художню образність міського ландшафту, який, з точки зору митця, не має бути жорстко відокремленим від пейзажу як такого [183, с. 15].

Творчість Сунь Цзяньпіня є прикладом тенденції до поєднання техніки імпресіонізму із китайським розумінням образності міста. Для багатьох митців із покоління 1990-х – 2000-х років олійний живопис став органічним

продовженням живописно-поетичної традиції малювання (свого роду, поетичним живописом), де образність та художньо-естетична авторська філософія презентувалися глядачеві разом із самою картиною та часто супроводжувалися філософсько-поетичними враженнями. Досить часто таке поєднання і сьогодні безпосередньо реалізується в імпресіоністичній манері із застосуванням характерних художніх ремінісценцій.

Наприклад, Ху Чаоян (胡朝阳) супроводжує свої виставки літературно-філософськими есе, якими намагається поєднати авторське поетичне та образотворче бачення міського пейзажу в одну спільну художню програму. Так, у персональній експозиції в рамках підсумків осіннього пленеру Хубейського інституту образотворчого мистецтва (2016 р.) його міркування щодо властивостей формальних рішень та образного переосмислення дійсності у міському пейзажі представлені як діалог із божественним: «Бог сказав мені: «Ваші картини поверхневі й не відображають сутності людської природи. Ваші картини сповнені вульгарності. Чи вони засліплюють людям очі? Чи вони просто дряпають шкіру, щоб полегшити свербіж, але не біль людського серця? Ваші сліпучі навички саме такі. Бути самовдоволеним на поверхні форми, лише грати з формою та демонструвати техніку – не є сутністю живопису» [135, с. 59].

Така своєрідна манера саморефлексії проступає і в дослідницьких роботах художника. Наприклад, його спроба показати взаємозв'язок між концепцією світла у західноєвропейському імпресіонізмі кінця XIX ст. та китайських художніх пошуках 1920-х – 1930-х років, завершується міркуваннями щодо поняття «внутрішньої» імпресії, яка може виражатися і в контексті інших стильових репрезентацій (приміром, реалізму) [134, с. 10].

У творах із серії про зміни міського життя у Китаї присутні як академічні роботи, так і авторські експерименти на межі пошуку етюдності в імпресії (*«Колишня резиденція Сян Гуан'юя та вокзальна дорога Ханькоу, побудована у 1901 році»*, 2017 р.) (Іл. 59).

Надзвичайно плідними автором, який успішно працює одночасно у декількох напрямках є Юань Веньбінь. Як підкреслює Фан Діань (范迪安) він представляє покоління митців, «які вивчали мистецтво та вирости в епоху реформ і відкритості», що наклало свій відбиток на широту поглядів та характер мистецтва [114, с. 10]. Світове визнання прийшло до нього як до митця сучасного та концептуального мистецтва, в царині якого він став успішним комерційним художником. Проте інша сторона його творчості пов'язана із осмисленням жанрових кордонів олійного живопису, переважно у реалістичній та імпресіоністичній манері. Міський пейзаж посідає органічне місце в його авторському баченні, картини на міську тематику постійно присутні в репертуарі його виставок поряд із концептуальними творами.

У жанрі міського пейзажу Юань Веньбінь показав себе яскравим представником тенденції китайського полістилізму, яка сформувалася на початку 2000-х років під впливом актуалізації практик сучасного мистецтва (Іл. 60). У свої публічних виступах та дослідженнях він неодноразово заперечував суто китайську інтерпретацію поняття стиль, як комбінації техніки та образності. З його точки зору, варто наголошувати, скоріше, на авторській художній мові, яка здатна виражатися у полістилічному просторі та залучати до свого арсеналу все розмаїття виражальних засобів та технік. Цю рису митець активно демонструє на прикладі міського пейзажу, репрезентуючи художньо-образні ремінісценції вкрай широко та різноманітно [225, с. 71].

У своєму інтерв'ю, Юань Веньбінь зазначає, що сучасний китайський пейзажний ескіз дуже відрізняється від, наприклад, класичного плерного пейзажу імпресіоністів або практик ескізування прихильників радянського соцреалізму. На його думку, у китайському живописі варто говорити про створення ескізів як «свідоме дослідження контексту», який виявляє форму, композиційну єдність та будує образне бачення натури [129, с. 34].

У загальному річищі імпресіоністичної естетики працює Чжао Кайкунь (赵开坤) – директор Китайського товариства олійного живопису, художник і науковий співробітник Інституту олійного живопису Національної академії живопису, довічний професором Академії мистецтв Цзілінь [169]. Як науковець і викладач, Чжао Кайкунь зробив помітний внесок у дослідження художньої мови олійного живопису у Китаї, що, на наш погляд, визначило його особисте відношення до власної творчості. Митець підкреслював, для нього важливо розглядати історію розвитку станкового живопису як «процес моделювання дійсності» [236, с.115]. Ця концепція є основною у його власній манері живопису, яка поєднує реалістичну техніку із імпресіоністичними мотивами.

Цзінь Сіньсін (金鑫鑫) відносить Чжао Кайкуня до «митців пленеру», які створюють роботи в естетиці *се-ї*, «швидкого пензля», але в рамках західноєвропейської техніки ескізування, висловлюючись у межах жанру «пейзажних начерків». До такого покоління «митців начерку» він відносить цілу плеяду майстрів, серед яких, зокрема, не лише Чжао Кайкунь, а і Чжан Дунфен та Рень Чуаньвень [145, с. 187].

Одним з програмних творів Чжао Кайкуня є полотно *«Дорога на гору Чанбай»* (Іл. 61), яка у 1993 році отримала срібну нагороду на Китайській щорічній виставці олійного живопису [152, с. 72].

Особливе значення для творчості художника має концептуальна складова, яка, на думку, Ай Яня (艾雁) має літературно-поетичну основу [92, с. 21]. Сам митець неодноразово у своїх інтерв'ю звертався до мови метафор та візуального символізму, аби пояснити сутність своїх художніх рішень та проілюструвати авторську манеру. Наприклад, для Чжао Кайкуня важливе значення має конфуціанський принцип суміжності речей («бачити велике в малому»), який художник, за його власними словами, застосовує для «трансляції прихованих явищ», які завжди візуально існують «на поверхні пейзажу» [234, с. 32].

Важливою складовою його мистецького кредо є гра із візуальним сприйняттям художньої форми, що, на його переконання, завжди не є тим, чим вона бачиться на полотні. Приміром, майстер наводить старовинну притчу про тактильне відчуття шкіри слона як кам'яної стіни, яке «малює уява, а не дійсність» [235, с. 16].

Суттєве місце у сучасному стилістичному репертуарі жанру міського пейзажу посідають абстрактні художні мотиви. Як і в попередньому випадку, ми не вважаємо коректним характеризувати зазначену тенденцію в якості окремого та повноцінного стилістичного напрямку, так як сучасне китайське образотворче мистецтво активно синтезує видові, жанрові та стилістичні компоненти (Іл. 62). Центральною постаттю в цьому напрямку міського пейзажу є на сьогодні Дін Ілінь (丁一林). Вважаємо за потрібне підкреслити, що митець також є одним із «піонерів» нефігуративної художньої мови, що у 1990-х роках привнесло до китайського академічного середовища нову манеру роботи в рамках міського пейзажу.

Як дослідник мистецтва та викладач, Дін Ілінь працює з 1980-х років, і є одним із найбільш відомих майстрів олійного живопису у Північному регіоні Китаю. Він один з перших звернув увагу на тенденцію відходу від копіювання західної манери роботи та наголосив на важливості плернерних спостережень міської натури для розвитку жанру міського пейзажу [109, с. 43]. На прикладі творчості Дін Іліня можна зрозуміти, наскільки техніка олійного живопису є для китайського образотворчого мистецтва невід'ємною частиною західної художньої мови. Її інтеграція до традиційних художніх систем завжди відбувалася в дискусії щодо інтерпретації європейського художнього досвіду та переосмислення власного. Особливе місце у цьому процесі посідали західноєвропейські жанри, зокрема і жанр міського пейзажу, який часто виступав у ролі репрезентативного прикладу західного художнього мислення [13]. Наприклад, Лю Сін (刘新) описував своє знайомство із творчістю Дін Іліня у 1990-х роках, підкреслюючи особливу роль творів західних митців для правильного розуміння сутності його

манери. За словами Лю Сінь, порівняння творів китайського митця, що пише в олійній техніці, із роботами художників із Європи, дозволили правильно зрозуміти сутність образних ідей Дінь Іліня, які поза межами цього контексту виглядають «іншомовними» [161, с. 23].

У своїх творах Дінь Ілінь звертає увагу на особливу роль пластичної мови, яку він трактує як чи не єдиний компонент суто китайського бачення міської натури, яке не запозичене із західного образного та технічного репертуару [108, с. 45-50]. Це можна побачити на прикладі цілої низки його творів у жанрі міського пейзажу, де домінують пошуки композиційно-пластичної виразності. На перший погляд, такі роботи є досить незвичними для жанрової парадигми, адже вони часто перебувають на межі абстрактної та фігуративної естетики.

Так, картина *«Меморіал китайських робітників у Першій світовій війні»* (2021 р.) є фрагментом авторського спостереження за міським простором, що насуває на глядача візуально важкі форми. З точки зору традиційного композиційного підходу, характерного для китайського образотворчого мистецтва, така образність є порушенням зображальної геометрії. Форма не повинна слідувати за натурою, оскільки художник виражає власне відношення до ландшафту, а не фіксує дійсність у її документальному значенні (Іл. 63).

Як підкреслює сам митець, людське око здатне бачити багаточисельні форми та композиції, проте зазвичай глядач зосереджується на об'єктах (т.зв. позитивних формах), у першу чергу, таких як люди та предмети. За словами Дінь Іліня: «Нас більше приваблюють колір, світло й тіні об'єктів, і ми часто ігноруємо фоновий простір» [112, с. 89]. У багатьох творах художника ця ідея показана як важливий елемент художньої образності. У його полотнах другий план та фоновий простір часто є не менш активним, ніж компоненти переднього плану.

На межі абстрактної та імпресіоністичної художньої мови працює Чжан Цзе (张杰), випускник Сичуаньської академії образотворчого

мистецтва, якого відносять до покоління «вісімдесятників» [226]. Митець неодноразово підкреслював, що західна техніка роботи із олійними фарбами на полотні має «особливі характеристики художньої мови», які ґрунтуються на новій для китайського мистецтва технічній основі, проте набувають образного змісту лише у контексті китайського символізму. Акцентування на тому, що «матеріальні властивості» олійного пейзажу мають більш виразну та багатшу палітру художніх засобів, ніж традиційний китайський пейзаж, є для художника не перепорою, а приводом для більш глибоко осмислення історії європейських жанрів, зокрема міського пейзажу [227]. Не випадково Чжан Цзе називають «майстром міського пейзажу», що здатен за допомогою західної техніки малювання до «трансформації фізичного образу міста в образ уявний» [242, с. 89].

Образ міста в творчості Чжан Цзе часто перебуває на межі абстрактного і нефігуративного живопису, що пояснює увагу митця до питання форми. Прикладом цього є серія творів *«Міські спостереження»* (2015 р.), які об'єднує спільна ідея міста-примари (Іл. 64). Цей образ у літературно-поетичному контексті постійно присутній в китайській естетиці мегаполісів, де розмитість повсякденного життя є чи не найбільш виразною образно-візуальною ознакою.

Художник часто експериментує із застосуванням прийомів *гохуа* в олійному живописі. У таких випадках міський пейзаж будується на плямах із використанням формальних методів китайської графіки. Особливо це помітно у картинах серії *«Міський супровід»* (2017 р.) яка присвячена калейдоскопічному повсякденню столичного Пекіна (Іл. 65). Чжан Цзе для цієї серії обирає стриманий, майже графічний колорит, використовує лінійні форми та характерну для написання пейзажних сюжетів *гохуа* манеру *се-і*.

Як підкреслює Го Сінь (郭昕), організаційні прийоми та методи формального узагальнення в живописі митця є не лише питанням використання тієї або іншої техніки. Чжан Цзе є майстром «експресивного пейзажу», що робить його образи міста вкрай емоційними [128, с. 80-87].

Так, у роботі «Свідок №5» (2015 р.) з серії «Міський супровід», колірна експресія вступає у своєрідну синергію із експресією форми, що породжує цікаву систему виражальних засобів (Іл. 66). Намагаючись зафіксувати морфологію міського ландшафту як динамічну та стрімку, Чжан Цзе постійно вдається до прийомів графічної текстури (плями, подряпини, перетин лінійного контуру), що на сьогодні визнається китайськими дослідниками як характерна ознака авторського почерку митця.

Наприклад, Лінь Му (林木) ще в другій половині 1990-х років звертав увагу на спроби Чжан Цзе сформувати «власну академічну художню мову», яка б функціонувала як дидактична програма підготовки китайських художників-олійників [156]. Його увага була спрямована на постійне експериментування Чжан Цзе із стильовими напрямками абстракціонізму та імпресіонізму, в межах яких митець шукав власну амплітуду самовираження і, на відміну від багатьох представників свого часу, не вдавався до прямого наслідування чи стилізації, а намагався синтезувати різноманітні традиції в єдиній образній системі [155, с. 17].

Традиційно важливе місце в жанрі міського пейзажу посідають реалістичні мотиви. У цьому стилістичному напрямку працює чимало сучасних художників, проте міський пейзаж присутній в їхньому репертуарі далеко не завжди. Це можна пояснити специфікою еволюційного розвитку олійного живопису у Китаї, в якому реалізм часто домінував в якості офіційної художньої мови (наприклад, у 1950-х – 1970-х роках). Певною мірою це визначило збільшення уваги до інших естетичних систем, у першу чергу, пост-імпресіоністичної або абстрактної, а також до полістилізму.

Наприклад, міські пейзажі Рен Чжэ (任哲) відрізняються простотою та лаконічністю, яка в деяких випадках межує із мінімалізмом. Художника визначають як митця реалістичного напрямку, проте його бачення образності міста не є спробою беззастережно віддзеркалювати міську дійсність або фіксувати актуальні контексти у житті людей. Це завжди точка зору та авторський погляд, що репрезентується завдяки художньо-стилістичним

виражальним засобам та спирається на візуально означену композиційно-пластичну змістовність.

У цьому сенсі одним із найбільш часто вживаних мотивів у творах художника є впорядкований простір міського ландшафту. Для Рен Чжэ міський пейзаж – це лаконічний порядок, що загалом характеризує міську культуру, а в окремих випадках виступає контрверсією пейзажу [178, с. 118-120]. Найбільш виразним візуальним маркером міського порядку є інфраструктура, тому образ дороги (організованого лінійного простору) домінує в композиційному узагальненні. Якщо порівняти картини *«Літо»* (2017 р.) та *«Пейзаж із соснами»* (2018 р.), можна переконатися у тому, що міські пейзажі Рен Чжэ базуються на типовій просторово-композиційній схемі. Міський ландшафт складається з двох контекстів: природного, який лишається у рамках натуральної форми та середовищного, що будується завдяки просторовій субординації (Іл. 67).

На перетині естетики абстрактного живопису та пост-імпресіонізму та реалізму працює Юй Сяофу. При цьому коло прийомів, які він використовує для посилення образності та манера формальної інтерпретації міського ландшафту, часто є близькими до мови нефігуративу. Така внутрішня еволюція форми – від імпресіоністичного мазка через абстрагування і до «розчинення» форми у плямі – є органічною частиною художнього репертуару *гохуа*. У цих естетичних межах Юй Сяофу сполучає традиційні норми китайського малювання чорнилами, де «мокрі» фарби будують відповідну фактуру форми об'єктів, із сучасним західним баченням олійного живопису. Така тенденція помітна у картині *«Люди на воді»* (2005 р.) (Іл. 68).

Варто наголосити на тому, що водночас митець вважається у Китаї відомим дослідником західноєвропейського імпресіонізму та реалізму, а також є одним із активних пропагандистів експерименту із світлом та формою в олійному живописі [222]. Одночасно він є палким послідовником Пабло Пікассо, особливо його кубістичного періоду творчості [224].

Таке цікаве поєднання імпресіонізму та модернізму зайве підкріплює наш висновок, щодо полістилізму китайського образотворчого мистецтва. Китайський арт-критик Мія Шіань (毛时安) дав з цього приводу досить влучну характеристику стильовому розмаїттю митця, наголошуючи на його некомерційному амплуа «художника, що має власний темперамент», де в експресивній формі практично відсутні «незаплановані випадковості», а стиль – є «вузько авторською темою» [167, с.2].

Зазначену рису можна помітити у роботах Юй Сяофу, де міська тематика потребує художньо-образної точки зору (*«Серія спогадів – I»*, 2003 р.) (Іл. 69). Як дослідник, він також розглядає процеси розвитку жанру міського пейзажу в творчості митців, що опинилися перед викликами динамізму мегаполіса. Так, важливими є його спостереження щодо того, як змінювалися покоління митців-пейзажистів, які в дорослому віці переорієнтовувалися з пейзажного жанру на живопис міських ландшафтів та індустріальну образність. Це, з точки зору Юй Сяофу, передусім характерно для першого покоління «олійників»: Сюй Бейхуна, У Даю, Лю Хайсу, Се Чжилю, Юй Юньцзе [223, с. 65].

3.3. Художньо-образні особливості жанрової репрезентації міського пейзажу в контексті китайського регіоналізму. Традиції регіоналізму присутні у жанровій парадигмі міського пейзажу практично з початку його становлення. Китай має вкрай широке розмаїття художніх центрів, які репрезентують різноманітні особливості способів життя та спираються на специфічне коло візуальних ознак. Відмінності у кліматі, географічній складовій певних провінцій, а також історичному способі розвитку міського ландшафту, безумовно накладають помітний відбиток на художнє осмислення образу міста. Окрім цього, важливим фактором виступає регіональна мистецька традиція, яка також знаходить способи вираження у міських мотивах. Саме у такому контексті важливо підкреслити, що внутрішня жанрова типологія міського пейзажу ґрунтується на поєднанні

усіх зазначених факторів: як кліматичних (місто на Півдні – місто на Півночі; місто на воді – місто на суходолі), так і соціокультурних (місто традицій – мегаполіс з хмарочосами).

Наприклад, Лей Цзін (雷靖) так пояснює сутність регіональної виразності китайського живопису: «Існує прямий зв'язок між еволюцією китайського олійного живопису та соціальним розвитком суспільства. Стилль олійного живопису тісно пов'язаний із соціальним походженням автора. А зміст художнього стилю автора впливає із його особистого досвіду та спирається на середовище, в якому він живе» [148, с. 52-53].

Розглянемо художньо-образні особливості жанрової репрезентації міського пейзажу у контексті китайського регіоналізму на прикладі творчості сучасних митців. Так, регіональна специфіка яскраво присутня в міських пейзажах Фен Шаосі (冯少协). Творчість художника пов'язана із Гуандуном – провінцією на південному сході Китаю та її центральним містом-мегаполісом Гуанчжоу. Як підкреслює сам художник, географічні та торговельні преференції у розташуванні міських осередків Гуаньдуна визначили особливості регіональної естетики цієї частини Китаю. Ця територія була історично віддалена від трендів китайського політичного життя та одночасно перебувала на перетині торговельних шляхів із країнами Заходу, що сприяло проникненню інших культур до міського повсякдення, обміну технологіями та загалом визначало більшу відкритість мешканців до «відносно кращого сприйняття нових іноземних ідей» [118, с. 123-125].

Міські образи Гуанчжоу мають вагомий художній потенціал, оскільки регіон є історичним культурним осередком із розвиненою типологією міських ландшафтів. Тому в міських пейзажах Фен Шаосі присутні і картини суперсучасного мегаполісу із вертикальним ритмом хмарочосів і потоками світла, і міські пейзажі історичної спадщини, що репрезентують образи минулого Гуаньдуна (Іл. 70). Виділимо окремо серію *«Старий Гуанчжоу»* (2012 р.), яка на сьогодні має не лише художнє, але й історико-культурне значення (Іл. 71): частина спадщини, яка потрапила до уваги митця, вже не

існує у автентичному вигляді або за останні десятиліття зазнала суттєвих трансформацій [117, с. 2].

Варто зазначити, що Фен Шаосі виконує міські пейзажі на історичну та сучасну тематику в різній манері із застосуванням різних виражальних засобів. Наприклад, порівняння картин «*Шеньчжень: Спеціальна економічна зона*» (2020 р.) та «*Старий Гуанчжоу*» (2012 р.) (Іл. 72), дозволяє помітити не лише різницю в художньо-образному баченні міста, але й кардинально інший технічний підхід до «старого» та «нового» Гуанчжоу [116, с. 3-4].

Можна стверджувати, що ця риса також є властивою ознакою культури регіону, що перенасичений образністю старовини із одночасною присутністю анклавів модерного міського життя. Таке поєднання хмарочосів і хатин спонукає митця до пошуку специфічної художньої мови, за допомогою якою можна інтерпретувати різнобарвність та глибину культури регіону. Відтак, не випадково, що концепція персональної виставки Фен Шаосі в Національному художньому музеї Китаю у червні 2006 року актуалізувала зазначене коло проблем [201].

Підкреслимо, що для митця, який оспівує культуру й історію свого регіону, питання пошуку візуальних ознак ідентичності стає першорядним. Тому міський пейзаж домінує у творчій манері Фен Шаосі, як програмний художній жанр, що дозволяє проголосити та затвердити естетичні змісти.

У контексті регіональної естетики варто розглянути творчість Ван Хуея (王辉), представника Академії живопису Фуцзянь (провінції на сході КНР із столицею в місті Фучжо) та генерального секретаря Асоціації китайських художників-олійників [192]. Свою схильність до місцевих живописних колоритів, особливо пейзажу та морської панорами, митець пояснює естетичними враженнями, здобутими ще у дитинстві, коли він, мешканець північного підгір'я Фуцзяня «любив грати в сільській місцевості» та «одержимо всотував в себе красиві пейзажі, ніби написані олією» [191, с. 31].

На наш погляд, така властивість впливу регіональної естетики та водночас відверте бажання митця репрезентувати художні цінності своєї

батьківщини, знайшла прояв у авторській манері інтерпретації міського ландшафту. Так, на відміну від усталеної традиції в китайському образотворчому мистецтві, Ван Хуей не використовує різні морфологічні та фактурні засоби для створення різних середовищ міста, передусім архітектури та природи. У багатьох його картинах глядачеві дається можливість обирати інтерпретацію форми та ретрансляції її у предметно-фігуративні характеристики ландшафту (Іл. 73). Зазначений прийом наближує манеру митця до абстрактної мови, проте він майже ніколи не поринає повністю в нефігуратив або «чисту» абстракцію. Таке своєрідне стильове «прикордоння» є виражальною рисою манери митця. Наприклад, це помітно в картині *«Враження: Південний Фуцзянь»* (2005 р.) (Іл. 74).

Вкотре відмітимо, що сучасне образотворче мистецтво Китаю переважно перебуває у полістилістичному контексті, в якому художники активно трансформують різноманітні аспекти стильових художніх мов. Характерним прикладом пейзажу «міста на воді» є творчість Чжан Сінцюань (张新权), що народився в Шаньдуні, а сьогодні є завідувачем кафедри олійного живопису Нанкінського університету мистецтв [232]. У творчості митець пройшов шлях від «створення образів індустріальної цивілізації» до тендітних мотивів водного пейзажу на перетині міського та містечкового контекстів життя [188, с. 175].

Як підкреслює сам художник, його образні характеристики міста отримали важливий імпульс через зміну базової системи сприйняття. Чжан Сінцюань довгий час відчував себе «художником з півночі», що у контексті китайського мистецького регіоналізму означає схильність до урбаністичної естетики (т.зв. пекінської живописності). Проте, з середині 1990-х, коли художника перевели працювати на південь Китаю, він стикнувся із іншим середовищем та поринув до осмисленні нового для себе міського ландшафту: «Після приїзду в місто на воді я, як митець з Півночі, підсвідомо захопився створенням олійних картин на пейзажну тематику» [230, с. 65].

У його творах домінує художньо-образний мінімалізм, що можна вважати своєрідною художньою антитезою, яка бере початок від насиченості урбаністичного життя на Півночі Китаю. У картинах відчувається бажання зафіксувати нехарактерні для свого минулого художнього досвіду стани (приміром, широту горизонту, маси повітря) та у такий спосіб подолати ефект клаустрофобії мегаполісу (наприклад, у картині «*Кімната з видом на море*» (2009 р.) (Іл. 75). У роботі «*The Bund*» (2011 р.) можна помітити цю рису пошуку художнього балансу між динамікою мегаполіса та традиційним спокоєм містечкових ландшафтів. Констатуємо, що художник часто думає як урбаніст, проте бачить та інтерпретує водні міські пейзажі. Ймовірно, саме звідси символічна увага до неба та водних поверхонь, що змінюють естетику архітектури (Іл. 76).

Міський пейзаж у «шанхайському» стилі репрезентує митець Чень Цзюнде (陈钧德). За влучною характеристикою Яо Юймін (姚育明), його творчість є, свого роду, винятком у старшому поколінні митців, оскільки художник, «не прагне залишати міську атмосферу, ані з точки зору вибору сюжету, ані як духовну опору для творчості» [216, с. 68]. Для покоління художників «шістдесятників» важливе значення мала робота у жанрі пейзажу, який практично всю першу половину ХХ ст. розглядався китайськими «академістами» як одночасно і найбільш східний за філософсько-образним підходом до малювання, і найбільш прийнятний для впровадження західної олійної техніки.

Саме в такій атмосфері пошуку художньої ідентичності і відбулося становлення шанхайської школи олійного живопису, органічною частиною якої є жанр міського пейзажу. Чень Цзюнде вважається типовим представником «нового» шанхайському стилі [179, с. 56], у якому перетинається образність міських та природних ландшафтів, а також триває естетичне осмислення процесів урбанізації та індустріалізації Китаю.

При цьому художня манера Чень Цзюнде має яскраво виражену індивідуальність, яку, наприклад, китайський арт-критик Шан Хуей (尚辉)

характеризує як «мрійливий, чарівний, чудовий, свіжий, елегантний і спокійний стиль олійного живопису Нової шанхайської школи», підкреслюючи його спадковість манері засновників жанру міського пейзажу доби китайського модернізму Лю Хайсу, Лінь Фенмяня, Гуань Ляна та У Даю [180, с. 5].

На наш погляд, зазначена властивість помітна не тільки в колориті та композиційних особливостях творів Чень Цзюнде, але й в методології його творчості. Художник багато часу працює на пленері. Його авторська система «живих» етюдних замальовок має академічну основу та ґрунтується на переконанні важливості всіх типів пленерної практики: від скетчингу до повноцінного олійного етюд із завершеним художньо-образним осмисленням «міста, як об'єкта спостереження» [100, с. 42].

Окремою ланкою творчості Чень Цзюнде як пейзажиста є проблематика кольору. Важливо підкреслити, що тоново-колірна парадигма художника має, за влучною характеристикою Дін Сіліня (丁曦林) «виразний інтелектуальний характер» [107, с. 98], що простежується на прикладі міських образів Чень Дзюнде (Іл. 77). Не випадково критики характеризують тоново-колірні рішення митця як «симфонічні» [143], системні – такі, що передають авторську точку зору на принципи застосування тонової інтенсивності та глибину кольору (Іл. 78). Зокрема, це показано в художній рецензії на виставку Чень Дзюнде в Пекіні в 2017 році [121].

