

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВАН ВЕЙКЕ

簽署人：
Wang Weike
36CBE13C63C7434...
12/15/2024

УДК 7.01+7.04]:73/.76(510)"195/201"

ДИСЕРТАЦІЯ

ЗОБРАЖАЛЬНІ ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ
В КИТАЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ 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

Ван Вейке 王維克 В. ВАН

Науковий керівник:
ТАРАСОВ Володимир Володимирович,
кандидат історичних наук, доцент

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Ван Вейке. Зображальні художні принципи в китайському образотворчому мистецтві 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, 2024.

Дисертація присвячена дослідженню художніх зображальних принципів у сучасному китайському живописі. Художня самооцінка є невід’ємною частиною китайського академічного мистецтвознавства. Вагоме значення має традиційна зорієнтованість китайського мистецтва на літературно-філософську репрезентацію, яка у випадку із візуальними мистецтвами надає китайським дослідникам більшої чіткості поняттєвого апарату. Певна «філософічність» наукового дискурсу є природною рисою міркувань про мистецтво, які орієнтовані на пошук універсальних норм. У значній мірі цю тенденцію демонструє інтерпретація образності, як одного із ключових зображальних принципів в китайському образотворенні. Як показує проведене дослідження, для китайських вчених зображальні принципи становлять систему, отже, вони узагальнені та осмислені в універсальному контексті сприйняття мистецтва. Саме цим можна пояснити практичну відсутність досліджень окремих зображальних принципів.

Об’єкт дослідження: розвиток китайського образотворчого мистецтва у період другої половини XX – початку XXI століть. *Предмет дослідження:* художні зображальні принципи як інструментарій художньої мови сучасного живопису Китаю.

У дисертації вперше введено до наукового обігу значну кількість китайської фахової наукової літератури з проблематики дослідження; визначено основні художні зображальні принципи в еволюції образотворчого мистецтва Китаю зазначеного періоду часу; досліджено та узагальнено

формальні та композиційні особливості розвитку художньої мови живопису Китаю другої половини XX – початку XXI століття у контексті функціонування системи зображальних принципів; виявлено та проаналізовано зображальні тенденції графічності та полістилізму у контексті образного та стилістичного розвитку живопису Китаю кінця XIX – початку XXI ст.

Увесь обсяг результатів дисертації, включно із аналізом історіографії, бібліографічною частиною та альбомом ілюстрацій, має практичне значення у контексті розвитку сучасних сходознавчих студій. Дисертантом здійснений всебічний аналіз проблематики, що дозволяє застосувати теоретичні узагальнення в науковій, навчальній та художній сферах. Висновки дисертації мають значення для подальшого дослідження проблематики художньої мови китайського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI століття.

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

У першому розділі, який має назву **«Історіографія, джерела і методи дослідження»** Особлива увага звертається на проблематику зображальних принципів китайського сучасного живопису в працях українських дослідників, аналізується сутність проблематики та форми її інтерпретації у китайських дослідженнях про мистецтво. Окремою складовою аналізу виступають західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису, що сформувалися у царині сходознавчих студій у другій половині XX – поч. XXI століття.

Також у розділі дається характеристика джерельної бази та методів дослідження. З огляду на мету та завдання дослідження, метод образно-стилістичного аналізу був обраний в якості основного. Це дозволило виокремити та узагальнити авторські стилістичні підходи у контексті історичних стилів (передусім, імпресіонізму та реалізму). Так як еволюція китайського образотворчого мистецтва сформувала власну унікальну

динаміку стилістичної репрезентації, яка визначена нами як полістилістична, методи композиційного та компаративного аналізу дозволили порівняти та інтерпретувати художньо-образне звернення як частину стилістичного художнього апарату (наприклад, виявити формальні та композиційні принципи у межах авторської трактовки імпресіонізму).

У другому розділі, що називається **«Художні зображальні принципи у контексті формальних та композиційних підходів китайського образотворчого мистецтва»** досліджується проблематика репрезентації форми, яка актуалізує питання відповідності образного пошуку об'єктам та формам, які віддзеркалюють навколишню дійсність художніми засобами. Зазначено, що «формальна мова» репрезентується за допомогою зображальних принципів, які в контексті понятійних категорій китайського мистецтвознавства можна узагальнити у межах двох взаємно пов'язаних груп, а саме – вираження та естетизації форми. Перша група об'єднує структурні питання, які переважно так чи інакше пов'язані з інтерпретацією технічних особливостей олійного живопису. В межах другої групи розглядаються питання образних основ репрезентації зображеного.

Зроблено висновок, що в сучасному олійному живописі Китаю формальні характеристики спирається на імітаційну природу художнього узагальнення, яка пов'язана зі здатністю художника "привласнювати" певні аспекти дійсності, робити їхнє узагальнення власною точкою зору на світ. В межах сучасного китайського живопису імітаційна форма має рефлексивний статус, що підтверджується низкою трансформацій в олійній техніці.

У тексті розділу розглянуто зображальні композиційні принципи, які для китайських митців представляють собою цілком самостійну «територію» зображальної мови живопису. Висновки дисертації показують, що вона складається з низки специфічних елементів, серед яких головними є: форма об'єктів, структура зображення, побудова планів та масштабність елементів. Ознакою правильності та довершеності композиційної мови твору є художня цілісність картини, яка досягається за рахунок системи зображальних

принципів та підходів. Як інструментарій вираження ідентичності митця, важливе значення мають принципові складові зображальної мови. Серед них домінуючу позицію посідають формальний, структурний та емоційно-образний принципи.

У третьому розділі, який називається **«Зображальні принципи як інструментарій художньої мови»** досліджуються система засобів вираження, яка в сучасному китайському живописі репрезентована за допомогою категорії образності та особливостей колористичних рішень. Дослідження підходів та моделей репрезентації кольору як зображального принципу в сучасному живописі Китаю дозволяє виділити два підходи: образно-пластичний, який регламентує колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної цілісності твору; та емоційно-образний, що зосереджує увагу митців навколо питань спекулятивного сприйняття кольору та репрезентує відносини кольору та форми як знаково-символьні референції.

Також предметом аналізу виступають образно-стилістичні особливості сучасного живопису, в контексті чого розглядаються міжвидові трансформації графічних та живописних компонентів художньої мови, а також важливе для китайського мистецтва явище полістилізму.

У тексті розділу доведено, що в китайському живописі система зображальних принципів має прямий стосунок до символічних характеристики художнього образу. Це відзеркалено не тільки у класичних підходах (наприклад, у трактаті «Шість принципів» Се Хе), але й у становленні західної школи сіянхуа, в контексті чого символізм китайської мистецької образності набув повноцінного сучасного значення.

Зображальні художні принципи у контексті образно-стилістичних особливостей розвитку живопису представляють собою два паралельних напрямки: міжвидових трансформацій графічних та живописних компонентів художньої мови; та полістилізму, що виникає як результат ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментів із стилістичними

тенденціями, переосмисленням форм та напрямків традиційного художнього досвіду.

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

Ключові слова: образотворче мистецтво Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ століття, китайський олійний живопис, зображальні художні принципи, художня образність, художня мова китайського живопису.

ABSTRACT

Weike, Wang. Depictive Artistic Principles in Chinese Fine Arts of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries. – Qualification scientific work in the form of a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 – Fine arts, decorative arts, restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2024.

The dissertation is devoted to the study of artistic pictorial principles in modern Chinese painting. Artistic self-esteem is an integral part of Chinese academic art criticism. Of great importance is the traditional orientation of Chinese art to literary and philosophical representation, which in the case of visual arts provides Chinese researchers with greater clarity of the conceptual apparatus. A certain “philosophical nature” of scientific discourse is a natural feature of reasoning about art, which is oriented towards the search for universal norms. To a large extent, this trend is demonstrated by the interpretation of imagery as one of the key pictorial principles in Chinese imagery. As the study shows, for Chinese scholars, pictorial principles constitute a system, therefore, they are generalized and understood in the universal context of art perception. This is precisely what can explain the practical lack of research on individual pictorial principles.

Object of research: the development of Chinese fine arts in the second half of the 20th - early 21st centuries. *Subject of research:* artistic pictorial principles as a toolkit for the artistic language of modern Chinese painting.

The dissertation first introduces into scientific circulation a significant amount of Chinese professional scientific literature on the research topic; identifies the main artistic pictorial principles in the evolution of Chinese fine arts of the specified period of time; investigates and summarizes the formal and compositional features of the development of the artistic language of Chinese painting in the second half of the 20th – early 21st centuries in the context of the functioning of the system of pictorial principles; reveals and analyzes pictorial

trends of graphicity and polystylism in the context of the figurative and stylistic development of Chinese painting in the late 19th – early 21st centuries.

The entire volume of the dissertation results, including the analysis of historiography, the bibliographical part and the album of illustrations, has practical significance in the context of the development of modern Oriental studies. The dissertation has carried out a comprehensive analysis of the issues, which allows the application of theoretical generalizations in the scientific, educational and artistic spheres. The conclusions of the dissertation are important for further research into the issues of the artistic language of Chinese fine arts in the second half of the 20th - early 21st centuries.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources used and appendices (album of illustrations).

The first section, entitled **“History, Sources and Research Methods”** examines the Ukrainian and foreign historiography of the problem. Particular attention is paid to the issues of the pictorial principles of Chinese modern painting in the works of Ukrainian researchers, the essence of the issues and the forms of its interpretation in Chinese studies on art are analyzed. A separate component of the analysis is Western studies of the problem of the artistic language of Chinese painting, which were formed in the field of Oriental studies in the second half of the 20th - early 21st centuries.

The section also provides a description of the source base and research methods. Given the purpose and objectives of the study, the method of figurative-stylistic analysis was chosen as the main one. This allowed us to identify and generalize the author’s stylistic approaches in the context of historical styles (primarily impressionism and realism). Since the evolution of Chinese fine art has formed its own unique dynamics of stylistic representation, which we have defined as polystylistic, the methods of compositional and comparative analysis have allowed us to compare and interpret the artistic and figurative appeal as part of the stylistic artistic apparatus (for example, to identify formal and compositional principles within the author’s interpretation of impressionism).

The second section, entitled “**Artistic pictorial principles in the context of formal and compositional approaches of Chinese fine art**”, explores the issue of representation of form, which raises the issue of the correspondence of figurative search to objects and forms that reflect the surrounding reality through artistic means. It is noted that the “formal language” is represented by means of pictorial principles, which in the context of the conceptual categories of Chinese art criticism can be generalized within two mutually related groups, namely, expression and aesthetic generalization of form. The first group combines structural issues that are mainly related in one way or another to the interpretation of the technical features of oil painting. The second group considers the issues of the figurative foundations of the representation of the depicted.

It is concluded that in modern Chinese oil painting, the formal characteristics are based on the imitative nature of artistic generalization, which is associated with the artist’s ability to "appropriate" certain aspects of reality, to generalize them with his own point of view on the world. Within modern Chinese painting, the imitative form has a reflexive status, which is confirmed by a number of transformations in the oil technique.

The text of the section considers pictorial compositional principles, which for Chinese artists represent a completely independent "territory" of the pictorial language of painting. The conclusions of the dissertation show that it consists of a number of specific elements, among which the main ones are: the form of objects, the structure of the image, the construction of plans and the scale of elements. A sign of the correctness and perfection of the compositional language of the work is the artistic integrity of the picture, which is achieved through a system of pictorial principles and approaches. As a tool for expressing the artist’s identity, the fundamental components of visual language are of great importance. Among them, the formal, structural, and emotional-figurative principles occupy a dominant position.

The third section, entitled “**Pictorial Principles as a Toolkit of Artistic Language**”, explores the system of means of expression that is represented in

modern Chinese painting through the category of imagery and the features of coloristic solutions. The study of approaches and models of representing color as a pictorial principle in modern Chinese painting allows us to distinguish two approaches: figurative-plastic, which regulates color relations in the context of formal decisions and compositional integrity of the work; and emotional-figurative, which focuses artists' attention on issues of speculative perception of color and represents the relations of color and form as sign-symbolic references.

The subject of analysis is also the figurative-stylistic features of modern painting, in the context of which interspecific transformations of graphic and pictorial components of artistic language are considered, as well as the phenomenon of polystylism, which is important for Chinese art.

The text of the chapter proves that in Chinese painting the system of pictorial principles has a direct relationship to the symbolic characteristics of the artistic image. This is reflected not only in classical approaches (for example, in the treatise "Six Principles" by *Xie He*), but also in the formation of the Western school of *xianghua*, in the context of which the symbolism of Chinese artistic imagery has acquired a full-fledged modern meaning.

Pictorial artistic principles in the context of the figurative-stylistic features of the development of painting represent two parallel directions: interspecific transformations of graphic and pictorial components of artistic language; and polystylism, which arises as a result of reminiscences of Western European artistic heritage, experiments with stylistic trends, rethinking of forms and directions of traditional artistic experience.

The dissertation ends with meaningful **conclusions** that summarize the results of the research and correspond to the defined positions of scientific novelty, the goal and objectives of the dissertation.

Keywords: fine arts of China in the second half of the 20th — early 21st centuries, Chinese oil painting, pictorial artistic principles, artistic imagery, artistic language of Chinese painting.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Ван В. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця ХІХ – ХХ ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020, Вип 29, том 5, 2020, 66-74 / DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209705>

2. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра. Харків: ХДАДМ, 2022 (1), 109-118 / DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.107>

3. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2023, (50), 59-70 / DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-50-1-8>

4. Tarasov V., Wang W. Composition as a system of imagery principles in modern chinese painting. In: *Art in the Focus of Theoretical Studies: Eastern Ukraine* / ed. by Prof. Zoya Alfiorova. Kharkiv: KSADA, 2022, 79-92 (розділ у колективній сходознавчій монографії): ISBN 978-966-8106-96-5 <https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1-1.pdf>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України* : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ;

за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 77. 116 с. 73-81 / DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.09>

2. Ван В. Західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису в жанрі пейзаж. 1940-2010-ті рр. *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)»*. Збірник статей. 15 листопада 2019 р., ХДАДМ. Харків, 2019. 144 с. (укр., англ. мов.). С. 9-11.

3. Ван В. Образність як зображальний принцип у дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р.* / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. 304 с. С. 289-290.

4. Ван В. Зображальні принципи як елементи композиційної мови художнього твору в сучасному живописі Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф.* (17–18 листопада 2022 р.) / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. 476 с. С. 541-452.

5. Ван В. Композиція в системі зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / *Тези ІV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Київ, 16–17 листопада 2022 р., 167 с. С. 43-45.*

6. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь : Liha-Pres, 2022. 248 с. С.155-156 / DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-70>

ЗМІСТ

ЗМІСТ	13
ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1	
ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	23
1.1. Українська та зарубіжна історіографія проблеми	23
1.1.1. Проблематика зображальних принципів китайського сучасного живопису в працях українських дослідників	23
<i>1.1.2. Зображальні принципи як категорія сучасного живопису: сутність поняття та форми інтерпретації у китайських дослідженнях про мистецтво</i>	34
<i>1.1.3. Західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису (друга половина ХХ – поч. ХХІ ст.)</i>	42
1.2. Джерельна база та методи дослідження	51
<i>1.2.1. Джерельна база дослідження</i>	51
<i>1.2.2. Методи дослідження</i>	55
Висновки до першого розділу	57
РОЗДІЛ 2	
ХУДОЖНІ ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ У КОНТЕКСТІ	
ФОРМАЛЬНИХ ТА КОМПОЗИЦІЙНИХ ПІДХОДІВ	
КИТАЙСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	
59	
2.1. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю	59
2.2. Композиція як система зображальних принципів в сучасному живописі Китаю	69

Висновки до другого розділу	95
РОЗДІЛ 3	
ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ	
ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ	98
3.1. Категорія образності як простір репрезентації зображальних принципів	98
3.2. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації	110
3.3. Образно-стилістичні особливості як вираження системи художніх зображальних принципів	121
3.3.1. Міжвидові трансформації графічних та живописних компонентів художньої мови	121
3.3.2. Полістилізм у розвитку сучасного репертуару художніх зображальних принципів	125
Висновки до третього розділу	132
ВИСНОВКИ	135
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	141
ДОДАТКИ	167
ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	167
ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ	209

ВСТУП

Актуальність проблеми. Зображальні принципи, які формують художню мову мистецтва є вкрай важливою проблемою для сучасного китайського мистецтвознавства. На наш погляд, в науково-дослідному апараті ця категорія займає провідне місце, що пояснюється цілою низкою обставин.

Насамперед, звернемо увагу на те, що художня саморефлексія є невід'ємним складником китайського академічного мистецтвознавства. В тому чи іншому аспекті китайські дослідники постійно звертаються до проблематики зображувальних принципів в образотворчому мистецтві, паралельно активно працюючи як практикуючі митці. Така подвійна фахова зорієнтованість є, на нашу думку, властивою рисою китайських мистецтвознавчих студій. Дидактика китайського образотворчого мистецтва функціонує сьогодні як одна з форм репрезентації традицій та пошуку місця для сучасних мистецьких трендів.

Окрім цього вагоме значення має традиційна зорієнтованість китайського мистецтва на літературно-філософську репрезентацію, яка у випадку із візуальними мистецтвами надає китайським дослідникам більшої розлогості поняттєвого апарату. Певна «філософічність» наукового дискурсу є природною рисою міркувань щодо мистецтва, які за визнанням орієнтовані на пошук універсальних норм мистецтва. У досить значній мірі цю тенденцію демонструє інтерпретація образності, як одного із ключових зображальних принципів в китайському образотворенні.

При цьому варто наголосити, що китайські вчені активно використовують традиційний спектр мистецтвознавчого аналізу: від пошуку формальних характеристик художніх творів або визначення композиційно-пластичного схематизму, до узагальнення системи зображувальних принципів. Як засвідчують проаналізовані нами наукові роботи, для китайських дослідників зображальні принципи завжди становлять систему,

вони узагальнені та осмислені в універсальному контексті сприйняття мистецтва. Саме цим, на наш погляд, можна пояснити практичну відсутність дослідження окремо взятих зображальних принципів.

На рівні аналізу творчості конкретних китайських художників зазначена модель пошуку образності та визначення універсальності зображальних стратегій призводить до постійного унормування генезису та субординації митців і мистецьких шкіл. Досить часто аналіз конкретних творів – це намагання закріпити художника у рамках певної моделі репрезентації мистецтва, визначити його зв'язки із традиціями та пояснити генезис його творчості за допомогою виявлення художнього коріння.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. китайське образотворче мистецтво розвивалося у тих модернізаційних художніх стратегій. Його поступова еволюція у бік сучасного мистецтва особливо гостро відчувалася у 1980-х і 1990-х роках, коли прямо чи опосередковано проявили себе тенденції відходу від образотворчих канонів. Загалом це відбувалося як у рамках діалогу із західноєвропейським модернізмом, так і в межах марксистських підходів. До сьогодні ці процеси тривають по наростаючій, охоплюючи різні види образотворчого мистецтва, знаходячи свій прояв у художній конкретиці жанрового репертуару та образно-стильових рішень.

На сучасному етапі особливу роль у генезі образотворчого мистецтва Китаю відіграють жанрові трансформації.

Важливо відзначити, що для китайського мистецтва західна жанрова палітра є, швидше, набутою естетичною парадигмою, в рамках якої китайські майстри довго шукали свій шлях, намагаючись у тому чи іншому вигляді зберегти художню ідентичність (часто в межах використання традиційних канонів малюнка, каліграфії та образного). мови). До кінця 1990-х років це породило надзвичайно цікавий феномен, в якому зійшлися пошуки нової художньої мови зі спробами не втратити споконвічну сутність китайського образотворчого мистецтва. Досліджуючи можливості європейського модернізму та пост-модернізму, китайські художники намагалися

сформувати власну відповідь на актуальні художні тенденції, які б враховували західноєвропейський та власне китайський досвід.

