

УДК 7.072.2 :7.047.0.032(510) :930

Євген **Котляр**

кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри монументального мистецтва,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
ID ORCID 0000-0001-7698-418X

Лю, **Мінсюань**

аспірантка (КНР),
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
ID ORCID 0000-0002-5433-8168

Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу

Анотація. Досліджено проблему художньої еволюції образу міста в китайському образотворчому мистецтві. В центрі уваги авторів перебуває вивчення основних етапів розвитку жанру міського пейзажу. Мета статті — проаналізувати основні етапи розвитку жанру в китайському мистецтві, вивчити його структурну формалізацію та становлення репертуару від середньовіччя до ранньомодерного часу. Предметом дослідження є китайський мистецтвознавчий дискурс. Використано твори китайського образотворчого мистецтва вказаних історичних періодів.

З'ясовано, що розвиток жанру міського пейзажу пов'язаний із загальною еволюцією китайської культурної традиції та її образотворчих форм, що є постійним фактором впливу на формування візуальної традиції.

Виокремлено дві стадії розвитку жанрової парадигми міського пейзажу. Перша триває від часу виникнення усталених видових образотворчих форм (X ст.), які поступово, упродовж сунського (X–XIII ст.) та мінського періодів (XIV–XVII ст.), залучають міський ландшафт і міські повсякденні практики до загального художнього поля. Надалі, 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». Доведено, що еволюція жанру міського пейзажу пов'язана з досить строкатими процесами самоусвідомлення китайського мистецтва та визначення форм його ідентичності на різноманітних етапах розвитку.

Ключові слова: китайська традиційна культура, мистецтво, живопис, жанр міського пейзажу, образ міста, еволюція, китайський мистецтвознавчий дискурс.

Постановка проблеми. Дослідження еволюції жанру міського пейзажу в китайському мистецтві потребує пошуку відповідей на кілька питань. Насамперед це питання десинхронності поняттєво-термінологічного апарату сходовознавчих студій, що виявляється у розбіжності змістів ключових понять, які описують фактично всі головні аспекти проблеми: від базового терміна «жанр мистецтва» і до більш загальних понять 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 мистецької практики і неодмінно спираються на традиційні художні норми. На цю проблему звертають увагу і китайські, і європейські мистецтвознавці.

Не менш контроверсійним є питання художньо-образного змісту міського пейзажу в контексті всього розмаїття форм репрезентацій та субжанрових категорій китайського мистецтва. Як європейська художня традиція, міський пейзаж має розвинену жанрову структуру, формальні рамки якої не завжди збігаються з образною парадигмою мистецтва Китаю. Тисячоліття китайського мистецтва є незмінним фактором впливу на будь-які процеси модернізації. Це постійно супроводжує концепцію «сучасної» образності, яка завжди знаходить свої відповідники (або їхні симулякри) у межах широкого історичного контексту мистецтва. Приміром, Річард Виноград (Vinograd, Richard) наголошує на тому, що «історичні практики» китайського мистецтва та його традиційна класифікація, яка призвела до «побудови канону та формування жанру», завжди має сучасні аналоги, «навіть якщо вони значно змінені через втручання сучасних художніх засобів і нових інституційних впливів» [8, с. 272–273].

Саме тому пейзажні картини з міською тематикою і зараз присутні в китайському мистецтві як нова сфе-

ра сучасного пейзажного живопису, що є продуктом урбанізації. У багатьох актуальних дослідженнях міський пейзаж розглядається як сучасна форма традиційного пейзажного живопису.

Таким чином, у межах винесеної у заголовок проблеми необхідно розглянути особливості розвитку образності міського пейзажу, набуття необхідних жанрових рис і структурне визначення художньої сутності явища. Узагальнення зазначених питань є основою для подальшого дослідження розвитку міського пейзажу у контексті видових і жанрових парадигм XX–XXI століття.