Регіональні особливості є характерними і для міських образів Чжана Сіньюаня (张新权). У його міських образах звертає увагу особлива рису наслідування китайського традиційного живопису, зокрема техніки *se-i*. Проте, працюючи олією та використовуючи техніку та манеру роботи західних митців, передусім модерністів першої половини XX ст., Чжан Сіньюань створює власний естетичний світ. У ньому пейзаж лишається улюбленою темою, проте, на відміну від багатьох китайських митців, не зменшує ваги міського художнього антуражу, що завжди має власну «природу» та «ландшафтність» [142, с. 25].

Міські пейзажі Чжана Сіньюаня можна умовно поділити на дві групи. Одна з них, це твори репрезентативного живопису, які є повноцінною авторською точкою зору, що не фіксує ландшафт, проте характеризує міську візуальність як дійсну та реалістичну (*«Ескіз у Йімен»*, 2008 р.) (Іл. 79). Друга – роботи в експресивній манері, яка за технікою наслідує традиційну китайську естетику, а з точки зору образності – є сучасною олійною картиною на межі абстрактної та пост-імпресіоністичної художньої мови (*«Стара вулиця Хайкоу»*, 2021 р.) (Іл. 80). Сам митець пояснює таку різноманітність власного художнього підходу як прагнення «рефлексувати» дійсність міського розмаїття, яке не здатне бути однаковим [231].

З точки зору регіонального підходу, подібна різноманітність стилю та техніки є похідним від художніх традицій провінції Шаньдунь (Східний Китай із переважно великими портовими містами), де Чжан Сіньюань викладає в Академії мистецтв, та провінції Гуанчжоу (північно-східна провінція), де він навчався та сформувався як художник.

Типологія міста суходолу, є частиною творчого репертуару Чэнь Сецзюня (陈燮君). Не дивлячись на те, що художник працює в Шанхаї та представляє т.зв. нову школу шанхайського олійного живопису, його міські пейзажі оминають тематику мегаполісу, а також практично не використовують характерну для «шанхайської» манери образність водних міських панорам. Морфологія творів також має виразну структуру, що побудована крупним мазком із характерною геометрією форми. У поєднанні із лінійним та плямовим контуром, така манера живопису особливо експресивно виглядає в архітектурних ландшафтах. Здебільшого міським пейзажам Чэнь Сецзюнь притаманна естетика кінця XIX – початку XX ст. – смаків «золотої доби» шанхайського модернізму (Іл. 81).

Ще одна важлива риса його авторського стилю пов'язана із традиціями каліграфії, які сам художник розглядає як етнічно виражені та відмінні у межах різних провінцій Китаю. Загалом, каліграфія як вид мистецтва має для художника особливе значення. У 2000-х – 2010-х роках він неодноразово

виступав у ролі організатора, куратора та арт-критика виставок на цю тему як у КНР, так і в США та Європі. Йому також належить чимало академічних досліджень, які вводять молодих митців до китайського художнього контексту, а також інтерпретують історії розвитку мистецтва каліграфії (наприклад, саме Чень Сєцзюнь «відкрив» молодого художника-каліграфа Чуан Хая) [101, с. 118-119.]. Усе це у сукупності формує його власну авторську систему «олійної» каліграфії (наслідування техніки та стилю *se-i*, «вільного пензля»), що проявляється не стільки в прямому наслідуванні, скільки в стилізації та використанні окремих прийомів (Іл. 82).

Таким чином, варто наголосити на особливій ролі регіональних традицій у поєднанні із візуальним та образним потенціалом певного міста або агломерації. Наприклад, у межах художньо-образної типології «міста на Півдні» присутні риси відкритих просторів та відповідного колірного узагальнення. Вже згаданий нами вище художник Лі Юнцян (李永强) пояснює регіональність художньої культури Китаю саме на прикладі мистецтва південної провінції Гуансі, яка належить до зони субтропічного мусонного клімату із специфічними пейзажами та яскравістю «води й неба». Відтак, з його точки зору, цілком природно, що письменники усіх династій оспівували саме «прекрасні пейзажі Гуансі», зробивши їх візуальним маркером культури регіону [89, с. 12].

Настрій «міста Півночі» має іншу візуальну програму. Її яскраво описує Дінь Ілінь (丁一林): «Надворі знову сніг. Засніжена сцена на Півночі, мабуть, рідкість на Півдні, чи не так? Так само, як мої картини рідко з'являються на півдні. Швидкий плін часу, злету та падіння, які я пережив, віддзеркалюються у моїх творах, як сліди на снігу» [111, с. 10].

Важливо підкреслити, що китайські дослідники завжди відмічають зміни у властивостях манери живопису митців з певним регіональним досвідом та досить часто звертають увагу на взаємозалежність між образністю міських ландшафтів та етнокультурними рефлексіями митців.

Так, стосовно Дін Іліня, дослідники фіксують цікаву зміну його стилю з середини 2010-х років, коли міський пейзаж у його творчості «повністю змінив свій настрій» та під впливом поетичного настрою широти та масштабів простору Півночі «став чистішим» [113, с. 107]. Це можна побачити у порівнянні двох однойменних живописних робіт «*Стара вулиця*» різного періоду часу (відповідно, 2008 р. і 2014 р.), де відчувається тяжіння до лаконічності й динамічному пошуку силуетів світла й тіні (Іл. 83, 84).

Регіональна специфіка китайського живопису виражає не лише географічну констатацію, вона містить чимало соціокультурних чинників, які репрезентують суто китайську естетичну картину світу. Як підкреслює Лю Сілін, китайський живопис є китайським, так «само як Хуанхе чи Янцзи» [90, с. 82]. На наш погляд, жанр міського пейзажу активно розвивається у сучасному образотворчому мистецтві не в останню чергу через зазначену властивість.

Висновки до третього розділу

1. Наприкінці XX – початку XXI ст. жанр міського пейзажу остаточно закріпив своє місце у видовій системі китайського образотворчого мистецтва та є на сьогодні загальноновизнаним у своїй типологічній цілісності. Сформований тематичний репертуар дозволяє стверджувати, що міський пейзаж є органічною частиною естетики сучасного мистецтва Китаю і невід’ємною ознакою міської культури, свідченням її глибоких коренів у художньому бутті Китаю. Водночас актуальним питанням як для митців, так і для дослідників залишається проблема європейського коріння й спадщини цього жанру, що продовжує тривалу лінію діалогу, трансформацій та переосмислення в рамках більш загальної концепції Схід-Захід.

2. У китайському образотворчому мистецтві міський пейзаж часто розглядається як жанр, що має соціальне значення: передусім, як засіб художнього осмислення актуальних громадських тем. Водночас, сучасний

міський пейзаж важко уявити без традиційної для мистецтва Китаю тематики ідентичності локального міського простору. Така властивість переходу від масштабу міських панорам до художньої інтерпретації локальних міських просторів, присутня в творчості багатьох митців. Як засвідчує проведений нами аналіз, цей процес помітний у двох напрямках: 1) інтерпретації історико-культурної спадщини як образності «старого міста»; 2) розробки художньої концепції «малої Батьківщини» («локального» Китаю).

Образність міського повсякдення виступає неодмінним складником у загальній репрезентації міського пейзажу. Як художній засіб, повсякдення надає можливість узагальнити ті аспекти ландшафту, які важко актуалізувати поза межами бачення звичайного буття міста. Також важливу роль відіграє художня репрезентація умовних символів модернізації міського життя, що присутня в багатьох контекстах міського пейзажу. Зазначена тенденція також є органічною складовою естетизації змін та інновацій як частини концепції «локальної Батьківщини» у мистецтві.

3. У стилістичній палітрі китайського міського пейзажу визначаються дві головні тенденції – *академічний напрям* та *полістилізм* західного живопису *сіанхуа*, що знаходять різноманітні інтеграції з власне китайською осучасненою традицією *гохуа*. Проте саме полістилізм є одним із найбільш репрезентативних художніх феноменів в еволюції жанру міського пейзажу. Його мистецька природа є результатом взаємодії художніх парадигм Сходу та Заходу, а також наслідком діалогічної природи сучасного китайського образотворчого мистецтва. Прагнення узагальнити набутий у першій половині XX ст. досвід призвело до суто китайського бачення художньої стильової універсальності, що спираючись на європейську жанрову модель, тримається власної традиційної основи та художньої мови, постійно вдається до зображальних ремінісценцій. У другій половині XX – початку XXI ст. міський пейзаж перебрав на себе роль ключового жанру, на якому зійшлися різні художньо-стилістичні традиції західного мистецтва, зокрема імпресіонізму, реалізму та абстракціонізму. Але на цьому етапі вони вже

виступають не в вигляді чистого стилю, а як певні живописні стратегії чи стильовий інструментарій для пластичних та образних експериментів.

4. Встановлено, що в розвитку міського пейзажу помітну роль відіграють регіональні художні традиції, культивування яких спирається на мистецькі осередки провінцій Китаю (Пекін, Шанхай, Нанкін, Гуанчжоу тощо). Конкретні художні форми в естетиці міського пейзажу безпосередньо пов'язані із кліматичними та соціокультурними особливостями регіонів (наприклад, Південь – Північ). Регіональне художнє мислення є фактором становлення та розвитку міського пейзажу, оскільки трансформація архітектурного ландшафту та процеси урбанізації безпосередньо впливають на образне сприйняття міста, характерні мотиви та локальну мистецьку традицію. Доведено, що художньо-образні особливості жанрової репрезентації міського пейзажу є результатом поєднання усіх зазначених факторів: від кліматичних (наприклад, місто на воді – місто на суходолі), до факторів культурного розвитку (локальне місто – агломерація).

ВИСНОВКИ

1. Історіографічні дослідження китайського мистецтвознавчого дискурсу щодо розвитку жанру міського пейзажу свідчать про дискусії з унормування базового наукового поняттєво-термінологічного апарату, зосередженості на обґрунтуванні власної жанрової та видової традиції в еволюції образотворчого мистецтва Китаю, особливо XX – XXI ст., пояснення ролі та місця міського пейзажу в цьому дискусійному полі. Визначено, що науковці репрезентують міський пейзаж як самостійний жанр китайського живопису, осмислюючи його в різних змістовних, категоріальних та формальних ознаках, проте його видова характеристика в межах олійного живопису остаточно не визначена. Для Китаю це є набута традиція, що була засвоєна із європейським мистецьким досвідом (у рамках т. зв. *сіянхуа*). Це пояснює спроби інтерпретації мистецтва *гохуа* як передвісника жанру міського пейзажу.

2. Доведено, що розвиток жанру міського пейзажу пов'язаний із загальною еволюцією китайської культурної та образотворчої традиції, де проходить дві стадії розвитку. Перша з них охоплює довгий проміжок часу виникнення та розвитку видових образотворчих форм (X ст.) і продовжується до доби цінського мистецтва (XVII – XIX ст.). Міський пейзаж поступово набуває стійких жанрових ознак, проявляючи себе в різних жанрах *гохуа* (портреті, жанрах *шань-шуй*, *цзехуа* та *няньхуа*), кожен з яких додавав до жанру міського пейзажу свої художньо-образні елементи. Друга стадія охоплює мистецтво XX – початку XXI ст., яке розвивається в річищі модернізаційних художніх процесів. Саме в цей період жанр міського пейзажу віокремлюється і формується з оглядом на відповідну жанрово-видову палітру західної художньої школи. Ця стадія обумовлена певними етапами розвитку усього образотворчого мистецтва Китаю, серед яких отримання досвіду західноєвропейського модернізму (1910-ті – 1930-ті рр.), соцреалістичний експеримент, що додав індустріальну складову (1950-ті –

1970-ті рр.), згодом нове китайське мистецтво в його ранньому (1980-ті – 1990-ті рр.) та сучасному (починаючи з 2000-х рр.) періодах, що спершу відкрило міську тематику для міжвидових та міжжанрових пошуків, а потім затвердило цей жанр в широкій палітрі сучасного мистецтва.

3. Визначено, що головною для художнього осмислення образу міста в китайському пейзажному живописі є проблема модернізації, яка проявляється в двох сюжетних ракурсах: а) власне модернізаційно-урбаністичному, що пов'язаний із художнім узагальненням різноманітних форм сучасного міського життя, ландшафту та повсякдення; б) ретро-напрямку, що виражає стійкий інтерес до образів т. зв. «старого» Китаю – міських ландшафтів та картин міського життя, які репрезентують естетику згасання традиційних «малих» міст Китаю. Вагоме значення набуває міський пейзаж у контексті регіоналізму та етнічно-територіальної специфіки, оскільки образи міста безпосередньо пов'язані із моделями візуальної репрезентації регіонів Китаю. Вони відрізняються як за нормами життя (малі міста та мегаполіси-конгломерати), так і за представленим розмаїттям ландшафтів (морські, гірські та рівнинні). Цей фактор водночас ускладнює поняттєву визначеність міського пейзажу як жанрової структури.

4. Встановлено визначальну роль у формуванні сучасного жанрового репертуару міського пейзажу двох напрямків китайського живопису: *гохуа* і *сіянхуа*. Кожен з них пройшов власний шлях трансформації як в техніках живопису, так і в образних осучасненнях міських ландшафтів, кожен має власну систему репрезентації міста та засоби художньої інтерпретації його повсякдення й розвитку. У традиціях *гохуа* міста розглядаються як частина природного ландшафту, насиченого глибокою символічністю. Встановлено, що художня мова *гохуа* була творчо сприйнята митцями ХХ – початку ХХІ ст., які переосмислили її типові образно-стилістичні ознаки: *експресію*, *мінімалізм*, *лінійну графіку*, *контрастність* та *символізм*. Це дозволило осучаснити традиційні техніки, роботу із символічним простором кольору та композиційно-пластичну цілісність, притаманні класичному мистецтву *гохуа*.

Показано, як китайська мистецька практика малювання з натури *сі шен*, з часу її виникнення в XVII ст., поступово стає китайським аналогом європейського живопису з натури. Це дозволяє китайським митцям XX ст. спиратися на цю традицію, як на власне джерело реалізму, використовуючи традиційні підходи в запозиченій з Європи техніці олійного живопису.

У розвитку *сіянхуа* поряд з академічним напрямком посилюється вплив *полістилізму*, що упродовж першої половини XX ст. формувався у міждисциплінарному культурному просторі різноманітних видів мистецтва: передусім літератури і живопису. У зазначений період, в результаті взаємодії живопису Сходу та Заходу, міський пейзаж став одним з головних жанрів, де полістилізм *сіянхуа* набув конкретних форм. Проаналізований нами матеріал дозволяє виокремити домінуючі стилістичні тренди, в яких жанр міського пейзажу набув найбільшого звучання: 1) імпресіонізм та імпресіоністичні мотиви; 2) реалізм та похідні від нього явища (наприклад, романтичний соцреалізм); 3) модерністичні стильові мотиви. У той або інший спосіб усі зазначені напрями були актуалізовані на основі діалогу з мистецтвом Заходу, проте пройшли власну еволюцію в річищі китайської інтерпретації.

Хоча в східноєвропейській історіографії склалося хибне уявлення, щодо репрезентації *сіянхуа* виключно в техніці олійного живопису, наше дослідження доводить, що цей напрям існує та розвивається також і в традиційних для Китаю техніках живопису (зокрема туші та «мокрих» кольорових матеріалах). Це дозволяє стверджувати, що в контексті розвитку жанру міського пейзажу, головною відмінністю між двома зазначеними напрямками є специфіка художньої мови, пов'язана з живописною технікою та своєрідністю формально-композиційних та образно-стилістичних рішень.

5. Визначено, що міський пейзаж є органічною частиною естетики сучасного мистецтва Китаю і невід'ємною ознакою багатовікової міської культури. Поряд із самостійним художнім мотивом, він стає й засобом художнього осмислення актуальних громадських тем та ідентичності локального міського простору, що спостерігається в двох напрямках: 1)

інтерпретації історико-культурної спадщини як образності «старого міста»; 2) розробки художньої концепції «малої Батьківщини» («локального» Китаю). Образність міського повсякдення виступає неодмінним складником у загальній репрезентації міського пейзажу, що допомагає узагальнити ті аспекти ландшафту, що залишаються поза фокусом звичайного буття міста. Також роль відіграє художня репрезентація умовних символів модернізації міського життя, що присутня в багатьох контекстах міського пейзажу. Зазначена тенденція також є органічною складовою естетизації змін та інновацій як частини концепції «локальної Батьківщини» в мистецтві.

6. У контексті розвитку художньої образності міста виявлено та представлено регіональну специфіку образотворчого мистецтва Китаю, що знайшло своє відображення як в аналізі репрезентації історичних форм живопису, так і в межах вивчення та дослідження сучасного жанру міського пейзажу. Регіональні школи живопису в Пекіні, Шанхаї, Нанкіні, Гуанчжоу тощо мають розвинену історичну основу, яка ґрунтується як на географічних, так і на соціокультурних відмінностях, що впливають на регіональне художнє мислення, образне сприйняття міста та локальну мистецьку традицію. Все це безпосередньо впливає на образність міського пейзажу, пов'язану як з кліматичними чинниками (місто на воді – місто на суходолі), так і з специфікою культурного розвитку (локальне місто – агломерація).

7. Визначено, що різноманітні тенденції розвитку міського пейзажу як повноцінного жанру в другій половині XX – початку XXI ст. пов'язані визнанням міської культури як важливого фактору модернізації соціуму. В 1960-х – 1970-х роках це призвело до появи феноменів індустріального міського пейзажу, а також характерному поєднанню традицій естетики *гохуа* із технічними прийомами олійного живопису. Поступово міський пейзаж стає полем для пошуку нових художніх образів та реконтекстуалізації традиційних зображальних підходів. На початку XXI ст. в жанровому репертуару міського пейзажу присутні практично всі актуальні для китайського суспільства художньо-образні контексти: модернізації життя у

містах, зміни повсякденних практик та ритуалів поведінки, розвитку візуального потенціалу міських мотивів, співіснування «старого» та «нового» міста в єдиній зображальній парадигмі. Подібне розмаїття помітно збагатило формально-композиційні та художньо-стильові прийоми живопису, а в окремих випадках спричинило перегляд усталених естетичних норм. Завдяки бурхливому розвитку жанру в художній практиці китайського живопису закріплюються прийоми формальної деструкції, а композиційно-пластичні рішення стають універсальними. Митці сміливо змінюють традиційну образну структуру пейзажу, відходять від поширеної в середині XX ст. практики фіксації та документування міського простору, спираються на емоційні та експресивні інтерпретації.

8. Доведено, що художньо-стилістичні особливості міського пейзажу, які характерні для сучасного етапу розвитку олійного живопису у Китаї, розвиваються в умовному просторі між естетикою історичних стилів (передусім, постімпресіонізму, реалізму та абстракціонізму) та полістилізмом. Аналіз джерельного матеріалу дозволяє стверджувати, що історичний стильовий репертуар є джерелом для художніх ремінісценцій, що спостерігається у творчості багатьох китайських живописців (т. зв. імпресіоністичність, мотиви реалістичного узагальнення образу тощо). Саме тому ми розглядаємо полістилізм в якості окремого мистецького феномену в рамках еволюції жанру міського пейзажу, який є результатом поєднання декількох художньо-стилістичних стратегій у межах спільної образності. У цьому процесі актуальне значення має постійно триваючий діалог художніх мов Сходу та Заходу, що є для китайського образотворчого мистецтва невід'ємною частиною вираження художньої ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською мовою

1. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171). С. 665-670.
2. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. № 49. Львів. 2022. С. 89-96.
3. Бабунич Ю.І. Експресіонізм в українському малярстві першої третини ХХ століття: риси національної самобутності. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. № 48. Львів. 2022. С. 4-10.
4. Бабунич Ю.І. Українські живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. *Народознавчі зошити*. Вип 2. Львів. 2023. С. 406-412.
5. Ван, В. (2022). Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*, (77), 73-81.
6. Ван Вейке. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця ХІХ – ХХ ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 29, том 5, 2020, 66-74
7. Ковальова М., Фань Лю. Олійний пейзажний живопис в Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Випуск 33. Дрогобич. 2020. С. 68-75.
8. Ковальова М., Чжуанюй Цю. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and design*. Випуск 3. Київ, 2020. С. 55-65.

9. Ковальова М.М., Мельнічук Л.Д., Догадайло Д.М. Харківська пейзажна школа. Валерій Шматько. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 47-53.
10. Котляр Е.А., Ван М. Иконография донаторского чина в росписях буддистского храмового комплекса Дуньхуан. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna, 2021. № 1. С. 10-14.
11. Котляр Є., Ген Чжижун. 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. № 2 (Вип. 39). С. 284-294.
12. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів: ЛНАМ, 2023. № 50. С. 37-49.
13. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 65. Т. 2. С. 74-82.
14. Лю М. Епічний пейзаж в українському та китайському живописі: компаративний аспект. *Образ України у пейзажному малярстві: зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. присв. 150-річчю від дня народження Г. Світлицького*, Київ, 18 жовтня 2022 р. К., 2022. С. 19-20.
15. Лю М. Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність: зб. наук. матер. міжнародної наук.-практ. конф.*, 14 квітня 2022 р. Харків, ХДАДМ, 2022. С. 70-72.
16. Лю М. Міський пейзаж як портретування ландшафту в образотворчому мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI ст. *Культура та інформаційне*

- суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 травня 2022 р. / за ред. проф. В.М. Шейка та ін. Харків, ХДАК, 2022 р. С. 287-288.*
17. Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: основні етапи розвитку жанру міського пейзажу. *Перші Таранушенківські читання: зб. наук. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції, 14 квітня 2023. Харків, ХДАДМ, 2023. С. 73-74.*
 18. Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс в китайській історіографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2022. № 1. С. 117-129.*
 19. Лю М. Образи старого Китаю в міських пейзажах художника Ден Анке. *Восьмі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. С.195-196.*
 20. Лю М. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно-стилістичні ознаки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2023. № 1. С. 213-221.*
 21. Лю М. Структурний принцип композиції міського пейзажу: теоретичний дискурс китайських мистецтвознавців. *Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 178-179.*
 22. Павлова Т. В. Український «Авангард» в обкладинках Василя Єрмілова. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну. 2023. № 1. С. 14-24.*
 23. Павлова Т. Митці авангарду в художній школі Харкова: Василь Єрмілов і Борис Косарев. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. № 2. С. 71-84.*
 24. Павлова Т.В. Український авангард: Харків: [моногр.]. Харків: Grafprom, 2020. 440 с., 800 іл.
 25. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс. 2022. № 5. С. 54-60.*

26. Рибалко С. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 91-98.
27. Рибалко С.Б. Кінотворчість Сергія Ейзенштейна в контексті японських візуальних і перформативних практик. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 178-191.
28. Рибалко С.Б., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини XX століття: шанхайська школа. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. № 1. 222-233.
29. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 36. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 60-66.
30. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці XIX – першій третини XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 35, т.1. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 76-82.
31. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ. 2022. № 1. С. 109-118.
32. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 50. С. 59-70.
33. Тарасов В. Китайські мистецькі наративи у межах радянської культури повсякдення. У кн.: *Образ радянського: конструкція, міфологія, візуальні рамки* [Текст] : моногр. дослідж. / [А. Киридон, О. Стяжкіна та ін.]; / за заг.

- наук. ред. проф. Ольги Колястрок. [Інститут історії України НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України та ін.]. Вінниця : Нілан-ЛТД., 2021. 280 с. С. 67-74.
34. 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.
 35. Хао Сяо Хуа. *Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 370 с.
 36. Чжижун Г. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94-104.
 37. Чжижун Ген. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2019. 415 с.
 38. Шуліка В.В. Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв в історії реставраційної справи на Слобожанщині. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 186-198.

Література англійською мовою

39. *An Album of Contemporary Chinese Paintings* / Ed. by Li Xiangping. Beijing: China Intercontinental Press, 2009. 141 p.
40. Andrews J. F. Kuiyi Sh. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 p.

41. Andrews, Julia F. Traditional painting in New China: Guohua and the anti-rightist campaign. *The Journal of Asian Studies*. 1990. № 49(3). P. 555-586.
42. Andrews J.F. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: 1995. 480 p.
43. Barnhart R.M., Cahill J., Hung, Wu. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Hong Kong: C&C Offset Printing Co, Ltd, 2002. 416 p.
44. Andrews, J. F., & Shen, K. (2006). The Japanese impact on the Republican art world: the construction of Chinese art history as a modern field. *Twentieth-Century China*, 32(1), 4-35].
45. Beres, Tiffany Wai-Ying. Beyond ink: China's young neotraditionalist artists. *ArtAsiaPacific*. 2013. № 86. P. 88-99.
46. Bondarenko, I., Tarasov, V., Severyn, V., & Yermakova, T. (2023). The Syntax and Semantics of Modelling Exhibition Spaces: A Case Study of the Hryhorii Skovoroda National Literary and Memorial Museum, Ukraine. *Museology & Cultural Heritage/Muzeologia a Kulturne Dedicstvo*, 11(3), 5-22.
47. Ci L. *The Art of Chinese Painting. Capturing the Timeless Spirit of Nature*. Beijing: China Intercontinental Press, 2006. 153 p.
48. Chan, P. The Institutionalization and Legitimatization of Guohua 國畫: Art Societies in Republican Shanghai. *Modern China*. 2013. № 39(5). P. 541-570.
49. Chan, P. In the Name of Ink: The Discourse of Ink Art. *Hong Kong Visual Arts Yearbook*. 2014. P. 14-47.
50. Chan, Pui Pedith. Art in the marketplace: taste, sale, and transformation of Guohua in Republican Shanghai. In R. O. Lopes (Ed.), *Face to face: the transcendence of the arts in China and beyond : approaches to modern and contemporary art*. 2013. P. 72-104). (Art in a global perspective : global art monograph series). Centro de Investigacao e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Universidade de Lisboa.
51. Ching, Dora CY / Ching, D. C. The Language of portraiture in China. *A Companion to Chinese Art*. 2015. P. 136-157.