Одночасно важливим вектором трансформації стала для китайського мистецтва східноєвропейська художня спадщина, яка вже на початку 1990-х років стала очевидним викликом для традиційних практик.

Зображальні художні принципи у сучасному образотворчому мистецтві Китаю є яскравим прикладом гнучкості жанрових меж художніх процесів. На початку 1990-х років трансформувалися, насамперед, «близькі» жанри, які за своїм внутрішнім звучанням знаходили якісь точки зіткнення з китайською художньою традицією. Наприклад, у межах жанрів «шан-шуй» («гори та води») та «хуа-няо» («квіти та птахи») китайські майстри змогли швидко та органічно знайти діалог із західноєвропейським пейзажем та натюрмортом.

Водночас бажання китайських художників зберегти та виявити ідентичність власної образотворчої мови визначила шляхи розвитку жанрових дифузій. Сьогодні немає повної відповідності між двома естетичними системами (традиційною та сучасною), проте є певна художня спорідненість, яка може бути реалізована в рамках формально-композиційних або образних рішень.

Особливу роль розвитку міжжанрових трансформацій отримав сам феномен сучасного візуального мистецтва. Його успіх у сучасному китайському образотворчому мистецтві багато в чому пов'язаний із бажанням художників Китаю працювати у прикордонному просторі мистецтва, де можливості для актуального висловлювання регламентують використання різних жанрових стереотипів у загальному мистецькому контексті.

Таким чином, зазначене вище дозволяє узагальнити проблематику художніх зображальних принципів у сучасному образотворчому мистецтві Китаю як актуальну. Китайське мистецтво потребує аналізу нової типології художніх форм, яка поступово складається на перетині різних образотворчих форматів та нових видових репрезентацій.

У китайському мистецтві сформоване особливе ставлення до системи жанрів, особливо у порівнянні із західноєвропейськими підходами. Помітні особливості має і розуміння суті морфології жанру як органічної частини китайського культурно-історичного контексту. Відтак, початкова опора на традиційну форму мистецтва не дозволяє розглядатися проблематику художніх зображальних принципів у межах тієї ж парадигми, що і європейське мистецтво.

Як окремий аспект проблеми відзначимо тематику образності у творах сучасного олійного мистецтва Китаю, яка є безперечною основою міжжанрових трансформацій та помітним фактором трансформацій системи зображальних принципів. Саме структура образного бачення породжує простір сприйняття твору, режими його осмислення та задає напрямки його інтерпретації. Образ багато в чому означає природу творчої дії художника. Усе сказане вище є поясненням тому факту, чому в межах сучасного олійного живопису Китаю, особливо початку XXI ст., саме образ і образність найчастіше стає предметом для трансформації.

Додаткову актуальність проблемі надає розвиток жанрових форм та полістилізму загалом, як феномена у сучасному мистецтві, що актуалізує проблематику художніх зображальних принципів.

Сьогодні сфера сучасного візуального мистецтва постійно звертається до переосмислення художньо-історичного досвіду: починаючи від загальноновизнаних стильових явищ, і закінчуючи художніми феноменами, статус яких у стильовому контексті досі не визначений остаточно.

У зазначеному вище ракурсі найактуальнішим залишається аспект дослідження трансформацій жанрових структур у творах сучасного мистецтва. З огляду на, з одного боку, особливості художнього досвіду Китаю у цьому питанні, а з іншого боку – специфіку творчого розвитку актуальних художніх практик та сучасного мистецтва у Східній Європі, компаративний аналіз такого двостороннього досвіду має інноваційну складову.

Сучасне китайське мистецтво активно використовує традиційні техніки, стильові феномени та образну палітру для творчого діалогу. Навіть у роботах таких загально визнаних майстрів сучасного мистецтва як Ай Вейвей, У Ганьчжун чи Лю Сяодунь є мотиви, які можна розглядати як ремінісценції традиційного підходу.

У той же час, у цілому ряду іменитих художників, які декларують свою прихильність до класичних напрямків у китайському мистецтві, простежується невласлива традиційному мистецтву актуальна художня інтонація. Все це разом узятє дозволяє говорити про актуальність проблеми у її новому дослідницького ракурсу.

Усе зазначене вище дозволяє визначити винесену у заголовок проблематику як актуальну для дослідження у контексті розвитку сучасного китайського образотворчого мистецтва.

Метою дослідження є аналіз художніх зображальних принципів в контексті розвитку китайського живопису другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

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

1) дослідити та узагальнити тенденції дослідження проблеми у межах китайського, українського та зарубіжного мистецтвознавчих дискурсів;

2) визначити та обґрунтувати основні художні зображальні принципи у контексті формальних та композиційних підходів китайського образотворчого мистецтва;

3) виявити та проаналізувати специфіку системи зображальних засобів як частину інструментарію художньої мови; з'ясувати роль та місце тоново-колірної парадигми, як однієї із ключових у сучасному репертуарі виражальних засобів;

4) виявити, дослідити та інтерпретувати образно-стилістичні особливості у розвитку сучасного китайського живопису у їхньому взаємозв'язку із становленням сучасної системи художніх зображальних принципів.

Об'єкт дослідження: розвиток китайського образотворчого мистецтва у період другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Предмет дослідження: художні зображальні принципи як інструментарій художньої мови сучасного живопису Китаю.

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

- введено до наукового обігу значну кількість китайської фахової наукової літератури з проблематики дослідження;
- визначено основні художні зображальні принципи в еволюції образотворчого мистецтва Китаю зазначеного періоду часу;
- досліджено та узагальнено формальні та композиційні особливості розвитку художньої мови живопису Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у контексті функціонування системи зображальних принципів;
- виявлено та проаналізовано зображальні тенденції графічності та політсилізму у контексті образно-стилістичного розвитку живопису Китаю кінця ХІХ – початку ХХІ ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертація виконана відповідно до планів роботи кафедри методології крос-культурних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв і науковій темі ХДАДМ.

Теоретичне значення. Робота є авторським, завершеним, цілісним та науково обґрунтованим дослідженням, яке здійснене на базі репрезентативного кола джерел та має значення для дослідження проблематики художньої мови китайського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Практичне значення. Увесь обсяг результатів дисертації, включно із аналізом історіографії, бібліографічною частиною та альбомом ілюстрацій, має практичне значення у контексті розвитку сучасних сходознавчих студій. Дисертантом здійснений всебічний аналіз проблематики, що дозволяє застосувати теоретичні узагальнення в науковій, навчально-академічній та художній сферах.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження здійснене самостійно, є актуальним та обґрунтованим. Наукові гіпотези, виражені результати, сформульовані висновки відображають особистий погляд дослідника та є результатом авторського аналізу.

Апробація результатів дисертації здійснювалась у вигляді доповідей на Всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях із публікацією тез.: Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 77. 116 с. 73-81. Західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису в жанрі пейзаж. 1940-2010-ті рр. Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)».* Збірник статей. 15 листопада 2019 р., ХДАДМ. Харків, 2019. 144 с. (укр., англ. мов.). С. 9-11. Образність як зображальний принцип у дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. 304 с. С. 289-290.* Зображальні принципи як елементи композиційної мови художнього твору в сучасному живописі Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. 476 с. С. 541-452.* Композиція в системі зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / *Тези ІV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Київ, 16–*

17 листопада 2022 року, 167 с., с. 43-45. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь : Liha-Press, 2022. С.155-156.

Публікації. Основні положення дисертації представлені у 3-х публікаціях та розділі колективної сходовознавчої монографії (англійською мовою). Усі статті надруковані в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові для спеціальності 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Дисертант здійснив 6 публікацій у збірниках матеріалів тез наукових конференцій та додаткову публікацію у фаховому виданні категорії «Б» (за спеціальністю 034 – «Культурологія»).

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій, вступу, трьох розділів із висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (212 поз.), додатку, що включає альбом ілюстрацій (81 поз.) та список публікацій здобувача (4 статті та 6 тез доповідей). Загальний обсяг роботи становить 210 стор., основний – 140 стор.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Українська та зарубіжна історіографія проблеми

1.1.1. Проблематика зображальних принципів китайського сучасного живопису в працях українських дослідників.

Виразною особливістю сучасного наукового дискурсу проблеми у контексті розвитку українського мистецтвознавства, можна вважати поступове формування окремого напрямку сходознавчих досліджень, які здійснені китайськими науковцями в Україні (як самостійно, так і у співпраці із українськими вченими).

Серед цієї групи насамперед виділимо наукові роботи Чжан Чже, Ген Чжижчун, Лю Мінсюань, Чжан Біюнь та ін. дослідників.

Пряме відношення до нашої проблеми має і дослідження Ч.Чжан. Зокрема, у статті, що присвячена проблематиці художнього синтезу західної та китайської художніх традицій, вчена розглядає практику інтерпретації жанру натюрморт. Ч.Чже звертає увагу на особливе відношення китайських митців до принципу незаповненого простору (власне, принципу «повітря»), який стає актуальним на етапі впровадження до зображального контексту техніки зображення перспективи. Зокрема, такі акценти дослідниця пов'язує із творчим впливом Дж. Кастильйоне [49, с. 124].

На її думку, цей принци набув глобального переосмислення у китайських творах, які виконувались в олійній техніці та у подальшому став ґрунтом для експериментів із іншими прийомами та методами західного живопису. Зокрема, у жанрі натюрморт це виявило себе в спільності композиційних підходів у контексті переосмислення принципу плановості (використання точки зору на об'єкту з позиції зверху до низу, що репрезентує фігуративні компоненти натюрморту на площині). У подальшому це призвело до вкрай важливого поєднання двох образних

парадигм (західної та китайської): реалістичної та емблематичної (знаково-символьної) [49, с. 129].

Китайський олійний живопис останньої третини ХХ ст. перебуває у центрі уваги К. Сунь. Вчена зосереджується на виявленні найбільш важливих художніх властивостей живопису у межах т.зв. періоду шрамів мистецтва. У китайському мистецтвознавстві цей етап вважається часом остаточного вивільнення китайської сучасної мистецької ідентичності, що переживала поштовхи модернізації та переосмислювала значення традиційного мистецтва практично водночас. У цьому аспекті важливим є висновок К. Сунь, щодо виключного значення реалізму, як стилю, що увібрав в себе усі можливості обох тенденцій [44, с. 286]. Дослідниця звертає увагу на особливості формування художнього апарату «мистецтва шрамів», який формувався на перетині традиційних можливостей та актуальних викликів сьогодення. Цінним є висновок К.Сунь стосовно значення художньо-образного виклику, який відчувала генерація 1970-х – 1980-х рр. Прагнучі розмовляти сучасною мовою, художники активно поєднували зображальний репертуар західного модернізму із суто китайським формальним змістом [там само].

В якості проміжного висновку, слід звернути увагу на особливу увагу китайського наукового дискурсу про мистецтво щодо традиційних ремінісценцій межах сучасного живопису та, у більш широкому контексті, узагальнення практики діалогу та співіснування східних і західних мистецьких традицій.

Наприклад, у дослідженні Г. Цао аналізується формування естетичного нормативного простору мистецтва гошуа. Проте розв'язуючи власні завдання, автор інтегрує проблематику сучасного та традиційного, надаючи важливі зауваження щодо форм та особливостей розвитку «жанрового живопису» в образотворчому мистецтві Китаю (передусім, йдеться про три жанрові напрямки: пейзаж, портрет та мистецтво малювання фігур) [47, с. 170-175]. Такий підхід дозволяє виявити типові елементи в зображальних контекстах

живопису, яке звертається до глядача за допомогою жанрової форми – конкретної, визначеної та окресленої з точки зору естетичних правил та образного значення.

Жанр хуа-няо («птахи і квіти») є предметом аналізу Ч. Біюнь. Звісно, така націленість дослідниці на конкретний предмет аналізу дещо звужує простір загальної інтерпретації, проте, з іншого боку, дозволяє прослідкувати за складанням внутрішньо жанрової системи. Дослідниця звертає увагу на дві частини візуального репертуару цього жанру, які формуються та співіснують паралельно. Йдеться про: історичні традиційні прийоми зображення квітів і птахів, які виникли та закріпилися у процесі застосування традиційних технік і матеріалів (передусім, туші, особливих пензлів та фарб, а також форм і форматів паперу або тканини); новітні прийоми репрезентації, які завжди існували під полудою традиційних підходів, проте періодично виходили за рамки, у першу чергу, образного змісту твору.

Таке поєднання дозволило зберегти традицію і водночас не знищити зображальну базу (як технічну, так і художньо-образну), яка в подальшому стала ґрунтом для новітніх жанрів олійного живопису: передусім, натюрморту, пейзажу та в окремих аспектах жанрової картини. Дослідниця вважає, що це є підставою для розгляду репертуару жанру хуа-няо («птахи і квіти») в якості повноцінної «естетичної концепції», в якій домінантне значення мали «традиційні уявлення щодо природної гармонії» [5, с. 125-126].

Варто підкреслити, що висновок вченої, щодо впливу жанру квітів та птахів та збереження та в подальшому репрезентацію художньо-образного та технічного змісту, є важливим з точки зору співіснування різних зображальних принципів у рамках спільного естетичного цілого.

Так, Ч. Біюнь підкреслює, що саме те, що жанр «хуа-няо» втратив на певний час свою провідну роль серед інших жанрів китайського живопису, дозволило йому зберегти традиційне живописну «ядро», що в подальшому стало «оберегом традицій» [5, с. 126].

В іншій статті Ч. Біюнь розглядається генезис художньої традиції

китайського пейзажу. Дослідниця стверджує, що вже з початку XX століття в китайській живописі склалася ситуація, яка отримала назву «ста шкіл», що свідчить про існування різних стилів і напрямків.

Цілий ряд художників продовжував працювати в традиційному просторі, субординуючи свою творчість із традиціями минулого, проте вже в першій половині XX століття митці все більше і більше піддавалися новим, у тому числі і західним впливам. Цей процес досяг свого піку у другій половині початку XX – XXI століття, коли кардинально змінилося саме ставлення до творчості, як філософської категорії [48, с. 177].

На прикладі творчості відомого китайського художника-пейзажиста Хе Шуй Фа дослідниця показує, як саме змінилися естетичні стереотипи та принципи побудови художньої мови в живописі.

Так, на відміну від стилістики ранніх творів, коли фарби наносилися повно та насичено, Хе Шуй Фа дає перевагу «легкій» техніці: «Часті мілкі мазки, нанесення сухого контуру або застосування вологого пензля – усі прийоми спрямовані на надання пейзажам елегантності і природної безпосередності» [48, с. 178].

В якості важливої риси, що має пряме відношення до предмету нашого дослідження, підкреслимо виділену Чжан Біюнь особливість, яка стосується композиційного строю твору [там само].

Дослідженню жіночого портрету у китайському сучасному живописі присвячені роботи Ген Чжижуна. Вчений розглядає достатньо широкий арсенал проблем, які органічно впливають із жанрової своєрідності портрету та його виразності у жіночому фокусі. У контексті аналізу зображальних принципів це призводить до важливого поєднання універсального підходу із увагою до локальної проблематики, яку важко побачити за рамками конкретного речення аналізу.

Так, вчений звертає увагу на історичну типологію жіночих образів та художні засоби, якими вона формувалась. Важливим є висновок Ген Чжижуна щодо подальшого використання цієї типології у сучасному

портреті, який з точки зору техніки виконання реалізовував інші зображальні підходи [17, с. 1445].

На наш погляд, цей аспект цілком відповідає нашій робочій гіпотезі стосовно використанню формально-типологічних принципів у традиційній жанровій структурі на сучасному етапі розвитку живопису за принципами: форма традиційна – зміст новий або навпаки.

Ген Чжизун звертає увагу, що помітні зміни в зображальних принципах жіночого портрету стають очевидними не тоді, коли в китайському образотворчому мистецтві вже існували технічні та академічні можливості для таких інновацій (нові школи, освітні осередки, напрацьований художній досвід тощо), а в момент активних змін у соціальному статусі жінки у суспільстві [17, с. 1445-1446].

Наприклад, тяжіння до традиційності вчений визначає у таких параметрах: «Використання каліграфічних технік у роботі пензлем, гострота контурів, плавність ліній; прагнення до впорядкованості сприйняття і чіткості композиції, яка будується на ритмічній гармонії, використання вільного фону для ефективної передачі просторового середовища; стриманий колорит» [там само]. Одночасно він звертає увагу на те, що цими зображальними прийомами з кінця ХХ ст. репрезентується абсолютно інших образ жінки, що є доказом нерозривності техніко-технологічної та художньо-образної природи будь-якого зображального підходу.

Подібну схему аналізу ми бачимо і в статті автора, присвячену розвитку жіночого портрету у контексті співіснування двох шкіл у живописі Китаю: «гохуа» та «сіянхуа» [50].

Художні принципи імпресіонізму показані М.Ковальновою та Ц. Чжуанюй на прикладі творчості китайських художників, що працюють в олійній техніці. Дослідники вважають, що змістом китайського бачення імпресіонізму стало не просто слідування базовим засадам в технічній манері або інтерпретації образів, але «якісній переробці, синтезу кращих в історії

мистецтва досягнень і втілення їх в життя в руслі національної культури» [20, с. 56-57].

На наш погляд, ця амбітна задача лишається для китайського мистецтва актуальною і сьогодні. Чимало китайських художників продовжують вивчати досвід постімпресіонізму та звертаються до переосмислення не тільки західноєвропейського, але й власного досвіду китайського модернізму першої третини ХХ ст.

У дослідженні Л.Сяо, яке в цілому націлене на розв'язання питання формування та розвитку Китайської академії живопису, містяться важливі висновки стосовно зображальних принципів у межах просторово-композиційного унормування.

Вчена відштовхується від того, що засадами європейського живописного академізму було передусім створення детальної, раціональної сформованої та переосмисленої дійсності, що покликала до життя відповідні правила написання форм, простору, об'єктів, перспектив тощо. На противагу цьому китайська художня традиція зосереджувалась на поетизмі та філософському переосмисленні явищ, що диктувало іншу модель зображення дійсності (умовно кажучи: не те, що бачу, а те, що відчуваю). Відтак, сама базова парадигма зображальності – ідея простору – розв'язувалась в західному мистецтві в межах іншої методології.

Як підкреслює Л.Сяо, «і за допомогою живописно-тонального кольору, і при використанні системи просторової перспективи», європейські митці будували іншу художню реальність, яка для китайського мистецтва завжди представляла собою інакшу форму актуальності [45, с. 51]. На цій основі, дослідниця пропонує більш уважно розглядати авторський символізм китайських митців та звертатись до інтерпретації найбільш виразної риси інноваційності китайського живопису: авторського образно-стилістичного бачення, яке завжди перебуває у стані діалогу із світом всередині та навколо [там само].

Помітна увага приділена китайськими авторами, що працюють та вивчають мистецтво в Україні, питанням семіотики живопису, яка, вочевидь, має істотні відмінності у східному та західному образних репертуарах.

Наприклад, С.Хуан вбачає у репертуарі технічних прийомів китайського олійного живопису виразну лінію впливу «соціальних та природних ознак» художньої культури Китаю. Для вченого ключове значення мають такі фактори у розвитку художніх підходів: образно-міфологічне представлення навколишнього світу (як минулого, так і в певних аспектах – сучасного); символічно-асоціативний метод узагальнення експресивних та емотивних вражень; поетичне ставлення до лірики, філософії та природи, що в якості результату часто призводить до прямого ототожнення ключових понять краси та гармонії (за принципом: красиве лише те, що гармонійно в композиційному або формальному значенні); пошук взаємних форм репрезентації між гармонії між художником та дійсністю, зрештою – повага до канонічного простору мистецтва і традицій репрезентації образів [46, с. 116].