Теоретичне підґрунтя дослідження включає насамперед науковий доробок китайських авторів, що пов'язано зі специфікою поставлених завдань. Китайський мистецтвознавчий дискурс багато в чому залишається неактуалізованим у східноєвропейських студіях. Натомість наукові дослідження проблематики міського пейзажу в китайському образотворчому мистецтві, що за останні десятиліття голосно прозвучали і в академічному середовищі, і в рамках загальнонаціональних фахових видань, неможливо ігнорувати. Важливе значення для розв'язання завдань дослідження мають праці відомих китайських вчених Яна Лі (杨力), Цзян Шань (江珊), Ван Жуорань (王卓然).

Неодмінною складовою китайського мистецтвознавчого дискурсу є дослідження китайських вчених, виконані в англomовному просторі. Серед них виділимо вкрай цінні для нас роботи Мей Лі (Li, Mei), Ліан Дуань (Duan, L.), Хуа Хуан (Huang, H.).

Не можемо обійти увагою наукові дослідження надзвичайно авторитетних сходознавців Роберта Маєди (Maeda, R.) та Валері Хенсен (Hansen, V.), які безпосередньо стосуються питання розвитку міського пейзажу в мистецтві Китаю.

Згадані праці створюють теоретичну базу для нашого дослідження та дозволяють із цих позицій міркувати про розвиток і розгалуження жанру міського пейзажу в китайському мистецтві і в ретроспективному, і в сучасному вимірах. Мета статті — проаналізувати основні етапи розвитку цього жанру в китайському мистецтві, вивчити його структурну формалізацію та становлення репертуару.

Виклад основного матеріалу. 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'язана з двома найбільш значущими процесами китайського мистецтва: наслідування і переосмислення 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 було 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 фіксування влади імператора над певними територіями, які в тут репрезентовані узагальненим образом міста [1, с. 140].

Поза тим, міське життя все одно проникало до системи художньої образності, поступово визначаючи моделі репрезентації суто міського ландшафту. До таких візуальних маркерів належать мости та дороги — дві найбільш очевидні ознаки «цивілізованості» (організованого впорядкування) ландшафту.

Приміром, картина Лі Чена (李成) «Одинокий храм серед чистих вершин», написана близько 960 р. Художник був визнаним майстром пейзажу, що мав статус придворного митця. Художній образ мосту (по суті, частина дороги, її продовження) є одним з ключових символів т.зв. гірської стежки у жанрі «шань-шуй» («гори-води»). Міст веде мандрівників до придорожніх чайних, які надають фізичну підтримку. Це міська територія, яка є лише частиною правильного шляху до храму, який височіє серед гір (іл. 1). Для художника зображення храму є політичним жестом, який виступає метафорою слави нового правителя, першого імператора династії Сун, який відновив давно втрачений порядок [3, р. 79].

Важливо, що образ міста є так само символічним (дорога — міст — скупчення чайних будиночків), як і метафора успішного «проявляння» 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» [3, с. 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 універсалій. У такому контексті місто розглядалося як об'єкт художнього вираження, проте основним змістом мистецтва лишався не опис міського ландшафту, і саме міське життя» [12, 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 в період династії Сун, адже вона виступала в якості канонічного взірця аж до середини XVIII століття (іл. 2).

Місто, що є уособленням процвітання, спонукало до розроблення 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 і канонічність закону. У цьому сенсі міський пейзаж стає способом представлення основних «брендів» влади: храму, торговельних 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: торговці, мешканці, ремісники тощо [4, с. 184–186].

Важливу роль у становленні міського пейзажу як жанру відіграє оновлення живописного інструментарію, передусім — техніки написання архітектурних об'єктів. У цьому процесі слід відзначити 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 з «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. У підсумку 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 династії Сун пізнього періоду [10, 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 з 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 межувало з «візуальним документуванням» [11, 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 відтворенню дійсності, натомість практика «архітектурного» живопису вимагала реалістичного підходу.

У період розвитку сунського мистецтва цзехуа набуло статусу самостійного жанру, хоча загалом феномен «архітектурних» картин залишався локальним явищем. Художнім мейнстрімом залишався канонічний живопис, у межах якого репрезентація образності міста мала цілком визначені форми. Як засвідчує середньовічний трактат XII століття, написаний, за думкою Роберта Маєди, для консервативної спільноти пейзажистів-початківців, місто все ще не становило самостійного художнього інтересу. Проте неможливість повністю ігнорувати архітектурні форми призводила до вироблення відповідних художніх норм, які мали регулювати внесення образу міста до загального ландшафту гори-води [7, с. 1] Текст трактату накреслював конкретні правила представлення архітектури [7, с. 29].