52. Choi Jr, Kee Il. / Choi Jr, K. I. 'Partly Copies from European Prints' Johannes Kip and the Invention of Export Landscape Painting in Eighteenth-Century Canton. *The Rijksmuseum Bulletin*. 2018. № 66(2). P. 120-143.
53. Chu Kiu-wai Chu. «Constructing Ruins: New Urban Aesthetics in Chinese Art and Cinema». *Modern Art Asia*, Web, Issue two, February 2010 / Zhang Dali and Zhang Xiaogang, see Saatchi Gallery, *The Revolution Continues*, (London: Jonathan Cape, 2008)
54. DiMaggio, P. Classification in art. *American sociological review*. 1987. №52 (4). 440-455.
55. Duan, L. The Aesthetics of Inscape: Teaching Chinese Art with Barthesian Semiotic Theory. *Journal of Aesthetic Education*. 2019. № 53(1). P. 78-96.
56. Elkins, James. A New Definition of Contemporary Chinese Ink Painting. 2013 / URL:
https://www.academia.edu/3344609/A_New_Definition_of_Chinese_Ink_Painting.
57. Gladstone P. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
58. Grunberg Ch. *The Real Thing: Contemporary Art from China*. Liverpool: Tate Liverpool publication, 2007. 57 p.
59. Hansen, V. The mystery of the Qingming Scroll and its subject: The case against Kaifeng. *Journal of Song-Yuan Studies*. 1996. № (26). P. 183-200.
60. Hearn, Maxwell K. How to Read Chinese Paintings (The Metropolitan Museum of Art - How to Read). 2008. 173 p.
61. Huang, H. Cityscape, Urban Nobodies and War: Modern Transformation of Nianhua in Suzhou-Shanghai (Doctoral dissertation, The University of Western Ontario (Canada)) / Electronic Thesis and Dissertation Repository. 2015. (290 p.). 3385. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3385>
62. Hung, Wu. A story of ruins: Presence and absence in Chinese art and visual culture. Reaktion Books. 2013

63. Kovalova M., Doluda A., Tekhov M., Antonenkova N. Icon-painting with time Transgressive Laers in Sloboda Ukraine in the Centries. *International Journal of Conservation Science*. 2021. V. 12. № 3. P. 477-492.
64. Kovalova, M., Alforova, Z., Sokolyuk, L., Chursin, O., & Obukh, L. The Digital Evolution of Art: Current Trends in the Context of the Formation and Development of Metamodernism. *Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11, (56). P. 114-123.
65. Lam, Joseph SC. Senses of the City: Perceptions of Hangzhou and Southern Song China, 1127–1279. The Chinese University of Hong Kong Press. 2017.
66. Larson, W. Realism, modernism, and the anti-" spiritual pollution" campaign in China. *Modern China*. 1989. № 15(1). P. 37-71.
67. Li Yiqing. More Than Forms: Decoding Circles in the Works of Zhang Jianjun and Yu Youhan. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*. 2021. № 20(1). P. 113-127
68. Li, J. Applications Research of Artistic Style of Chinese Landscape Painting in Modern Landscape Design / 2018 2nd International Conference on Social Sciences, Arts and Humanities (SSAH 2018) / Francis Academic Press, UK. 2018. P. 458-462.
69. Li, J. Re-envisioning the Chinese Cityscape: Tabula Rasa and Palimpsest. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*. 2013. № 2(1). P. 170-179.
70. Li, Mei. Exploration and Practice of Urban Characteristics on Shan-shui City and Historic City. In *Applied Mechanics and Materials*. 2014. Vol. 584. P. 420-424.
71. Liu, Wenwen. Wu guanzhong's landscape painting as a response to the art policies of socialist China. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2018. № 20 (2). P. 89-114.
72. Ma, Feifei. On Teaching the Curriculum of Urban Landscape Painting in The Field of Chinese Painting. *International Journal of Education and Humanities*. 2022. № 5(3). P. 124-126.

73. Macrì, E. Being, becoming, landscape: The iconography of landscape in contemporary Chinese art, its ecological impulse, and its ethical project. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*. 2017. № 16(1). P. 32-43.
74. Maeda, R. J. Two Twelfth-Century Texts on Chinese Painting (p. 85). University of Michigan Press. 2020. P.85
75. Marinelli, M. Urban revolution and Chinese contemporary art: A total revolution of the senses. *China Information*. 2015. № 29(2). P. 154-175.
76. Mei Q, Luo M. Up-Down Nine and Five-Foot Way: Characteristics of Cityscape in a Cultural Perspective. *Journal of Chinese Architecture and Urbanism*. 2019. № 1(1). P. 527. <http://dx.doi.org/10.36922/jcau.v1i1.527>
77. Mello, Cecília. Space and intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. 2014. № 1(2). P. 274-291.
78. Mirra, F. Reverie through Ma Yansong's shanshui city to evoke and re-appropriate China's urban space. *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2019. № 6(2-3). P. 393-413.
79. Qi, Z. Art of the Post-70s: The Chinese Generation after the Market Reform. *Literature & Art Studies*. 2006. № 3, 108-118.
80. Serfaty, P. Art, politics and imitation in China. *Art and imitation in China*. 2006. P. 61-73.
81. Shi, J. Contemporary Expansion of Chinese Landscape Painting. *Journal of Contemporary Educational Research*. 2020. № 4 (6). P. 84-89.
82. Szczepański, P. (2019). On the experience of the urban landscape: A commentary on Siegfried Lenz's "Von der Wirkung der Landschaft auf den Menschen". *Polish Journal of Landscape Studies*, 2(4-5), 35-45
83. Tan, C. Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art. *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2016. № 3(3). P. 223-241.
84. Vinograd, R. Classification, Canon, and Genre. *A Companion to Chinese Art*. 2015. P. 254-276.
85. Wang, J. X. Modern Chinese Civilization in Shanghai Cityscape. *DEStech Transactions on Social Science, Education and Human Science / 2017 3rd*

- International Conference on Social, Education and Management Engineering (SEME 2017). 2017. P. 67-271.
86. Yongliang, Yang. From Landscape to Urbanscape. Urbanization and Contemporary Chinese Art. P. 119-161. In: Urbanization and Contemporary Chinese Art; By Meiqin Wang, Routledge: 2015, 276 p. / <https://doi.org/10.4324/9781315708058>
 87. Zhang, Chao. When the artistic field meets the art worlds: Based on the case study of occupational painters in Shanghai. In Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture. 2015. P. 437-454.
 88. Zhu, Jianfei. Chinese spatial strategies: imperial Beijing, 1420-1911. Routledge. 2004. 274 p.

Література китайською мовою

89. 李永强. (2015). 美丽南方: 近现代中国画名家笔下的广西. 美术界, (12), 12-17 / Лі Юнцянь (2015). Прекрасний Південь: Гуансі в працях відомих сучасних китайських художників. Образотворче мистецтво, (12), 12-17 .
90. 刘曦林. (2008). 中国画的传统与现代. 文艺评论, (1), 81-86 / Лю Сілін (2008). Традиційний і сучасний китайський живопис. Огляд літератури та мистецтва, (1), 81-86.
91. 阿城. (2013). 与王玉平在画中看古论今. 美苑, (1), 30-34 / Ачен. Дивлячись на минуле та обговорюючи сьогодення в картинах Ван Юпіна. Мейюань. Meiyuan, (1), 30-34.
92. 艾雁. (2006). 诗性的阅读 赵开坤作品观赏. 艺术界, (6), 20-29 / Ай Янь (2006). Поетичне читання та оцінка творів Чжао Кайкуня. Світ мистецтва, (6), 20-29
93. 白晓刚 (2007). 中国美术馆, (8), 104-105 / Бай Сяоган. (2007). Національний художній музей Китаю, (8), 104-105.

94. 白晓刚. (2018). 《遗迹·雄风》. 长江文艺, (9X), 35-37 / Бай Сяоган (2018). Реліквії та пишність. Література та мистецтво річки Янцзи, (9X), 35-37.
95. 白晓刚十年艺术生活日记“零拾”个展桥艺术空间开幕 / У Bridge Art Space відкривається персональна виставка «Щоденник Лінші» за десять років творчого життя Бая Сяогана / http://art.china.cn/zixun/2016-09/17/content_9036153.htm
96. 包立民. (1991). 宋文治的艺术道路. 美术, (10), 41-46 / Бао Лімін (1991). Художній шлях Сун Венчжі. Образотворче мистецтво, (10), 41-46
97. 蔡天强. 城市风景 (外一章). 散文诗世界. 2013. №11. 44-45 / Цай Тяньцян. Міський пейзаж (зовнішня глава). Світ поезії прози. 2013. №11. 44-45.
98. 常征. (1995). 忧思与期望——“近现代中国画的回顾与展望” 研讨会侧记. 美术, (6), 64-69 / Чжан Чжен (1995). Турбота та очікування: «Ретроспектива та перспектива сучасного китайського живопису». Додаткові примітки до семінару. Образотворче мистецтво, (6), 64-69
99. 陈宝珍, & 涂家英. (2010). 朱耷绘画风格探源. 武汉文博, (2), 50-53 / Чень Баочжень & Ту Цзяїн (2010). Походження стилю живопису Чжу Да. Ухань Веньбо, (2), 50-53
100. 陈钧德. (2009). 写生即是写生命. 中国油画, (3), 42-48 / Чень Цзюнде. (2009). Малювати ескіз — це писати життя. Китайський олійний живопис, (3), 42-48.
101. 陈燮君. (2003). 精致地表达“古典理性”——胡传海书法作品欣赏. 中国书画, (8), 118-126 / Чень Сецзюнь (2003). Вишукане вираження «класичної раціональності» - оцінка каліграфічних робіт Ху Чуаньхая. Китайська каліграфія та живопис, (8), 118-126.
102. 陈燮君. (2009). 在云水间丈量辽阔. 中国美术馆, (7), 120-123 / Чень Сецзюнь (2009). Вимірювання простору між хмарами та водою. Національний художній музей Китаю, (7), 120-123

103. 崔国强. (2008). 论《清明上河图》的构图与形象处理. 名作欣赏: 文学研究 (下旬), (8), 135-137 / Цуй Гоцянь (2008). Про композицію та написання картини «Уздовж річки під час фестивалю Цінмін». Оцінка шедеврів: літературознавство (пізній період), (8), 135-137.
104. 崔国强. (2012). 论中国当代绘画的后现代意识. 名作欣赏: 中旬, (7), 170-176 / Цуй Гоцянь. (2012). Про постмодерну свідомість сучасного китайського живопису. Оцінка шедеврів: Середня перспектива, (7), 170-176
105. 戴士和. 戴士和作品. 当代油画. 2016. №8. 100-105 / Твори Дай Шіхе. Сучасний олійний живопис. 2016. №8. 100-105.
106. 邓安克. (2000). 自然色彩的经验与画面色彩的抽象创造. 云南艺术学院学报, (1), 79-85 / Дун Анке. (2000). Досвід використання природних кольорів і абстрактне створення кольорів зображення. Журнал Юньнаньського університету мистецтв, (1), 79-85.
107. 丁曦林. (2012). 我所知道的陈钧德. 青岛画报, (11), 98-103 / Дін Сілінь «Чен Цзюньде, якого я знаю». Qingdao Pictorial 11 (2012): 98-103.
108. 丁一林, & 胡明哲. (1993). 论造形意识. 美术研究, (1), 45-50 / Дін Ілінь, Ху Мінчже Про пластичну свідомість. Дослідження мистецтва. 1993, (1), 45-50
109. 丁一林. (1988). 论绘画中的语言状态. 美术研究, (4), 40-43 / Дін Ілінь (1988). Про статус художньої мови в живописі. Дослідження мистецтва, (4), 40-43.
110. 丁一林. (2008). 丁一林的画. 中国油画, (2), 13-16. / Дін Ілінь. (2008). Картины Дін Іліня. Китайський олійний живопис, (2), 13-16
111. 丁一林. (2010). 闲话 “过瘾”. 艺术市场, (5), 10-13 / Дін Ілінь (2010). Плітки викликають залежність: інтерв'ю з художником та викладачем. Art Market, (5), 10-13.

112. 丁一林. (2011). 画面图形研究. 中国美术, (3), 88-91 / Дін Ілінь (2011). Дослідження екранної графіки. Китайське мистецтво, (3), 88-91.
113. 丁一林. (2016). 丁一林作品. 当代油画, (8), 106-111 / Дін Ілінь. (2016). Роботи Дін Іліня. Сучасний олійний живопис, (8), 106-111.
114. 范迪安. (2014). 都市化进程中的人文思考—油画家袁文彬. 北方美术: 天津美术学院学报, (1), 7-11. / Фан Діань (2014). Гуманістичне мислення в процесі урбанізації – художник-олійник Юань Веньбін. Північне образотворче мистецтво: Журнал Академії образотворчого мистецтва Тяньцзіня, (1), 7-11
115. 冯健亲. (2006). 天若有情天亦老—徐悲鸿, 刘海粟, 林风眠历史贡献述评. 南京艺术学院学报: 美术与设计, (2), 57-80 / Фен Цзяньцінь. (2006). Якщо небо має любов, небо також постаріє — Огляд історичних внесків Сюй Бейхона, Лю Хайсу, Лінь Фенміяня. Журнал Нанкінського університету мистецтв: мистецтво та дизайн, (2), 57-80
116. 冯少协. (2012). 老广州系列《1871 年• 广州河南桥和客栈》 油画. 星星, (8), 2-5 / Фен Шаосі. (2012). Старий Гуанчжоу. Серія «1871. Гуанчжоуський міст Хенань і готель», картина маслом. Зірки, (8), 2-5.
117. 冯少协. (2012). 老广州系列《1936 年• 广州骑楼》 油画. 星星: 上旬刊, (7), 2-5. Фен Шаосі. (2012). Старий Гуанчжоу. Серія «1936. Guangzhou Arcade» Oil Painting. Stars: Early Issue, (7), 2-5.
118. 冯少协. (2014). 从广东当代油画艺术展看广东油画的发展与现状. 文化月刊, (6), 123-128 / Фен Шаосі. Розвиток і поточна ситуація олійного живопису Гуандуну з виставки сучасного олійного живопису Гуандуну. Cultural Monthly 6 (2014): 123-128.
119. 冯少协油画展京开幕 展百年广州风貌变迁(组图) / [електронне джерело]: http://art.china.cn/zixun/2010-03/25/content_3435414.htm / Виставка олійного живопису Фен Шаоксі в Пекіні. Відкриття виставки «Зміни ландшафту Гуанчжоу за століття».

120. 付金金. (2013). 国画山水中的诗. 艺术科技, 26(4), 94-97 / Фу Цзіньцзінь (2013). Вірші в китайському живописному пейзажі. Мистецькі технології, 26 (4), 94-94.
121. 古博. (2017). 迸发热情的色彩 “陈钧德绘画艺术展在京举行”. 流行色, (9), 52-58 / Гу Бо. (2017). Кольори, які вибухають ентузіазмом «Виставка живопису Чень Цзюнде, що відбулася в Пекіні». Популярний колір, (9), 52-58.
122. 谷东雷. (2019). 传统美学思想在当代主题性油画创作中的体现—谷钢主题画作品分析. 美与时代: 美术学刊 (中), (9), 14-15 / Гу Дунглей (2019). Втілення традиційних естетичних уявлень у створенні сучасних тематичних олійних картин – аналіз тематичних картин Гу Ганга. Beauty and Times: Journal of Fine Arts (Part 2), (9), 14-15.
123. 谷钢. (1999). 感受色彩. 美术大观, (11), 6-7 / Гу Ган. (1999). Відчуй колір. Великий погляд на мистецтво. (11), 6-7
124. 顾丞峰. (2009). 颜文樑艺术创作分期及相关问题研究. 南京艺术学院学报: 美术与设计版. 2009. №6. 47-53 / Гу Ченфен. Дослідження етапів художньої творчості Яня Венляна та пов'язаних з ними проблем. Журнал Нанкінського університету мистецтв: видання образотворчого мистецтва та дизайну. 2009. №6. 47-53
125. 管彤. (2019). 一瞬即永恒—当代印象派画家徐刚作品研究. 美与时代 (中), 5 / Гуань Тун / Guan Tong. (2019). Мить — це вічність: дослідження творів сучасного художника-імпресіоніста Сюй Ганга. Краса і часи (2)5, 5.
126. 郭北平. (2012). 崔国强—黄土地的风情. 当代油画, (2), 50-55 / Го Бейпін. (2012). Цуй Гоцян - Звичаї жовтої землі. Сучасний олійний живопис, (2), 50-55

127. 郭峰. (2008). 中国人物画中的 “山水情结”. 美术界, (9), 34-36 / Го Фен (2008). «Пейзажний комплекс» у китайському фігурному живописі. Образотворче мистецтво, (9), 34-36
128. 郭昕. (2013). 形式语言的多义性—张杰油画山水阐释. 当代油画, (3), 80-87 / Го Сінъ. (2013). Неоднозначність формальної мови — інтерпретація пейзажів, написаних олією Чжан Цзе. Сучасний олійний живопис, (3), 80-87.
129. 郭雅希. (2007). 复式经典—袁文彬的新作品. 北方美术: 天津美术学院学报, (2), 32-37 / Guo Yaxi. Вдвічі більше класики — нові роботи Юань Веньбіня. Північне образотворче мистецтво: Журнал Академії образотворчого мистецтва Тяньцзіня 2 (2007): 32-37
130. 海娟程, & 石英吴. (2022). 中国画中红色资源的运用与价值. 教育科学发
展, 4(4), 10-12 / Хай Цзюаньчен, Шіші Ву (2022). Використання та
значення «червоного символізму» у китайському живописі. Educational
Science Development, 4 (4), 10-12].
131. 韩翠玉. (2018). 浅谈王玉平绘画中的风格与语言. 艺术科技, (7), 141-145 /
Хань Цуйю. Коротка дискусія про стиль і мову в картинах Ван Юпіна.
Художні технології 7 (2018): 141-145
132. 韩鹏. 颜文樑的绘画风格. 文教资料, (15), 116-118. / 韩鹏. 颜文樑的绘画风
格 //文教资料. 2007. №15. 116-118 / Хань Пен. Стиль живопису Янь
Веньляна. Культурно-освітні матеріали. 2007. №15. 116-118.
133. 郝晓民. 戴士和油画语言研究 (Master's thesis, 山西大学). 2013 / Хао
Сяомінъ. Дослідження мови олійного живопису Дай Шихе (магістерська
робота, Університет Шаньсі). 2013
134. 胡朝阳. (2003). 沐浴在阳光中—散记戴士和的油画作品. 湖北美术学院学
报, 6(4), 9-15. / Ху Чаоян. (2003). Купаний у сонці - Есе про картини
маслом Дай Шихе. Журнал Хубейської академії образотворчих мистецтв,
6 (4), 9-15

135. 胡朝阳. (2015). 艺术的地气, 本情与神性. 当代油画, (2), 58-65. / 徐 超. (2015). Земна атмосфера, справжні почуття та божественність мистецтва. Сучасний олійний живопис, (2), 58-65
136. 胡朝阳: 用艺术为武汉老建筑“留影” / 徐 超: «Фотографування» старих будівель Уханя мистецтвом / [електронне джерело: https://www.sohu.com/a/246195600_307618
137. 花迎洲. 张强基. (2015). 中国当代城市风景油画的精神性研究 (Master's thesis, 重庆大学) / 詹 倩 (2015) Духовність сучасного китайського міського пейзажу, олійного живопису (магістерська робота, Чунцинський університет).
138. 华强. (1995). 直面都市人生—谈都市水墨人物画的创作. 阜阳师范学院学报: 社会科学版, (4), 82-86 / 徐 倩 (1995). «Безпосереднє обличчя до міського життя — розмова про створення міського живопису тушшю». Журнал педагогічного університету Фуян: Видання соціальних наук (Journal of Fuyang Normal University: Social Science), (4), 82-86
139. 画廊采访表弟: 为武汉老建筑“留影” / Мистецьке «фотографування» старих будівель Уханя / [електронне джерело: <https://wap.sciencenet.cn/blog-279293-1128542.html?mobile=1>
140. 黄阿忠. 纸上玩味. 中国油画. 2014. №3. 11-14 / 徐 超. Гра на папері. Китайський олійний живопис. 2014. №3. 11-14.
141. 黄阿忠. 那些水乡古镇. 收藏, 18. / 黄阿忠. 那些水乡古镇 // 收藏. 2019. №18 / 徐 超. Ті водні міста та стародавні міста. Колекція. 2019. №18.
142. 贾方舟. (2009). 在历史的经纬线上穿行张新权作品解析. 艺术界, (6), 20-31 / 詹 倩 (2009). Аналіз робіт Чжана Сінцзюаня, що подорожують широтою та довготою історії. Світ мистецтва, (6), 20-31.
143. 贾方舟. (2017). 陈钧德的色彩交响诗. 中国油画, (4), 1-8 / 詹 倩 (2017). Кольорова симфонічна поема Чень Цзунде. Китайський живопис маслом, (4), 1-8.

144. 江珊. (2012). 从宋画中看宋朝市井街巷建筑空间. 华中建筑, 30(8), 147-150 / Цзян Шань (2012). Перегляд архітектурного простору колодязів, вулиць і алей за часів династії Сун із картин Сун. Архітектура Хуачжун, 30 (8), 147-150.
145. 金鑫鑫. (2017). 从写生中观赵开坤老师绘画的特点. 小品文选刊: 下, (6), 186-191 / Цзіннь Сіньсіннь. «Спостереження за характеристиками картин вчителя Чжао Кайкуня з життєвих замальовок» Вибрані есе: Частина 2 (2017): 186-191.
146. 鄭可怡. (2012). 中國三十年代現代派小說的都市風景修辭. 中國文學學報, (3), 1-28. / Куанг Кеці. (2012). Риторика міського пейзажу в сучасних китайських романах 1930-х років. Журнал китайської літератури, (3), 1-28
147. 郎绍君. (2015). 城市心象—李孝萱的水墨表现艺术. 世界知识, (1), 1-10 / Лан Шаоцзюнь (2015). Образ міста: Тушове мистецтво Лі Сяосюаня. Світові знання, (1), 1-10.
148. 雷婧. (2012). 中国油画风格变化与社会环境演变的关系. 山西师大学报: 社会科学版, (S2), 52-58 / Лей Цзін (2012). Взаємозв'язок між змінами стилю китайського живопису олією та еволюцією соціального середовища. Journal of Shanxi Normal University: Social Science Edition, (S2), 52-58.
149. 李百鸣, 姚瑞江, & 王龙. (2014). 中国画城市山水题材的前身与萌芽. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学报, (1), 6-7 / Лі Баймін, Яо Жуйцзян, Ван Лун. (2014). Зародження теми міського пейзажу в китайському живописі. Дослідження мистецтва: Художній журнал Харбінського педагогічного університету, (1), 6-7
150. 李菲. (2012). 20 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. 安阳工学院学报, 11(1), 84-86 / Лі Фей. Сюй Бейхун, Лін Фенмян, Лю Хайсу та інші досліджували націоналізацію олійного живопису на початку 20 ст.

151. 李宽. (2009). 中西绘画中线条的运用和比较. 东方艺术, (S2), 92-94 / Лі Куан (2009). Використання та порівняння ліній у китайському та західному живописі. Східне мистецтво, (S2), 92-94
152. 李亚平. (2014). 边角余料》 引发的话题—对话著名油画家赵开坤. 吉林艺术学院学报, (4), 70-77. / Лі Япін. (2014). Теми, викликані «Залишковими матеріалами»: діалог із відомим художником-олійником Чжао Кайкуном. Журнал Цзіліньського університету мистецтв, (4), 70-77.
153. 李昀蹊. (2006). 都市水墨的思考. 美术观察, (4), 74-77 / Лі Юньці (2006). Думки про міський живопис тушшю. Мистецьке спостереження , (4), 74-77
154. 林登雄. (1994). “城市山水画” 的发展问题. 福建艺术, (1), 40-41. / Лінхь Денсюн. Lin Dengxiong. (1994). Розвиток «міського пейзажного живопису». Fujian Art , (1), 40-41
155. 林木. (1995). 中国油画的有益探索. 中国西部, (4), 16-18. / Лінхь Му. (1995). Корисне дослідження китайського олійного живопису. Західний Китай , (4), 16-18.
156. 林木. (1999). 张杰油画的东方转化. 艺术界, (2), 52-55. / Лінхь Му (1999). Східна трансформація олійних картин Чжан Цзе. Світ мистецтва, (2), 52-55.
157. 刘白芊. (2014). 从潘诺夫斯基图像学视角解读孙建平“文心傲骨”系列油画的人文主题. 美与时代: 美术学刊 (中), (1), 39-43 / Лю Байцянь. (2014). Інтерпретація гуманістичних тем серії олійних картин Сунь Цзяньпіна «Літературне серце та гордість» з точки зору іконографії Панофського. Краса і час: журнал образотворчого мистецтва (частина 2), (1) , 39-43
158. 刘立伟. (2011). 浅议水墨人物画与现实主义. 都市家教: 下半月, (11), 215-216 / Лю Лівей. (2011). Коротка дискусія про малювання тушшю та реалізм. Репетиторство в містах: друга половина місяця (11), 215-216

159. 刘小双. (2015). 中国当代抽象艺术中生命意识和形式美韵味的表达. 青年文学家, (6Z), 155-159 / Лю Сяошуан (2015). Вираження життєвої свідомості та формальної краси в сучасному китайському абстрактному мистецтві. Молоді літературні письменники, (6Z), 155-159.
160. 刘晓峰 (2010). 浅谈油画教学中的绘画语言的形成. 科技致富向导, (11Z), 13-16 / Лю Сяофен (2010). Коротка дискусія про формування мови живопису під час викладання олійного живопису. Посібник із збагачення за допомогою технологій, (11Z), 13-16.
161. 刘新. (2012). 丁一林—学院之道与纯粹之境. 当代油画, (2), 22-27 / Лю Сін (2012). Дін Ілін - Шлях Академії та стан чистоти. Сучасний олійний живопис, (2), 22-27.
162. 刘新. 硬派作风 – 戴士和写生小议. 当代油画. 2015. №1. 46-51 / Лю Сін. Стиль важкої школи: коротка дискусія про ескізи Дай Шихе. Сучасний олійний живопис. 2015. №1. 46-51.
163. 刘玉涛. 市井图像的精神隐喻—二十世纪城市风景油画解析. 收藏. 2019. №2 / Лю Ютао. Духовна метафора образу ринку: Аналіз олійного живопису міського пейзажу 20-го століття. Збірник. 2019. №2
164. 刘玉珠. 艺术的责任—论冯少协的新批判现实主义绘画. 美术. 2003. №9 / Лю Юйчжу. Відповідальність мистецтва: про новий критичний реалізм Фен Шаоксі. Образотворче мистецтво. 2003. №9
165. 鲁慕迅. (2013). 发自内心的七彩乐章—读田克盛油画新作. 中国油画, (1), 9-14 / Лу Мусюнь. (2013). Барвіста музика душі — читання нових олійних картин Тянь Кешен. Китайський олійний живопис, (1), 9-14
166. 骆玮, 张毅, & 余都. (2015). 数字绘画风格类型探析. 艺术与设计: 理论版, (3), 101-106 / Luo Wei, Zhang Yi & Yu Du. (2015). Аналіз типів стилів цифрового живопису. Art and Design: Theory Edition, (3), 101-106.