На наш погляд, такий підхід має потенціал для вираження у повноцінну концепцію, проте вчений не здійснює на цій основі універсальні узагальнення та не пропонує модель інтерпретації окремих компонентів художньої системи китайського сучасного живопису як цілісну. Також, нам здається дещо помилковим і необґрунтованим висновок С.Хуана щодо того, що усі зазначені фактори засвідчують «домінантну роль реалізму у китайському образотворчому мистецтві незалежно від історичного періоду та є характерним і для сучасного мистецтва» [46, с. 117].

На наш погляд, така позиція є очевидним спрощенням та потребує додаткових аргументів.

Важливе значення для інтеграції українського та китайського наукових досвідів у контексті розвитку образотворчого мистецтва кін. ХХ – початку ХХІ ст. має дослідницький доробок Л. Соколюк. Вчена розглядає проблематику регіональних художніх шкіл (у тому числі, харківської школи

станкового живопису) [42], яка має чимало ліній взаємодії із китайським художнім академічним середовищем, у першу чергу, на рівні навчально-освітнього обміну. Проте має значення і дослідження окремих аспектів в еволюції українського та китайського живопису, що на рівні культурно-історичних етапів та загальної циклічності розвитку образно-стилістичних форм, демонструє важливі компаративні або типологічні точки перетину (приміром, у тенденціях переосмислення тенденцій у живописі соцреалізму наприкінці ХХ ст. або повторне відкриття мистецьких ідей доби модернізму поч. ХХ ст. у художніх практиках поч. ХХ ст.) [54].

Провідною дослідницею сходознавчої проблематики в Україні є С. Рибалко, наукові праці якої торкаються дуже широкого кола питань у мистецтві Китаю, Японії та Кореї. У контексті розв'язання завдань нашого дослідження звернемо окрему увагу на ті аспекти у дослідженнях вченої, які так чи інакше дотичні до проблематики зображальних художніх принципів у живописі Сходу, а також пропонують важливі міркування щодо нормативного простору орієнтального мистецтва.

Вчена пропонує репрезентативний погляд на мистецтво Сходу, як на універсальну систему художнього мислення [38], яка часто проявляє себе не тільки в окремих видах мистецтва (приміром, кінематографі або живописі) або на рівні певного жанрового вираження (наприклад, у трансформаціях натюрморту чи символічній реконтекстуалізації сюжетно-побутової картини) [39; 40].

Як впливає із робіт С.Рибалко, нормативність художнього мислення орієнтальних живописців, особливо у випадку роботи із олійною технікою, стикається із множинністю мікроконфліктів філософсько-естетичного та візуально-зображального змісту, які характеризують, скоріше, іншу картину світу, ніж є прямим наслідком формальних дискусій про композицію чи художню мову [38, с.95-96].

У просторі близькосхідних та власне китаєзнавчих орієнтальних студій працює Є. Котляр, який є провідним вченим у межах зазначених напрямків.

У дисертації ми спиралися на його науковий доробок, пов'язаний передусім із дослідженням видової та жанрової проблематики китайського живопису [27]. Так, важливе значення для вивчення питань, які становлять засадничий простір нашого дослідження, набули виконані під його керівництвом дисертації щодо жіночої тематики у жанрі портрету [26; 29] та становленні та розвитку жанру міського пейзажу [28].

Аналіз поняттєво-термінологічного апарату образотворчого мистецтва здійснила М. Пономаренко, що, до певної міри, спонукає до міркувань щодо тезаурусного значення художніх зображальних принципів [35].

Спираючись на інтерпретацію образно-символічних аспектів у художній мові живопису (зокрема, у тематичному напрямку жіночої образної репрезентації) [37], М. Пономаренко пропонує узагальнити досвід стилістичного апарату живопису (приміром, типових зображальних норм імпресіонізму) [36] із загальними тенденціями в еволюції західного та східного образотворчого мистецтва.

Сходознавча проблематика досліджується А.Корнєвим у співпраці із Ч.Чжан. Дослідники зосереджують свою увагу на проблемі зображувального потенціалу жанру натюрморт, у тому числі звертаючи увагу на проблематику принципів та методів жанрової репрезентації.

Так, важливе значення для художньо-образної сутності натюрморту має питання простору: його наповненості об'єктами або предметами, а також визначення композиційно-пластичних характеристик планів. Звернемо увагу на те, що вчені оперують передусім категоріями повноти простору та присутності у його межах фігуративних елементів. Це дозволяє виокремити різні значення та стани просторового узагальнення: від принципової порожнечі, яка є одним з найбільш традиційних форм представлення об'єктів до станів «напівзаповненості» або «незаповненості», які важко формалізувати у західному дослідницькому поняттєвому підході. А.Корнєв та Ч.Чжан звертають увагу на те, що в західному мистецтві сформоване інше відношення до умовності простору, зокрема, його відчуття «нейтральності».

Це дозволяє вченим припустити, що у жанровому репертуарі натюрморту така дилема реалізується через «намагання підвести площину під зображені предмети, закрити простір за ними, будь-яким чином обмежити та означити простір, в якому існують предмети» [25, с. 58].

На наш погляд, цей важливий висновок дає можливість для більш конкретного аналізу зображального принципу композиційно-пластичної єдності простої форми, символічної форми та формального узагальнення, що розглянуто нами у відповідному параграфі другого розділу.

В іншій публікації А.Корнев та Ч.Чжан звертають увагу на специфіку зображального представлення предметного світу як іншої дійсності, що часто не стільки про фізично присутні об'єкти, скільки про приховані змісти, які майже не виражені зображальними засобами.

Типологію цього явища дослідники розглядають як триступеневу конструкцію предметного моделювання: 1) «портрет речі» (певний предмет, представлений крупним планом із деталізацією властивих рис, декору, формального значення); 2) річ (предмет) як частина портретного цілого (приміром, портрет людини із предметним начинням); 3) «каталог речей» (своєрідна декоративна композиція, що переважно розгортається у фарватері типових філософсько-поетичних тем, серед яких домінують конфуціанські або, в більш широкому сенсі, літературно-релігійні сюжети: «Чотири скарби вченого», «Чотири вишуканих мистецтва», «Сто старожитностей») [24, с. 124].

Важливою частиною такого підходу є те, що представлення предметів та узагальнення їх зображальної сутності націлене на соціально позитивну маніфестацію, яка має коріння в міфологічному та релігійному мисленні і напряму пов'язана із системою візуалізації «чеснот, правил та порядку» [там само].

В іншому дослідженні предметом уваги А.Корнева виступає жанр пейзажу у китайському образотворчому мистецтві, який дослідник аналізує з точки зору інтерпретації базових зображальних та образних принципів.

Важливе значення для розв'язання задач нашого дослідження має висновок щодо вагомості принципу лінійної перспективи, який «перебудував» візуальну структуру китайського пейзажу [23, с. 138].

Особливо помітним цей процес став у другій половині ХХ ст., коли в жанровій парадигмі китайського образотворчого мистецтва пейзаж перетворився на експериментальний простір. У свою чергу, це призвело до часткової актуалізації традиційних підходів, які потребували оновлення та художнього переосмислення [9].

Наприклад, це стосується принципу «розвіяної перспектива» з технікою розкладки композиції пейзажу на кілька планів» [23, с. 139]. Нового значення набули і традиційні китайські підходи, що були сформовані у історичному жанрі пейзаж, у першу чергу, сам базовий принцип «трьох планів» (переднього, середнього та далекого), кожен з яких при цьому декларував власну виразність та зображальне значення. А. Корнєв звертає увагу на те, що ця система покликала до життя концепцію «пустоти» одного з трьох планів, що стало початком суто китайського бачення формальних властивостей представлення природи [23, с. 141].

У контексті жанру міського пейзажу досліджують зображальні принципи Є.Котляр та Лю Мінсюань. Особливості цього жанру дозволяють поєднати декілька важливих контекстів у розвитку образотворчого мистецтва Китаю. Так, вчені звертають увагу на графічні компоненти станковізму, які призводять до того, що «лінійна графіка в жанрі міського пейзажу впливає на образність шляхом передачі форм і контурів об'єктів». В окремих випадках це здійснюється не тільки в межах зображального простору, але й на більш глибокому образному рівні, де додаткові засоби виразності передають авторське ставлення до художньої ідеї [32, с.62].

У контексті аналізу потенціалу художньої школи сіянхуа, Л. Мінсюань показує основні напрямки взаємодії західного та китайського типів репрезентації міського пейзажу, які побудовані на різних стратегіях художнього узагальнення.

Наприклад, зображальні принципи «архітектурного пейзажу» розглянуті вченою як простір для переосмислення західних правил лінійної перспективи [34].

1.1.2. Зображальні принципи як категорія сучасного живопису: сутність поняття та форми інтерпретації у китайських дослідженнях про мистецтво.

У новітньому китайському мистецтвознавстві визначення поняття «зображальні принципи» здійснювалось цілим рядом вчених. В цілому їх точки зору, досить різноманітні та часто неузгоджені, можна типологізувати у межах двох груп:

1) науково-академічні визначення, які націлені на чітке інструментування проблеми (переважно такі дефініції присутні у дискурсі науковців та організаторів художньої освіти);

2) визначення у контексті практичної мистецької роботи китайських художників, яке часто не мають на меті здійснювати поняттєво-термінологічні узагальнення, але потребують пояснення власних художніх рішень.

Наприклад, Лінху Бяо в середині 1980-х рр. сформулював поняття «зображальний принцип» як похідне від художньої мови. З його точки зору, зображальність формується через поєднання «зображення, символіки та звернення» – трьох категорій художньої мови, що будує картину як таку [73, с. 45-46].

На противагу цьому Цзоу Шаолінг (邹少灵) ототожнює природу зображальних принципів із образністю. Для цього вчений розглядає систему принципів, як палітру «образних імпульсів», які відіграють вирішальну роль в успіху картини. У авторському значенні, імпульс – це виражений художником образний мотив, який виникає у відповідності до стилістичних, видових або жанрових завдань [184, с. 103-104].

На наш погляд, у такому прямому ототожненні обох понять міститься певне спрощення. Імпульс (образна складова) належить до інструментарію звернення до глядача, натомість відомі на сьогодні зображальні принципи є апаратом створення художнього висловлювання (як безпосереднього, за допомогою простру картини, так і уявного, що реалізується через образний символізм).

Сун Сяо (宋晓) вважає причиною такого стану «інклюзивність» китайського живопису. Дослідниця розуміє це як метафоричне віддзеркалення, з одного боку, унікального китайського культурного контексту, що провокує вкрай специфічну (закриту або локально символічну) образну фактуру творів, а з іншого боку – максимальної уваги китайських митців до процесів у західному живописі. Часто остання риса виражається у стильових пошуках, які «виникають на ідентично китайському гуманістичному ґрунті», а за формою реалізуються в європейських стилістичних моделях [104, с. 29-30].

Особливість у розвитку китайського розуміння «правил живопису» розглядає Є Хуа. Вчений стверджує, що китайське мистецтво, відчуваючи себе органічною галуззю світового мистецтва живопису, «слідують універсальним правилам та підходам пластичного мистецтва», але в контексті застосування творчих прийомів «ніколи не забуває про власні традиції» [92, с.84-87].

У цьому сенсі важливим є зауваження Сюй Вей, щодо того, що некоректно досліджували художні норми китайського мистецтва, не звертаючи увагу на соціокультурний контекст його розвитку та його ідеологічну складову. Знайомство із західними техніками живопису та художньою мовою олійного живопису вплинуло не тільки на переосмислення еволюції мистецтва, але й змістило фокус уваги на аналіз власне художньої мови, композиційно-пластичних норм та пошук універсальних закономірностей в інтеграції традиційного та інноваційного. Сюй Вей підкреслює, що «для вивчення форми, стилю та закономірностей

розвитку китайського живопису більшість досліджень у минулому зверталися або до історії влади, або до історії техніки», тоді як зображальні принципи виникають як поєднання першого та другого [123, с. 14-15].

Вчені підкреслюють, що роль інтеграції східного та західного мистецтва мала пряме відношення до осмислення сучасного стану художнього життя Китаю. Зокрема, поява західного мистецтва у просторі китайської культури надала китайському живопису можливості покликатися на сформульовані та визнані в межах західної естетики візуальні принципи, зображальні схеми та закономірності художнього узагальнення.

Наприклад, Лін Му (林木) називає це досить однозначно «законами розвитку мистецтва», які китайські митці та дослідники визнали дійсними лише у межах власного розуміння потреб та актуальних завдань. Саме тому китайська стилістична панорама є такою строкатою у порівнянні із західноєвропейською [143 с. 6-12].

Одна з найбільш тривалих дискусій у китайському мистецтвознавстві триває з приводу зображальних принципів живопису, які в тому чи іншому контексті торкаються проблеми наслідування або репрезентації природи. Як стверджував на початку 2000-х рр. Чжоу Хуейін (周辉鹰), ця тема сучасному живописі лишається актуальною майже півстоліття, торкаючись різних систем, видів та жанрів живопису [98, с 10-13].

Природа, на думку Лі Чжаньчен (李占成), це вічна тема мистецтва, проте коли художники торкаються питання «стандартів культури китайського живопису», вона крім художньо-образної гостроти набуває ще й відтінків міркування про майстерність, вишкіл, художні закони та практики відтворення форм. У цьому сенсі «єдність мови суб'єкта й об'єкта живопису» розглядається вченим як «художній закон розвиток китайського живопису» [134, с. 10].

На наш погляд, думку Лі Чжаньчен варто інтерпретувати у контексті ієрархічної послідовності: хто з ким «розмовляє» у процесі творення образу?

Наскільки важливо проникати в природу речей (суб'єктивна позиція митця, реалістичне відтворення дійсності), або навпаки, слідувати за покликом образності, яку «промовляє» природу (тобто формувати, за словами Лі Чжаньчен «об'єктивний живопис»).

Зображальний принцип «різноманітності та єдності» розглядає Лі Цюн (李群) у публікації, що присвячена інноваціям китайського живопису у контексті художніх норм. Вчена підкреслює, що застосування цього правила багатьма митцями розглядається як «основний закон формальної краси». «Різноманітність» дозволяє втілити відмінності у формі вираження речей, натомість «єдність» втілює «спільність та загальний зв'язок усіх компонентів узагальнення» (різноманітність породжує зміни, єдність формує значення) [139, с.110].

Звернемо увагу на філософсько-поетичну форму вираження цього принципу, який, на перший погляд, не є технічним інструментарієм. Проте, як переконливо показав ще на початку 1990-х рр. Чжао Цзінчжі (赵敬之), подібна форма орієнтує живописця у художньо-образному просторі, де «китайське та західне» стає очевидно відмінним. Вчений наголошував на тому, що «поетизм» та певна відстороненість від реальної практики багатьох принципів живопису є, насправді, типом образної інтерпретації.

Наприклад, методи спостереження та вираження становлять основу зображальної системи китайського традиційного живопису, на цьому ґрунті сформувалася «універсальна система мистецтва». Проте вона не має значення без конкретних правил унормування форми, кольору, композиції тощо. Тому філософські принципи визначають зміст, а стилі, жанри та техніки – надають образному змісту художнього вираження [180, с. 46].

У подальшому такі міркування неодноразово піддавалися критиці та доповнювались, проте, на наш погляд, це не призвело до кардинально інших точок зору.

Для прикладу згадаємо дослідження Сі Цічан (謝其昌), який аналізує розвиток західного образотворчого мистецтва, спираючись на дві характеристики: роботу західних митців (найбільш репрезентативних у межах загальноприйнятої художньої ієрархії) в олійних матеріалах та видозміни формоутворення і композиції творів, в залежності від зміни техніки живописання.

З точки зору Сі Цічан, мистецтво олійного живопису варто розглядати у двох навзаєм пов'язаних аспектах: 1) як розвиток техніки та методів письма; 2) в якості аналізу художнього змісту творів та їхнього естетичного узагальнення у межах релігійних чи філософських міркувань [213, с.37].

Техніко-технологічний аспект розвитку образотворчого мистецтва здатен, на думку вченого, бути предметом лінійного аналізу. Його еволюція впливає із перших спроб узагальнити дійсність художніми зображальними засобами, які на заході фіксуються ще в межах стилістики давнього китайського живопису. А по тому проходять довгу та складну еволюцію, в ході якої художні форми та стильові комплекси збагачуються за рахунок технічної досконалості і ускладнення художнього мислення.

Слід наголосити на тому, що така дослідницька методологія є досить поширеною для китайського мистецтвознавства. В межах китайського наукового художнього дискурсу загальноприйнятою є модель хронологічно-лінійної репрезентації мистецького поступу, де кожен етап формується та набуває змістовності на основі здобутків та врахування помилок попереднього періоду.

Поза тим, Сі Цічан вважає безперервне розширення художніх концепцій на тлі розмаїття нових образотворчих матеріалів та засобів своєрідним викликом, що обернений в сторону еволюції зображальної природи живопису. З його точки зору, поєднання матеріалів та нових концептуальних підходів, які не поривають із традиційними здобутками, створює «цілісне мистецтво», яке за фактом свого існування ще «не належить до певного виду живопису» [213, с. 48-49].

Інший вчений, Лі Фен (李峰), у статті «Правила композиції китайського живопису» наполягає на тому, що в китайському сучасному живописі домінують не «формально-логічні закони, а суб'єктивна свідомість митця». У китайському живописі більше уваги приділено вираженню позиції, відношення та точки зору (суб'єктивної свідомості). Саме це пояснює традиційні правила розсіяної перспективи або типології «порожніх» просторів [136, с. 21-23].

Як підкреслює з цього приводу Ван Шибін, співвідношення між щільністю та порожниною «є ключем до структури картини». На думку дослідника, якщо картина суцільно заповнена об'єктами і немає порожнього простору, це викликає у людей відчуття депресії. Простір на картині може зробити бачення глядачів більш багатим та змістовним. Окрім того, простір є «маневром, що дозволяє збагатити інтерпретації та навіть надати можливість змінити ключову ідею» [158, с. 54].

На наш погляд, у такій своєрідній художній системі очевидну важливість мають принципи унормування образних структур, які не порушуючи традиційні філософсько-естетичні постулати, дозволяють експериментувати із техніками та стилістичними впливами.

Наприклад, Хуан Пейцзе ще на початку 1990-х рр. виступив із пропозицією застосувати до західного імпресіонізму китайський принцип «візуального балансу», наголошуючи на його спорідненості із концепцією «імпресії» (враження). Для більш чіткого представлення своєї точки зору, дослідник звернувся до вкрай важливої для китайського образотворчого мистецтва проблеми лінійної форми. На той момент це мало значення для дискусії про графічність китайського живопису (більш детально про це у параграф 3.3. третього розділу). На його думку, категорія візуального балансу, що утворюється «красою ліній», має формальну основу, проте інтерпретується художньо-образним інструментарієм. Правила організації ліній у китайському живописі розроблялися відповідно до просторових та

масштабно-планових завдань з одного боку, та пошуку балансу між «порожнім» та «заповненим» з іншого [208, с. 99-100].

Цю концепцію продовжив наприкінці 2000-х рр. Ху Бо (胡勃). Вчений звернувся до питання мистецтво малювання ліній у традиційному та сучасному живописі, прагнучи підсумувати зображальний принцип візуального балансу у системному вигляді.