Формування жанрової основи міського пейзажу: архітектура, ландшафт, міські типи. У період династії Мін (XIV–XVII ст.) у мистецтві спостерігається розділення пейзажу на два уявні 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) з промовистою назвою «Прогнітаюча південна столиця», де зображене міське життя Нанкіна. Вважається, що саме на цій картині китайське місто вперше визначене як міський пейзаж у відвертому протиставленні з природними ландшафтами (іл. 3). Цю Ін відомий також як автор копії картини Чжан Цзедуаня «Підйом угору по річці...», що засвідчує його обізнаність з технікою цзехуа.

Сам по собі інтерес до представлення конкретного міста як носія властивого художнього образу пов'язаний з культурно-історичною динамікою «географізації» Китаю. Розвиток науки поживав увагу вчених до вивчення території країни, її географічних властивостей і специфіки регіонів. Одним з проявів цього процесу було документування територій і картографічними засобами, і за допомогою художньої 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 приваблювали до нього увагу інтелектуально-художньої спільноти Китаю. Малюнок показував сцени повсякденного життя Нанкіна, включно зі 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 способи життя суттєво збагатило художньо-образні можливості міського пейзажу.

По-друге, намагаючись розв'язати складне для

свого часу ідеологічне завдання примирення канону та новації, художник змінив точку зору на місто та масштаб його репрезентування. Для цього довелося внести до зображального поля і саме місто, і передмістя. Міська стіна у такому способі представлення набула особливого візуального значення як межа окремих стилів життя і кількох різновидів пейзажу. Із 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 з традиційним пейзажем.

Наголосимо, що 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, швидше, художнє тло, філософська ідея, на основі якої відбувається більш важливе художнє висловлювання [9, с. 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 об'єднанні 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 виступали доказом успішності правління імператора [6, с. 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 давати приклади процвітання, мудрого правління та щасливого життя підданих.

На середину XVIII ст. остаточно сформувалася художньо-образна основа таких творів. Вона ґрунтувалася 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, торговці — 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, що містить усі властиві риси, характерні для зазначеного етапу розвитку жанру (іл. 4).

Сюй Ян служив при дворі цінського правителя Цяньлуна (1711–1799), що визначає загальну образну спрямованість його творчості. Картина містить цікаві фрагменти, які можна вважати новими в художній ідеології представлення міста. Приміром, фрагменти, що зображують успішні комерційні райони з характерними урбаністичними ознаками: двоповерхові крамниці, магазини, житлові будинки, розділені протипожежними стінами тощо.

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 торговельні 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 в 1750–1830-х роках виник феномен експортного пейзажного живопису як частини експорту порцеляни. Китайські художники копіювали західні гравюри та олійні картини з панорамами Лондона, Стокгольма або Антверпена, одночасно створюючи власні панорамні сюжети на тему портових міст Китаю. У підсумку 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 кілька технічних етапів, містив свою мистецьку рефлексію.

Копіювання олійного західного живопису поступово вводило урбаністичні образи до традиційної китайської естетики. На наш погляд, це помітно у двох аспектах. По-перше, у топографічній точності відтворення міського ландшафту, яка виявляла себе в архітектурному деталюванні та орієнтації на естетику міських «брендів» і «публічних місць» (іл. 5). По-друге, китайські майстри, намагаючись на основі західної картини запропонувати власний образ міста, мимоволі вступали у діалог з уже наявною системою репрезентації ландшафтів. Передусім, із системою

традиційного жанру шань-шуй та остаточно не сформованим, проте вже наявним жанровим кластером урбаністичного пейзажу. Щодо останнього, то вплив західних зразків міського пейзажу, які китайським митцям треба було творчо переосмислити та повторити в техніці порцелянового розпису, мав вагоме ідеологічне значення. Реалістичний міський ландшафт, приміром Лондон-сіті, не міг співіснувати в межах одного розпису з уявним, багато в чому ідеалізованим образом, приміром, китайського Кантона.