167. 毛时安. (2003). 俞晓夫: 不是什么是什么. 中国油画, (2), 1-4 / Мао Шіань (2003). Юй Сяофу: Те, що не є, те, що є. Китайський олійний живопис, (2), 1-4
168. 孟立丛. (2003). 浅谈绘画中的线条. 开封大学学报, 17(4), 65-67 / Мен Ліконг (2003). Розмова про лінії в живописі. Журнал університету Кайфен, 17 (4), 65-67
169. 孟涛. (2016). 以自然为师—赵开坤与中国写意油画. 吉林画报, (4), 48-51 / Мен Тао. Взяти природу за вчителя — Чжао Кайкунь і китайський олійний живопис // Цзілінь Живопис. 2016. № 4. С. 48-51.
170. 潘闻丞. 刍议城市风景画. 山花. 2013. №18 / Пан Веньчен. Коротка дискусія про міський пейзажний живопис Гірські квіти. 2013. №18.
171. 钱立稳. (2013). 绘画在城市形象塑造中的应用. 中小企业管理与科技, (28), 187-192 / Цянь Лівен / Qian Liwen (2013). Застосування живопису в створенні іміджу міста. Менеджмент і технології малих і середніх підприємств, (28), 187-192.
172. 钱立稳. (2013). 绘画在城市形象塑造中的应用. 中小企业管理与科技, (28), 187-189 / Цянь Лівен (2013). Застосування живопису в створенні іміджу міста. Менеджмент і технології малих і середніх підприємств, (28), 187-189.
173. 钱学森. (1992). 钱学森关于美术的一封信. 美术, 11 / Цянь Сюесень. (1992). Лист Цянь Сюесеня про мистецтво. Мистецтво, 11.
174. 钱学森. (2004). 重发钱学森关于 “城市山水画” 的一封信. 美术, 10 / Цянь Сюесень / Qian Xuesen. (2004). Повторна публікація листа Qian Xuesen про «Міський пейзажний живопис». Образотворче мистецтво, 10.
175. 林德文. (2017). 油画风景的表达形式 (Master's thesis, 广州大学) / Лін Девен (2017) Форма вираження пейзажного олійного живопису (магістерська робота, Університет Гуанчжоу).

176. 曲湘建. (2000). 现代绘画与油画风景写生. 美术观察, (3), 47-51 / Цюй Сянцзянь (2000). Сучасний живопис і пейзажний живопис маслом. Спостереження за мистецтвом, (3), 47-51
177. 曲湘建. (2012). 曲湘建艺术简历. 中华儿女: 海外版 (书画名家), (12), 80-81. / Цюй Сянцзянь. (2012). Художнє резюме Цюй Сянцзяня. Діти Китаю: закордонне видання (відомі художники та каліграфи), (12), 80-81
178. 任哲. (2011). 写生与中国油画. 荣宝斋: 当代艺术版, (1), 118-123. / Рень Чже. (2011). Етюд (Життєвий малюнок) і китайський олійний живопис. Жун Баочжай: Видання про сучасне мистецтво, (1), 118-123.
179. 桑海. (2018). 奇幻与优雅—陈钧德, 一位海派油画的继启者. 美术, (1), 54-59 / Сонг Хай. (2018). Фантазія та елегантність — Чень Джунде, наступник олійного живопису в шанхайському стилі. Образотворче мистецтво, (1), 54-59.
180. 尚辉. (2017). 奇幻与优雅—陈钧德, 一位海派油画的继启者. 美术界, (8), 4-13 / Шан Хуей. (2017). Фантазія та елегантність Чень Джунде. Art Circle, (8), 4-13.
181. 水天中. (2004). 印象派绘画在中国. 科技文萃, (12), 163-168 / Шуй Тяньчжун (2004). Імпресіоністичний живопис у Китаї. Науково-технічна література (12), 163-168.
182. 苏梅, & 赵本均. (2012). 尴尬中求发展—论当代工笔画的形式语言. 书画世界, (1), 88-89 / Су Мей, Чжао Бенцзюнь / Su Mei & Zhao Benjun (2012). Шукаючи розвитку в збентеженні — Про формальну мову сучасного ретельного живопису. Світ каліграфії та живопису, (1), 88-89
183. 孙建平. (1997). 印象派技法入门. 广西美术出版社 / Сунь Цзяньпін (1997). Вступ до техніки імпресіонізму. Видавництво Guangxi Fine Arts], [孙建平. (2015). 仁者乐山. 中国油画, (1), 11-16 / Сунь Цзяньпін. (2015). Доброзичливий Лешань. Китайський олійний живопис, (1), 11-16

184. 孙建平. (2002). 不伦不类与有容乃大—油画杂谈. 北方美术: 天津美术学院学报, (1), 54-59 / Сунь Цзяньпін. (2002). Непоказний і толерантний чудові - Різні бесіди про олійний живопис. Північне образотворче мистецтво: Журнал Академії образотворчого мистецтва Тяньцзіня, (1), 54-59
185. 孙建平. (2006). 风骨• 人格• 独立精神—在“精神与品格• 中国当代写实油画研讨会”上的发言. 北方美术: 天津美术学院学报, (2), 6-7 / Сунь Цзяньпін. (2006). Характер, особистість і незалежний дух – виступ на семінарі «Дух і характер із сучасного китайського реалістичного живопису маслом». Північне образотворче мистецтво: Журнал Академії образотворчого мистецтва Тяньцзіня, (2), 6-7.
186. 孙建平. (2007). 天津美术学院 2007 届研究生同等学力油画班作品 寻找贴近自己内心的语言. 中国油画, (4), 62-68 / Сунь Цзяньпін. (2007). Роботи післядипломного еквівалентного класу олійного живопису 2007 року Тяньцзіньської академії образотворчого мистецтва шукають мову, близьку до їхніх сердець. Китайський олійний живопис, (4), 62-68
187. 孙泳新. (2010). 笔墨当随时代—著名国画家孙泳新先生谈城市建设. 建筑与文化, (8), 46-53 / Сунь Юнсінь. (2010). Пензель і чорнило повинні йти за часом— Пан Сунь Юнсінь, відомий китайський художник, розповідає про міське будівництво. Архітектура та культура, (8), 46-53.
188. 王端廷. (2011). 为工业文明造像——张新权油画作品析. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, (5), 174-179 / Ван Дуантін. (2011). Портрети індустріальної цивілізації — аналіз картин маслом Чжан Сіньцюаня // Журнал Нанкінського університету мистецтв: Видання мистецтва та дизайну, (5), 174-179.
189. 王宏. (2019). 新时期水墨创作对城市景观题材的艺术表现. 美术, 7. / Ван Хонг (2019). Художнє вираження теми міського пейзажу у створенні туші та миття в нову еру. Образотворче мистецтво, 7.

190. 王宏建. (1992). 笔墨当随时代—读著名科学家钱学森同志的信有感. 美术, 11 / Ван Хунцзянь. (1992). Пензель і чорнило повинні йти за часом — Роздуми після прочитання листа відомого вченого Цянь Сюесеня. Мистецтво, 11.
191. 王辉. (1998). 风景油画创作思考. 美术观察, (11), 30-37 / Ван Хуей (1998). Думки про створення пейзажних картин маслом. Art Observation, (11), 30-37.
192. 王辉. (2012). 王辉油画作品选登. 艺苑, (6) / Ван Хуей. (2012). Вибір олійних картин Ван Хуея. Художній сад, (6).
193. 王静. 浅谈油画语言的表现. 美术大观. 2010. №6. 67-69 / Ван Цзінь. Розмова про вираз мови олійного живопису. 2010. №6. 67-69.
194. 王林. (2008). 重建对山水的崇拜—读张杰油画近作. 中国油画, (1), 21-24. / Ван Лін. (2008). Відновлення поклоніння пейзажам — читання недавніх олійних картин Чжан Цзе. Китайський олійний живопис, (1), 21-24
195. 王颖. (2004). 印象派与中国绘画. 美术观察, (12), 101-105 / Ван Ін. (2004). Імпресіонізм і китайський живопис. Мистецьке спостереження, (12), 101-105
196. 王玉平. (2009). 日记. 中国油画, (2), 13-15 / Ван Юпін. (2009). Щоденник. Китайський олійний живопис, (2), 13-15.
197. 王玉平. (2009). 我家附近也有个小酒铺. 中国油画, (2), 17-18 / Ван Юпін. (2009). Біля мого дому також є невеликий винний магазин. Китайська картина маслом, (2), 17-21.
198. 王卓然, & 朱晓清. (2018). 长三角的近代城市风景画创作. 中国书画, (1), 114-115 / Ван Жуорань, Чжу Сяоцін / Wang Zhuoran & Zhu Xiaoping. (2018). Створення сучасних картин міського пейзажу в дельті річки Янцзи. Китайський живопис і каліграфія, (1), 114-115

199. 王卓然, & 朱晓清. 长三角的近代城市风景画创作. 收藏. 2018. №1. / Ван Чжуоран і Чжу Сяоцін. Створення сучасних міських пейзажних картин у дельті річки Янцзи. Колекція. 2018. №1
200. 吴甲丰. (1979). 印象派的再认识. 社会科学战线, (2), 318-328 / У Цзяфен / Wu Jiafeng (1979). Переосмислення імпресіонізму. Social Science Front , (2), 318-328.
201. 吴长江. (2011). 冯少协油画创作的新倾向. 艺术市场, (15) / Ву Чанцзян (2011). Нові тенденції у створенні олійного живопису Фен Шаосі. Art Market , (15).
202. 向艳. (2009). 李叔同油画解读—中国印象派绘画的最早接受者. 青年文学家, (2), 98-102 / Сян Янь (2009). Інтерпретація олійних картин Лі Шутуна — найдавніший реципієнт китайського імпресіоністичного живопису. Молоді письменники, (2), 98-102.
203. 蕭巨昇. (2018). 變與不變-[百年來水墨畫之變] 的論爭研究. 書畫藝術學刊, (24), 103-125 / Сяо Джушен (2018). «Зміна та незмінність – [Зміни живопису тушшю за останні сто років] суперечливі дослідження». Журнал мистецтва живопису та каліграфії, (24), 103-125
204. 肖晟. 戴士和油画作品的语言特征研究. 大舞台. 2015. № 2. / Сяо Шен. Дослідження характеристик художньої мови олійних картин Дай Шихе. Велика сцена. 2015. № 2
205. 谢海燕. (2006). 刘海粟大师的美育思想和艺术道路. 南京艺术学院学报: 美术与设计, (2), 54-56 / Хіе Наіуан. (2006). Мистецтво про естетичну освіту майстра Лю Хайсу та його художній шлях. Журнал Нанкінського університету мистецтв: образотворче мистецтво та дизайн, (2), 54-56
206. 徐明松. (1997). 静思禅悟入梦来—任传文油画作品品析. 上海艺术家, (3), 23-28 / Сюй Мінсонг. (1997). Медитація та дзен-просвітлення уві сні. Аналіз олійних картин Рень Чуаньвєня. Шанхайський художник , (3), 23-28

207. 颜榴. (2017). 百年中国印象派画家群落 (上)—从李叔同到罗尔纯. 荣宝斋, (9), 146-161 / Янь Лю. (2017). Століття китайських художників-імпресіоністів (частина 1): від Лі Шутуна до Ло Ерчуня. Жун Баочжай, (9), 146-161.
208. 吴里银. (2015). 中国当代城市题材山水画研究 (Master's thesis, 陕西师范大学) / Ву Ліїнь (2015) Дослідження сучасного китайського міського пейзажного живопису (магістерська робота, Шеньсінський університет).
209. 颜文梁. 色彩学上的空间透视. 新美术. 1981. №1 / Ян Веньлян. Просторова перспектива в хроматології. Нове мистецтво. 1981. №1
210. 颜文樑. 从生产教育推想到实用美术之必要-告本校实用美术科同学辞. 苏州工艺美术职业技术学院学报. 2003. №2. 67-69 / Янь Веньлян. З точки зору виробничої освіти до необхідності практичного мистецтва: виступ перед кафедрою практичного мистецтва нашої школи. Журнал Сучжоуського професійно-технічного коледжу. 2003. №2. 67-69.
211. 颜文樑: 相比张大千、关山月, 他是那颗被遗忘的艺术之星/ Янь Веньлян: у порівнянні з Чжан Даянем та Гуань Шаньюе, він забута зірка мистецтва / [електронне джерело]: https://www.sohu.com/a/348364567_120348535
212. 杨方. (2014). 任传文油画艺术与长白山地区油画风景之我见. 美术教育研究, (23), 32-37 / Ян Фан. Моя думка про мистецтво олійного живопису Рень Чуанвєня та пейзаж олійного живопису району гори Чанбай. Дослідження художньої освіти 23 (2014): 32-37
213. 杨力. (2013). 论宋代中国画的媒介—宋纸. 现代装饰: 理论, (10), 149-153 / Ян Лі. (2013). Про засоби китайського живопису династії Сун — Папір для династії Сун. Сучасне оздоблення: теорія, (10), 149-153.
214. 杨泳梁. (2007). 蜃市山水. 中国摄影, (10), 50-51 / Ян Юнлян (2007). Пейзаж Міражу. Китайська фотографія, (10), 50-51.

215. 杨悦浦. (2010). 色彩, 色彩, 还是色彩!—赏田克盛油画新作. 中国油画, (2), 13-18./ Ян Юепу. (2010). Колір, колір, колір! Оцінка нових олійних картин Тянь Кешен. Китайський живопис олією, (2), 13-18.
216. 姚育明. (2015). 陈钧德: 自性心光本灿烂. 世纪, (6), 68-71 / Яо Юймін. (2015). Чень Джунде: Світло само-природи за своєю суттю яскраве. Століття, (6), 68-71.
217. 叶春辉. (2008). 自在之在 自由之游--读张杰油画. 美术观察, (5), 66-69 / Є Чуньхуей. (2008). Подорож у свободі — читання олійних картин Чжана Цзе. Мистецьке спостереження, (5), 66-69.
218. 易英. (1995). 艺术思潮与抽象绘画—中国当代抽象绘画述论. 美苑, (5), 32-36 / Yi Ying. (1995). Художня думка та абстрактний живопис: коментар до сучасного китайського абстрактного живопису. Меіуан, (5), 32-36.
219. 尹吉男. (2017). 写在前面—为王玉平画展而作. 美术研究, (4), 8-9 / Інь Цзінань. Написано на лицьовій стороні — зроблено для художньої виставки Ван Юпіна. Мистецькі дослідження 4 (2017): 8-9.
220. 尹立杰. (2011). 国画的表现形式与审美特点. 群文天地: 下半月, (11), 105-105 / Інь Ліцзе (2011) Форма вираження та естетичні характеристики традиційного китайського живопису. Цюньвень Тяньді: Друга половина місяця / Qunwen Tiandi: The Second Half Moon, (11), 105-105.
221. 余丁. (2012). 造化.心源—王玉平的艺术历程. 美术研究, (2), 8-11 / Юй Дін. (2012). Творіння. Джерело від серця — історія мистецтва Ван Юпіна. Мистецькі дослідження, (2), 8-11.
222. 俞晓夫. (2005). 小议印象派和中国油画. 美术, (2), 51-52 / Юй Сяофу (2005). Коротка дискусія про імпресіонізм і китайський олійний живопис. Образотворче мистецтво, (2), 51-52.
223. 俞晓夫. (2014). 刘伟光的上海都市风景画. 当代油画, (1), 64-67 / Юй Сяофу (2014). Шанхайські міські пейзажі Лю Вейгуана. Сучасний олійний живопис, (1), 64-67.

224. 俞晓夫. (2014). 再叙《一次义演—纪念格尔尼卡》. 西北美术: 西安美术学院学报, (1), 26-31 / Юй Сяофу (2014). Переказ "Бенефіс - пам'яті Герніки". Північно-західне образотворче мистецтво: Журнал Академії образотворчого мистецтва Сіаню, (1), 26-31.
225. 袁文彬. (2005). 袁文彬作品. 北方美术: 天津美术学院学报, (2), 70-75 / Юань Веньбін. (2005). Роботи Юань Веньбіня. Північне образотворче мистецтво: Журнал Академії образотворчого мистецтва Тяньцзіня, (2), 70-75
226. 张杰. (2007). 张杰油画艺术展. 艺术市场, (12), 70-75 / Чжан Цзе. (2007). Художня виставка олійного живопису Чжан Цзе. Арт Ринок, (12), 70-75.
227. 张杰. (2016). 以古典“诗心”为画—一个人油画创作思考. 艺术科技, (6), 219-219 / Чжан Цзе (2016). Живопис із класичним «поетичним серцем» - Думки про особисте створення олійного живопису. Технологія мистецтва, (6), 219-219.
228. 张群. (2009). 传统文化积淀中的图式建构—任传文的意象油画语言释解. 吉林艺术学院学报, (2), 62-64 / Чжан Цюнь (2009). Побудова схеми в накопиченні традиційної культури. Пояснення мови образів Рень Чуанвєня в олійному живописі. Журнал Цзілінського університету мистецтв, (2), 62-64.
229. 张熙伦. (2015). 地域性特征对陕西与陕北油画风格的影响. 当代青年: 下半月, (9), 85-85 / Чжан Сілун (2015). Вплив регіональних особливостей на стиль олійного живопису Шеньсі та північного Шеньсі. Сучасна молодь: друга половина місяця, (9), 85-85.
230. 张新权. (2003). 思索与实践—油画风景创作谈. 美术观察, (3), 64-69 / Чжан Сінцюань (2003). Думки та практика — розмова про створення пейзажів, написаних маслом. Мистецьке спостереження, (3), 64-69.

231. 张新权. (2004). 张新权: 风景画随想. 艺术界, (5), 76-81 / Чжан Сіньцюань. (2004). Чжан Сіньцюань: Випадкові думки про пейзажний живопис. Світ мистецтва, (5), 76-81.
232. 张新权. (2013). 张新权油画作品选登. 艺苑, (3) / Чжан Сіньцюань (2013). Вибрані олійні картини Чжан Сіньцюань. Художній сад, (3).
233. 张新田. (2013). 自然与画布之间的翻译者. 当代油画, (6), 48-53. / Чжан Сіньтянь (2013). Перекладач між природою та полотном. Сучасний олійний живопис, (6), 48-53.
234. 赵开坤. (2006). 只言片语. 艺术界, (6), 30-35 / Чжао Кайкунь. (2006). Кілька слів. Світ мистецтва, (6), 30-35.
235. 赵开坤. (2017). 扯闲篇. 中国油画, (4), 15-20 / Чжао Кайкунь. (2017). Дискусія. Китайський олійний живопис, (4), 15-20.
236. 赵开坤作品. (2016). 当代油画, (8), 112-117 / Роботи Чжао Кайкуня. (2016). Сучасний олійний живопис, (8), 112-117.
237. 赵峥嵘. (2016). 解构与重组—试论具象绘画中的抽象因素的意义. 美术观察, (8), 66-67 / Чжао Чженжун (2016). Деконструкція та реконструкція — про значення абстрактних факторів у фігуративному живописі. Мистецьке спостереження, (8), 66-67.
238. 周春. (2012). 从王沂东的油画艺术看中国油画的民族化发展. 大众文艺: 学术版, (1), 42-46 / Чжоу Чунь (2012). Погляд на націоналізацію китайського олійного живопису в творчості Ван Ідуна. Популярна література та мистецтво: Академічне видання, (1), 42-46.
239. 周胤辰. (2015). 上海城市历史题材油画与都市文化. 艺术科技, (5), 104-108. / Чжоу Інчєн. (2015). Міські історичні олійні картини Шанхаю та міська культура. Art Technology, (5), 104-108.
240. 朱其. (2014). 对 20 世纪中国画转型的重新认识. 画刊, (1), 42-45 / Чжу Ці. (2014). Переосмислення трансформації китайського живопису в ХХ столітті. Малюнок / Pictorial Magazine, (1), 42-45.

241. 祝捷. (2018). 中国写意油画的精神与文脉传承—写意油画家陈国力, 王辉, 崔国强, 文祯非访谈录. 云南艺术学院学报, (4), 47-50. / Чжу Цзе. «Наслідування духу та контексту китайського малювання маслом від руки — інтерв'ю з художниками, які писали масло від руки Чень Гуолі, Ван Хуей, Цуй Гоцянь і Вень Чженфей». Журнал Юньнаньського університету мистецтв 4 (2018): 47- 50.
242. 邹芳. (2016). 逝者如斯—张杰的油画山水. 艺术当代, (2), 88-95. / Цзоу Фанг. (2016). Так спокійні — краєвиди, написані маслом Чжан Цзе. Сучасне мистецтво, (2), 88-95.
243. 邹明. (2005). 抽象绘画中的形与神. 中国书画, (7), 150-155 / Цзоу Мін (2005). Форма і дух в абстрактному живописі. Китайський живопис і каліграфія, (7), 150-155.
244. 宋锐. (2014). 老道外的风景画创作 (Master's thesis, 哈尔滨师范大学). [Сон Руй (2014) Створення пейзажного живопису Лао Дао Вая (магістерська робота, Харбінський університет).
245. 吴昊. (2015). 城市风景题材绘画研究 (Master's thesis, 哈尔滨师范大学) / Ву Хао (2015) Дослідження міського пейзажного живопису (магістерська робота, Харбінський університет).
246. 鲍立峰. (2014). 城市风景画的内涵表达 (Master's thesis, 上海师范大学) / Бао Ліфен (2014) Конотаційне вираження міського пейзажного живопису (магістерська робота, Шанхайський університет).
247. 马嘉励. (2020). 新中国以来城市题材山水画风格的研究 (Master's thesis, 华北水利水电大学) / Ма Цзялі (2020) Дослідження стилю міського пейзажного живопису з часу заснування Нового Китаю (магістерська робота, Північнокитайський університет водного господарства та гідроенергетики).
248. 徐誉玮. (2020). 中国当代城市风景油画的精神探索 (Master's thesis, 沈阳师范大学) / Сюй Ювей (2020) Духовне дослідження сучасного китайського

- міського пейзажу, олійного живопису (магістерська робота, Шеньянський університет).
249. 廖然. (2016). 工业城市风景—我的毕业创作谈 (Master's thesis, 江西师范大学) / 廖 冉 (2016). Промисловий міський ландшафт (магістерська робота, Цзянсіньський університет)
 250. 潘思敏. (2013). 上海·城市印象 (Master's thesis, 上海师范大学) / Пан Сімін (2013) Враження від міста Шанхай (магістерська робота, Шанхайський університет).
 251. 张波. (2015). “光阴的故事—我的城市风景画创作” 创作研究 (Master's thesis, 上海师范大学) / Чжан Бо (2015) «Історії часу — моє створення міських пейзажів» Дослідження створення (магістерська робота, Шанхайський університет).
 252. 胡琳. (2015). 画什么” 与 “怎么画 (Master's thesis, 湖南师范大学) / Ху Лін (2015). Що малювати» та «Як малювати» (магістерська робота, Хунаньський університет).
 253. 程亚瑞. (2016). 中国当代城市风景油画研究 (Master's thesis, 郑州大学) / Ченг Яруй (2016) Дослідження олійного живопису китайського сучасного міського пейзажу (магістерська робота, Університет Чженчжоу).

ДОДАТОК А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1. Дай Шихе (戴士和). *Ворота Чжэн'ян*. 1991. Полотно, олія. 100×100 см.
Приватна колекція
- Іл. 2. Ян Венълян (颜文樑). *Собор у Мілані*. 1930. Полотно, олія. 17×25 см.
Приватна колекція
- Іл. 3. Ян Венълян (颜文樑). *Нічне передмістя*. 1960. Полотно, олія. 36×62 см.
Приватна колекція.
- Іл. 4. Ян Венълян (颜文樑). *Десятиріччя свята нації*. 1959. Полотно, олія.
57×89 см. Приватна колекція
- Іл. 5. Дай Шихе (戴士和). *Старий будинок*. 2008. Полотно, олія. 50×60 см.
Приватна колекція
- Іл. 6. Дай Шихе (戴士和). *Вулички Чикана*. 2014. Полотно, олія. 60×100 см.
Приватна колекція
- Іл. 7. Дай Шихе (戴士和). *Під горами Кан*. 2000. Полотно, олія. 48×48 см.
Приватна колекція
- Іл. 8. Лі Чен (李成). *Самотній храм серед чистих піків*. Близько 960. Туш на шовку. 111,4×56 см. Національний художній музей, Пекін
- Іл. 9. Чжан Цзедуань (張擇端). *Підйом угору по річці під час фестивалю Цінмін*. Туш на шовку. 25,5×525 см. Початок XII ст. Національний художній музей, Пекін
- Іл. 10. Цю Ін (仇英). *Процвітаюча південна столиця*. Нанкін. 1540-і.
Національний художній музей, Пекін
- Іл. 11. Сюй Ян (徐揚). *Життя, що розвивається. Час процвітання. (Південна інспекційна подорож імператора Цяньлуна, шостий сувій: В'їзд у*

Сучжоу вздовж Великого каналу). 1759-1770. Національний художній музей, Пекін

- Іл. 12. Невідомий автор. *Місто Кантон на річці Чжуцзян*. Сер. XVIII ст. Папір, закріплений на дошці, туш, фарба. 42,5×330 см.
- Іл. 13. Невідомий автор. Кантонська художня студія. Порцелянове фруктове блюдо із зображенням міських панорам Лондона та Кантона (фрагмент) 1735-1740. Діаметр 38,7 см.
- Іл. 14. Невідомий автор. Картина у техніці цзехуа. Ймовірно копія з роботи Лю Суннянь (劉松年) 1780-х рр. Фрагменти із зображенням міст
- Іл. 15. Соншань Даорен (嵩山道人). *Триста шістдесят професій і ремесел*. Кінець XIX ст. Ксілографія. 32×26 см.
- Іл. 16. Лю Хайсу (刘海粟). *Перед храмом Конфуція*. 1924. Полотно, олія. 61,5×43,3 см. Приватна колекція
- Іл. 17. Ян Веньлян (顏文樑). *Мінхан будується*. 1958. Полотно, олія. 26,5×34 см. Приватна колекція
- Іл. 18. Чень Цюцяо (陈秋草). *Zhaohui*. 1950-ті – 1960-ті. Папір, чорнила, 68×137 см. Національний художній музей, Пекін
- Іл. 19. Сун Веньчжі (宋文治). *Біля річки Янцзи*. 1972. Папір, чорнила. 144×355 см. Національний художній музей, Пекін
- Іл. 20. Є Цяньюй (葉淺語). *Визволення Пекіна*. 1959. Папір, чорнила, акрил, 277×140 см. Національний художній музей, Пекін
- Іл. 21. Ю Юхань (喻 卞 帙). *Dalian Zhongshan Road 1983-25*. 1983. Полотно, акрил. Приватна колекція
- Іл. 22. Ю Юхань (喻 卞 帙). *1986-3*. 1986. Полотно, акрил, 156×131,2 см. Приватна колекція
- Іл. 23. Ян Юнлянь (楊泳梁). Серія «*Примарний пейзаж*». 2006-2007. Змішана техніка. 60×132 см. Приватна колекція

- Іл. 24. Хон Чі Фан (韓志勳). *Плаваючий сусід*. 1950. Папір, туш. Приватна колекція
- Іл. 25. Дін Гуаньпен (丁觀鵬, працював у 1726-1770 рр.). *Мирний початок Нового року*. 1748. Папір, туш. 108,4×179,3 см.
- Іл. 26. Цю Іннін (邱奕寧). *Довгий острів в очікуванні III*. 2018. Папір, туш. 59,1×89,1 см. Приватна колекція
- Іл. 27. Цзян Мінсянь (江明賢). *Місто Ліцзян і гора нефритового дракона*. 2014. Папір, туш, 96×90 см.
- Іл. 28. Чжан Дін (張竹). *Гоцзелоу Цзінсінь*. 1995. Папір, туш. 80×80 см. Приватна колекція
- Іл. 29. Ю Пен (于彭). *Мрії про Гон-Конг*. 1993. Папір, туш. 80×80 см. Приватна колекція
- Іл. 30. Ву Гуанчжун (吳冠中).
 а) *Дві ластівки*. 1981. Папір, туш. Приватна колекція.
 б) *Колишня резиденція Цю Цзінь*. 1988. Папір, туш. Приватна колекція.
 с) *Спогад про Цзяннань*. 1996. Папір, туш. Приватна колекція
- Іл. 31. Лі Чжицін (李志清). *Начерк старого міста*. 2020. Папір, туш. 75×60 см. Приватна колекція
- Іл. 32. Лі Жіцінг (李志清). *Вирощування птахів* (фрагмент). 2013. Папір, туш. 80×80 см. Приватна колекція
- Іл. 33. Хуан Бінхонг (黃賓虹). *Пейзаж Походження Південного Ліан-Шань*. 1920-ті рр. Папір, туш. 95×120 см. Приватна колекція
- Іл. 34. Сюй Сі (徐希). *Дощовий пейзаж*. 2013. Папір, туш, акварель. 80×75 см. Приватна колекція
- Іл. 35. Ван Ідун (的王沂东). *Паризька вуличка*. 2003. Полотно, олія. 22×16,5 см. Приватна колекція
- Іл. 36. Чжао Чженжун (赵峥嵘).