Так, з його точки зору, будь-яка художня мова повинна спиратися на «власні експресивні правила та мистецькі норми», що мають бути зумовлені «естетичними орієнтаціями, напрямками вираження образу». В цілому, художня мова проходить три етапи, де зображальність набуває різних якостей. У першу чергу, це формалізація (принципи форми зображення в цілому та морфології малювання фігур зокрема); у подальшому – візуалізація художньої символіки, яка є авторським змістом твору; насамкінець, інтерпретування, яке додає до перших двох етапів авторську точку зору. При цьому другий етап – візуалізовані художні символи – лишаються «ядром художньої мови лінійного малювання», оскільки формують основу вираження [166, с.12-15].

Принцип візуального балансу розглядається китайськими дослідниками та митцями в усіх аспектах розвитку художньої мови олійного живопису.

Наприклад, Ван Цзін (王静) на сторінках авторитетного журналу «Образотворче мистецтво» аналізує його у контексті композиційних рішень. Його методика «збалансованого співвідношення» форм та елементів у композиції спирається на категорії ваги, відстані, розміру та частотності. Не важко помітити, що з точки зору західного підходу, усі вони є частиною художнього апарату графіки, в чому проявляє себе суто китайське бачення спільності і спадкоємності видів мистецтва.

Наприклад, вага осмислюється Ван Цзіном як «маса» (графічна, колірна, формальна тощо). Відстань та розмірності виражають сутність композиційного «моделювання», а частота елементів породжує архітекtonіку

ритму. Характерно, що для вченого правильне застосування цих категорій «збалансовує» не тільки саме художнє висловлювання (власне, картину), але допомагає глядачеві побудувати правильний візуальний досвід (тобто є зверненням до аудиторії) [162, с. 99-100].

В ряді випадків, запропонована Ван Цзін концепція набуває подальшого розвитку у дослідженнях інших авторів.

Наприклад, Тан Шенхуа та Цзінь Мен (汤胜华, & 金梦), аналізуючи феномен т.зв. селянського реалізму, використовує зображальний принцип візуального балансу для визначення основних типів композиційної мови (абстрактну, красу, поетичну, гуманістичну) [146, с. 267-268].

Важливі питання, щодо структури зображальних принципів викликає проблематика композиції художнього твору. Вей Чаоюй (魏超玉) пояснює тим, що між західним та китайським мистецтвом сформовано «багатовимірний та симбіотичний естетичний культурний зв'язок, у якому композиція має першорядне значення», так як визначає кордони формальних і естетичних підходів [207, с. 86].

У цьому напрямі, важливе значення мають дослідження, які націлені на узагальнення традиційних підходів та художніх норм у контексті сучасного олійного живопису.

Наприклад, в такій якості Лю Іго розглядає традиційну китайську S-композицію, яку ще називають зигзагоподібною. Вчений звертає увагу на те, що з точки зору історичних стилів такий спосіб побудови простору картини є типовим, проте в рамках сучасного олійного підходу він реалізується, скоріше, як ознака європейського модернізму [83, с. 163-165].

Важливо наголосити, що цю ідею на прикладі аналізу творчості Пань Юліанг показують Є.Котляр та Ван Шутін [29].

Дослідженням співвідношення форми у просторі присвячена стаття Сюй Фанг і Чжан Хуацзин (徐芳, & 张华静). Вчені характеризують правила композиції сучасного китайського живопису з точки зору втілення

авторського задуму, що виражається за допомогою зображальних правил представлення простору. Так як перше (простір в картині) неможливе без другого (фігуративної форми, яка безпосередньо «будує» візуальність), взаємодія цих двох факторів, на думку вчених, і є ключовим композиційним правилом [126, с.34-36].

1.1.3. Західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису (друга половина ХХ – поч. ХХІ ст.).

Китайське образотворче мистецтво стає предметом дослідження західних вчених в 1940-х - першій половині 1950-х років. Цей процес був пов'язаний не тільки з загальними тенденціями популяризації мистецтва Сходу в країнах Заходу, але і з наявністю доступу до творів традиційної китайської графіки, як у вигляді фотографічних колекцій, так і в якості невеликих приватних зібрань [9, с. 9].

Як відзначав на початку 1950-х років Е. Лі Шерман (відомий американський дослідник, який відноситься до найбільш послідовних дослідників в сфері китайського мистецтва повоєнного часу), особливо гостро постало питання популяризації китайського мистецтва через велику кількість міфів і викривлень щодо його суті та значення. В цьому сенсі слід назвати в якості першого прецеденту крупну виставку східного мистецтва в 1951-1952 рр. в музеї Клівленд (США) де відбулася одночасно виставка ісламського (1944 р.) і східного мистецтва [59, с.199].

Американський дослідницький фонд здійснив закупівлю оригінальних творів китайської графіки в жанрі «гори-води», що породило вражаючий інтерес до мистецтва Китаю, актуалізувавши питання характеру художньої мови.

Одним із найбільш загальних аспектів у дискусії про «відкриття» китайського живопису стала проблематика ідентифікації творів. У цілому спроби західних дослідників атрибутувати і провести мистецтвознавчий аналіз робіт китайських майстрів викликали дві основні проблеми, які так або

інакше були пов'язані із питанням формування мистецьких традицій та інтерпретації живопису.

По-перше, проблема датування як основна проблема для атрибуції творів та їх упорядкування в межах школи, напрямку; визначення їх місць в історичному художньому контексті спадщини Китаю.

По-друге, проблема авторства та осмислення традиційних творів в умовах того чи іншого культурно-історичного контексту (соціального, релігійного, духовно-філософського).

Наприклад, Е. Шерман Лі зауважував у другій половині 1950-х років, що успіхи американського мистецтвознавства в цій сфері в основному ґрунтуються на фотографічному сприйнятті китайських пейзажів, що дає цілий ряд очевидних складностей [61, с. 471].

Фотографія формує власний взаємозв'язок між графічною мовою китайських творів у жанрі «гори-води» і власне живописними творами, написаними олією. Фото, особливо чорно-біле, не дає можливості проникнути в ті елементи художньої мови, які китайські майстри продовжували використовувати в межах нетрадиційних художніх практик [там само].

Іншими словами, Е. Шерман пропонує розглянути проблему відновлення китайського живопису, як проблему, перш за все, аналізу авторства та автентичності твору. Підкреслимо, що йдеться про період середини – кінця 1950-х років.

Паралельно з цим, дослідник ставить питання щодо аналізу техніки малюнка і «художнього письма», окремо звертаючи увагу на необхідність у дослідженнях, що звертаються до вивчення принципів китайського живопису, «хоча б приблизно усвідомлювати дотик художника» до площини зображення.

Таким чином, проблема авторського мазка («дотик митця»), його текстурних і фактурно-колористичних особливостей виводяться вивченим на

перший план, стаючи найбільш важливими елементами загальної проблеми творчої палітри конкретного майстра.

В якості прикладу, Е. Шерман наводить порівняння «неадекватних репродукцій» з альбому Клівлендського музею із макрозйомкою деталей твору, яка дає можливість оцінити «справжній шарм оригінала», побачити авторський знак художника, а також наочно переконатись у «надзвичайному розмаїтті тонко диференційованих текстур» художньої письма. [61, с.471].

Важливо підкреслити, що вже в цей період часу західні дослідники намагаються сприймати художній мову китайського пейзажу, як «чужу територію».

Наприклад, Шерманн Лі переконливо показує, як саме тривало пізнання китайського художнього контексту і що є найбільш важливими компонентами в аналізі проблеми художньої мови живопису: «... Китайці вважають жанр «гори і води» найважливішим елементом пейзажного живопису... При цьому «без кінця» – означає безкінечність, а не одноманітність. Це не просто розуміння того, що звичайний середній західний глядач може побачити у величезній кількості творів на цю тематику. Він навіть може дещо здивуватися, поки не згадає про наші власні безконечні натюрморти та яблука Різноманітність естетичних поглядів, інтелектуальна чесність і емоційна глибина – це «зброя», за допомогою якого художник перемагає часто повторювані предмети. Китайська пейзажна картина є результатом усвідомленого ставлення до природи, яке почалася ще в IV столітті до н.е. та призвело до раціонального погляду на природу, як втілення «універсального зображального принципу» [59, с.199].

Ще на початку 1940-х років, західні дослідники відзначали особливу значимість пейзажного жанру для еволюції китайського мистецтва. Зокрема, А. Сопер ще в 1941 році, спираючись на матеріал китайської традиційної графіки припустив, що вплив природи, як об'єкта спостереження і предмета для творчості безпосередньо пов'язаний із формуванням специфіки художньої мови живопису.

Так, з його точки зору, «повсякденна мова», як мова більшості жанрів живопису, виникає як результат взаємодії урочистої символіки придворного мистецтва (світського і недоступного масам) з більш загальними формами графіки та живопису. Саме вони, виходячи за межі регламентації та орнаментальності, надавали можливість майстрам віддзеркалити власне ставлення до предмету своєї уваги. У свою чергу, це збагачувало художню мову новими формами естетичного взаємодії. «Стара» традиція церемоніального мистецтва передбачала обов'язкове спілкування автора з усталеними і повторюваними наборами «зооморфних і абстрактних елементів», що ставало або взагалі неможливим, або вкрай скрутним в побудові художнього бачення образу [62, с. 141].

Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років в західному мистецтвознавстві домінують пошуки структурного і формально-образного опису художньої мови китайського мистецтва. Характерно, що і в цей період часу дослідники ще не схильні до аналізу власне олійного живопису в Китаї. Хоча окремі елементи уваги до цього аспекту творчості вже починають бути помітними [15, с.69].

Наприклад, в розгорнутій статті Вен Фонг (1969 рік) пропонує досліджувати проблему художньої мови через питання стильового і формального генезису китайського мистецтва. Вчений ставить питання, як, свого роду, риторичне формулювання, стверджуючи, що розвиток китайського живопису об'єднується двома паралельно існуючими пошуками: 1) загальної образотворчої структури (або т.зв. формо-відносини); 2) постійними пошуками індивідуальної манери письма і авторських виражальних якостей [52, р. 392].

З його точки зору, саме поняття «стиль певного періоду» у випадку китайського мистецтва, має впливати із твердження, що кожен художник шукає певні візуальні можливості, з якими він пов'язаний; однак при цьому їх соціально-історичні якості будуть визначати поняття стилю та стилістики. [52, с.390].

Наприклад, у цілому ряді випадків загальний настрій, естетика та художня програма творів китайських майстрів є результатом суми технічних прийомів. Саме ці прийоми і виражають певні тимчасові рамки в розвитку мистецтва і дозволяють відносити манеру роботи певного майстра до певного типу живопису. У більш широкому контексті це можна представити як еволюцію стилістики твору, яка враховує принципи, методи та спирається на традиційне бачення образу.

Як вважає Вен Фонг, саме в такій послідовності виявляють себе стильові рішення, оскільки, коли дослідник намагається ідентифікувати і описати художніми методами об'єкт, він «відзначає його особисті елементи форми і мотиви». Однак не менш важливими є і «унікальні виражальні якості», які описують авторський рівень творчості. Вони суб'єктивні і характеризують конкретний художній пошук конкретного майстра. В цьому сенсі, підкреслює Вен Фонг, «...коли ми намагаємося класифікувати стиль, ми інтерпретуємо стилістичні особливості твору як конкретні рішення загальної структурної проблеми» [52, р.388-389].

У творі ця особливість виражає себе за допомогою технічних прийомів і засобів виразності, які використовує майстер.

Наприклад, практично будь-яка традиційна китайська «ландшафтна» картина є одночасно відображенням природних явищ, декорацією для поетичного образу та абстракцією, яка містить внутрішній філософський сенс. Таке широке поле репрезентації стає можливим виключно через розвинений технічний інструментарій живопису. В одному випадку майстер використовує рисунок на основі двомірної силуетної форми і тримірної плоскості; в іншому варіанті він звертається до конструкцій ліній і способів їх руху. У будь-якому випадку, саме особливості техніко-технологічної побудови твору визначають його формальні, композиційні та стильові рішення.

Варто відзначити, що доказами правоти своєї концепції Вен Фонг вважає саму особливість еволюції китайської живопису в ХХ столітті.

Оскільки, з точки зору аналізу структури твору, будь-який елемент форми, художній мотив або техніка можуть потенційно виражати певну естетичну філософію або ментальне світогляд, що дає підставу для пошуку стійких, типових, повторюваних мотивів («подібних форм»). І це незважаючи на те, що в китайському живописі, за загальним твердженням дослідників, відсутній інтерес до простого копіювання природи, як форми без обов'язкового виявлення її внутрішнього вмісту або відношення автора до цього [52, р.389].

До початку 1980-х років дослідження китайського мистецтва в західному світі отримує безліч нових імпульсів, пов'язаних з активним розвитком китайської економіки, а також поступовим посиленням інтересу до трансформацій традиційного китайського мистецтва. Його вивчення призводить до спроб порівняльного аналізу сучасних китайських робіт і першим серйозним дослідженням взаємозв'язку нової художньої мови з традиційною естетикою стародавнього Китаю.

До 1987 року відноситься стаття Ж. Сільбергелда, який в своєму дослідженні намагається здійснити деякі проміжні висновки процесу вивчення китайського образотворчого мистецтва на Заході.

Перш за все, відзначимо його тезу щодо домінування в оцінках художніх засобів китайського живопису фактора «культурного центру» або, іншими словами, географічного та культурно-історичного стереотипу, який виступає як платформа для оцінки китайської естетики. У цьому сенсі, на думку вченого, слід відрізнити думки «материкового Китаю, Тайвані, Гонконгу, Японії або Заходу», оскільки здійснювати «широкі узагальнення» про стан мистецтва в цілому досить складно. Дослідження Ж. Сільбергелда охоплює увесь спектр проблем, серед яких безпосереднє відношення до нашої проблеми має, перш за все, питання трансформації західного уявлення щодо принципів впливу каліграфії та традиційної живопису на сучасний художній мову. Вчений вважає, що в 1970-х – на початку 1980-х років 1970-х - початку 1980-х років дослідники в Європі і США «розширили свою

новаторську систему вивчення каліграфії», намагаючись застосовувати і традиційні китайські, і західні методи аналізу. Як наслідок, поступово склався загальний системний підхід, в межах якого є місце і для звичних для Китаю міркувань про внутрішню сутність мазка, штриха або елемента форми, і для типово західного сприйняття живопису як цілісного художнього об'єкта [60, р. 855-857].

Цікавим, на наш погляд, є припущення вченого про необхідність пошуку в роботах китайських майстрів «каліграфічної формули» – елементів техніки, який відноситься до традиційної китайської графіки, проте продовжують бути актуальними в межах нової мови живопису.

В роздумах Ж. Сільбергелда є важливим припущення, що «каліграфічний стиль художника» має тенденцію бути більш стійким, ніж його стиль живопису, оскільки у другому випадку майстер може наслідувати манеру значної кількості різних художників, однак на рівні авторського художнього «почерку» майстер завжди залишається самим собою [60, с. 855].

Наприкінці 1990-х на початку 2000-х років накопичений за більш ніж півстоліття досвід дослідження китайського живопису призводить до поступової концептуалізації образу [9, с. 10]. У західному мистецтвознавстві формується, свого роду, «аналітичне ядро», яке виражає себе як в методологічному інструментарії дослідження (структуралізм і пост-структуралізм), так і в предметній сфері дослідження естетики жанрів [15, с.71].

У даній групі матеріалів, перш за все, відзначимо розгорнуту статтю Кліффа МакМахона, яка присвячена аналізу семіотичної системи китайського образотворчого мистецтва в пейзажному жанрі [56, с. 64-76].

Дослідник зазначає, що для правильного розуміння суті художньої мови китайського пейзажу важливо усвідомлювати кілька ключових принципів традиційної естетики, які, як правило, виявляють себе навіть в найбільш сучасних варіаціях розвитку жанру.

Перш за все, мова йде про два принципи: принципу онтологічного порядку речей, який пов'язаний з боротьбою і єдністю протилежностей; і принципу круговороту життя, як правильного устремління до «Мандату Небес» (конфуціанський принцип: «вища людина є серйозною стосовно того, що лежить в собі і не бажає того, що приходить з небес; нижча людина нехтує тим, що є в собі, і бажає того, що лине від Неба» [56, р. 66].

К. МакМахон стверджує, що в китайському мистецтві існує чимало художніх форм, які не зрозумілі західному глядачеві та досліднику без попереднього аналізу.

Наприклад, «свої» форми меланхолії, ностальгії, іронії та гумору, які «західний глядач не здатен повністю зрозуміти». При цьому важливо підкреслити, що в багатьох ситуаціях нюанси знаково-символьної структури зображення передаються саме «різними видами мазка» або іншими художніми технічними прийомами. Таким чином, за твором стоїть система знаків, яка формує певні почуття, накопичує і передає візуальний досвід, стверджує ставлення до об'єкта зображення [56, р. 74].

У такому контексті нам здається важливим виокремити в історіографічному огляді ті дослідження, які націлені на пошук та виявлення як відмінних, так і загальних рис у художній мові західного живопису та мистецтва Китаю [9, с. 10].

Наприклад, з позицією аналізу візуальності як соціокультурного процесу підходить до дослідження художньої мови китайського пейзажного жанру С. Сак-Ман Лоу. З її точки зору важливим періодом у паралельному розвитку західноєвропейського та китайського мистецтва є 17 ст. – період барокко. У цей період, як вважається дослідниця, обидва художні простори досліджували природу як набір естетичних взаємозв'язків, однак при цьому сприймали й узагальнювали її «двома дуже різними способами» [63, с. 369-370].

Перш за все С. Сак-Ман Лоу підкреслює, що на відміну від пейзажного живопису на Заході, що остаточно сформувався як самостійний феномен

тільки в сімнадцятому столітті, пейзажне мистецтво Китаю стало вагомим фактом розвитку мистецтва вже в десятому столітті. Цей ранній (архаїчний) етап наклав свій відбиток на художнє сприйняття образності пейзажу, оскільки сформувався в контексті церемоніального та ритуалізованого погляду на дійсність. В цьому сенсі автор рекомендує звернути увагу на риси китайської «ландшафтної» мови, які необхідні для осмислення відмінностей між європейськими та китайськими підходами до форми, композиції та стилістики [63, р. 373].

Подібні висновки дослідників в цілому підтримуються вченими як у Західній Європі, так і в Китаї [15, с.73-74].

Наприклад, китайський дослідник Янпінг Гао, аналізуючи систему відмінностей традиційної китайської та європейської картини, підкреслює, що проблема художньої мови передбачає «зображення в системі принципів розуміння світу», а не тільки в простому «споживанні» раціональних схем природи.

Так, з його точки зору китайські художники не намагалися досягти раціонального розуміння «божественного» світу з допомогою математики та геометрії, оскільки вони не представляли природу та дійсність через подібні категорії. Така специфічна художня мова виникла у Китаї не тому, що там «не було Піфагора чи Платона, а швидше тому, що китайські творці свідомо переорієнтували живопис на інший шлях, який призвів до розвитку «літературного живопису» [53, с. 114].

Варто відмітити, що подібна риса китайського розуміння живопису як самодостатнього компонента в художній цілісності репрезентації Всесвіту має і ще одну важливу грань, пов'язану з проблематикою нашого дослідження [15, с.73]. Як підкреслює Е. Палка, в китайському розумінні живопис носить релігійний характер і має беззастережне філософське значення. В цьому аспекті важливо відзначити, що для китайських художників живопис ніколи не виступав як фон для людської діяльності [57, с. 63].