Наприклад, рисою кантонської студії живопису, на думку Кі Чой, стало введення до зображального простору міських панорам Кантону іноземних заводів з виробництва порцеляни, які зусиллями китайських митців поступово ставали елементами «брендового» міського пейзажу [2, с. 124]. Це можна простежити на парному зображенні маргіналії великого фруктового тареля, де міський ландшафт лондонського Сіті на узбережжі Темзи межує з Кантоном у Перловій затоці (іл. 6). Китайські майстри сформували образну структуру панорами Кантону в цілковитій 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» [2, с. 135].

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

Передусім набуває нового звучання цзехуа (界畫) — вже згадуваний нами жанр «архітектурних» картин, тематикою якого виступали різноманітні аспекти суто міського повсякдення. У зазначений період імператорський двір пропагував цзехуа як засіб визначення політичних, соціальних чи культурних кордонів.

На кінець XIX ст. картини цзехуа зосереджувалися навколо урбаністичної тематики в її символічному контексті. Образ міста все ще не мав центрального значення, адже завданням митця було фіксування нових якостей життя, що структурували успішність політичної влади (іл. 7). Відтак, домінувала концепція пишності, достатку та підкреслення соціального статусу. Саме тому цей жанр метафорично окреслили як картини «мостів, човнів і карет».

Як підкреслює Хуа Хуан (Huang, Hua), маньчжур-

ський двір пропагував цзехуа як засіб соціальної демаркації, наполягаючи на тому, що успішні міста є символами імператорської влади [5, с. 120].

Інший бік міського повсякдення — менш помпезний та елітарний — репрезентували поштівки-гравюри няньхуа. 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. Торговельні прошарки найбільш успішних в економічному сенсі міст (приміром, Пекіна, Сучжоу, Шанхая) поступово запропонували власний образ міста, який багато в чому виступав альтернативою звичним образам «міста еліти» (місто як елітарна архітектура в межах окресленого простору). У рамках мистецтва няньхуа сформувався новий погляд на художню систему репрезентування міста, що відбувалося насамперед за допомогою зміни фокусу уваги та збагачення репертуару міського життя (іл. 8).

Отже на кінець XIX — початок XX ст. поступово складається 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 торгівлі, поширення ілюстрованих видань і друк поштівок.

Висновки. Еволюція жанру міського пейзажу відбувалася протягом тривалого тисячолітнього розвитку всього китайського мистецтва та була пов'язана 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 швидше спробою накласти шаблон європейської моделі на китайський мистецький ґрунт.

З нашої точки зору, образ міста в китайській культурній традиції до новітнього часу, тобто тривалі імператорської доби, проходить кілька стадіальних етапів розвитку. Це починається від часу виникнення усталених видових образотворчих форм (X ст.), які поступово, упродовж сунського (X–XIII ст.) і мінського періодів (XIV–XVII ст.), залучають міський ландшафт і міські повсякденні практики до загального художнього поля. Надалі, в контексті еволюції цінського мистецтва (XVII–XIX ст.), міський пейзаж набуває стій-

ких жанрових ознак, які можна представити у формі органічного поєднання трьох складників: 1) міський архітектурний ландшафт; 2) репрезентація 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 жанр міського пейзажу став результатом еволюції традиційних жанрів, які в різні періоди проходили етапи внутрішнього симбіозу і трансформації. Образ міста проявлявся у різних жанрових контекстах, передусім у портретному мистецтві (як фонові візуальність); у контексті жанру шань-шуй (наприклад, в якості втілення певних філософських або політичних ідей), у межах жанрової групи цзехуа та няньхуа. Кожна з вказаних образотворчих систем залишила в міському пейзажі свої художньо-образні елементи.