а) *Тихий горизонт не розділяє межу між тобою і мною*. 2014. Полотно, олія. 100×75 см. Приватна колекція

б) *White West Lake*. 2014. Полотно, олія. 50×60 см. Приватна колекція

Іл. 37. Чэнь Сецзюнь (陈燮君).

а) *Хвилі річки Сучжоу*. 2018. Полотно, олія. 40×40 см. Приватна колекція

б) *Подих Шанхаю*. 2018. Полотно, олія. 40×40 см. Приватна колекція

Іл. 38. Чжан Цзе (张杰).

а) *Люди та місто*. 2017. Полотно, олія. 100×80 см. Приватна колекція

б) *Порожнє місто*. 2017. Полотно, олія. 200×160 см. Приватна колекція

Іл. 39. Тянь Кешен (田克盛).

а) *Старовинне місто на узбережжі Східнокитайського моря*. 2000. Полотно, олія. 65×81 см. Приватна колекція

б) *Місто*. 1994. Полотно, олія. 117×92 см. Приватна колекція

Іл. 40. Ду Хайцзюнь (杜海军).

а) *Місто-будинок*. 2012. Полотно, олія. 180×160 см. Приватна колекція

б) *Місто у горах*. 2015. Полотно, олія. 100×100 см. Приватна колекція

Іл. 41. Ду Хайцзюнь (杜海军). Серія «Високі будівлі на березі моря». 2015. Полотно, олія. 400×400 см. Приватна колекція

Іл. 42. Ван Юпін (王玉平). *Одинадцятий день першого місяця за григоріанським календарем*. 2013. Полотно, олія, акрил. 57×72 см. Приватна колекція

Іл. 43. Ван Юпін (王玉平). *Фрагмент з життя міста*. 2015. Полотно, олія, акрил. 60×60 см. Приватна колекція

Іл. 44. Цуй Гоцян (崔国强). *Старий будинок*. 2006. Полотно, олія. 60×80 см. Приватна колекція

Іл. 45. Гу Ганг (谷钢). *Меморіальний зал Сунь Ятсена*. 2010. Полотно, олія. 120×90 см. Національний художній музей, Пекін

- Іл. 46. Гу Ганг (谷钢). *Меморіальна середня школа імені Сунь Ятсена*. 2010. Полотно, олія. 120×100 см. Національний художній музей, Пекін
- Іл. 47. Чэнь Сецзюнь (陈燮君). *Місце командування Нанкінським повстанням*. 2021. Полотно, олія. 60×80 см. Шанхайський музей
- Іл. 48. Дун Анке (邓安克).
- а) *Старовинні пейзажі Цяньху Мяо-1*. 2010. Полотно, олія. 65×81 см.
 - б) *Лішуй. Чжэцзян*. 2010. Полотно, олія. 75×75 см. Приватна колекція
- Іл. 49. Бай Сяоган (白晓刚).
- а) *Вэйчжоу (Шаньсі)*. 2015. Полотно, олія. 80×90 см. Приватна колекція
 - б) *Вулиця Баргкхор*. 2010. (З серії «Повсякденність фабрики»). Полотно, олія. 50×55 см. Приватна колекція
- Іл. 50. Дін Ілінь (丁一林). *Фрагмент старого життя*. 2009. Полотно, олія. 80×65 см. Приватна колекція
- Іл. 51. Рень Чуанвень (任传文).
- а) *Пуцзян на початку літа*. 2018. Полотно, олія. 80×60 см. Приватна колекція
 - б) *Рано вранці на набережній*. 2018. Полотно, олія, 80×60 см. Приватна колекція
- Іл. 52. Чжан Цзе (张杰).
- а) *Той, що біжить за мріями № 9*. 2021. Полотно, олія. 130×150 см. Приватна колекція
 - б) *Той, що біжить за мріями № 2*. 2020. Полотно, олія. 200×150 см. Приватна колекція
- Іл. 53. Бай Сяоган (白晓刚). *Вэйчжоу*. 2015. Полотно, олія. 80×90 см. Приватна колекція
- Іл. 54. Цюй Сянцзянь (曲湘建). *Ринок у Мяо II*. 2018. Полотно, олія. 80×60 см. Приватна колекція

- Іл. 55. Цюй Сянцзянь (曲湘建). *Сива річка*. 2017. Полотно, олія. 60×80 см.
Приватна колекція
- Іл. 56. Сунь Цзяньпінь (孙建平). *Qingming Qiaotou*. 2019. Полотно, олія.
120×100. Приватна колекція
- Іл. 57. Сунь Цзяньпінь (孙建平).
а) *Дорога біля школи*. 2017. Полотно, олія. 90×90 см. Приватна колекція
б) *Пейзажний замальовок*. 2017. Полотно, олія. 90×90 см. Приватна
колекція
- Іл. 58. Сунь Цзяньпінь (孙建平). *Листя опадає. (Пам'ятник У Тінфангу, діячеві епохи Сінхай)*. 2010. Полотно, олія. 120×120 см. Приватна колекція
- Іл. 59. Ху Чаоян (胡朝阳). *Колишня резиденція Сян Гуан'юя та вокзальна дорога Ханькоу, побудована у 1901 році*. 2017. Полотно, олія. 65×81 см.
Приватна колекція
- Іл. 60. Юань Веньбінь (袁文彬). *Причал*. 2006. Полотно, олія. 60×60 см.
Приватна колекція
- Іл. 61. Чжао Кайкунь (赵开坤). *Резиденція Північного Шеньсі*. 2013. Полотно, олія. 70×70 см. Приватна колекція
- Іл. 62. Чжао Кайкунь (赵开坤). *Вілла Тайюань (диптих)*. 2006. Полотно, олія. 180×130 см. Приватна колекція
- Іл. 63. Дін Ілінь (丁一林). *Меморіал китайських робітників у Першій світовій війні*. 2021. Полотно, олія. 70×90 см. Приватна колекція
- Іл. 64. Чжан Цзе (张杰). *Міські спостереження*. 2015. Полотно, олія. 80×100 см. Приватна колекція
- Іл. 65. Чжан Цзе (张杰). З серії «Міський супровід». 2017. Полотно, олія. 80×100 см. Приватна колекція
- Іл. 66. Чжан Цзе (张杰). *Свідок № 5 (З серії «Міський супровід»)*. 2015. Полотно, олія. 80×100 см. Приватна колекція

Іл. 67. Рен Чжэ (任哲).

а) *Пейзаж із соснами*. 2018. Полотно, олія. 130×180 см. Приватна колекція

б) *Літо*. 2017. Полотно, олія. 130×180 см. Приватна колекція

Іл. 68. Юй Сяофу (俞晓夫). *Люди на воді*. 2005. Полотно, олія. 50×61 см. Приватна колекція

Іл. 69. Юй Сяофу (俞晓夫). *Серія спогадів-I*. 2003. Полотно, олія. 50×50 см. Приватна колекція

Іл. 70. Фэн Шаоси (冯少协).

а) *1930: Квартали Гуанчжоу Сігуань* (з серії «Століття Гуанчжоу»). 2009. Полотно, олія. 150×100 см. Приватна колекція

б) *Спеціальна економічна зона Чжухай*. 2020. Полотно, олія. 250×400 см. Приватна колекція

Іл. 71. Фэн Шаоси (冯少协). *1936: Будинок кавалеристів Гуанчжоу* (з серії «Століття Гуанчжоу»). 2012 р. Полотно, олія. 150×100 см. Приватна колекція

Іл. 72. Фэн Шаоси (冯少协). *Спеціальна економічна зона Шеньчжень*. 2020. Полотно, олія. 250×400 см. Приватна колекція

Іл. 73. Ван Хуей (王辉). Без назви. 2008. Полотно, олія. 100×120 см. Приватна колекція

Іл. 74. Ван Хуей (王辉). *Враження: Південний Фуцзянь*. 2005. Полотно, олія. 80×100 см. Приватна колекція

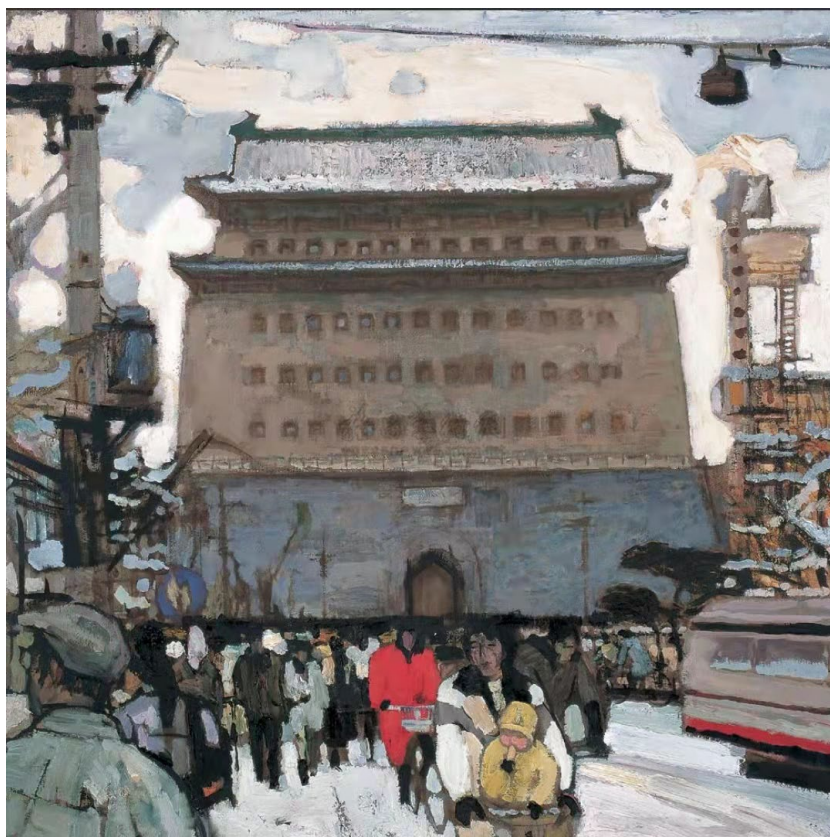
Іл. 75. Чжан Сіньюань (张新权). *Кімната з видом на море*. 2009. Полотно, олія. 100×120 см. Приватна колекція

Іл. 76. Чжан Сіньюань (张新权). *The Bund*. 2011. Полотно, олія. 230×480 см. Приватна колекція

Іл. 77. Чень Цзюнде (陈钧德). *Річка Сучжоу у Шанхаї*. 2005. Полотно, олія. 70×90 см. Приватна колекція

- Іл. 78. Чень Цзюнде (陈钧德). *Літній день*. 2001. Полотно, олія. 50×60 см.
Приватна колекція
- Іл. 79. Чжана Сіньюань (张新权). *Ескіз у Йімен*. 2008. Полотно, олія. 60×80 см.
Приватна колекція
- Іл. 80. Чжана Сіньюань (张新权). *Стара вулиця Хайкоу*. 2021. Полотно, олія. 80×100 см.
Приватна колекція
- Іл. 81. Чэнь Сецзюнь (陈變君). *Дециця фіолетового дихання*. 2014. Полотно, олія. 40×40 см.
Приватна колекція
- Іл. 82. Чэнь Сецзюнь (陈變君). *Шанхайські образи*. 2015. Полотно, олія. 60×80 см.
Приватна колекція
- Іл. 83. Дин Ілінь (丁一林). *Стара вулиця*. 2008. Полотно, олія. 60×71 см.
Приватна колекція
- Іл. 84. Дин Ілінь (丁一林). *Стара вулиця*. 2014. Полотно, олія. 60×80 см.
Приватна колекція

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Дай Шихе (戴士和). *Ворота Чжэн'ян*. 1991. Полотно, олія. 100×100 см.
Приватна колекція



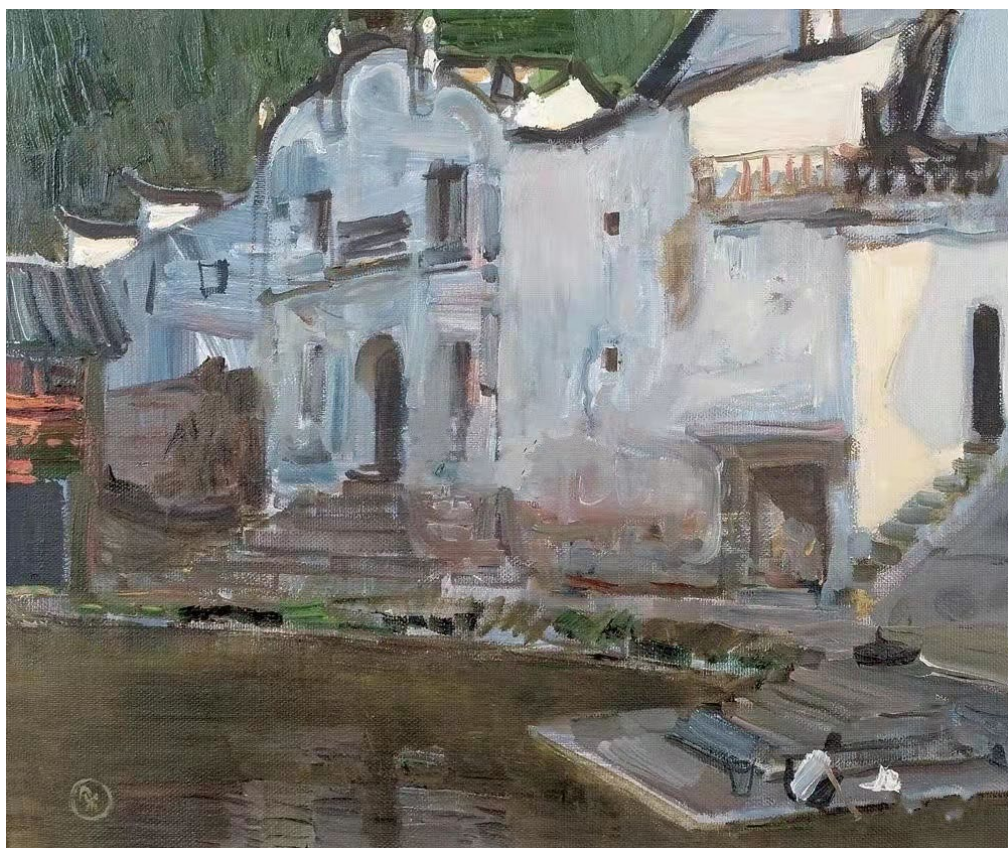
Іл. 2. Ян Венлянь (颜文樑). *Собор у Мілані*. 1930. Полотно, олія. 17×25 см.
Приватна колекція



Іл. 3. Ян Венълян (颜文樑). *Нічне передмістя*. 1960. Полотно, олія. 36×62 см. Приватна колекція.



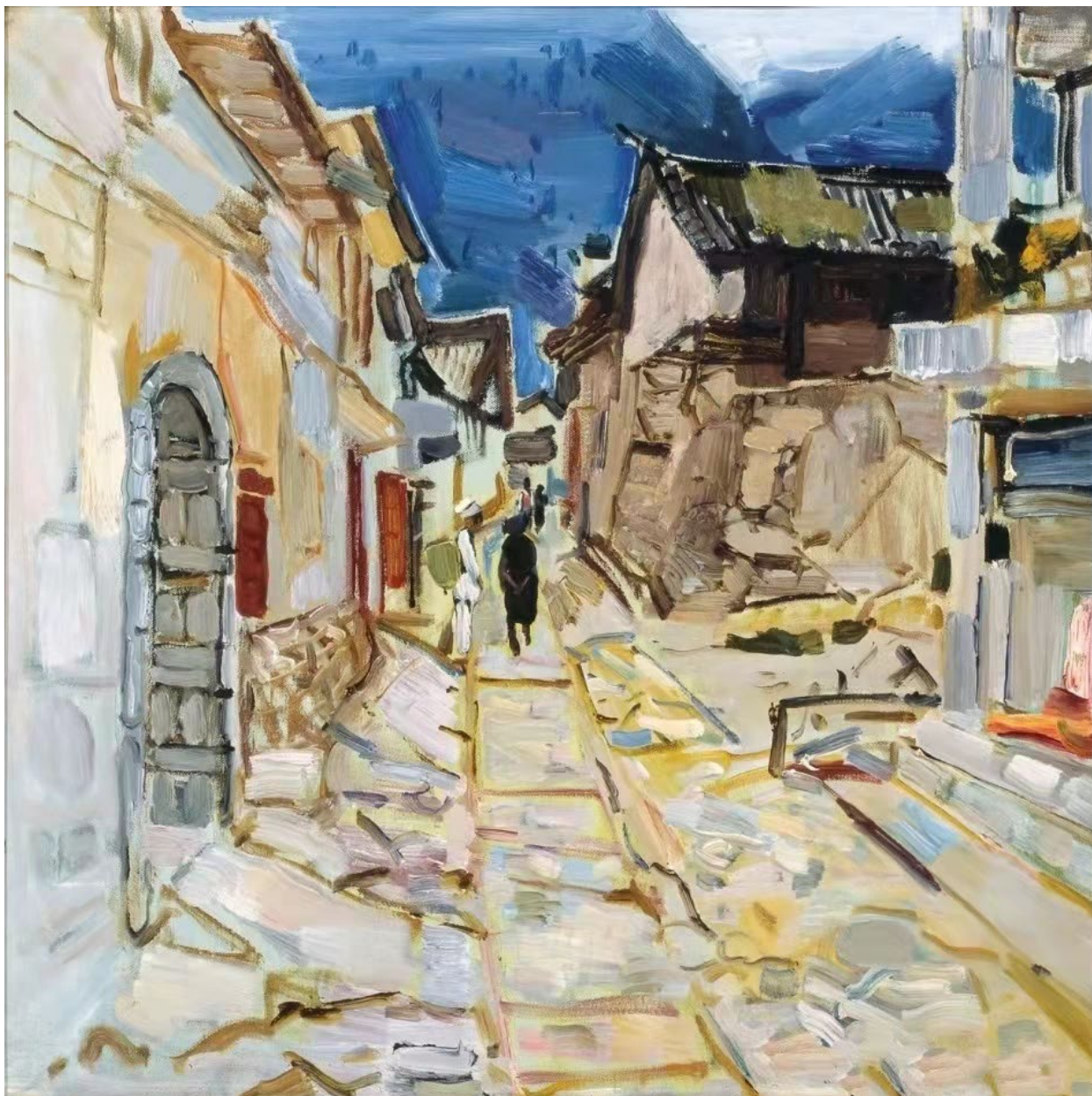
Іл. 4. Ян Венълян (颜文樑). *Десятиріччя свята нації*. 1959. Полотно, олія. 57×89 см. Приватна колекція



Іл. 5. Дай Шихе (戴士和). *Старий будинок*. 2008. Полотно, олія. 50×60 см.
Приватна колекція



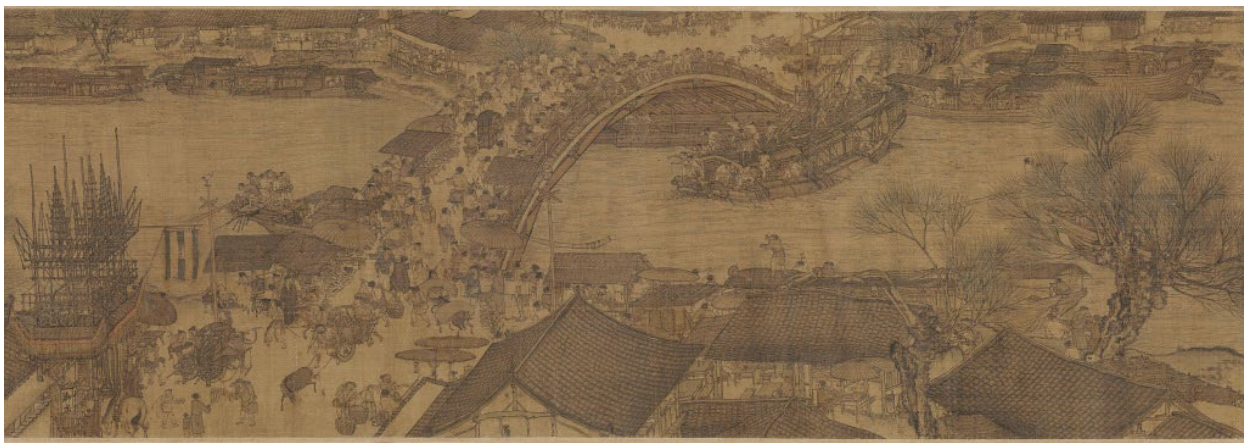
Іл. 6. Дай Шихе (戴士和). *Вулички Чикана*. 2014. Полотно, олія. 60×100 см.
Приватна колекція



Іл. 7. Дай Шихе (戴士和). *Под горами Кан*. 2000. Полотно, олія. 48×48 см.
Приватна колекція



Іл. 8. Лі Чен (李成). *Самотній храм серед чистих піків*. Близько 960. Туш на шовку. 111,4×56 см. Національний художній музей, Пекін



Іл. 9. Чжан Цзедуань (張擇端). *Підйом угору по річці під час фестивалю Цінмін.* Туш на шовку. 25,5×525 см. Початок XII ст. Національний художній музей, Пекін



Іл. 10. Цю Ін (仇英). *Процвітаюча південна столиця. Нанкін.* 1540-і. Національний художній музей, Пекін



Іл. 11. Сюй Ян (徐揚). *Життя, що розвивається. Час процвітання. (Південна інспекційна подорож імператора Цяньлуна, шостий сувій: В'їзд у Сучжоу вздовж Великого каналу).* 1759-1770. Національний художній музей, Пекін



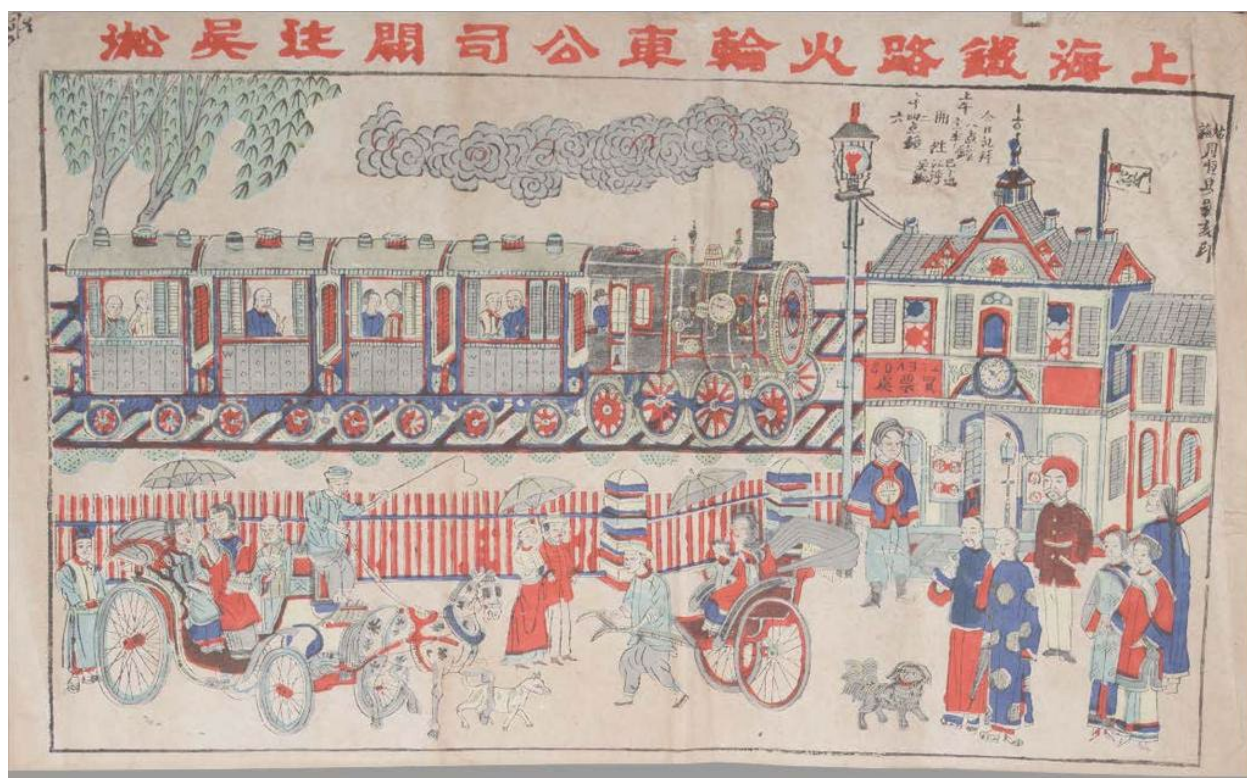
Іл. 12. Невідомий автор. *Місто Кантон на річці Чжуцзян*. Сер. XVIII ст.
Папір, закріплений на дошці, туш, фарба. 42,5×330 см.



Іл. 13. Невідомий автор. Кантонська художня студія. Порцелянове фруктове блюдо із зображенням міських панорам Лондона та Кантона (фрагмент) 1735-1740. Діаметр 38,7 см.