1.2. Джерельна база та методи дослідження

1.2.1. Джерельна база дослідження. Винесена у заголовок проблематика є комплексною та універсальною, що потребує особливої уваги до джерел дослідження, їх виявлення, верифікації та аналізу. В цілому джерела, представлені нами у межах двох груп: текстової та візуальної.

Текстова група джерел, у свою чергу, розподілена на підгрупи: історіографічні джерела та першоджерела. В якості головного критерію, який дозволяє розмежувати зазначені підгрупи, нами використаний критерій ступеня інтерпретованості інформації.

Історіографічні джерела за визначенням містять авторську позицію та точки зору дослідників, що пов'язані із вирішення ідентичних або синонімічних задач. До них у першу чергу відносяться фахові наукові роботи (монографії, статті, супровідні аналітичні матеріали до виставок, художніх проєктів тощо). Наголосимо на тому, що зазначена підгрупа розглянута нами в окремому параграфі цього розділу (див. параграф 1.1.).

Поза тим, вважаємо за необхідне відмітити, що підгрупа історіографічних джерел у зазначеній якості використовувалась нами у відповідності до академічних норм роботи із авторською науковою літературою.

Першоджерела, які становлять другу підгрупу текстових джерел, не містять інтерпретації, оцінки або осмислення нашої проблеми, а тому є потенційними носіями не інтерпретованих даних. Їх всебічне виявлення та дослідження становило основну задачу щодо опрацювання першоджерел.

Зазначена підгрупа представлена матеріалами виставок та мистецьких форумів; каталогами, що містять текстові дані про митців; художніми виданнями рекламного або соціального характеру, які подають хронологію подій, фіксують участь того або іншого митця у художніх івентах, а також пропонують іншу важливу інформації щодо світу сучасного образотворчого мистецтва Китаю.

Окреме значення в групі текстових джерел мають фахові художні періодичні видання, які є найбільш репрезентативним джерелом для здобуття інформації обох типів (і первісної, і інтерпретованої).

У першу чергу, відмітимо важливе значення періодичних видань національного рівня, які виступають в ролі флагману китайського мистецтва, висвітлюючи найбільш важливі тенденції в його сучасному розвитку.

Назвемо найбільш важливі: «Мистецтвознавство» (艺术学研究). Китайська академія мистецтв; «Арт критицизм / Огляд мистецтва» (艺术评). Китайська академія мистецтв; «Великий огляд образотворчого мистецтва: Арт-Панорама» (美术大观). Liaoning Fine Arts Publishing House; «Китайське мистецтво» (中国艺术). China Fine Arts Publishing House.

«Китайське народне мистецтво» (中国民族美术). Китайський університет Мінцзю; «Китайські письменники і художники» (中国文艺家). Видавництво Китайської федерації літературно-мистецьких гуртків; «Мистецтвознавчий посібник» (美术向导). Китайське видавництво образотворчого мистецтва та інші періодичні видання.

Не менш важливими є періодичні видання академічного рівня, які виражають точки зору провідних мистецьких вищих навчальних закладів. Звернемо увагу на те, що для розв'язання завдань нашого дослідження нам важливо проводити компаративний аналіз різних наукових дискурсів, у тому числі академічних та таких, що не пов'язані із освітніми стратегіями.

Серед них: «Витончені мистецтва» (美术界). Гуансійська федерація літературно-мистецьких гуртків; «Дослідження культури та мистецтва» (文化艺术研究). Чжецзянська академія культури і мистецтва; «Дослідження мистецтва» (美术研究). Харбінський педагогічний університет; «Журнал PLA Academy of Art» (解放军艺术学院学报). Академія мистецтв PLA; «Журнал Tianjin Academy of Fine Arts» (天津美术学院学报). Тяньцзінська академія образотворчих мистецтв; «Журнал Xinjiang Arts Institute» (新疆艺术

学院学报)。Сінцзянська академія мистецтв; «Журнал Ін-ту Мистецтв Внутрішньої Монголії» (内蒙古艺术学院学报)。Академія мистецтв Внутрішньої Монголії; «Журнал університету Гуйчжоу» (художня серія) (贵州大学学报 / 艺术版); «Журнал Хубейської академії образотворчих мистецтв» / 湖北美术学院学报。Хубейська академія образотворчих мистецтв; «Журнал Цзілінського університету мистецтв» (林艺术学院学报)。Художній інститут Цзілінь; «Журнал Юньнаньського університету мистецтв» (云南艺术学院学报)。Художній інститут Юньнань.

Велику групу періодичних видань складають приватні, комерційні та соціально орієнтовані журнали та часописи про мистецтво. В багатьох випадках потреба в аналізі, наприклад, арт-ринкових взаємин або виявлення культурно-мистецьких тенденцій у розвитку мистецтва потребують наукового художнього супроводження.

Серед них: «Aishang Art» (爱尚美术). Shandong Publishing Media Co.; «Art Vision. Пізнання світу: Малюнок» (世界知识画报 / 艺术视界). Дирекція Міністерства закордонних справ Китаю, Видавництво «Світові знання»; «Вдячність читачам (теоретичне видання)» (读者欣赏 / 理论版). Reader Publishing Media Co; «Управління мистецтвом» (кит. / англ.) (艺术管理 / 中英文). Shanghai People's Fine Arts Publishing House Co.; «Художній салон» (艺术沙龙)。Китайське видавництво образотворчого мистецтва. «Market Weekly» (Art Finance)» (市场周刊 / 艺术财经). Jiangsu Huilong Asset Management; «Сучасне мистецтво» (现代艺术). Sichuan Modern Art Magazine, та інші періодичні видання про мистецтво.

Насамкінець, в якості окремого фокусу уваги нами розглянуті регіональні видання, які націлені на осмислення та дослідження локальної проблематики. Саме на цьому рівні виникає конкретно-історична інформація

щодо взаємопов'язаності біографії митця, його навчання та подальшого входження у відповідну регіональну мистецьку спільноту.

Серед них: «Shandong Art» (山东艺术). Шаньдунська федерація літературно-мистецьких гуртків; «Shanghai Art Review» (上海艺术评论). Шанхайський центр досліджень мистецтва. «Краса і часи» (美与时代/中). Академія естетики Хенань, Інститут естетики Університету Чженчжоу; «Мистецтво Сіньцзяну» (新疆艺术 / 汉文). Федерація літературно-мистецьких гуртків Сіньцзян-Уйгурського автономного району; «Мистецтво сьогодні» (今日艺术). Хунаньська федерація літературних і мистецьких гуртків та Хунаньська драматична асоціація; «Північно-Західне образотворче мистецтво» (西北美术). Академія образотворчого мистецтва Сіань. «Художник» (艺术家). Тяньцзінська федерація літературно-мистецьких гуртків; «Національне мистецтво» (民族艺术). Інститут досліджень етнічної культури та мистецтва Гуансі-Чжуанського автономного району тощо.

Візуальна група джерел у першу чергу представлена творами мистецтва, які аналізуються нами як самодостатні та авторські джерела. Картини митців мають надзвичайно вагоме значення для дослідження нашої проблеми. Саме на основі застосування різноманітних методів аналізу формується науково достовірне, максимально об'єктивне узагальнення, яке є основою дослідницького дискурсу.

Джерела візуальної групи безпосередньо пов'язані із музейними колекціями, галерейно-виставковими зібраннями, а також є репрезентованими у приватних колекціях. Практично уся історична частина візуальних джерел, на якій побудовано базове уявлення про етапність, типологію та художньо-образну еволюцію китайського образотворчого мистецтва, депонується у зібраннях Національного художнього музею Китаю (中国美术馆). Твори сучасних художників досить часто репрезентовані у контексті регіональних музейних та галерейних просторах, а також у приватних колекціях.

1.2.2. Методи дослідження. Сформована джерельна база дослідження, а також висловлена у вступній частині робоча гіпотеза, обумовили коло джерел які використані нами для розкриття мети та розв'язання завдань дисертації.

Методи дослідження розподілені на дві групи: *загальнонаукові та спеціальні*.

У межах першої групи нами були застосовані *методи аналізу та синтезу, дедукції та індукції, методи порівняння та співставлення*. Окреме важливе значення набув загальнонауковий метод формалізації інформативних даних. Також вагоме значення ми надали інструментальним можливостями методу *компаративного аналізу*, який використовувався в якості базового компонента для спеціальних наукових методів (наприклад, компаратив у композиції або формалізація порівняння образно-стилістичних підходів). В цілому, метод компаративного аналізу дозволив узагальнити здобуті результати у порівняльному аспекті.

У межах другої групи важливе значення мав *метод композиційного аналізу*, за допомогою якого нами було проаналізовано типові композиційно-пластичні схеми у китайському живописі відповідного періоду часу. Виявлення типових, одиничних або унікальних композиційних схем дозволили інтерпретувати художні твори у відповідності до поставленої мети та завдань. Наприклад, використання методу композиційного аналізу дозволило визначити характер зображальної природи композиційних рішень у роботах Ван Дучжена (羅晓平).

Метод формального аналізу дозволив виявити ключові характеристики та інтерпретувати морфологічні особливості побудови взаємозв'язків у межах сучасного олійного живопису Китаю. Підкреслимо важливість для китайського мистецтвознавчого дискурсу вивчення формальних особливостей фігуративного живопису, що пов'язано із історичними особливостями у розвитку китайського мистецтва (зазначена проблема розглянута у параграфі 2.1. другого розділу). Так, за допомогою формально-

пластичного методу нами здійснено аналіз особливостей формоутворення в художній мові творів Го Рунвєня (郭润文) та Ву Гуанчжуна (吴冠中).

Метод типологізації був використаний нами в якості універсального інструментарію для побудови загальної панорами розвитку китайського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст., у контексті виявлення та аналізу динаміки зображальних принципів. Зважаючи на характер завдань дослідження, ми спиралися на визначення сутності типу, як художнього явища (художнього твору або групи творів), що є виразником та репрезентантом суми характеристик, які є властивими для кожного окремого розглянутого твору мистецтва у межах попередньо визначеного типу.

Семіотичний метод дозволи виявити, представити та проаналізувати знаково-символьну систему художніх творів, що були об'єктами аналізу. Звернемо увагу на те, що в китайському образотворчому мистецтві система зображальних принципів припускає більш вагомий статус символічних характеристики художнього образу. Це відзеркалено не тільки у класичних підходах (наприклад, у трактаті «Шість принципів» Се Хе), але й становленні західної школи *сіанхуа*, в контексті чого символізм китайської мистецької образності набув повноцінного сучасного звучання.

Насамкінець, важливе значення для розв'язання мети та завдань дослідження мав *метод образно-стилістичного аналізу*. Інструментарій цього методу дозволив, у першу чергу, виокремити та узагальнити авторські стилістичні підходи у контексті історичних стилів (передусім, імпресіонізму, та реалізму). З огляду на те, що еволюція китайського образотворчого мистецтва сформувала власну унікальну динаміку стилістичної репрезентації, яка визначена нами як *полістилістична* (див. параграф 3.2. третього розділу), зазначений метод дозволив порівняти, ототожнити та інтерпретувати художньо-образне звернення як частину стилістичного художнього апарату (наприклад, виявити формальні та композиційні принципи у межах авторської трактовки імпресіонізму).

Висновки до першого розділу

Таким чином, аналізуючи характер і послідовність вивчення китайської образотворчого мистецтва, ми можемо відзначити особливості, які характерні для сучасного етапу вивчення проблеми зображальних художніх принципів та художньої мови в сучасному живописі Китаю.

По-перше, слід зазначити, що глибока і багата на події традиція формування китайської естетики в значній мірі визначила нормативне поле художнього інструментарію, який використовують сучасні майстри. Спираючись на проаналізовані нами дослідження 1940-х – 2010-х років, ми можемо стверджувати, що в цілому витoki образотворчості формуються у контексті трьох ключових напрямків традиційного художнього мислення, які продовжують у формі потенціалу ідентичності проявляти себе у сучасних мистецьких практиках. Йдеться про:

1) церемоніальні форми, в межах яких переважає оритуально-знаковий та національно виражений символізм;

2) релігійно-духовні форми, яка досліджують внутрішній зміст художнього твору, звертаючись до композиційного устрою, морфології та стильових взаємозв'язків;

3) природно-символічні форми, яка впливають з практики художнього спостереження та часто вимагають від митців звернення до технічних прийомів художньої репрезентації; зазначений напрям є найбільш «західним» за своєю суттю.

В цілому все три виділені форми ставали об'єктами дослідження західних вчених, однак в комплексі практично не розглядалися. Особливо це стосується досліджень олійною живопису другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

По-друге, важливим компонентом художньої мови, про що неодноразово згадують східноєвропейські та західні дослідники, виступають т.зв. синтезуючі техніки, які пов'язують окремі жанри мистецтва не тільки з

точки зору техніки створення, але і на більш складному рівні взаємодії – концептуальному і стильовому. Як наслідок, це дозволяє сучасним китайським художниками шукати методи та принципи інтерпретації художньої мови не тільки з точки зору раціонального підходу (техніка, форма, композиція), але й на рівні художньо-образних значень (образність, ідейна складова, мистецький пафос тощо).

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІ ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ У КОНТЕКСТІ ФОРМАЛЬНИХ ТА КОМПОЗИЦІЙНИХ ПІДХОДІВ КИТАЙСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю

Для образотворчого мистецтва Китаю форма як елемент художньої мови має вкрай важливе значення. Як відмічає Хуан Нін (黄宁): «Надмірна залежність сучасного китайського живопису від краси форми робить його надто формалізованим. Домінування форми над усіма іншими зображальними принципами є не тільки відкритим питанням, але й представляє собою проблемну зону для подальшого розвитку живопису» [209, с. 52].

Як базовий зображальний компонент у живописі, форма виступає маркером «сучасності» мистецтва. Саме на основі відношення до формоутворення здійснюється типологія мистецтва та його кваліфікація у рамках сучасної субординації видів та жанрів [7, с. 54]. Досить часто можна зустріти у дослідженнях визначення форми як критерію диференціації мистецтва Китаю, який візуально репрезентує авторські художні підходи [203, с. 127].

Як підкреслює Лан Шаоцзюнь, інновація китайського живопису завжди обертається навколо форми і дуже часто цей процес можна узагальнити коротким рефреном: «як стара форма стає новою», набуваючи не властиву художнім традиціям змістовність [185].

Еволюція художньої форми китайського живопису завжди співіснувала із культурно-історичними умовами розвитку художньої сфери Китаю, її трансформацій та змін. Зазначена особливість також досить детально охарактеризована у дослідженнях [95, с. 12-13]. В сучасному китайському

мистецтвознавстві вважається загальноприйнятою теза про трансформацію китайського живопису від класичної форми традиційного мистецтва до сучасної форми як своєрідного культурно-історичного шляху «звивистих пошуків і глибоких роздумів», що тривали майже століття [174, с. 71].

Ще у 1950-х роках Лі Хуа опублікував на цю тему програмну статтю в академічному журналі «Образотворче мистецтво», де достатньо категорично оцінив становище живопису Китаю як таке, що з точки зору методів роботи та зображальних принципів «не відповідає запитам сучасності», а відтак потребує змін. Його визначення образотворчого методу як «млявого» та «не виразного» спричинило жваву дискусію щодо формальної мови образотворчого мистецтва та впливу на неї зображальних принципів західного мистецтва [138].

За останні півстоліття ці зміни накопичились та потребують узагальнення і осмислення. Митці, дослідники, арт-критики – усі, хто є дотичним до формування образотворчого мистецтва Китаю усе частіше поринають у дискусії щодо критеріїв сучасності мистецтва.

Усі більш актуальними стають тези щодо потреби у вироблені нових підходів до класифікації мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та визначення його типово-видових характеристик. У цих процесах обговорення формальних властивостей сучасної художньої мови має власний і цілком самостійний дослідницький голос.

Таким чином, дослідження зображальних принципів у системі формальних рішень, що впливають на специфіку репрезентацію художньої мови у сучасному живописі Китаю, має важливе значення [7, с. 55].

У сучасному китайському живописі художня мова репрезентується як у традиційному, так і в модернізаційному контекстах. У межах їхньої взаємодії ключовими питаннями є проблематика формальної образності, яку, на нашу думку, можна сформулювати у вигляді максимально простих питань: «навіщо показувати образ» і «як саме його виразити»?

Приміром, творчість китайського художника Ву Гуанчжуна (吳冠中) є об'єктом аналізу як з позиції практик традиційного мистецтва, так і в контексті західноєвропейських естетичних підходів. Часто критерієм визначення його творів як новаторських виступають формальні принципи роботи. Навіть ті дослідники, що схильні відносити творчість Ву Гуанчжуна до «традиціоналістської» моделі, намагаються сформулювати свої аргументи, користуючись «перспективною західного бачення формальної краси китайського живопису», за допомогою характеристики «точки, лінії та площини» [164, с. 60-61].

Так, картини Ву Ганьчжуна «Прибережне місто (Циндао)» (1975) [Іл. 1], «Червоний дім» (2007 р.) [Іл. 2] та «Барвіста долина» (1993 р.) [Іл. 3] з точки зору репрезентації формальних зображальних принципів представляють собою різні етапи узагальнення форми, яка в усіх трьох випадках характеризується відповідним ступенем художньої деструкції.

На нашу думку, це пояснює, як саме в межах актуального мистецтвознавчого дискурсу формальна мова китайського живопису використовується як маркер сучасності. Досить часто поєднання форми художнього твору на основу попереднього ескізування із образністю та «духом» живопису, наприклад, вільного пензля, розглядається як цілком природна трансформація двох різних типів художньої форми [7, с. 55].

Приміром, Ма Ляншу визначає їх як «комплексну» та «диференційовану» формальні мови, що в рамках сучасного олійного твору не можуть не перетинатись, утворюючи спільну художню морфологію [203, с. 127-128].

По-друге, форма є ключовим поняттям в аналізі образності художнього твору. Традиційна формальна мова живопису Китаю має розвинений апарат репрезентації образного начала та художнього символізму, який відіграє важливу роль і для митців, що продовжують розвивати традиційні мистецькі практики, і для художників, що працюють в межах західної системи олійної

художньої мови. В обох випадках саме формальні моделі є основою для ідейно-художнього осмислення твору.

Формоутворення як зображальний принцип розглядається в якості стартового компонента у здобутті художником власної художньої мови.

Наприклад, Хуан Яньхуа (黄艳华) розглядає «форму вираження» зображальних ідей як першу ланку в можливості інтерпретації твору мистецтва поряд із потенціалом матеріалів (як художніх, так і нехудожніх) та власне концептуальної частиною твору. Якщо матеріали визначають базові можливості створення форми, окреслюють технічні межі «формальності мови» живопису, то концепція твору репрезентується за допомогою «формального символізму», який також не здатен бути зрозумілим без попереднього визначення сутності зображального «порядку речей». Власне, «форма вираження» у системі таких аналогій є вагомим інструментом художнього осмислення дійсності, яке репрезентує відповідні враження художника та передає їх глядачеві [211, с. 156].

Більш конкретизовано така модель репрезентації форми сформульована Сюй Ган (徐刚): «У живописі без форми <...> не обійтися. Форма є відправною точкою живопису та основним фактором, так само як звук або музичні символи — для музики. Можна сказати, що живопис — це мистецтво вивчення форми» [122, с. 100].

На нашу думку, усе зазначене вище дозволяє розглядати в якості ключової проблеми питання визначення зображальних принципів у системі формально-пластичних взаємин у сучасному живописі Китаю [7, с. 56]. У цьому процесі прослідковуються два аспекти:

- 1) вираження форми за допомогою відповідної техніки, застосування олійних матеріалів та зображальних принципів побудови образу;

- 2) естетизація форми, що надає образні (або за більш звичною для китайського мистецтвознавства термінологією – духовні) начала для інтерпретації зображеного, переказує авторський символізм та робить художню образність змістовно цілісною.