1. Ching D.C.Y. *The Language of Portraiture in China. A Companion to Chinese Art*. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2015. P. 136–157.
2. Choi Jr., Kee Il. «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.
3. Duan L. *The Aesthetics of Inscape: Teaching Chinese Art with Barthesian Semiotic Theory*. *Journal of Aesthetic Education*. 2019. № 53 (1). P. 78–96.
4. 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.
5. Huang H. *Cityscape, Urban Nobodies and War: Modern Transformation of Nianhua in Suzhou-Shanghai*. Doctoral dissertation, The University of Western Ontario (Canada). 2015. 290 p. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 3385. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3385> (дата звернення: 13.04.2023)
6. Li Mei. *Exploration and Practice of Urban Characteristics on Shan-shui City and Historic City*. *Applied Mechanics and Materials*. 2014. Vol. 584. P. 420–424.
7. Maeda R. J. *Two Twelfth-Century Texts on Chinese Painting*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2020. 84 p.
8. Vinograd R. *Classification, Canon, and Genre. A Companion to Chinese Art*. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2015. P. 254–276.
9. Zhu J. *Chinese Spatial Strategies: Imperial Beijing, 1420–1911*. Abingdon : Routledge, 2004. 274 p.
10. 杨力. 论宋代中国画的媒介—宋纸. *现代装饰: 理论*. 2013. № 10. 149–153 / Ян Лі. Про засоби китайського живопису династії Сун — Папір для піснi. *Сучасне оздоблення: теорія*. 2013. № 10. С. 149–153.

11. 江珊. 从宋画中看宋朝市井街巷建筑空间. 华中建筑, 2012, # 30(8), 147–150 / Цзян Шань. Перегляд архітектурного простору колодязів, вулиць і алей за часів династії Сун із картин Сун. Архітектура Хуачжун. 2012. № 30 (8). С. 147–150.

12. 王卓然, & 朱晓清. 长三角的近代城市风景画创作. 中国书画, 2018, # 1, 114–115 / Ван Жуорань, Чжу Сяоцін. Створення сучасних картин міського пейзажу в дельті річки Янцзи. Китайський живопис і каліграфія. 2018. № 1. С. 114–115.

REFERENCES

1. Ching, D. C.Y. (2015). *The Language of Portraiture in China. A Companion to Chinese Art*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 136–157.
2. Choi Jr., Kee Il. (2018). 'Partly Copies from European Prints' Johannes Kip and the Invention of Export Landscape Painting in Eighteenth-Century Canton. *The Rijksmuseum Bulletin*, 66(2), 120–143.
3. Duan, L. (2019). The Aesthetics of Inscape: Teaching Chinese Art with Barthesian Semiotic Theory. *Journal of Aesthetic Education*, 53(1), 78–96.
4. Hansen, V. (1996). The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: The Case Against Kaifeng. *Journal of Song-Yuan Studies*, 26, 183–200.
5. Huang, H. (2015). *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 (290 p.). 3385. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3385>.
6. Li, Mei (2014). Exploration and Practice of Urban Characteristics on Shan-shui City and Historic City. *Applied Mechanics and Materials*, 584, 420–424.
7. Maeda, R. J. (2020). *Two Twelfth-Century Texts on Chinese Painting*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 85.
8. Vinograd, R. (2015). Classification, Canon, and Genre. *A Companion to Chinese Art*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 254–276.
9. Zhu, Jianfei (2004). *Chinese Spatial Strategies: Imperial Beijing, 1420–1911*. Abingdon: Routledge.
10. Yang Li. (2013). On the Medium of Song Dynasty Chinese Painting—Song Paper. *Modern Decoration: Theory*, (10), 149–153.
11. Jiang Shan. (2012). Viewing the Architectural Space of Wells, Streets and Alleys in Song Dynasty from Song Paintings. *Huazhong Architecture*, 30 (8), 147–150.
12. 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 / Wang Zhuoran, & Zhu Xiaoping. (2018). The creation of modern urban landscape paintings in the Yangtze River Delta. *Chinese Painting and Calligraphy*, (1), 114–115. Повшик). Перевал. 1999. № 1. С. 190–191.