Іл. 14. Невідомий автор. Картина у техніці цзехуа. Ймовірно копія з роботи Лю Суннянь (劉松年) 1780-х рр. Фрагменти із зображенням міст



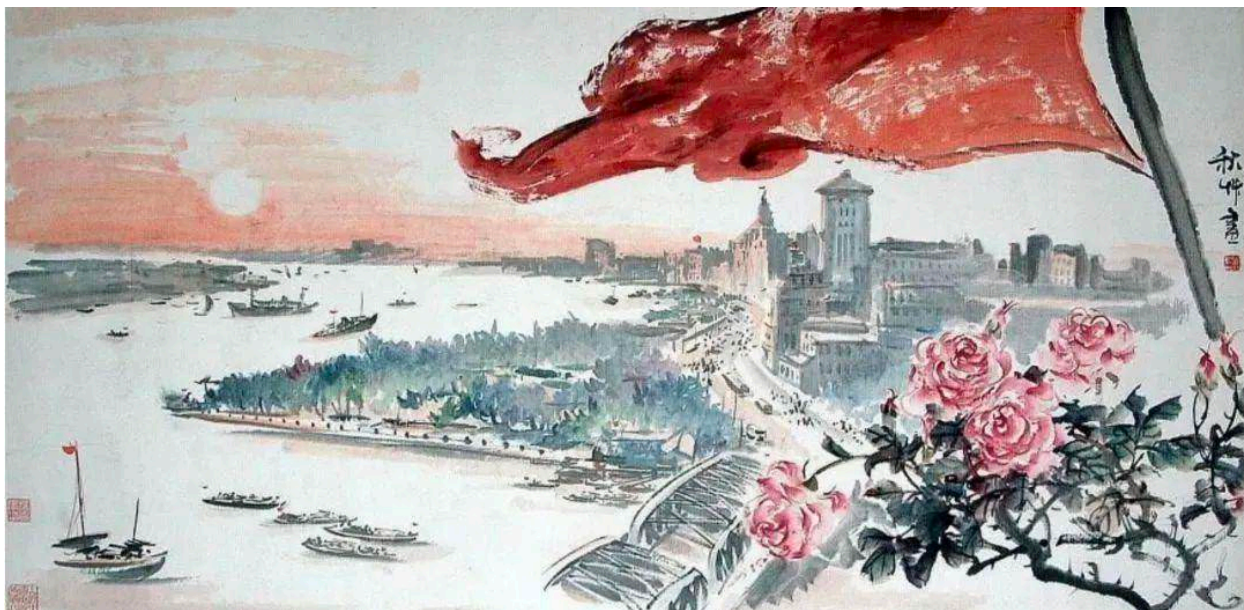
Іл. 15. Соншань Даорен (嵩山道人). Триста шістдесят професій і ремесел.
Кін XIX ст. Ксілографія. 32×26 см.



Іл. 16. Лю Хайсу (刘海粟). *Перед храмом Конфуція*. 1924. Полотно, олія. 61,5×43,3 см. Приватна колекція



Іл. 17. Ян Венлянь (颜文樑). *Мінхан будується*. 1958. Полотно, олія. 26,5×34 см. Приватна колекція



Іл. 18. Чень Цюцяо (陈秋草). *Zhaohui*. 1950-ті – 1960-ті. Папір, чорнила, 68×137 см. Національний художній музей, Пекін



Іл. 19. Сун Веньчжі (宋文治). *Біля річки Янцзи*. 1972. Папір, чорнила. 144×355 см. Національний художній музей, Пекін



Іл. 20. Є Цяньюй (葉淺語). *Визволення Пекіна*. 1959. Папір, чорнила, акрил, 277×140 см. Національний художній музей, Пекін



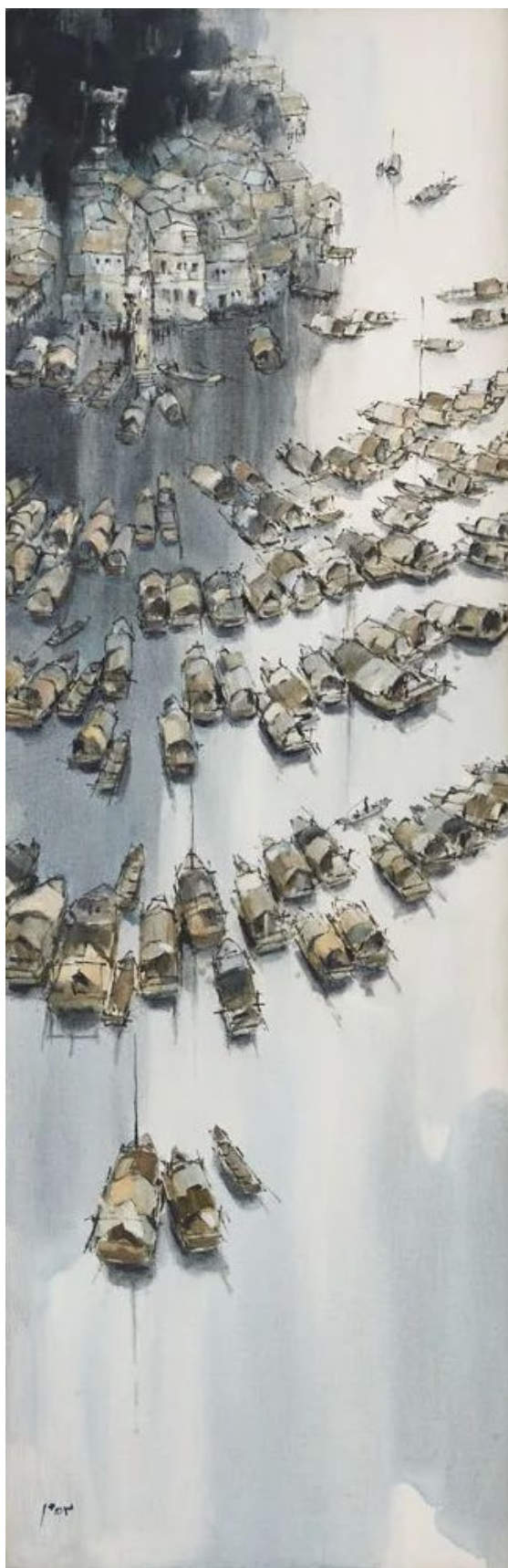
Іл. 21. Ю Юхань (赵 伟). *Dalian Zhongshan Road 1983-25*. 1983. Полотно, акрил. Приватна колекція



Іл. 22. Ю Юхань (赵 伟). 1986-3. 1986. Полотно, акрил, 156×131,2 см. Приватна колекція



Іл. 23. Ян Юнлянь (楊泳梁). Серія «Примарний пейзаж». 2006-2007. Змішана техніка. 60×132 см. Приватна колекція



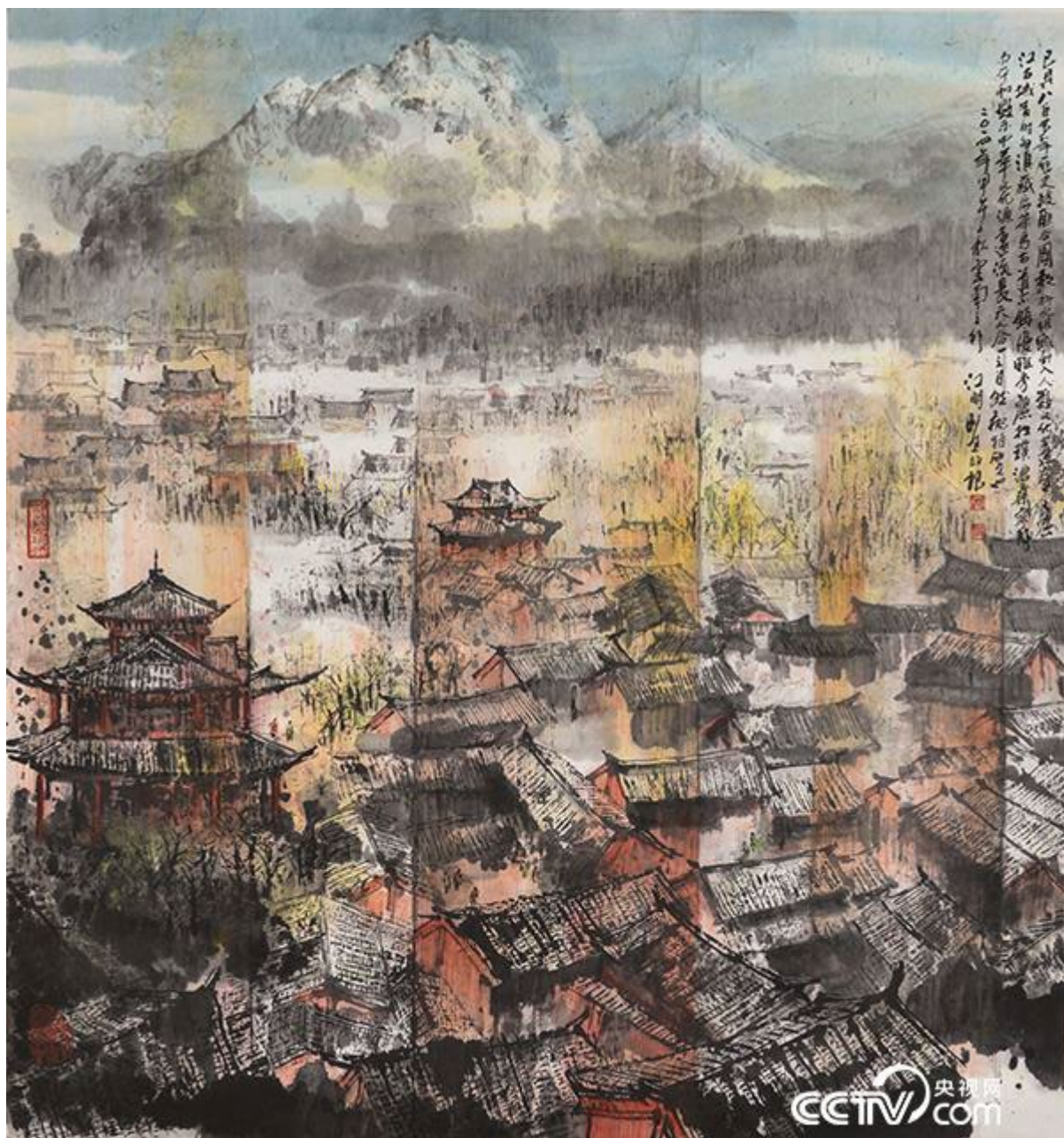
Іл. 24. Хон Чі Фан (韓志勳). *Плаваючий сусід*. 1950. Папір, туш. Приватна колекція



Іл. 25. Дін Гуаньпен (丁觀鵬, працював у 1726-1770 рр.). *Мирний початок Нового року*. 1748 р. Папір, туш. 108,4×179,3 см.



Іл. 26. Цю Іннін (邱奕寧). *Довгий острів в очікуванні III*. 2018. Папір, туш.
59,1×89,1 см. Приватна колекція



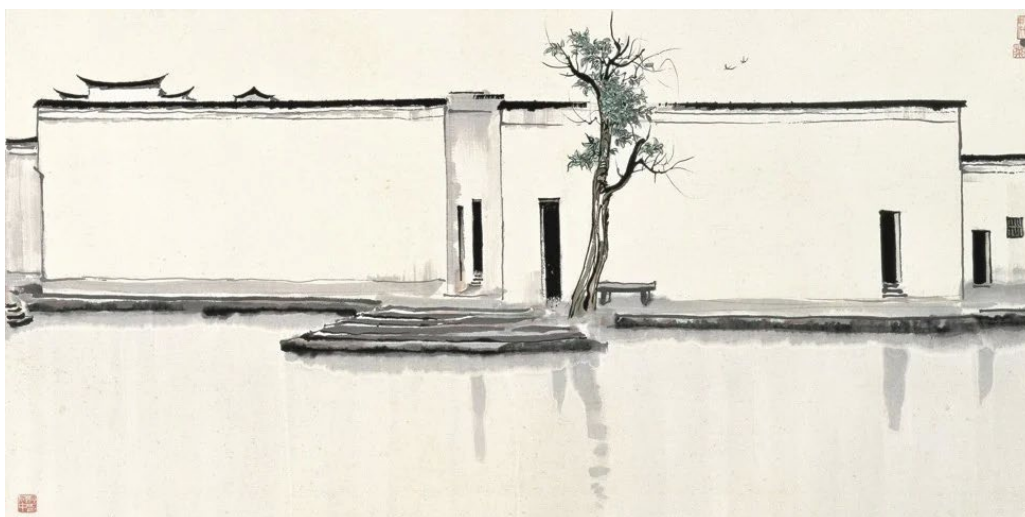
Іл. 27. Цзян Мінсянь (江明賢). Місто Ліцзянь і гора нефритового дракона.
2014. Папір, туш, 96×90 см.



Іл. 28. Чжан Дін (張仃). *Гоцзелоу Цзінсінь*. 1995. Папір, туш. 80×80 см.
Приватна колекція



Іл. 29. Ю Пен (于彭). *Мрії про Гон-Конг*. 1993. Папір, туш. 80×80 см.
Приватна колекція



Іл. 30. Ву Гуанчжун (吳冠中). а) *Дві ластівки*. 1981. Папір, туш. Приватна колекція. б) *Колишня резиденція Цю Цзінь*. 1988. Папір, туш. Приватна колекція. с) *Спогад про Цзяннань*. 1996. Папір, туш. Приватна колекція



Іл. 31. Лі Чжицін (李志清). *Начерк старого міста*. 2020. Папір, туш.
75×60 см. Приватна колекція



Іл. 32. Лі Жіцінг (李志清). *Вирощування птахів (фрагмент)*. 2013. Папір, туш.
80×80 см. Приватна колекція



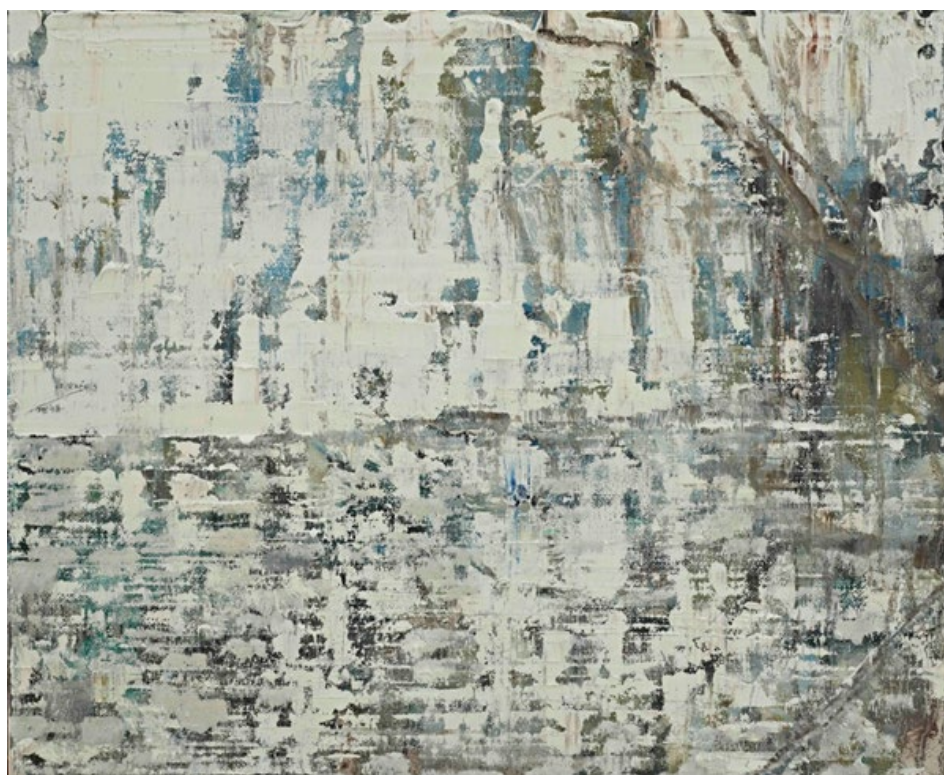
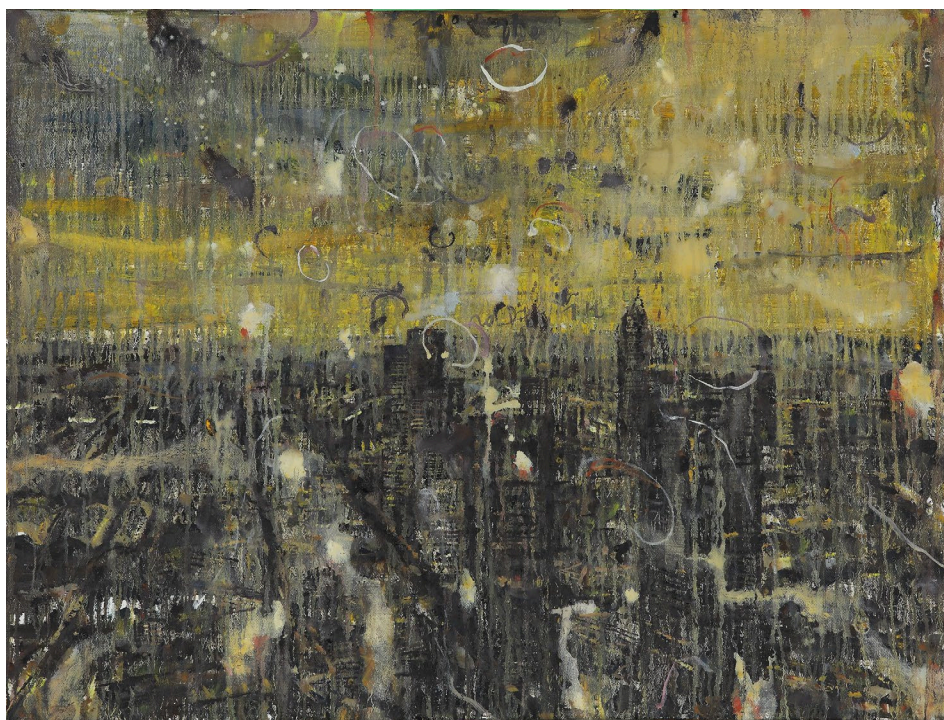
Іл. 33. Хуан Бінхонг (黄宾虹). *Пейзаж Походження Південного Ліан-Шань*. 1920-ті рр. Папір, туш. 95×120 см. Приватна колекція



Іл. 34. Сюй Сі (徐希). *Дощовий пейзаж*. 2013. Папір, туш, акварель.
80×75 см. Приватна колекція



Іл. 35. Ван Ідун (的王沂东). *Паризька вуличка*. 2003. Полотно, олія.
22×16,5 см. Приватна колекція

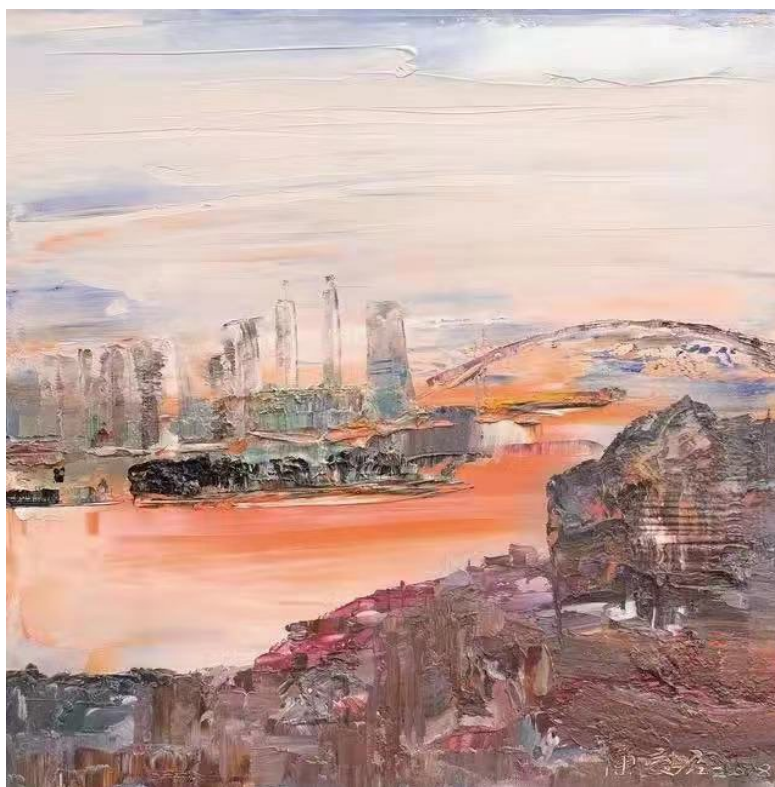


Іл. 36. Чжао Чженжун (赵峥嵘).

а) *Тихий горизонт не розділяє межу між тобою і мною*. 2014.

Полотно, олія. 100×75 см. Приватна колекція

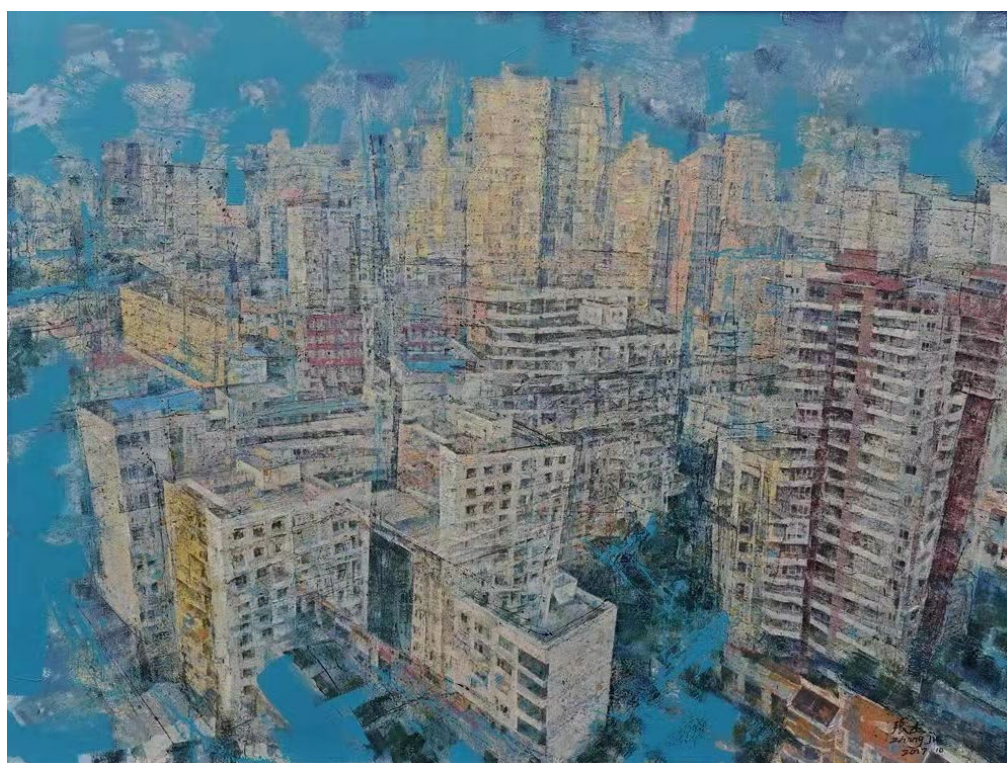
б) *White West Lake*. 2014. Полотно, олія. 50×60 см. Приватна колекція



Іл. 37. Чэнь Сецзюнь (陈燮君).

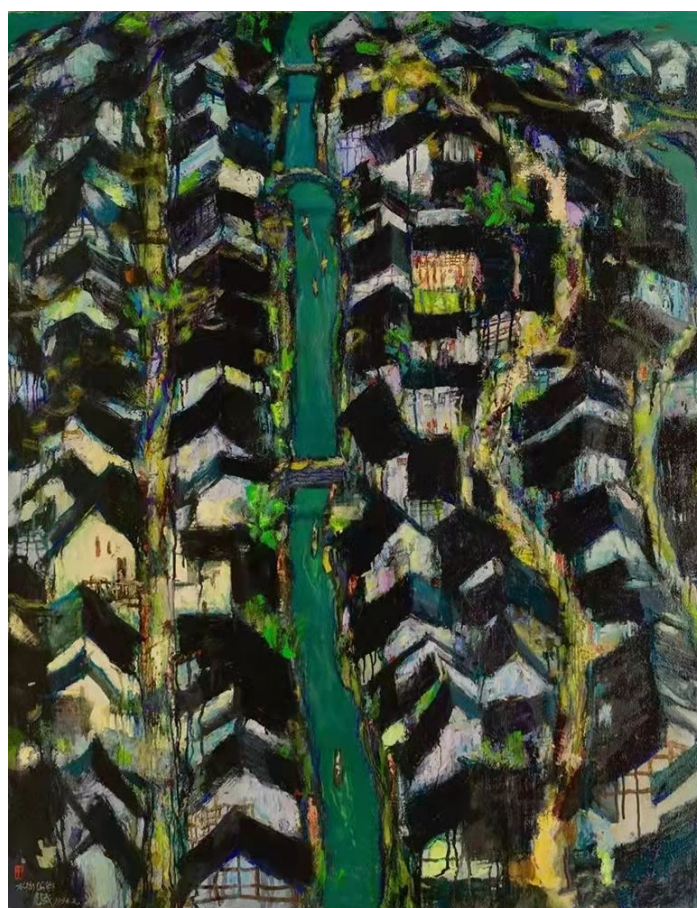
а) *Хвилі річки Сучжоу*. 2018. Полотно, олія. 40×40 см. Приватна колекція

б) *Подих Шанхаю*. 2018. Полотно, олія. 40×40 см. Приватна колекція



Іл. 38. Чжан Цзе (张杰).

- а) *Люди та місто*. 2017. Полотно, олія. 100×80 см. Приватна колекція
- б) *Порожнє місто*. 2017 р. Полотно, олія. 200×160 см. Приватна колекція



Іл. 39. Тянь Кешен (田克盛).

а) *Старовинне місто на узбережжі Східнокитайського моря.* 2000.

Полотно, олія. 65×81 см. Приватна колекція

б) *Місто.* 1994. Полотно, олія. 117×92 см. Приватна колекція

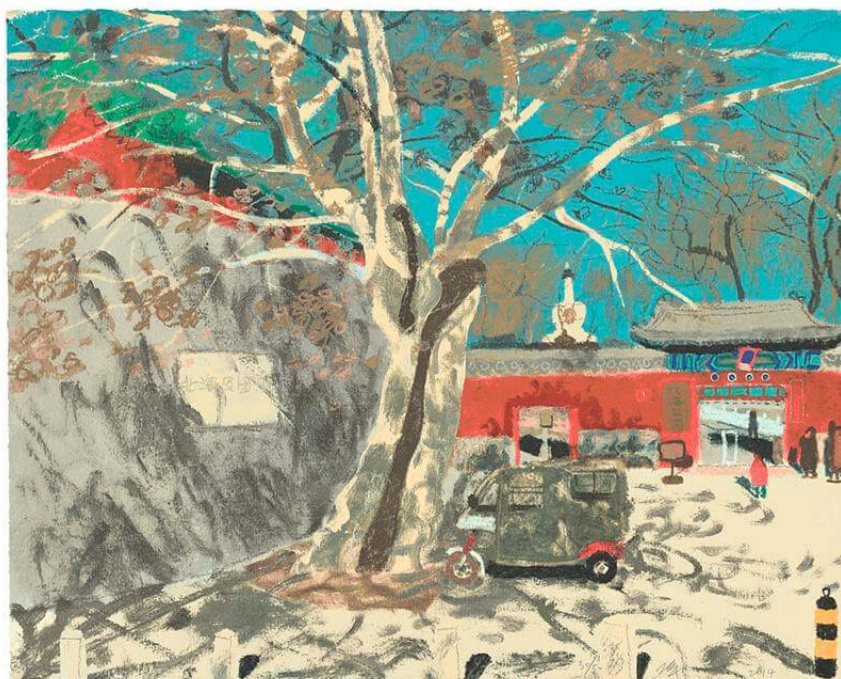


Іл. 40. Ду Хайцзюнь (杜海軍).