На підтримку нашої думки наведемо твердження мистецтвознавця Цінь Фумін, який вважає взаємозв'язок цих двох зазначених аспектів основою для т.зв. репрезентативної моделі сучасного олійного живопису Китаю [163, с. 41-42].

Вираження форми за допомогою особливостей олійної техніки живопису має, за висловом Хуа Цян (华强), «когнітивний статус» [89]. Простір, пропорції та форми є наслідком усвідомленого вибору техніко-технологічних рішень, які художник обґрунтовує в межах обраної теми та в рамках сюжетної складової твору.

Слід підкреслити, що для китайських художників має значення різниця у підході до техніки створення зображеного: не малювання «від руки», а ескізування, попереднє продумування композиційно-пластичної єдності, яка диктує інше відношення до форми та іншу типологію форми.

Застосування композиційної концепції для сучасного китайського мистецтва означає відмову від традиційного підходу до форми, яка, наприклад, в системі гохуа (國畫) є важливим носієм ідейного змісту зображеного, а в рамках ретельного живопису (工笔画) взагалі піднесена до рангу єдино можливого мистецького жесту.

Приміром, Лін Цзе метафорично визначає кордони такого вибору морфологічного рішення твору як «форма, на основі традиції, форма на основі композиції» [79, с. 391]. Композиція для нього – це робота за попередньо виконаними ескізами, раціональне осмислення зображальної стратегії картини. Саме формальні рішення у художній мові твору стають маркером «трансформації художнього вираження», яка потребує навчання та практики, оволодіння майстерністю роботи в «олійних» матеріалах.

Зазначена тенденція яскраво репрезентована у творчості Го Рунвєня (郭润文) – професора кафедри олійного живопису Академії образотворчого мистецтва Гуанчжоу, видатного китайського художника та науковця.

В якості прикладу, розглянемо три його роботи, які об'єднані спільною тематикою та присвячені осмисленню особистих спогадів художника. Вони стосуються його матері, яка працювала швачкою. Пам'ять про дитинство як сублімація переживань дорослої людини, яка пригадуючи дитячі враження усвідомлює усю їхню життєву гостроту та емоційну насиченість. Робота повторена декілька раз у різних варіантах, адже митцеві, за його власними словами, не вистачало художніх засобів для того, аби охопити емоційне вираження пам'яті [188, с. 41].

У роботі «Вічна» (1993) [Іл. 4] місце, де працювала мати художника передане у реалістичній манері, як фрагмент дійсності, що здатна бути пересказана мовою мистецтва. Як своєрідний фрагмент з пам'яті дитинства, зображальна площина твору у композиційному сенсі є максимально спрощеною: плани побудовані послідовно, площинна структура та елементи, що її формують (світлотінь, предметні об'єми тощо) уніфіковані. Вони фіксують вислизаючу та нетривку фрагментарність спогадів, проте не мають не меті порушувати норми репрезентації дійсності, особливо у сенсі предметності та фігуративності зображеного.

Натомість твір «Збережена пам'ять-1» (1995) [Іл. 5], який демонструє той самий репертуар дитячих спогадів, занурюється у символізм та інтерпретацію дитячих вражень. Оскільки вони переосмислені дорослою людиною, яка здатна зрозуміти набагато більше, ніж у момент формування первісного враження, естетика твору віддаляється від реалізму репрезентації, так само як пам'ять виходить за рамки власне спогадів дитинства.

Зображальні змісти цього твору спираються на предметність та фігуративне мислення як на своєрідні смислові точки, які у подальшому вже не потребують дійсності як такої у її художньому вираженні. Глина, у яку поринає кімната – авторська аберація зникнення пам'яті, що здатна у певних аспектах лишатися візуальною та впізнаваною, проте емоційно не може бути виражена реалістичними візуальними засобами.

На нашу думку, порівняння композиційно-пластичних зображальних принципів обох творів дозволяє зрозуміти амплітуду авторських засобів репрезентації які в обох випадках впливають із художньо-образного рішення твору. Саме ідея твору, його авторська символіка визначають естетичну філософію творів, що, у свою чергу, окреслює коло формальних та композиційних рішень митця.

У творі «Збережена пам'ять-2» (1995) [Лл. 6] художник продовжує міркування над дорогами пам'яті. В даному разі його дитячий спогад про матір націлений на зображальну природу фіксації спогадів як художньо-символічної візуальності.

На нашу думку, слід звернути увагу на те, що в усіх трьох картинах застосована площинна структура репрезентації, яка навіює глядачеві враження екранності: умовний глядач ніби спостерігає за зміною кадрів у кіно. Такий ефект досягається за допомогою використання композиційної схеми, що чітко регламентує послідовну побудову планів та порядок розвитку зображального поля картини.

Не зважаючи на те, що в усіх творах в тому чи іншому сенсі використані принципи композиційно-об'ємної репрезентації, ідея площини як основного зображального поля очевидно домінує.

Більш уточнюючу концепцію вираження форми за допомогою західної техніки застосування олійних матеріалів та використання відповідних зображальних принципів побудови пропонує Гоу Бінь. Він наголошує на циклічності форми, як головної ознаки, де формалізується «ритм енергії Ці»: зображальні елементи поділяються на первинні та вторинні, будується концентрація та «розсіювання» мас, взаємодія площин тощо. Усі зазначені зображальні прийоми мають когнітивну властивість бути попередньо визначеними та осмисленими [172, с. 22].

Естетизація форми, що диктує образні начала художнього твору та виступає у сучасному мистецтві Китаю ще одним аспектом формально-пластичних відносин. Китайські вчені досить часто використовують термін

«формальна краса», характеризуючи складові елементи форми об'єктів зображення. Форма в китайському живописі складається з певних символічних факторів які часто ототожнюються із нормами естетики або, за висловом Сюй Ке, «правилами краси форми» [176, с. 361].

Наприклад, Сюй Вей в іншій статті підкреслює, що «унікальне візуальне «ядро форми» китайського живопису» – естетика зображення – має домінувати над будь-якими власне формальними ідеями, навіть у тих випадках, коли зображальна дійсність вимагає відповідної технічної проробки форми (наприклад, у жанрі портрету, де анатомічна коректність напряму пов'язана із формальними характеристиками авторської художньої манери) [124, с. 112].

Наприклад, у творчості Сюй Бейхуна (徐悲鴻), одного із найвпливовіших майстрів портретного жанру, який заклав підвалини реалістичного напрямку в сучасному мистецтві Китаю, проблематика інновацій форми є ключовою. Практично усе своє творче життя митець працював над осмисленням методів та технік моделювання образності у жанрі портрету, намагаючись інтегрувати традиційні формальні ідеї зображення до естетики реалізму [86, с. 119-121].

Цікавим прикладом є співставлення зображальних принципів у його творі «Жінка, що тримає віяло» (1920). Робота, яка була виконано олією на полотні [Лл. 7], неодноразово переосмислювалась художником в інших «ескізних» техніках (приміром, в техніці пастелі) [Лл. 8], що засвідчує усталене відношення митця до анатомічної форми, паралельно із пошуком додаткових виражальних засобів в межах контекстуальної формальності.

Жанр портрету припускає анатомічну цілісність, що суттєво звужує формальні експерименти. Як ми можемо переконатися на прикладі творів сучасного художника Ван Дучжена (羅曉平), подолання фігуративності у портреті має очевидні формальні межі, які допомагають у визначені жанрової об'єктивації.

Так, у роботах митця «Старий» [Лл. 9] та «Тибетський Нісі» [Лл. 10] (обидва твори 2017 р.) форма деструктивна, але вона будує анатомічну структуру, виражаючи художній зміст такого типу узагальнення.

Лу Шаньшань (陆珊珊), наголошує, що мова сучасного живопису виникає на перетині композиційних пошуків, колірних рішень та репрезентації форми зображення, де останній належить виключно важлива роль «визначення ідеї зображення» [190, с. 164-165].

Звернемо увагу на те, що поняття «естетика форми», яке в західному контексті має, скоріше, дизайнерські конотації, у китайській естетиці використовується в іншій поняттєвій площині. Олійна техніка вимагає структурного бачення образності, що в багатьох випадках обґрунтовує необхідність роботи в техніках ескізу та попереднього осмислення формальних та композиційно-пластичних рішень. Натомість китайські митці прагнуть працювати із «красою форми», що крім зображальних категорій лінійності, площини або об'єму, володіє ще рисами образної автентичності та репрезентує художньо-ідейну змістовність твору [113, с. 354].

Зазначена особливість стає очевидною, якщо звернути увагу на обставини та специфіку розвитку олійного живопису в Китаї на початку ХХ століття. У цей порівняно невеликий етап т.зв. китайського «модернізму» відбулося чимало цікавих експериментів, що наочно зафіксували спроби художників виражатися одночасно обома художніми мовами [7, с. 58]. Зазначена особливість, як органічна частина «концептуально-теоретичного підґрунтя модернізму» проявила себе і на Сході, і на Заході [1, с. 667].

Наприклад, у роботах Лю Хайсу (刘海粟) «Смарагдове пір'я в лотосовому ставку» [Лл. 11] та «Гора Хуаньшань» [Лл. 12] (обидві написані у 1935 р.) представлено вкрай цікавий експеримент застосування олійної техніки до традиційних жанрів: відповідно птахи-квіти (山水花鸟) та гори-води (山水).

Нарочита наївність цих творів пов'язана із непростим завданням узгодження філософсько-естетичної системи класичних зображальних принципів (у першу чергу, формальних) із новою для того часу технікою, яка, вочевидь, вимагала іншої «матеріальності» мистецтва.

На початку XXI ст. у китайському образотворчому мистецтві усе ще тривають палкі дискусії, щодо застосування традиційної техніки в сучасному олійному живописі. Так, Ю Чжан (张娵) наголошує на тому, що спільність формальних жанрових взаємозв'язків дозволяє інтегрувати в олійний живопис окремі техніки «вільної руки». Це додає до техніки ескізування суто китайську образність та дозволяє запозичаючи «формальну красу», створювати нові сумісні форми [111, с. 5].

Прикладом такого підходу може бути робота Ван Дучжена (羅晓平) «Поверхня лотоса» (2017), де формальна інтеграція традиційної естетики із сучасною технікою роботи в олійних фарбах породжує цікаву взаємодію зображальних структур обох художніх підходів [Іл. 13].

В окремих випадках таке сполучення західних технічних прийомів та принципів із образної змістовністю художнього твору покликає до життя цікаві та неочікувані трансформації.

Приміром, Ву Цзяньчжоу (吴建宙) пояснює специфічне відношення китайських майстрів олійного живопису до «лінійного формалізму» особливою роллю каліграфії, яка все одно лишається актуальним образним полем для висловлювання митців, навіть у рамках сучасної олійної техніки.

Відтак, з його точки зору, немає нічого дивного у тому, що «мова форм живопису олією» поєднує у собі «дух каліграфічної мови ліній», утворюючи мовну систему, яка є одночасно єдиною та різноманітною із загальним мистецтвом олійного живопису [94, с. 62].

На наш погляд, саме таку зображальну модель репрезентує у своїх роботах Гуань Лянь (关良), наприклад, у натюрморті «Ваза з квітами» (1972 р.) [Іл. 14].

Поняття «мова форм» має для китайського мистецтва винятково важливе значення. Для характеристики проблематики форми як такої, китайські вчені постійно посиляються на «норми малювання», присутні в рамках традиційного образотворчого мистецтва [155, с. 114-115] та одночасно прагнуть пояснити сутність сучасних пошуків «нових якостей формальної мови» за допомогою західних художніх концепцій (наприклад, теорії Арнгейма) [129, с. 63-64]. При цьому форма, як базова домінанта неодмінно присутня у багатьох художніх зображальних принципах, що в тому чи іншому контексті представлені у сучасному образотворчому мистецтві Китаю [141, с. 40].

2.2. Композиція як система зображальних принципів в сучасному живописі Китаю

В китайському образотворчому мистецтві проблемі композиції приділено досить помітну увагу. В багатьох сучасних дослідженнях ця тема займає актуальну позицію, що забезпечує її концептуальний рівень аналізу. Систематичне звернення китайських митців до традиційної художньої спадщини додатково актуалізує фаховий інтерес до компаративних напрямів. В їхніх межах дослідники прагнуть інтегрувати західний мистецький досвід [6, с. 79].

Таким чином, вважаємо за можливе констатувати, що проблематика композиції, як системи зображальних принципів, вийшла наразі на рівень узагальнення. Цей рівень є достатньо репрезентативним як для історіографічного, так і проблемно-предметного аналізу. Зображальні принципи в сучасному китайському живописі мають очевидну композиційно-пластичну спрямованість, що потребує окремого дослідження [10, с. 541-452].

У центрі нашої уваги перебуває коло питань, яке націлене на систематизацію зображальних принципів, серед яких: 1) питання

особливостей поняттєво-термінологічного бачення композиції; 2) осмислення системи композиційних принципів як зображальної програми художнього твору; 3) з'ясування принципів репрезентації композиційно-пластичної мови сучасного китайського живопису.

Визначення та характеристика поняття «композиція» має низку особливостей, які впливають із еволюції китайських мистецьких форм та досить часто ґрунтуються на художній зображальній філософії двох традиційних жанрів живопису: гори-води та птахи-квіти. Темі використання сучасними митцями зображальних схем традиційного китайського мистецтва приділена досить багато уваги як в китайських, так і зарубіжних дослідженнях. Тому предметом нашої уваги є пошук нового композиційного бачення в сучасному олійному живописі, який інтегруючи традиційні художні норми, паралельно із цим використовує західну мистецьку практику, шукаючи нові художні змісти.

В китайському образотворчому мистецтві саме поняття композиція має достатньо широке тлумачення. Це зумовлено низкою факторів, серед яких і повага до традиції, і специфічно китайське відношення до ролі кольору, а також прагнення сучасних митців використовувати технічні надбання західного мистецтва для осмислення власної художньої образності.

Наприклад, Лю Сяюй (刘晓宇) спирається на транслітерацію англійського терміну «composition» та пропонує інтерпретувати його як «термінологію пластичного мистецтва. За його словами, композиція, у першу чергу, регулює «впорядкування фізичного простору та фізичних площин в мистецтві». Це – базова структура мистецького твору, яка є «прямим відображення художнього рівня автора» [84, с. 19].

Натомість, Лінь Лінь (林琳) пропонує розглядати композицію як комплекс художніх навичок, які структурно організовують простір картини («керує» простором картини), що за визначенням є обмежений форматом та параметрами фізичного мислення автора [144, с. 31].

Як бачимо, в обох розглянутих нами випадках дослідники прагнуть розширити та уточнити традиційні межі створення художніх образів за допомогою більш конкретного вираження композиційно-пластичних рішень. При цьому потреба у виділенні окремих композиційних контекстів (Лінь Лінь) вочевидь продиктована необхідністю узгодження рамок того умовного художнього простору, який регулюється за допомогою побудови композиційних взаємозв'язків.

На підтвердження нашої думки, варто навести точку зору Лі Юаньчен (李元成). Вчений пропонує висновок, що у китайському живописі традиційними термінами, які є відповідниками західному поняттю «композиція», є «макет» та «масштаб розташування» («простір співвідношення»). Композиція відноситься до структурного контексту мистецького твору, так як вона є засобом візуального вираження художньої ідеї. Композиція, у першу чергу, художній зміст, який відповідає за фізичні величини, розмірності, масштаби, графічні маси тощо [131, с. 18-19].

Наприклад, у картині Гао Юлінь «Святкові костюми» (2012), художник працює засобами масштабування, примушуючи глядача формувати плани, як засіб відношення до центральної фігури. При цьому горизонтальні форми простору підкреслені формами одягу, що у такому поєднанні первинного та вторинного узагальнює художню ідею [Іл. 15].

«Керування» простором картини демонструє і Чжао Пейчжі у картині «Марджан-мандрівник» (2013), яку слід віднести до постімпресіоністичної естетики. У цій багатофігурній композиції передній план написаний більш структурованими мазками, які при цьому не знімають напруги образного враження (власне, імпресії): глядач повинен придивлятися до форм і фігур, шукати тілесні та геометричні контурні. Натомість елементи другого плану досить сильно формалізовані колірними засобами, що перетворює фігури на маси, а саму композиційну основу другого плану – на фонову [Іл. 16].

Така авторська манера впорядкування простору є тим більш цікавою у порівнянні із картиною «Договір» (2020), яка віддзеркалює новий етап у

творчості художника. Чжао Пейчжі звертається до значного спрощення фігуративності зображень, його образи стають близькими до експресії фівізму та засвідчують експериментування із «наївними» мотивами.

З точки зору побудови простору в обох випадках художник вирішує схожу задачу, яка вимагає регулювання образного представлення багатофігурного композиційного простору на горизонтально орієнтованій площині [Лл. 17].

Незалежно від того, до якого образно-стилістичного арсеналу засобів звертається митець, його композиційно-пластика задача лишається у контексті взаємозв'язку планів, фігуративних компонентів та зображальних якостей форм (імпресіоністичних у першому випадку та формально спрощених – у другому).

В інакшому ракурсі розгортає ідею Лі Юаньчєня щодо структурованого масштабу, інший китайський дослідник, Чєн Юншен (陈永生). Вчений розглядає композицію як «метод структурної організації художнього зображення». Проте одночасно в термінології традиційного китайського живопису називає її «методом управління позиціями» (площинами та планами). Важливо підкреслити, що при цьому Чєн Юншен не прагне говорити про композиційний устрій лише як про питання впорядкування простору. Він розглядає поняття «структура твору» більш широко за рахунок ідейно-художнього змісту та естетичної програми твору [194, с. 53-55].

Проти суто техніко-технологічного тлумачення композиції виступає Чжоу Янь (周岩). Цей вчений наполягає на «некоректному» розумінні поняття «композиція» в багатьох сучасних дослідженнях про мистецтво, навіть у фаховій спеціалізованій науковій літературі. З його точки зору, «вся сфера пластичного мистецтва» використовує спільні зображальні принципи. Вони мають свої особливості виключно в рамках конкретних мистецьких завдань: приміром, художніх завдань мистецтва графіки або пластичних та формальних завдань скульптури [97, с. 23-24].

Таким чином, слід звернути увагу на активне обговорення у фаховому середовищі китайських мистецтвознавців та художників двох аспектів проблеми: 1) дефініції поняття «композиція» (особливо у межах пост-традиційного підходу); 2) меж застосування художнього апарату композиційно-пластичної мови в рамках конкретного художнього завдання, яке може бути обмежене специфікою виду мистецтва або жанру мистецтва. Подібні тенденції ми спостерігаємо в дослідженнях Ван Цзіцзя (王际清), Го Вейвейя (郭伟伟), Лі Юаньчєня (李元成), Мей Айсян (梅爱乡), Чєн Юншен (陈永生), Шєнь Лу (沈路) та інших вчених.

Китайське образотворче мистецтво протягом тисячоліть розвитку та еволюції сформувало власне унікальне відчуття художнього простору. Для нього є характерним специфічний спосіб композиційного мислення, який спирається на суто китайське розуміння естетики. В його основу покладені одночасно і такі розмиті як для західного мистецтва категорії «художній дух» або «краса Всесвіту» (термін з конфуціанської естетика), і достатньо раціональні практики раціонального композиційно-просторового мислення [77, с. 82-83].