ANNOTATION

Kotlyar Eugeny, Liu, Minxuan. The Image of the City in Chinese Cultural Tradition and Visual Practice: from the Middle Ages to the Early Modern Period

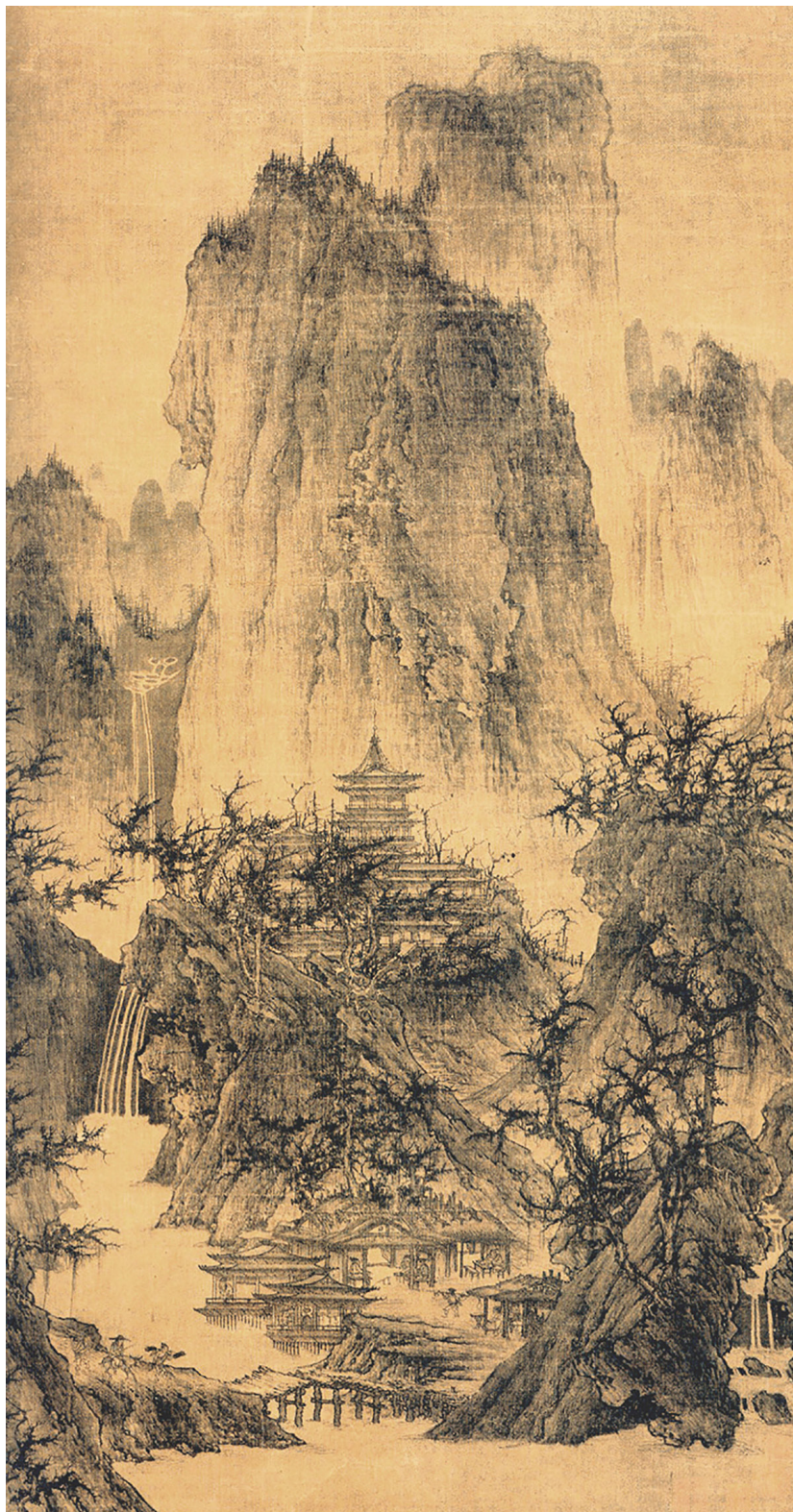
The article examines the problem of the artistic evolution of the image of the city in Chinese fine art. The focus of the authors' attention is the study of the main stages of the development of the urban landscape genre. The purpose of the article is the analysis of the main stages of the development of the urban landscape genre in Chinese art, as well as the study of its structural formalization and the formation of the repertoire from the Middle Ages to the early modern period. The subject of the research is Chinese art history discourse. The works of Chinese fine art of historical periods were used.