- а) *Місто-будинок*. 2012. Полотно, олія. 180×160 см. Приватна колекція
- б) *Місто у горах*. 2015. Полотно, олія. 100×100 см. Приватна колекція



Іл. 41. Ду Хайцзюнь (杜海军). Серія «Високі будівлі на березі моря». 2015.
Полотно, олія. 400×400 см. Приватна колекція



Іл. 42. Ван Юпін (王玉平). *Одинадцятий день першого місяця за григоріанським календарем*. 2013. Полотно, олія, акрил. 57×72 см. Приватна колекція



Іл. 43. Ван Юпін (王玉平). *Фрагмент з життя міста*. 2015. Полотно, олія, акрил. 60×60 см. Приватна колекція



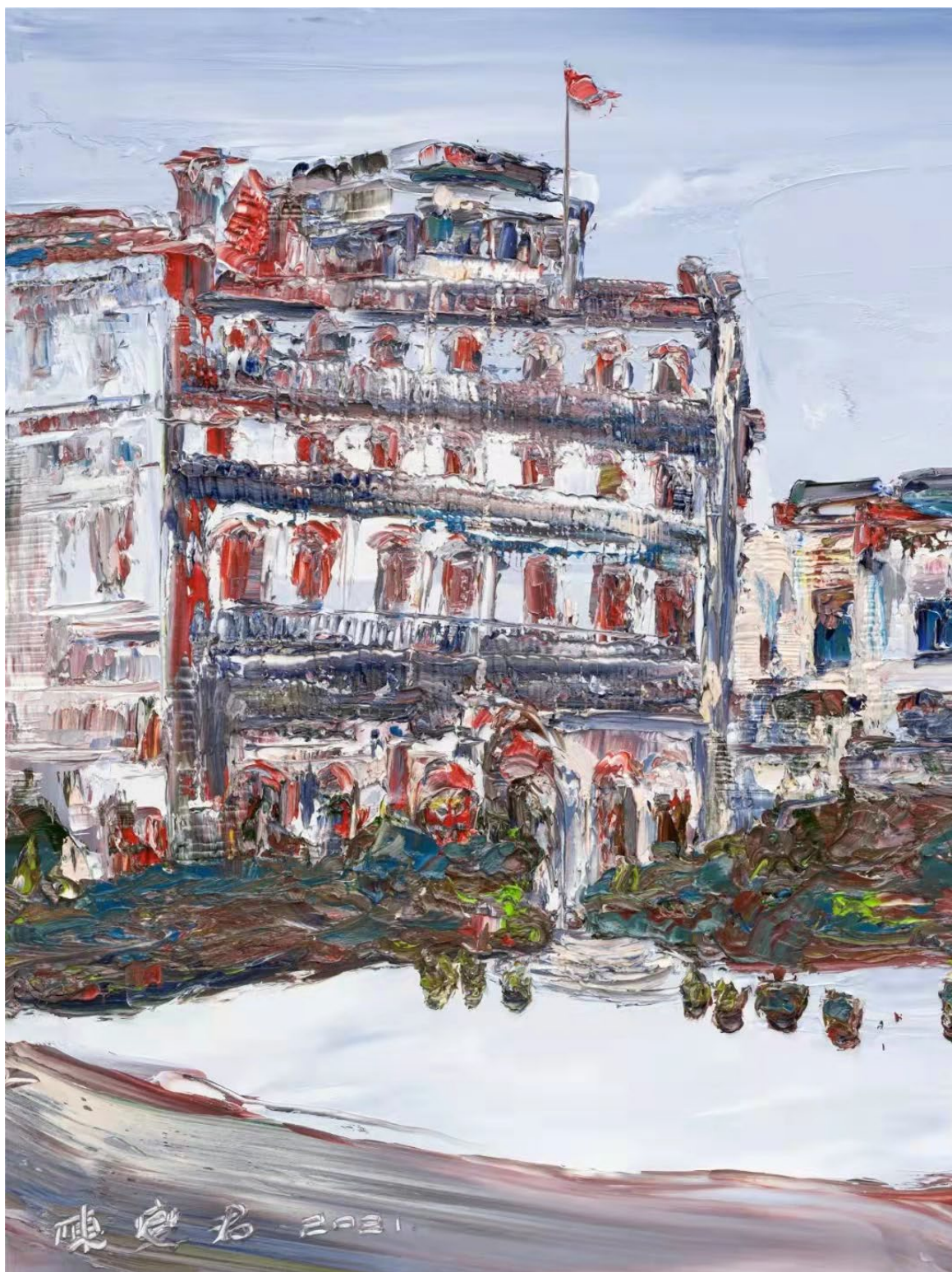
Іл. 44. Цуй Гоцянь (崔国强). *Старий буднок*. 2006. Полотно, олія. 60×80 см.
Приватна колекція



Іл. 45. Гу Ганг (谷钢). Меморіальний зал Сунь Ятсена. 2010. Полотно, олія.
120×90 см. Національний художній музей, Пекін



Іл. 46. Гу Ганг (谷钢). *Меморіальна середня школа імені Сунь Ятсена*. 2010.
Полотно, олія. 120×100 см. Національний художній музей, Пекін



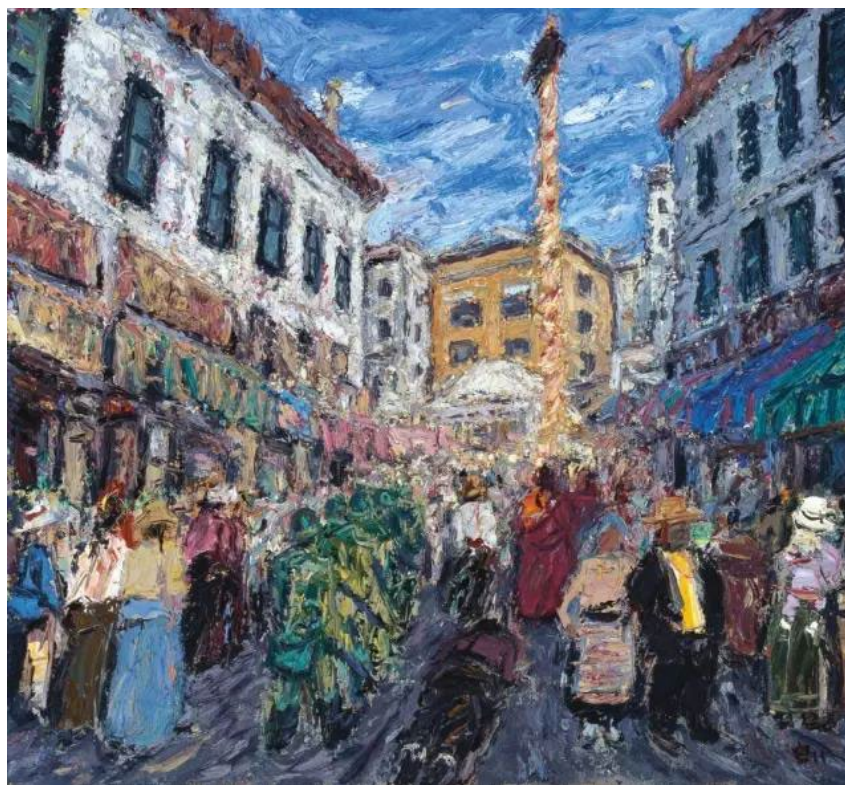
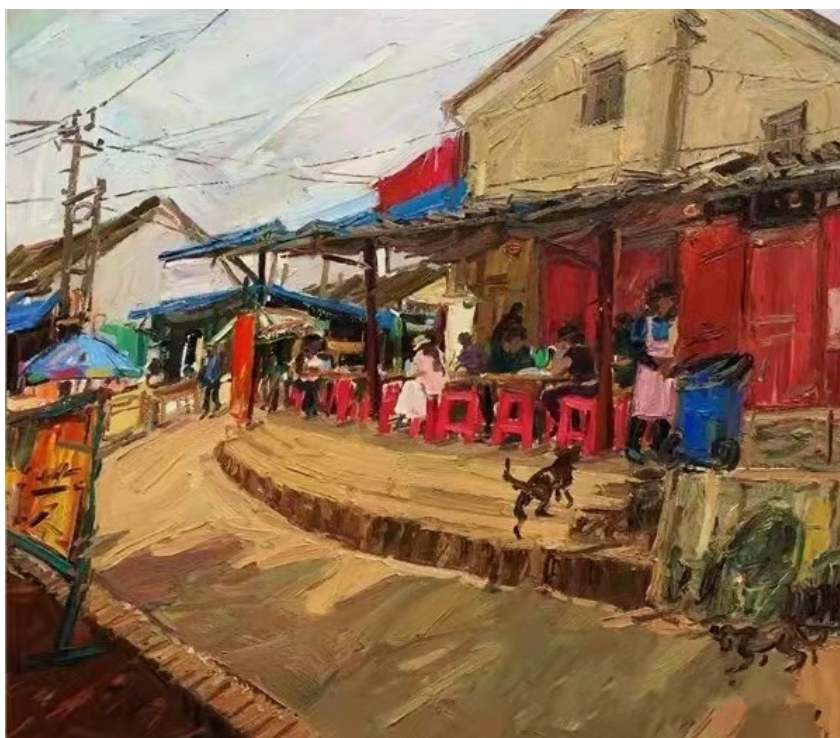
Іл. 47. Чэнь Сецзюнь (陈燮君). Місце командування Нанкінським повстанням. 2021. Полотно, олія. 60×80 см. Шанхайський музей



Іл. 48. Дун Анке (邓安克).

а) Старовинні пейзажі Цяньху Мяо-1. 2010. Полотно, олія. 65×81 см.

б) Лішуй. Чжэцзян. 2010. Полотно, олія. 75×75 см. Приватна колекція



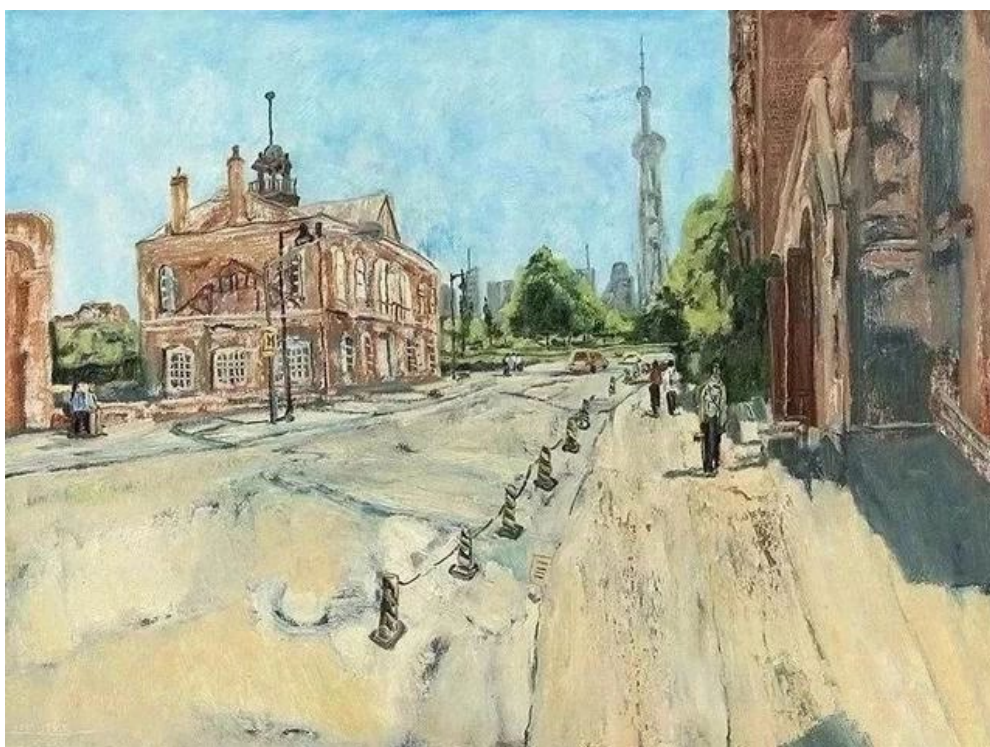
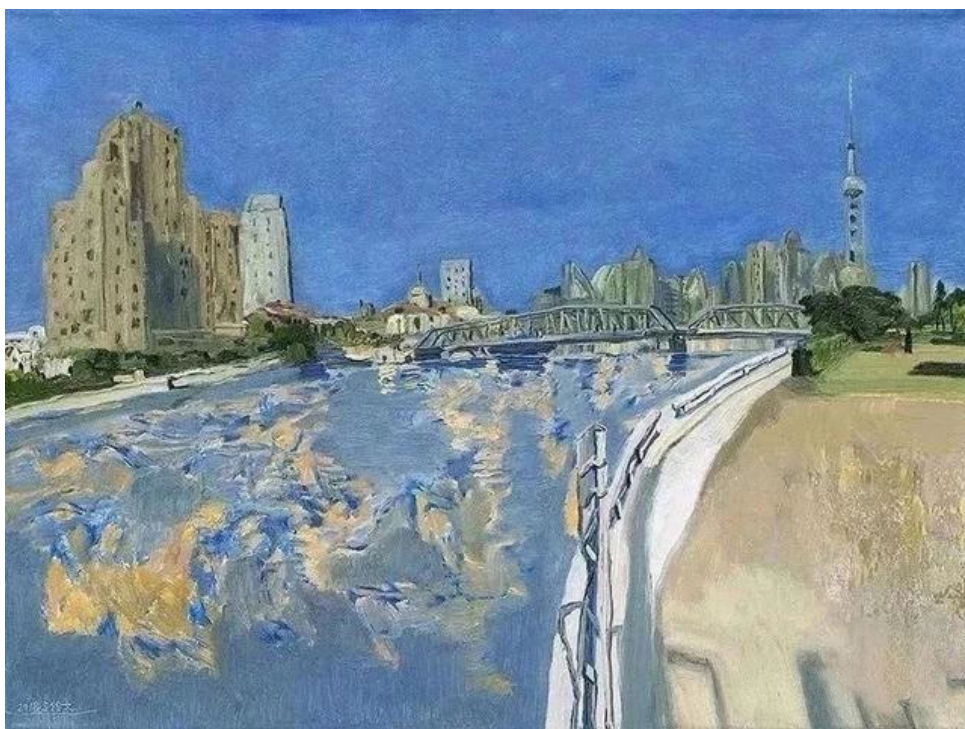
Іл. 49. Бай Сяоган (白晓刚).

а) *Вэйчжоу (Шаньсі)*. 2015. Полотно, олія. 80×90 см. Приватна колекція

б) *Вулиця Баргхор*. 2010. (3 серії «Повсякденність фабрики»). Полотно, олія. 50×55 см. Приватна колекція



Іл. 50. Дін Ілінь (丁一林). *Фрагмент старого життя*. 2009. Полотно, олія.
80×65 см. Приватна колекція



Іл. 51. Рень Чуанвень (任传文).

а) *«Пуцзян на початку літа»*. 2018. Полотно, олія. 80×60 см. Приватна колекція

б) *«Рано вранці на набережній»*. 2018. Полотно, олія, 80×60 см. Приватна колекція



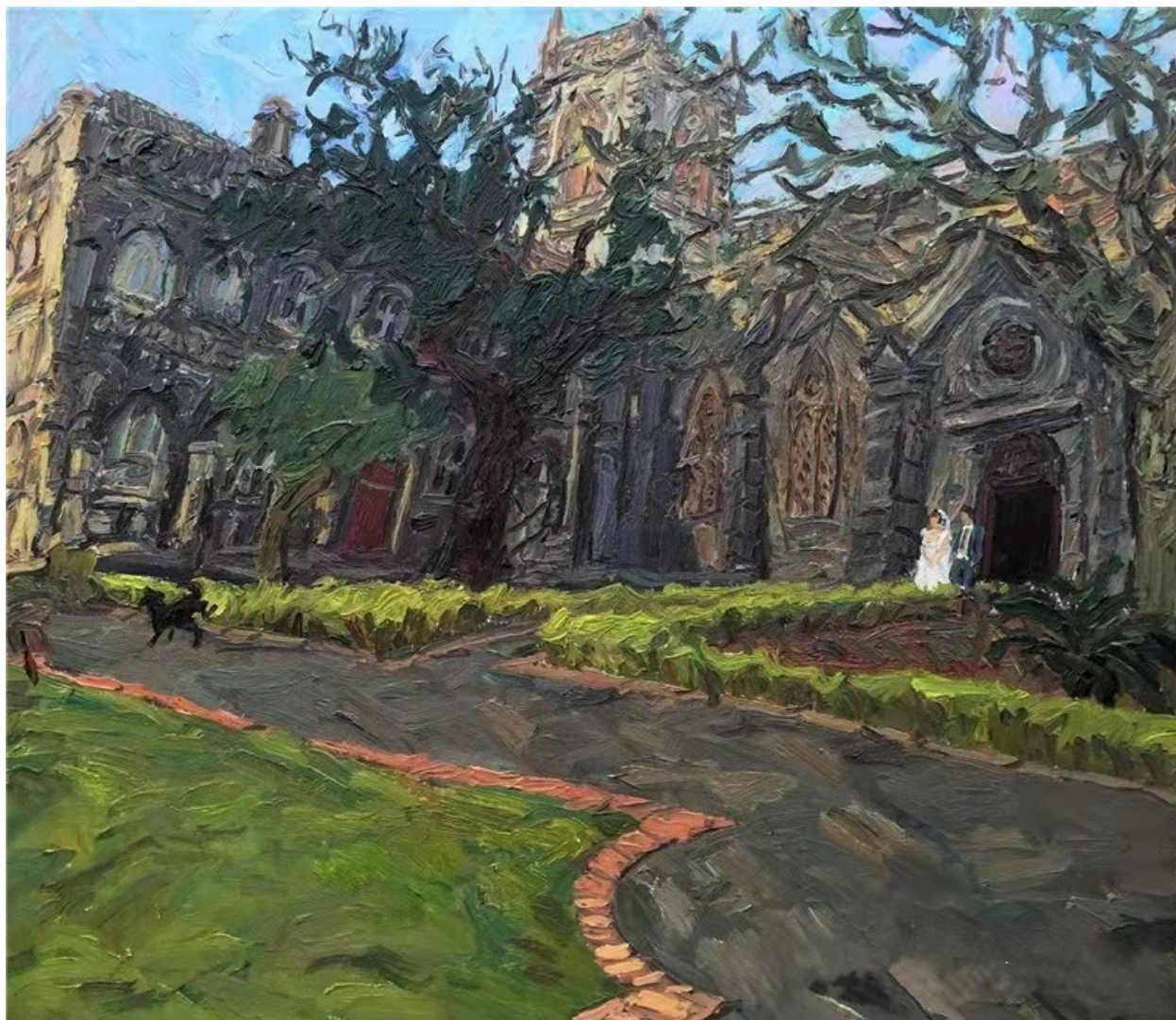
Іл. 52. Чжан Цзе (张杰).

а) *Той, що біжить за мріями № 9.* 2021. Полотно, олія. 130×150 см.

Приватна колекція

б) *Той, що біжить за мріями № 2.* 2020. Полотно, олія. 200×150 см.

Приватна колекція



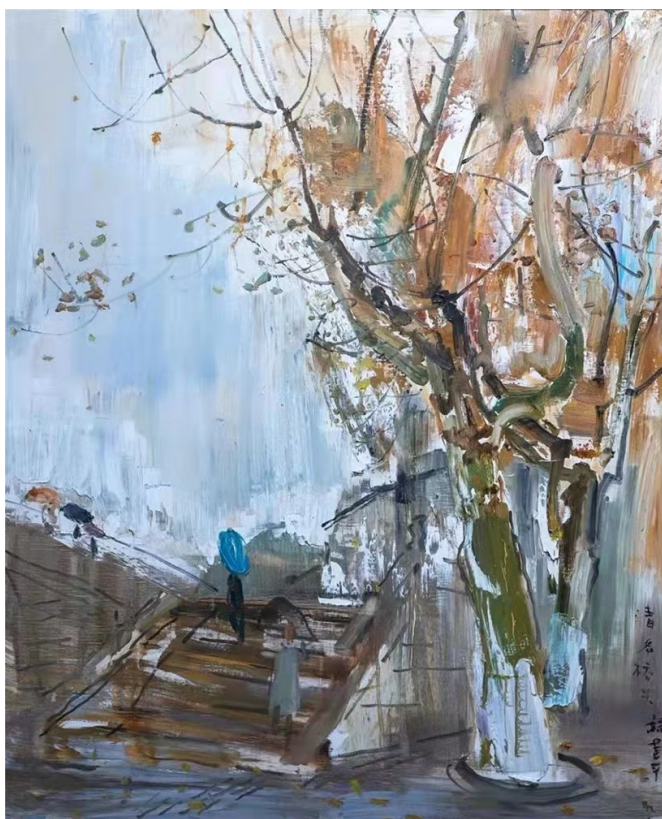
Іл. 53. Бай Сяоган (白晓刚). *Вэйчжоу*. 2015. Полотно, олія. 80×90 см.
Приватна колекція



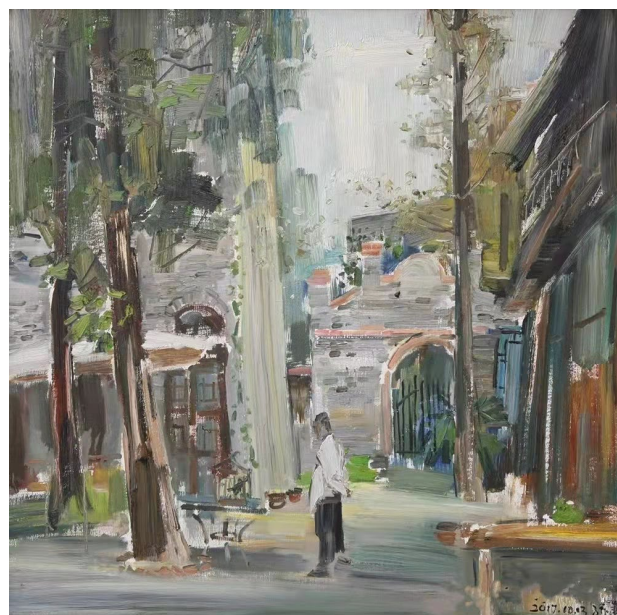
Іл. 54. Цюй Сянцзянь (曲湘建). *Ринок у Мяо II*. 2018. Полотно, олія. 80×60 см. Приватна колекція



Іл. 55. Цюй Сянцзянь (曲湘建). *Сива річка*. 2017. Полотно, олія. 60×80 см. Приватна колекція



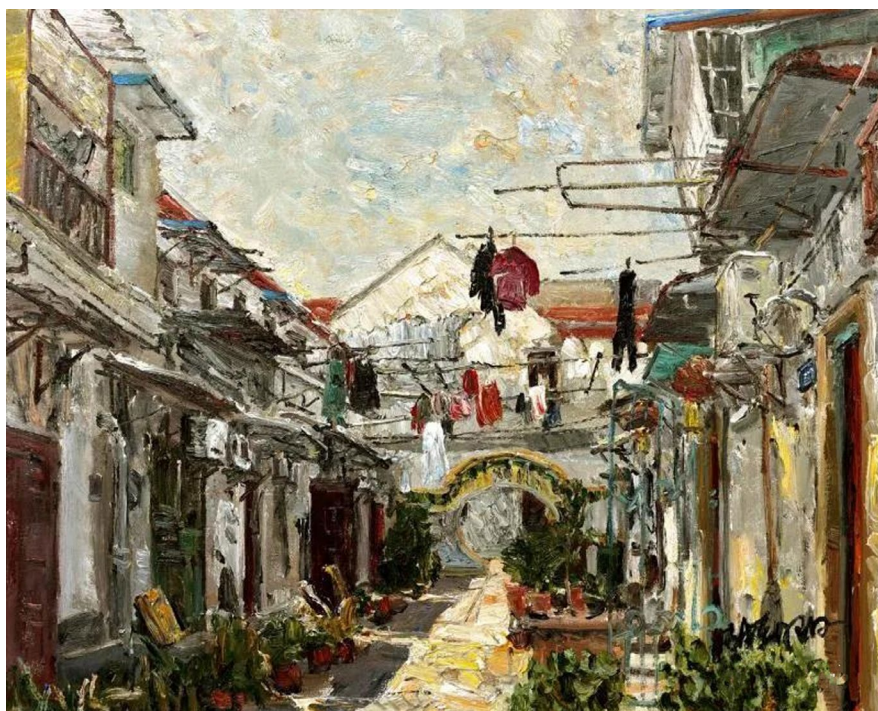
Іл. 56. Сунь Цзяньпін (孙建平). *Qingming Qiaotou*. 2019. Полотно, олія.
120×100. Приватна колекція



Іл. 57. Сунь Цзяньпін (孙建平).
а) *Дорога біля школи*. 2017. Полотно, олія. 90×90 см. Приватна колекція
б) *Пейзажний замальовок*. 2017. Полотно, олія. 90×90 см. Приватна колекція



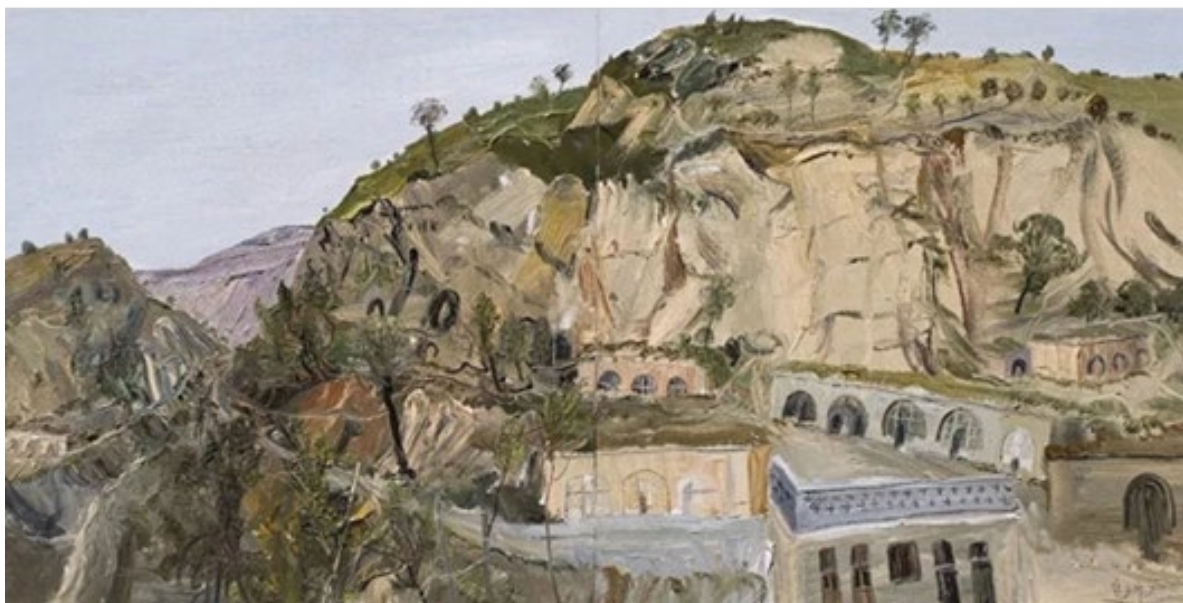
Іл. 58. Сунь Цзяньпін (孙建平). *Листя опадає. (Пам'ятник У Тінфангу, діячеві епохи Сіньхай).* 2010. Полотно, олія. 120×120 см. Приватна колекція