Ми розглядаємо пластично-площинний та об'ємно-просторовий зображальні принципи як основу композиційного комплексу сучасного китайського олійного живопису. Кожен із зазначених принципів зосереджується навколо ключової зображальної ідеї, яка виступає в ролі репрезентанта образності твору. Саме це слід розглядати в якості головного критерію сепарації обох принципів.

Наприклад, у творчості Вєй Яньлі (尉艳丽) яскраво виражений потяг до художньо-образних експериментів, які мисткиня здійснює за допомогою використання обох зазначених принципів. Порівняння її творів дозволяє побачити протилежні композиційні моделі, які виникають на ґрунті застосування відповідних принципів.

Так, у картині «Натюрморт-3» (2018) ми бачимо характерний для китайського постімпресіонізму «водний» натюрморт на квіткову тематику, що з точки зору композиційного узагальнення спирається на об'ємно-просторову репрезентацію. Картина виконана в енергійній колірній манері та є віддзеркаленням традицій школи Шеньсі (Наньюань) [Лл. 18].

На противагу цьому, художниця також звертається до пластично-площинних засобів, які дозволяють інакше узагальнити простір та сформувати своєрідний підхід до форми об'єктів, що ми бачимо у роботі «Вигнанці» (2017). Це також натюрморт, проте у глядача може скластися враження, що цю картину робила інша художниця, настільки незвично сприймається авторська художня мова [Лл. 19]. Вей Яньлі уникає яскравих кольорів, перебуваючи у вузькому тоновому просторі холодних відтінків. Така колірна модель дозволяє інакше підійти до завдань утворення форм та, відповідно, композиційного унормування твору.

Художниця ще далі поглиблює свої формальні пошуки у картині «Спогади про рибний сезон» (2019), де попередньо визначені формальні рішення вступають у взаємодію із принципами спрощеної геометричної репрезентації площини. Картина, як і в попередньому випадку, максимально зрівноважена з точки зору тоново-колірних рішень, що вивільняє виражальні засоби форми та композиції [Лл. 20].

Таким чином, пластичність, якщо розглядати це поняття як принцип, потребує площини, натомість простір у такому ж припущенні потребує об'ємності: ці характеристики композиційного узагальнення мають розгалужену практику застосування та компоненти, що властиві кожному із принципів.

Наприклад, у картині Лі Цзяньчжун «Ера фаст-фуду» (2010) простір представлено як перетин площин, а самі елементи цього умовного натюрморту, об'єктивують предмети, скоріше, в пейзажній репрезентації (як елементи уявленого пейзажу) [Лл. 21].

Таким чином, китайські художні традиції та образні ремінісценції «старого» мистецтва, які виступають постійним предметом для діалогу із сучасними зображальними формами (як видовими, так і жанровими), мають вагомe значення для практики використання обох принципів.

Наприклад, в цілому ряді досліджень вченими підкреслюється ідея особливої суто китайської інтерпретації зображальної природи художнього простору та часу.

Так, Сунь Баолін (中西方) підкреслює, що з точки зору китайських мистців, західний реалістичний живопис «наслідує реальність об'єкта та реальність середовища». У такому наслідуванні він прагне дотримуватися законів перспективи та геометрії об'єктів. Тоді як китайська образотворча система, навіть у її сучасному варіанті, прагне «не обмежується просторовими та часовими конотаціями, «зосереджується на створенні художньої концепції» [100, с. 212].

Подібні міркування пропонують у своїх роботах і інші китайські вчені, зокрема, Лю Ху та Ван Хай (刘虎, & 王海) [87].

Коротко охарактеризуємо обидва принципи.

Пластично-площинний зображальний принцип. Зазначений принцип набуває особливої актуальності у порівнянні західного та китайського підходів, щодо композиційно-пластичної організації художнього твору.

Як вважає Пен Вей (彭薇) суттєва різниця передусім виявляє себе у візуальному значенні простору, як засобу вираження художньої дійсності: «У китайському живописі тривимірне просторове візуальне зображення реальності перетворюється на плоску форму і відображається на площині» [121, с. 37-38].

Такий підхід широко розповсюджений у традиційних жанрах, передусім жанрі «гори-води», але водночас активно репрезентований і в межах сучасних художніх пошуків [6, с. 80].

Наприклад, у картині Дай Шихе «Зимове сонцестояння в Кайпінгу» (2014) базова схема репрезентації натюрморту, вочевидь, порушена специфікою авторського ракурсу, який як образна точка зору, змінює звичні контексти бачення предметів [Лл. 22].

Відносини субординації та художньої ієрархії елементів композиції є ключовими характеристиками для поєднання в одну цілісну систему сутності пластики художньої форми зображень із природою художнього узагальнення простору.

В сучасному мистецтвознавстві Китаю домінує точка зору, щодо своєрідного «трикутника композиційного впорядкування», який умовно формується поєднанням трьох характеристик: 1) візуального досвіду художника; 2) просторовим пізнанням (вираженням перспективи, як художньої дійсності); 3) матеріалами та технікою роботи олійного живопису, що окреслює можливості репрезентації об'єктів та мистецьких ідей [173, с. 30-33].

На наш погляд, аналіз робіт китайських митців кінця ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє стверджувати, що інтерпретації площини як зображального принципу, відбувається за допомогою т.зв. дуальних опозицій, які також є елементами традиційного художнього підходу мистецтва Китаю: зовні-всередині; мале – велике; статичне – динамічне тощо.

Наприклад, «зовні-всередині» регламентує пластично-площинний зображальний принцип як «візуальне напруження форми та образу задля розширення дійсного простору картини», за словами Го Сінхуа. Це досить специфічна думка, що ґрунтується на ідеї фізичної обмеженості простору полотна. Обмеженість простору картини змушує митця використовувати особливу систему композиційної репрезентації задля всебічного розкриття своїх художніх намірів. Тому, на думку дослідника, розширення простору має «внутрішню» (технічно-композиційну) та «зовнішню» динаміку (способи та ефекти сприйняття твору), що в різноманітних комбінаціях визначає просторову цілісність твору мистецтва [187, с. 112].

Натомість у межах дуальної пари «мале – велике» виявляє себе взаємодія форма та художнього значення образу. Таку особливість ми спостерігаємо на прикладі надзвичайно поширеного у традиційних практиках прийому «живописного потоку», який спирається на «діахронічне спостереження за простором зображення». Поєднання невеличких елементів із крупними формами, що намальовані площинно, впливають на формування особливого композиційного ритму, який навмисно порушує зображальну цілісність. Глядач ніби змушений спостерігати за декількома процесами одночасно [78, с. 70].

Наприклад, у картині Дін Фанг «Велична гармонія» (2010) можна помітити як вже згадані вище елементи традиційної репрезентації пейзажу у контексті ремінісценцій жанру шань-шуй, так і новий погляд на площину. Проте це олійна картина, де митець не здатен діяти у філософсько-поетичній парадигмі гохуа: простір твору замкнений всередину, що, зокрема, підкреслено відсутністю повітря у верхівках Хуашань [Іл. 23].

Приєм «живописного потоку» присутній і в картині Дай Шихе «Селище Гуансі Хун'яо» (2001), де простір зображення насичений крупними мазками, які провокують специфічне поєднання елементів на предметному рівні як об'єктів дійсності: дерев, будинків тощо. У такі відносини композиційного ритму вступають і пейзажні елементи, які у тоновому сенсі «розряджують» простір [Іл. 24].

У контексті наведених вище дуальних пар, пластично-площинний зображальний принцип допомагає в організації композиції, використовуючи декілька паралельних структурних елементів (або ієрархій підпорядкованих елементів) [6, с. 81].

Приміром, Цзюньсон Ван відносить «форму», «розмір», «колір», «текстури» до ієрархії першого порядку, яка, у свою чергу, узагальнюється в межах системи підпорядкування «положення» та «напрямку», які впливають на візуальні зміни окремих функцій зображеного простору. Обидві зазначені

ієрархічні порядки перебувають у взаємозв'язку, який регулюється відповідним зображальним принципом [153, с. 30-32].

Наприклад, картина Рен Ліцзюнь (任麗君) «Жінки Даї» (2007) була створена художницею як узагальнююча робота до цілого циклу творів, де етнічна тема переплітатись із особистими зображальними пошуками [Іл. 25].

Для художниці було важливо використати можливості кольору та світла, але при цьому не перетнути умовну межу декоративізму. Свою авторську художню систему Рен Ліцзюнь практикує з другої половини 1980-х років, намагаючись узагальнити формальні, просторові та колірні рішення в межах особистого відчуття балансу. Мисткиня неодноразово підкреслювала, що «мова кольорів» (умовний термін, яким художниця позначає тоново-колірні рішення), відрізняється від «мови форми та композиції», проте здатна інтегруватись до неї на просторовому рівні конкретної форми або фігури [103, с. 232].

У роботі ми бачимо це на прикладі очевидних зусиль Рен Ліцзюнь побудувати колірними засобами композиційне середовище, формуючи тим самим ієрархію першого порядку, якщо інтерпретувати це в термінології Цзюньсон Ван [153, с. 32].

У певному сенсі, пошуки авторки нагадують принцип симультанізму у живописі, зміст якого Ю.Бабунич визначає як «одночасне використання у малярському творі кольорів, які спектрально доповнюють один одного, символічних форм, атрибутів і декоративних елементів для передачі певної ідеї» [4, с. 408].

Вагоме значення мають категорії «форми» «та розміру» у роботах Конг Байдзі, зокрема у його картині «Старі дерева» (2004). Ця робота виконана на перетині графічної експресивності та мальовничого образу. Проте з точки зору композиційного узагальнення, домінує формальний ритм, у контексті якого додаткові виражальні набувають символічного, а не декоративного значення. Художник звертається до засобів побудови ритму як до візуальної

ієрархії, яка підкреслена і засобами кольору, і властивостями формального узагальнення [Іл. 26].

Слід зазначити, що пластично-площинний зображальний принцип має у китайському художньо-образному репертуарі історичні аналогії, пов'язані із етапом розвитку живопису Китаю республіканського періоду (перша половина XX ст.).

Так, у творчості китайського художника-фовіста Сан Ю (або Санью у європейській традиції) зазначені вище аспекти спираються на характерну для стилістичної репрезентації фовізму простоту форми, контурність, специфіку використання теплих та відкритих кольорів. Не випадково художника називають «східним Матіссом». Водночас, згідно із концепцією вираження форми, як інтуїтивно зрозумілого образу, Сан Ю досить часто звертається до просторових рішень, які при всій очевидності формальних рішень, є експресивними з точки зору композиції. Звертає увагу на себе китайська традиційна основа таких рішень, які візуально нагадують мистецтво паперового рельєфу (вирізки з паперу) [Іл. 27].

У картині «Кінь» (поч. 1950-х) пейзажний стиль Санью досягає кульмінаційної точки. Картина зроблена декількома кольорами та мінімалістична за формальними рішеннями. По суті, як у попередньому прикладі, категорії «форми» «та розміру» поєднані художником в спільний комплекс, за допомогою чого мистець звертається до глядача [Іл. 28].

Об'ємно-просторовий зображальний принцип. Простір – це вкрай важлива для еволюції китайського мистецтва категорія, яка насичена багатьма змістами та інтерпретаціями. Для традиційного мистецтва Китаю простір є рівнозначним образним символом, що так само репрезентує філософські підходи та художні значення, як і безпосередньо написаний символ-об'єкт або символ-образ [6, с. 82].

Як стверджує Чень Дан (陈丹), простір це одночасне поєднання «стародавньої ритуальної системи» (тобто умовностей, норм і правил написання об'єктів процесів та явищ природи) та «законів природного

простору» (об'єктивних візуальних правил репрезентації геометрії простору та зображального контексту дійсності) [192, с. 223].

Для сучасного олійного живопису Китаю побудова простору у картині – це осмислення закономірностей сприйняття геометрії ландшафтів, об'єктів та людини у середовищі. В багатьох дослідженнях, які порівнюють західний та китайський типи композиції в якості головної ознаки відмінностей у підходах визначається спосіб образного осмислення та репрезентації художньої дійсності. У китайському мистецтві – це умовна філософсько-поетична конструкція, яка, у першу чергу, виражає відношення художника до образної ідеї та його пошук естетичної виразності у межах канонічних правил та мистецьких регламентів. Натомість, західна практика ґрунтується на науковому пізнанні законів перспективи та відповідних зображальних принципів.

Як вважає Лі Джунлей (李军磊), сучасні китайські художники прагнуть засвоїти та переосмислити західні підходи, проте при цьому не відмовляються від власної традиційної спадщини. Цим фактом можна пояснити певну «композиційну розбалансованість» сучасного китайського живопису [132, с. 75].

Наприклад, у процесі розвитку традиційного китайського живопису поступово сформувався *принцип розсіяної перспективи*, який багато вчених характеризують як суто національно китайську форму відображення художньої дійсності [133]. Проте, як засвідчує практика розвитку сучасного живопису в Китаї, художники не схильні заперечувати філософсько-естетичні підходи, закладені у цьому принципі, із одночасним застосуванням західних практики візуального визначення перспективи.

Наприклад, у картині Гао Юлінь «Сілін Інше» (2012) ми бачимо покликанням на традиційну пейзажну композиційну схему із виразним використанням елементів «розсіяної» перспективи [Іл. 29].

Саме тому об'ємно-просторовий зображальний принцип використовується в китайському живописі в якості експериментального середовища.

На наш погляд, досить часто простір інтерпретується як комплекс *принципів співіснування об'єктів та символічних ідей*, або як зазначає Ма Лінлан: «образним осягненням» та «художнім створенням» конкретних візуальних об'єктів, що за допомогою побудови об'ємного простору репрезентують «персональну естетику митця» [202, с. 120].

Для прикладу порівняємо традиційну типологію художнього простору картини із сучасними тенденціями застосування об'ємно-просторового зображального принципу.

Лю Сілян визначає три основні питання, які охоплюють художню проблему вираження простору в традиційному китайському живописі: 1) тривимірне зображення об'єктів і просторових відносин; 2) вираження глибини та побудови планів у картині; 3) дотримання у картині тривимірного відчуття форм [88].

У межах цих трьох підходів традиційна китайська репрезентація представляє досить розмаїту палітру художньо-естетичних ідей, яка при цьому не є різноманітною за жанровою своєрідністю. Тому вже на початку ХХ століття, коли у китайському мистецтві починаються активні пошуки взаємодії із західними методиками художнього узагальнення, митці стикаються із проблемою конфлікту технік та композиційно-пластичних мов живопису.

Наприклад, у картині Лінь Фенмяна «Оголена» (1991), тілесна жіноча форма замкнена у тісному «безповітряному» просторі. По суті жіноча фігура масштабується у формат прямокутника [Іл. 30]. У певному сенсі, це виправдовує увагу митця до ліній, вигинів тіла та, в цілому, до тілесної поведінки героїні, проте одночасно вимагає від глядача пояснення цього зображального мотиву, який, за словами Лю Сілян, перетинає кордони тіла [там само].

Крім цього, нам важливо показати це на альтернативному прикладі, в якості чого варто згадати картину Ма Юру «Хуагуан» (2002). Робота побудована у вкрай спрощеному композиційному ритмі. Художник також використовує масштаб і точку зору для ідейного загострення, а колірні акценти – для посилення експресивних характеристик. У загальному цілому це надає формам та об'єктам «вібруючого» ефекту [Іл. 31].

За висновком Гао Янг (高阳), візуальна репрезентація об'єму та простору починає спиратися на вивчення «ілюзії просторової відстані, як фактору композиції картини». А поява перспективи як важливого елементу в загальній системі композиційного узагальнення, призводить до переорганізації складових цього зображального принципу та пошуку більш упорядкованої моделі організації простору [206, с. 42-46].

Наприклад, Сун Аньшен (宋安生) у роботі «Ранній зимовий сніг Ван Лянву» (1970) звертається до перспективи одночасно як до композиційного та виражального засобу. Якщо розглядати обраний мистцем ракурс в категоріях художньої гармонії, то перед нами очевидне порушення загальноприйнятих на той момент у китайському живописі норм образності із одночасним використанням технічних правил перспективи. Таке поєднання дотримання та одночасно навмисного порушення художніх норм є відвертою маніпуляцією емоційною точкою зору глядача, який, на наш погляд, має відчутти неспокій та напругу у цілому ряді запропонованих йому візуальних рішень (наприклад, неможливості побачити простір за парканом або вимогу художника стежити за геометричними лініями, що співіснують із живими формами дерев) [Іл. 32].

Проте додаткового символічного значення додає те, що перед глядачем знаменита «червона стіна» імператорського палацу, яка є репрезентуючою частиною прихованих змістів цієї оповіді.

Зазначені вище зміни можна показати на прикладі трансформації концепції «порожнього» простору, яка досить довгий час лежала в основі традиційної системи візуальної репрезентації.

Простір у китайському мистецтві було неможливо зрозуміти без усвідомлення закономірностей побудови «чистого» та «порожнього»: категорій, які пояснювали межі візуальності об'єктів та характер динамізму явищ природи чи символіки тілесності [6, с. 83]. Лю Тайран це пояснює так: «Вода, що тече хмарою, не випадково бере на себе функцію «порожнього» в живописі, оскільки сама «порожнеча» є природним перетворенням хмари на воду» [85, с. 127-133]. Іншими словами, простір для традиційного китайського живопису є віртуальним простором – композиційним тлом, що не містить конкретизованих художником дій [99, с. 166-167].

«Порожній» простір, як важлива частина художньої концепції картини, моделює одночасне «віртуальне та реальне співіснування» об'єктів дійсності, форм, явищ тощо [151, с. 38]. Глядач мав візуально «прочитати» простір та уявно «домалювати» не виражені (віртуальні) ідеї та змісти.

Треба зазначити, що засвоєння західних технік олійного живопису змінило парадигму об'ємно-просторової репрезентації та скорегувало сутність відповідного зображального принципу. Сучасний китайський живопис спирається на зображальні принципи як на фактори, що утворюють простір. Реалістичність зображеного явища має спонукати глядача до художніх міркувань, проте не апелює до віртуальної (уявної) побудови не зображених або остаточно невизначених елементів [156, с. 55-57].

Наприклад, Лі Гуйцзюнь майстерно показує особливість використання цього зображального принципу у картині «Туди вперед» (2013). Двофігурна композиція фіксує момент руху, за яким глядач спостерігає у екранному розгортанні. Це нагадує застиглий кадр з кінострічки, де синергія двох рухомих фігур – дівчинки та собаки, вривається у порожнину простору. Цей простір ще не зайнятий їх тілами, проте вже потенційно готовий до прийняття рухомих об'єктів. Саме тому загальна композиційна структура є такою неврівноваженою, герої цього короткого сюжету наче вриваються у простір зображення [Іл. 33].

Важливо відмітити, що китайські дослідники схильні вважати подібні зміни традиційного осмислення об'ємно-просторових норм як справжню «візуальну революцію» в живописі, яка до сьогоднішнього часу пройшла щонайменше три етапи: 1) іконографічний; 2) простір ілюзії; 3) етап сприйняття «плаского» модерністського простору [65, с. 98].

На наш погляд, намагання поєднати західну еволюцію мистецтва із китайським художнім генезисом часто набуває очевидно компілятивних форм та дещо не узгоджується в термінології та поняттєвому дискурсі. Цю невідповідність слід враховувати в аналізі творчості конкретних авторів, що часто виступають і в ролі дослідників та викладачів мистецтва.

Наприклад, у картині Мей Хонг «Ринок» (1978) багатофігурна композиція побудована навколо центральної морфологеми (вогонь), яка узгоджена з позиції формальної побудови, проте акцентована як тоновий елемент [Іл. 34].