The authors found out that the development of the urban landscape genre is connected with the general evolution of the Chinese cultural tradition and its visual forms. They are a constant factor influencing the formation of visual tradition.

The article defines two stages of development of the urban landscape genre paradigm. The first continues from the time of the emergence of permanent pictorial forms (X century). Later, during the period of the Song dynasty (XII–XIII centuries) and the period of the Ming dynasty (XIV–XVII centuries), visual culture involved the urban landscape and urban everyday practices in the general artistic space of painting. In the context of the evolution of art during the Qing dynasty (XVII–XIX centuries), the urban landscape is represented for the first time with the help of genre features. According to the authors, these signs should be presented in the form of a combination of three components: 1) urban architectural landscape; 2) representations of typical models of urban life; 3) reproduction of typical city "cultural heroes".

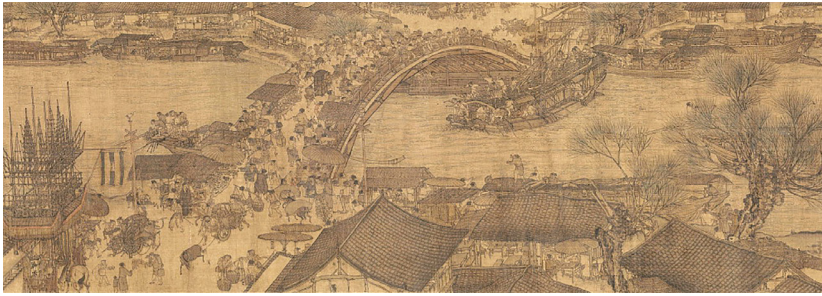
The authors prove that the evolution of the urban landscape genre at various stages of development is connected with the processes of self-awareness of Chinese art and the determination of the forms of its identity.

Key words: Chinese fine art, Chinese painting, urban landscape genre, image of the city, evolution, Chinese art history discourse.



Іл. 1

Лі Чен (李成). Самотній храм серед чистих піків. Близько 960 р. Туш на шовку. 111,4 x 56.



Іл.2

Чжан Цзедуань (張擇端). Підйом угору по річці під час фестивалю Цінмін. Туш на шовку. 256,5 x 525.



Іл.3

Цю Ін (仇英). Процвітаюча південна столиця. Нанкін. 1540-ті рр.



Іл.4

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.



Іл.5

Невідомий автор. Місто Кантон на річці Чжуцзян. Сер. XVIII ст. (ручний сувій, перетворений на альбом-акордеон). Папір, закріплений на дошці, туш, фарба. 42,5 x 330.



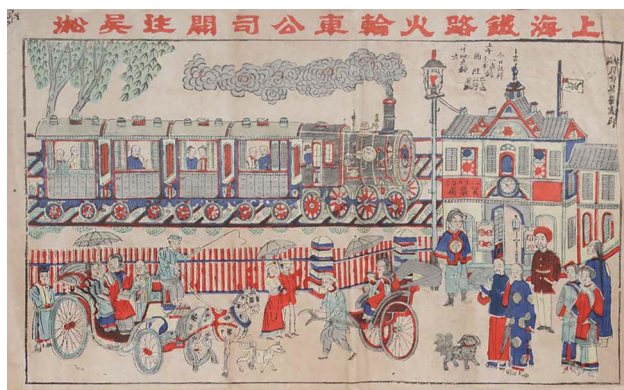
Іл.6

Невідомий автор. Кантонська художня студія. Порцеляновий фруктовий таріль із зображенням міських панорам Лондона та Кантона (фрагмент). 1735–1740 рр. Діаметр 38,7.



Іл.7

Невідомий автор. Картина у техніці цзехуа. Ймовірно, копія з роботи Лю Суннянь (劉松年). 1780-х рр.



Іл.8

Соншань Даорен (嵩山道人). «Триста шістдесят професій і ремесел». Кінець XIX ст. Ксилографія, 32 x 26.