Іл. 59. Ху Чаоян (胡朝阳). *Колишня резиденція Сян Гуан'юя та вокзальна дорога Ханькоу, побудована у 1901 році.* 2017. Полотно, олія. 65×81 см. Приватна колекція



Іл. 60. Юань Веньбін (袁文彬). *Причал.* 2006. Полотно, олія. 60×60 см. Приватна колекція



Іл. 61. Чжао Кайкунь (赵开坤). Резиденція Північного Шеньсі. 2013.
Полотно, олія. 70×70 см. Приватна колекція



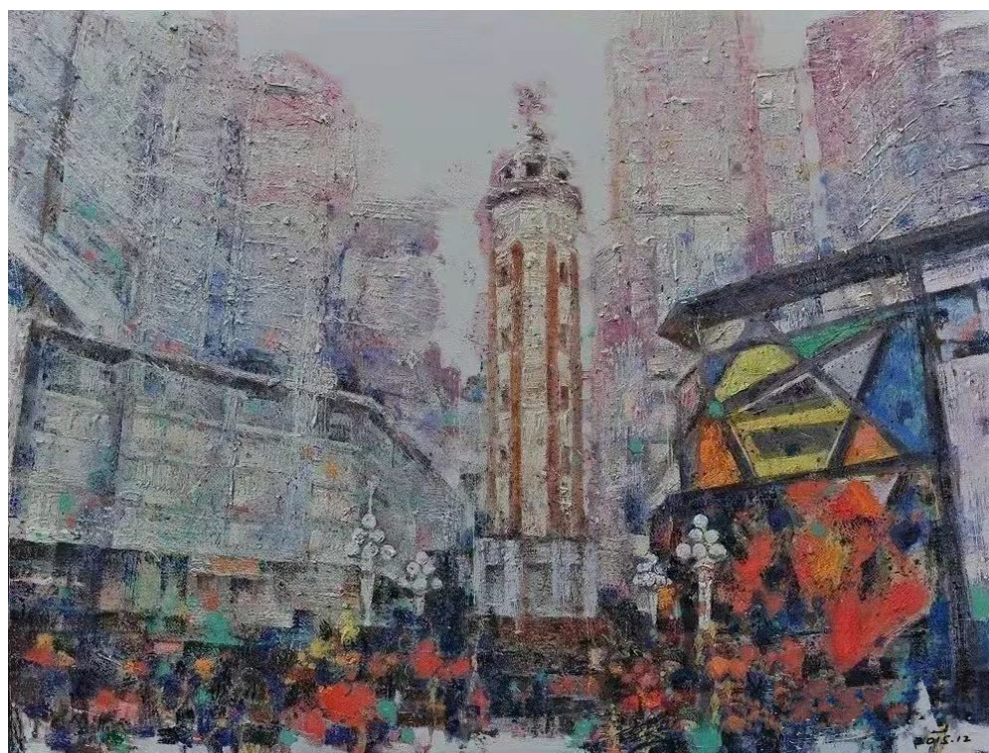
Іл. 62. Чжао Кайкунь (赵开坤). Вілла Тайюань (диптих). 2006. Полотно, олія.
180×130 см. Приватна колекція



Іл. 63. Дін Ілінь (丁一林). *Меморіал китайських робітників у Першій світовій війні*. 2021. Полотно, олія. 70×90 см. Приватна колекція



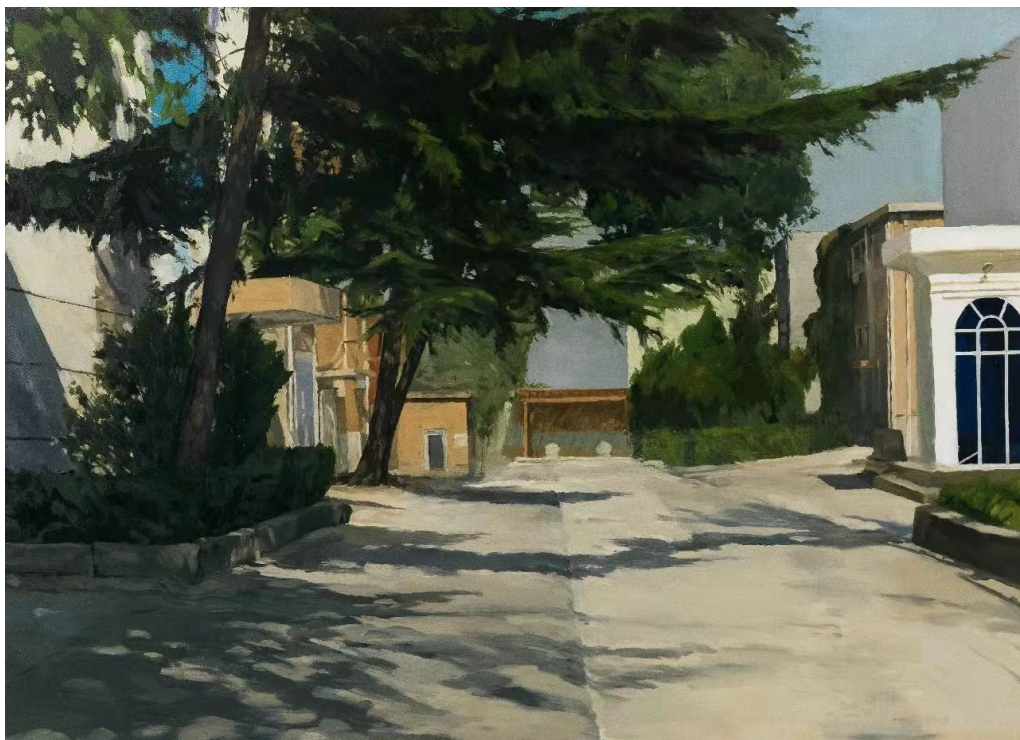
Іл. 64. Чжан Цзе (张杰). Міські спостереження. 2015. Полотно, олія.
80×100 см. Приватна колекція



Іл. 65. Чжан Цзе (张杰). З серії «Міський супровід». 2017. Полотно, олія.
80×100 см. Приватна колекція



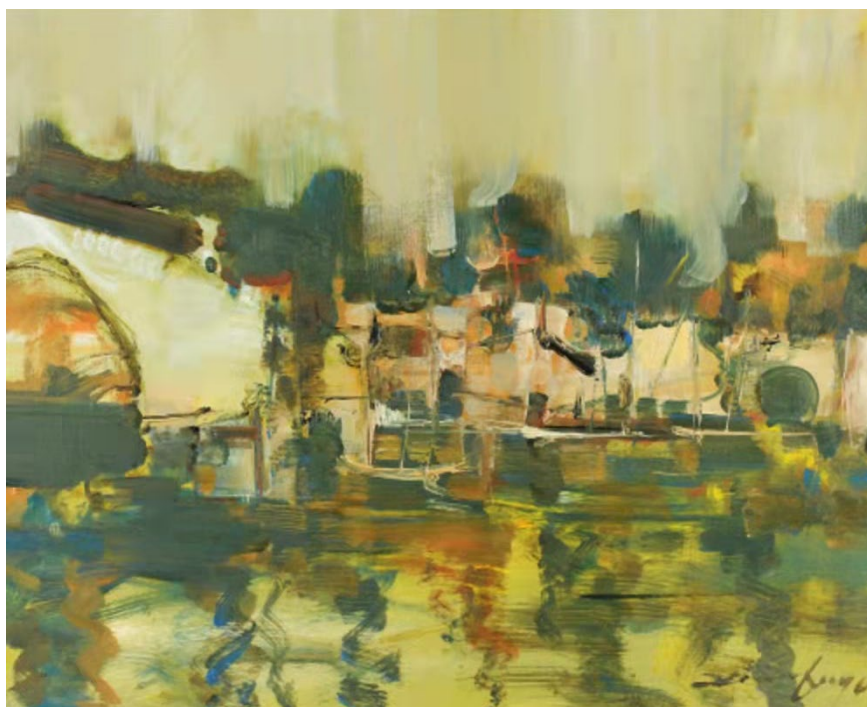
Іл. 66. Чжан Цзе (张杰). *Свідок № 5* (З серії «Міський супровід»). 2015.
Полотно, олія. 80×100 см. Приватна колекція



Іл. 67. Рен Чжэ (任哲).

а) *Пейзаж із соснами*. 2018. Полотно, олія. 130×180 см. Приватна колекція

б) *Літо*. 2017. Полотно, олія. 130×180 см. Приватна колекція



Іл. 68. Юй Сяофу (俞晓夫). *Люди на воді*. 2005. Полотно, олія. 50×61 см.
Приватна колекція



Іл. 69. Юй Сяофу (俞晓夫). *Серія спогадів-I*. 2003. Полотно, олія. 50×50 см.
Приватна колекція



Іл. 70. Фэн Шаоси (冯少协).

- а) 1930: *Квартали Гуанчжоу Сігуань* (з серії «Століття Гуанчжоу»). 2009. Полотно, олія. 150×100 см. Приватна колекція
- б) *Спеціальна економічна зона Чжухай*. 2020. Полотно, олія. 250×400 см. Приватна колекція



Іл. 71. Фэн Шаоси (冯少协). 1936: *Будинок кавалеристів Гуанчжоу* (з серії «Століття Гуанчжоу»). 2012 р. Полотно, олія. 150×100 см. Приватна колекція



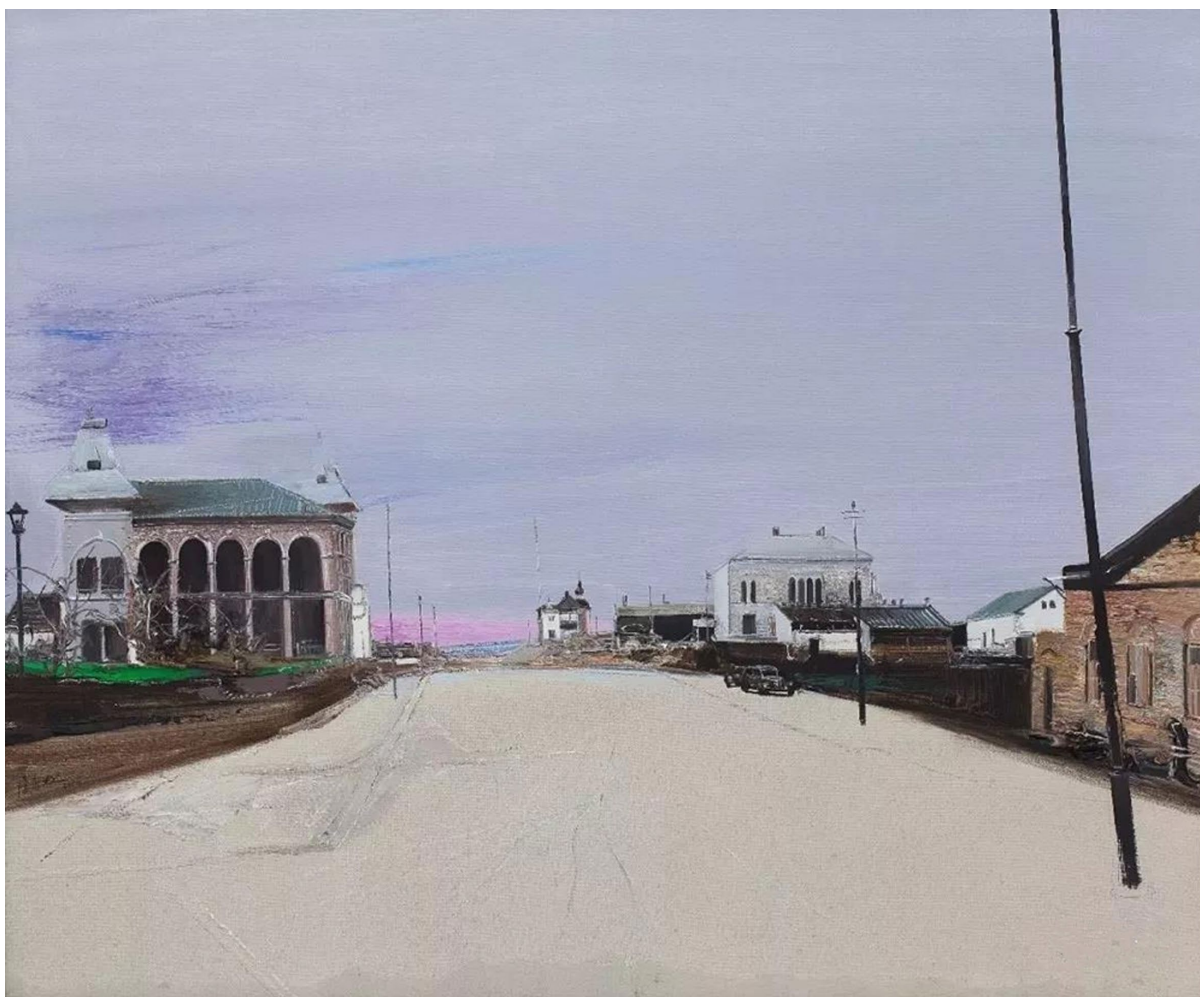
Іл. 72. Фэн Шаоси (冯少协). *Спеціальна економічна зона Шеньчжень*. 2020. Полотно, олія. 250×400 см. Приватна колекція



Іл. 73. Ван Хуей (王辉). Без назви. 2008. Полотно, олія. 100×120 см.
Приватна колекція



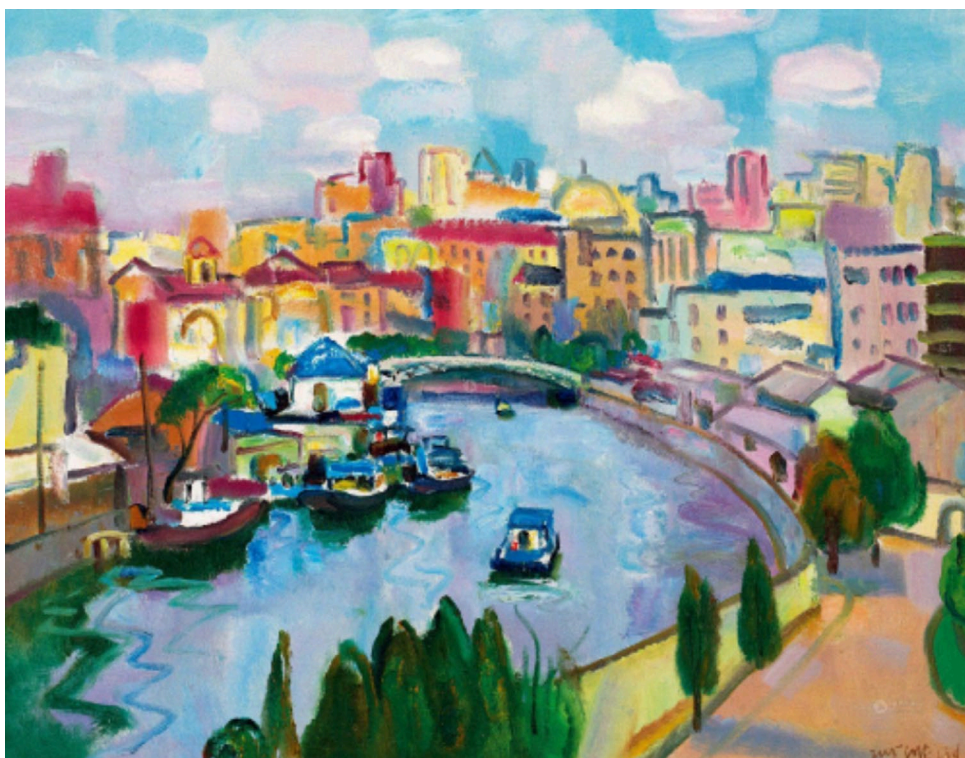
Іл. 74. Ван Хуей (王辉). *Враження: Південний Фуцзянь*. 2005. Полотно, олія.
80×100 см. Приватна колекція



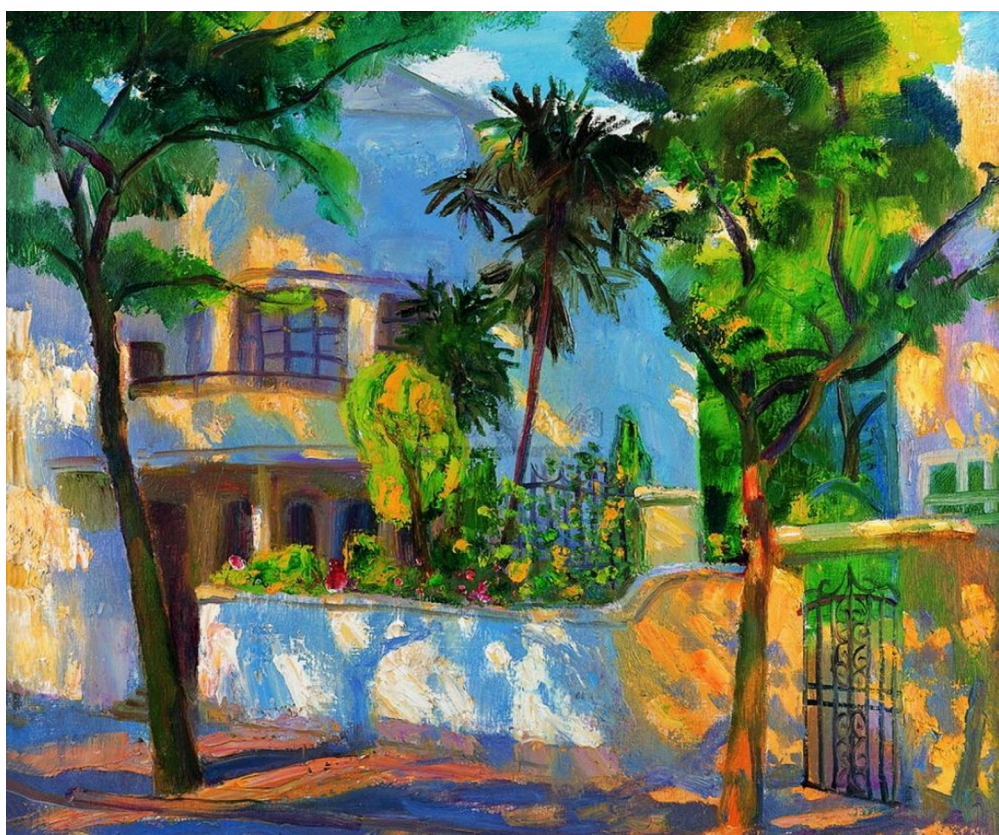
Іл. 75. Чжан Сіньцюань (张新权). *Кімната з видом на море*. 2009.
Полотно, олія. 100×120 см. Приватна колекція



Іл. 76. Чжан Сіньцюань (张新权). *The Bund*. 2011. Полотно, олія. 230×480 см.
Приватна колекція



Іл. 77. Чень Цзюнде (陈钧德). *Річка Сучжоу у Шанхаї*. 2005. Полотно, олія. 70×90 см. Приватна колекція



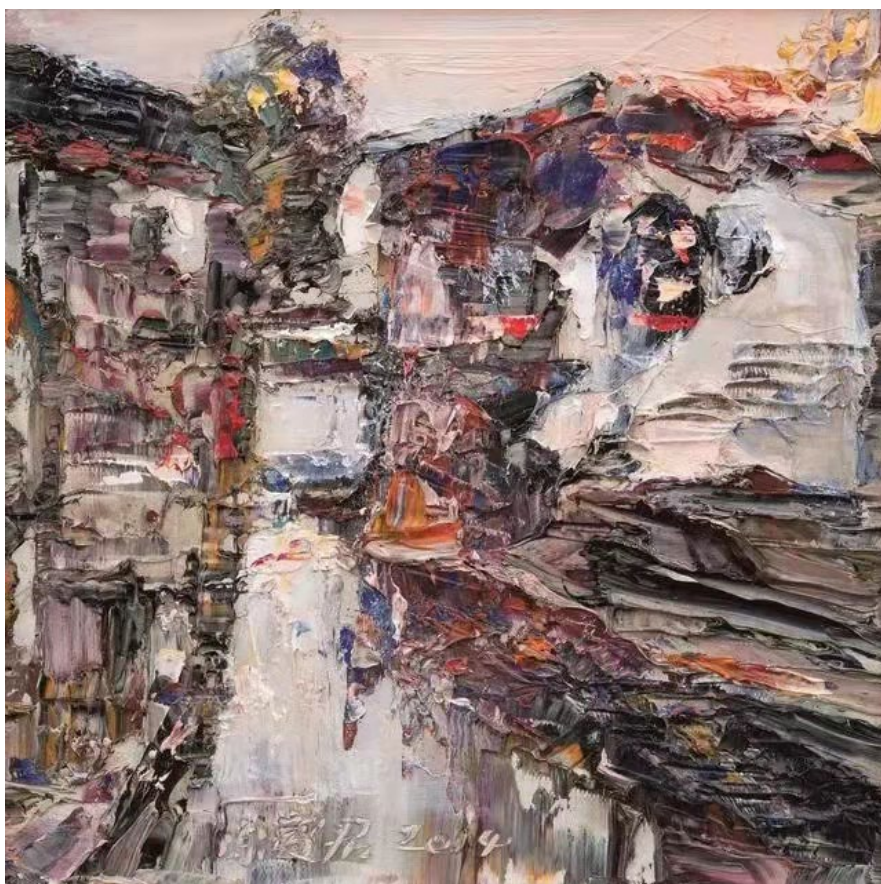
Іл. 78. Чень Цзюнде (陈钧德). *Літній день*. 2001. Полотно, олія. 50×60 см. Приватна колекція



Іл. 79. Чжана Сіньюань (张新权). *Ескіз у Йімен*. 2008. Полотно, олія.
60×80 см. Приватна колекція



Іл. 80. Чжана Сіньюань (张新权). *Стара вулиця Хайкоу*. 2021. Полотно, олія.
80×100 см. Приватна колекція



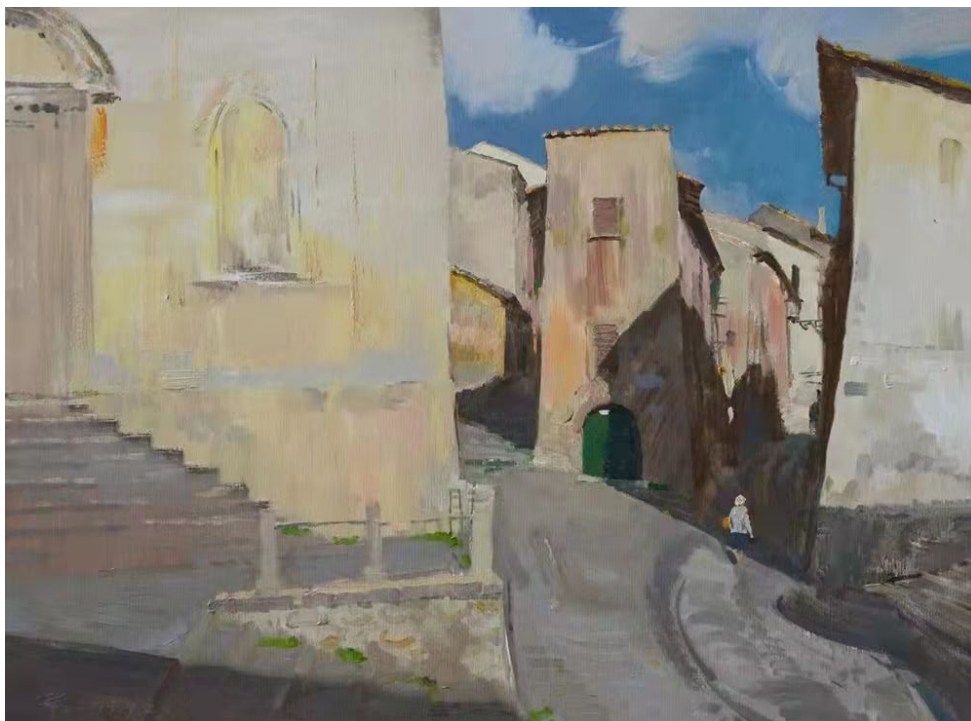
Іл. 81. Чэнь Сецзюнь (陈燮君). *Дециця фіолетового дихання*. 2014. Полотно, олія. 40×40 см. Приватна колекція



Іл. 82. Чэнь Сецзюнь (陈燮君). *Шанхайські образи*. 2015. Полотно, олія. 60×80 см. Приватна колекція



Іл. 83. Дин Ілінґ (丁一林). *Стара вулиця*. 2008. Полотно, олія. 60×71 см.
Приватна колекція



Іл. 84. Дин Ілінґ (丁一林). *Стара вулиця*. 2014. Полотно, олія 60×80 см.
Приватна колекція

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс в китайській історіографії. *Вісник Харківської державної академії мистецтва*. 2022. № 1. С. 117-129. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.117> / <<https://visnik.org.ua/view-uk/?y=2022&n=1#11>>
2. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтва*. 2023. № 50. С. 37-49. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-50-6> / <<https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2023/50/evgen-kotlyar-minsyuan-lyu-37-49>>
3. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіяньхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 65. Т. 2. С. 74-82. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-9> / http://www.aphn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_2/9.pdf
4. Лю М. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно-стилістичні ознаки. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. № 1. С. 57-65. DOI: <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.02.057> / <<https://visnik.org.ua/view-en/?y=2023&n=2#5>>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Лю М. Епічний пейзаж в українському та китайському живописі: компаративний аспект. *Образ України у пейзажному малярстві: зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. присв. 150-річчю від дня народження Г. Світлицького*, Київ, 18 жовтня 2022 р. Київ, 2022. С. 19-20.
6. Лю М. Образи старого Китаю в міських пейзажах художника Ден Анке. *Восьмі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. С.195-196.
7. Лю М. Міський пейзаж як портретування ландшафту в образотворчому мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 травня 2022 р. / за ред. проф. В.М. Шейка та ін.* Харків: ХДАК, 2022 р. С. 287-288.
8. Лю М. Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність: зб. наук. матер. міжнародної наук.-практ. конф., 14 квітня 2022 р.* Харків: ХДАДМ, 2022. С. 70-72.
9. Лю М. Структурний принцип композиції міського пейзажу: теоретичний дискурс китайських мистецтвознавців. *Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. НАОМА, 20 листопада 2022 р. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 178-179.
10. Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: основні етапи розвитку жанру міського пейзажу. *Перші Таранушенківські читання: зб. наук. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції, 14 квітня 2023.* Харків: ХДАДМ, 2023. С. 73-74.