Свідченням трансформації традиційного уявлення щодо зображальних принципів є визначення в системі об'ємно-просторової репрезентації т.зв. конститутивних елементів композиції, як основних складників сучасного етапу розвитку живопису.

До таких елементів відносяться три типи зв'язків, які породжені взаємодією традиційного набору композиційно-пластичних елементів: форм, об'єктів, площин, планів, масштабів, середовищ.

По-перше, це взаємозв'язок площинних та формальних елементів; по-друге, взаємна дія об'ємно-просторових контекстів, які реалізують предметні (дійсні) сенсі зображення; по-третє, формування композиційної оповідності (нарративу), що, по суті, є першим кроком до інтерпретації художньої образності та стильових характеристик.

Наприклад, робота Су Юй (苏宇) «Батько маленького художника» (2017) є типовою сюжетно-побутовою картиною, до центрального місця віддається оповіданню історії. Проте важливо як саме побудовані плани та яким у зв'язку із цим є розвиток сюжету, що вплетений у композиційну

будову зображення. Глядач одночасно бачить декілька планів, в межах яких розвивається «своя» дія. Така композиція потребує узгодження, умовно кажучи, «просторів» розповіді із візуальними принципами репрезентації зображального поля картини [Іл. 35].

Така своєрідна «конституція» композиційного унормування, на наш погляд, засвідчує визнання важливості західного «матеріального» досвіду мистецтва, особливо у сфері олійного живопису.

Наприклад, у картині Сюй Вейсінь «Повернення додому пастухів у Північному Тибеті» (1990-1992) послідовний ритм та дещо декоративна зображальна фактура утворюють властивий ефект спостереження. Глядач ніби перебуває у позиції стороннього спостерігача, а сам фрагмент оповіді представлений як ненавмисний та дійсний. Проте з точки зору композиції, зображальну структуру є організованою та врівноваженою [Іл. 36].

Ця ідея у різноманітних аспектах та із різними авторськими особливостями простежується у цілому ряді досліджень [150, с.166].

Третій рівень конститутивних взаємозв'язків, має пряме відношення до ще одного важливого для сучасного образотворчого мистецтва Китаю елементу аналітичного апарату мистецтва – образної експресивності. На думку Снґ Шібей (宋诗蓓), цей елемент поєднує проблематику композиційного устрою художнього твору із пошуками форм образності мистецтва, що потенційно зближує ідейну та структурну частини твору.

Так, вчений міркує щодо домінування «внутрішньої експресивної сили композиції» у сучасному живописі Китаю, як результату вдалого застосування системи конститутивних елементів та взаємин між ними. З його точки зору, експресія є в достатньо значній мірі композиційно-пластичною категорією. Образність не «володіє власною системою репрезентації», а користується усіма виражальними можливостями форми, об'єктів, ритму, площин тощо [107, с. 12-13].

Усе сказане дозволяє нам запропонувати узагальнене бачення зображальних принципів в сучасному живописі Китаю в якості дослідницької

моделі. На наш погляд, у першу чергу варто акцентувати на таких принципах: *формальному, структурному, та емоційно-образному.*

Формальний принцип є логічним продовженням геометричної та об'єктної природи художнього зображення. У його апараті важливу роль відіграють поняття мистецької геометрії, форми та площини. Композиційно-пластична мова в цілому виступає результатом формального врегулювання об'єктів, площин та способів взаємовідносин між ними. У рамках такого підходу досліджує проблему композиції художнього твору досить значна кількість авторів.

Приміром, Ван Цуй (王翠) розглядає композицію в художніх творах як комплекс узагальнюючих дій, які спрямовані на дві візуальні аспекти: узагальнення зображальної та форматної площини картини. Ці міркування приводять його до висновку, що композиція – це, передусім, «сума геометричних форм, зображених на картині», яка максимально формалізована та репрезентує авторське бачення образності за допомогою формоутворення. Відтак, написання картини означає «попереднє узагальнення об'єктів». Рухаючись від абстрактних форм, митець поступово створює предметність зображення, формує плани та масштаби зображеного [160, с. 107-108].

Наприклад, у картині Сюй Юнмінь «Поло» (2000) окремі графічні елементи утворюють спільну зображальну структуру, яка набуває цілісного композиційного значення як абстрагуючи узагальнення: геометрична за своєю суттю форма стає тілесною нормою [Іл. 37].

Формальну основу композиції в живописі розглядає у своїй статті Лі Сін (李星). Вчений визначає форму об'єкта як базову модель для узгодження елементів зображального простору. І хоча автор посиляється на чимало прикладів з традиційного китайського живопису, в якому художньо-образна морфологія мала досить вузькі канонічні рамки, його висновки націлені на проблему еволюції форм в сучасному образотворчому мистецтві. На його

думку, «специфічність відмінностей форми» у сучасних творах є вкрай різноманітною [137, с. 115-117].

Концепцію Шень Лу (沈路) щодо «композиційної морфології» ми розглядаємо як специфічно китайський підхід до інтерпретації формальної природи композиційно-пластичної мови живопису. І знову, як і в попередньому випадку, вчений відштовхується від аналізу традиційного китайського живопису, в якому, на його думку, використовується декілька різних «форм композиції»: геометрична, площинно-орієнтована, ритмо-організуюча тощо. Для такого підходу є характерним поєднання та комбінування окремих елементів та систем, які пов'язані елементами (приміром, колір-тон-ритм). При цьому вчений наполягає на раціональному виборі композиційної схеми, що має «бути попередньо визначена перед початком процесу малювання», а не народжуватись як імпровізація під час самого акту створення роботи (останній підхід характеризує традиційну практику малювання у контексті канонічних жанрів) [147, с. 59].

Наприклад, порівняння двох картин Фен Міншен дозволяє побачити спільність побудови композиційно-пластичної схеми за умови різних формальних рішень та відмінних між собою груп виражальних засобів. Якщо картина «Пейзаж рисових терас» є імпресіоністичною картиною, то крупний мазок у роботі «Спокій між нами» (обидві 2010) буде іншою зображальною фактуру форми, що не може не вплинути на художнє визначення образу [Іл. 38]. Пейзажні картини Фен Міншена переважно відсилають до природи північно-західного регіону Китаю, яка надає можливість для масштабних, просторових композицій.

Китайські вчені досить часто приділяють увагу конкретним елементам форми, звертаючи увагу на їхню пріоритетність та виключно важливий статус у композиційно-пластичній мові.

Наприклад, Го Вейвей (郭伟伟) розглядає в якості окремої морфологічної складової лінію – базову форму живопису. Вчений підкреслює, що в системі китайських композиційно-пластичних

зображальних принципів «лінія є основним елементом». Вона утворює форму та визначає схеми формальних взаємозв'язків. Як і в багатьох інших китайських концепціях, Го Вейвей аналізує сучасний живопис за допомогою вивчення практики застосування рисунка лінійного типу та загалом лінійності у живописі. Така широка панорама дозволяє йому обґрунтувати системний характер композиційного формоутворення, демонструючи «лінію, як основний метод моделювання», характерний для типології композиції і на Заході, і в Китаї [186].

Зрештою, Го Вейвей робить висновок щодо існування в сучасному образотворчому мистецтві Китаю своєрідної «мови ліній», яка виражається передусім через композиційно-пластичні засоби. Ця метафорична «мова ліній», пройшовши складну еволюцію в межах традиційних мистецьких практик, поступово втратила «символічний» статус, перетворившись на формальний художній засіб, який тепер має «більш широкий простір для розвитку». З іншого боку, вчений наполягає на можливості за допомогою лінійно-пластичної мови створювати емоційні художні узагальнення, які все одно лишаються у символічному полі інтерпретації образності картини [186].

Наприклад, картина Гу Шібен (顾世本) «Після снігу. Колишнє місце Академії скульптури у Шанхаї» (1983) є міським пейзажем, якщо розглядати її з точки зору жанрової репрезентації. Одвічна тема старого та нового міста присутня тут з усією виразністю та повнотою.

Як показано в дослідженні Лю Мінсюань [33], у китайському образотворчому мистецтві міський пейзаж часто акумулює усталені поєднання форм, кольорів та композиційних схем. Це пов'язано з особливою образністю міста, як «території цивілізацій». Міський пейзаж Гу Шібен також присвячений темі зникнення міської архаїки під тиском урбаністичних інновацій. Проте композиційно-пластичний аналіз дозволяє побачити у цій картині використання ремінісценцій жанру шань-шуй [Іл. 39].

Структурний принцип ґрунтується на базових художньо-просторових принципах живопису. Це ставить у центр уваги дослідників поняття

пропорції та масштабу елементів художнього твору. В межах цього принципу композиція формує нормативну та просторову схему картини, яка є своєрідною художньою структурою образності. Зазначений принцип викликає чимало дискусій, у тому числі в рамках дослідження пост-традиційних напрямів живопису Китаю [6, с. 85].

Звернемо увагу, що, як стверджує Ю. Бабунич, нормативне середовище китайського мистецтва сформувалося на початку ХХ ст., у непростий для китайського суспільства період, коли діалоги західного та східного живопису мали безпрецедентно важливе значення як елемент процесу формування нової концепції художньої освіти [2, с. 87-88].

Наприклад, Хе Куї (何奎) не заперечує особливої ролі формальних аспектів композиції. Проте наголошує на її структурному статусі. Композиція виступає основою унормування структуру картини як одна з формальних мов живопису: вона «передає (образно виражає формально-пластичними художніми засобами – В.В.) думки художника», формує естетичну програму твору, генеруючи образно-емоційні відгуки глядача. Водночас структурні принципи композиції відображають «потенціал» роботи. Тобто виражають не тільки безпосередньо висловлені форми, предмети, об'єми, але й дають простір для різноманітних інтерпретацій у межах базової структури [75, с. 37].

Наприклад, у картині Хе Дуолінг «Перелякана дівчина» (1985) оповідні характеристики (момент емоційної реакції героїні) виражені за допомогою нестійкої композиції. Структура роботи не припускає статичної поведінки людини [Гл. 40].

На наш погляд, вкрай вагомим є те, що саме у межах структурного підходу, як показано нами у публікаціях, митці прагнуть визначати певні норми (правила) формальної краси. Дослідники при цьому звертаються до характеристики структури твору, як до доказу існування постійних ефектів сприйняття образності живопису [10, с. 542].

Так, у багатьох дослідженнях китайських вчених в аналітичному апараті аналізу композиції ми зустрічаємо поняття «макет» та «макетування» [18], яке в західному термінологічному контексті має, скоріше, дизайнерську спрямованість і не часто зустрічається у фаховому словнику образотворчого мистецтва [10, с. 542].

Китайські вчені розглядають «макет композиції» як один з головних проявів структурного підходу, що дозволяє посилаючись на загальноприйняті правила композиції. В якості прикладу процитуємо Мей Айсян (梅爱乡): «Композиція є основою створення картини, також відомої як «макет». Композиція – це процес, у якому художник поєднує образну тематику та центральну ідею картини, аби раціонально організувати окремі візуальні об'єкти як цілісну картину. Для того, щоб це могло відбутися, композиція, зазвичай, слідує правилам формальної краси» [145, с. 18-20].

Наведений нами приклад засвідчує специфіку сприйняття структури художнього твору, як композиційної моделі, що структурована та формалізована за попередньо визначеними принципами.

Структурний підхід – це досить часто пошук балансу між емоційністю та технікою живопису. Аби пояснити цю думку, наведемо міркування Ван Чуань (王川), який розподіляє власне композицію («рамка», «макет живопису) та форму об'єктів. Останнє він відносить до елементів емоційно-зображувального поля. Іншими словами, «макет» – це структурний рівень узагальнення центральної ідеї твору. Натомість формальна пластичність породжує образні моделі та утворює ефекти і враження. Саме так, з точки зору вченого, виникає внутрішня комунікація у картині, що є можливою лише через осмисленість технічно-композиційних рішень та високий рівень емоційного посилення художника [154, с. 137].

Особливо актуально зазначений принцип проявляє себе у творчості художників, які експериментують із нефігуративними аспектами художньої мови або звертаються до різноманітного структурного спрощення форми, перебуваючи на межі абстрагування та об'єктивації.

Наприклад, це можна віднести до творчості Хун Лінга (洪凌). Художник працює у жанрі пейзаж, поєднуючи традиційні образні підходи із технічними інноваціями олійного живопису. З 1990-х років Хун Лін створив власний мистецький центр, осердям якого є авторська студія у Хуаншані, глибинці китайської ландшафтної культури, яка надає простір для пленерного малювання та можливості спостереження за природою. Митець використовує для визначення сутності свого художнього підходу термін «структура зображення» (“写象结构”), використовуючи у своїх картинах декілька композиційних схем.

Перша – експресивна, непланова композиція, декоративна з точки зору образності. У таких творах площина зображального простору повністю зайнята живописом, а пластичний ритм побудовано плямами кольору та активною дрібною формою. В цілому це нагадує роботу із художніми текстурами в абстрактному живописі, яким художник захоплювався ще у ранній період творчості, у 1980-х роках. Наприклад, це помітно у картинах «Нінбі» (2022) [Л. 41] та «Бітай Фунхей» (2013) [Л. 42].

Друга схема – планова, із побудовою просторово-площинної композиції, як на картині «Фортуна Хуаншань» (2011) [Л. 43]. У творі простежується авторський формальний підхід, пов'язаний із т.зв. рефлексуючою формою: природа представлена як сформована та застигла пластика, а будинки нагадують скелі або каміння. В окремих випадках твори Хун Лінга демонструють взаємний обмін зображальними ідеями але з використанням одного і того ж самого підходу та зображального принципу.

Досить часто митець ускладнює зображальну фактуру картини до абстрактного пейзажу, в якому формальні елементи композиції виступають не тільки як виражальний засіб але як спосіб оповідальності. Таким чином виникає своєрідний абстрактний наратив, що дозволяє органічно інтегрувати у нефігуративну образність твору технічні прийоми з системи традиційного живопису *гохуа*. Наприклад, така авторська програма характерна для картини «Лотос» (1989) [Л. 4].

Іншим прикладом застосування структурного принципу композиції є картина Дін Фанг «Calling and Birth Series 4» (1986), яка відноситься до циклу творів «Міркування про новий реалізм» [Іл. 45]. У роботі використаний прийом об'єктивації анатомічної форми, який дозволяє в пейзажному мотиві побачити тілесні образи. Дін Фанг досить часто застосовує цей прийом, проте це вимагає особливої уваги до структурних взаємовідносин між «власне пейзажем» та тілесними фантомами, які глядач здатен побачити за допомогою рефлексії митця. У його іншому творі за назвою «Dadi» (1991) це особливо виразно помітно на прикладі доволі ретельної проробки деталей другого плану та посилення враження перспективи [Іл. 46].

Образність у живописі є об'єктом авторської та глядацької інтерпретації. Тому структурний підхід знижує можливості до абстракції зображення. Він дозволяє митцю контролювати межі власного художнього узагальнення за допомогою дотримання композиційного порядку.

Емоційно-образний підхід. В межах зазначеного підходу композиція не втрачає свого формально-структурного значення, проте набуває додаткових художньо-образних конотацій.

Для китайського живопису, як засвідчує Ван Цзіцин (王际清), має вагоме значення перетворення композиційно-пластично цілісності в емоційно-образну цілісність.

Приміром, вчений пропонує аналіз двох протилежних точок зору на композицію: 1) перша ґрунтується навколо структури зображення та має очевидний акцент в сторону техніки написання твору (вже неодноразово згадане нами «макетування» зображення); 2) друга спрямовує основну увагу на масштаби та плани зображення. Проте в обох випадках йдеться про методики і принципи розташування елементів у площині зображувального простору, що «не має змісту без емоційного цілого». З точки зору вченого, «композиція – це конкретне втілення ідеї», де сам процес створення картини є умовою, а не наслідком майстерності митця. Робота над структурними, формальними властивостями твору та побудова його пластичної програми є

для автора лише «першим кроком» до здобуття «композиційної цілісності». Зрештою, композиційна цілісність повноцінно виражає себе виключно в художніх образах, стилістичних знахідках та майстерності втілення авторської ідеї [161, с. 112].

Наприклад, у картині Хун Лінг «Без назви» (1989) передусім викликає питання жанрова характеристика твору, яка увиразнюється саме композиційними засобами. На перший погляд, цей натюрморт в формальному значенні балансує на межі нефігуративу та абстрактного узагальнення. Проте звільнена від предметного навантаження ліва частина роботи допомагає правильно сформулювати авторське звернення [Лл. 47].

Характерним прикладом емоційно-образного зображального принципу є робота Го Бейпіна «Назад» (2007) [Лл. 48]. Це сюжетна картина, яка присвячена темі повернення додому, яка для мешканців китайської півночі має символічне та, у певному сенсі, ритуальне значення.

Починаючи з 1980-х рр. Го Бейпін працює з етнічними темами, постійно звертаючись до проблематики т.з. селянського реалізму – напряму у загальному реалістичному живописі. Цей напрям активно розвивається з кінця ХХ ст., коли у Китаї загострюються соціальні наслідки урбанізації, зростають мегаполіси. Усе це трансформує локальні простори та впливає на культурну репрезентацію та живописне узагальнення.

На перший погляд, картина виконана як ілюстрація реальної події, проте більш уважний аналіз дозволяє простежити за авторською точкою зору на проблему, яка окреслена, передусім, композиційно-пластичними засобами. Постаць чоловіка (подорожнього у відповідному одязі) у центрі композиції по суті є єдиним фігуративним простором зображення. Ритму та динаміки додає лише частина лінії горизонту, яка дозволяє осмислити сюжетну дію та візуально пояснити тілесну поведінку головного героя.

Важливо, що Го Бейпін практично не використовує другий план як тло для виражальних засобів, мінімізуючи колірні властивості та не звертаючись до фактурних чи формальних прийомів. Максимальна увага на фігуру, її

динамку та мову тіла навіює відповідні емоційні враження. В такому контексті композиційні рішення є важливою частиною емотивного звернення художника. До цього треба додати і близький передній план, що не дозволяє глядачеві оминати постать героя оповіді або вийти за межі того, що прагне показати художник.

На цьому прикладі ми бачимо, що такий взаємозв'язок між композиційно-пластичною схемою твору та його емоційно-образною інтерпретацією потребує додаткового інструментарію, який дослідники шукають і в фізичній (технічній), і в ідейній природі живопису [6, с. 86]. Для прикладу наведемо концепцію Ма Дегуй і Ю Літінг (马德贵, & 余莉婷), щодо «внутрішньої побудови твору» (або «внутрішньої композиції»).

Вчені роблять висновок, що узгодження масштабів, планів та пропорцій зображення завжди виходить за рамки фізичного сприйняття простору картини. Це відбувається тому, що глядач сприймає не геометричні форми, а, передусім, емоційну образність та закладені автором ідеї. Тому композиційна схема має містити щонайменше два рівня художніх змістів: 1) зовнішній, який зображує образи згідно із правилами формальної краси та естетики; 2) внутрішній, яка виникає у процесі споглядання та є ідейним каркасом твору [201, с. 44].

Відтак, в цілому «композиція показує узгодженість внутрішньої і зовнішньої будови твору..., відображає єдність думок, почуттів, ... та є безпосереднім втіленням сили особистості митця і художнього рівня його ідей» [201, с. 44-45].

Якщо в контексті структурного підходу ми звертали увагу на пошук універсальних композиційно-пластичних норм, то *емоційно-образний підхід* навпаки орієнтує митця на ідею їхньої різноманітності у застосуванні.

Приміром, Сунь Сін (孙鑫) підкреслює: «Немає стаціонарних правил композиції, яких потрібно дотримуватися. Щоб зрозуміти композиційні прийоми, художники повинні старанно вивчати сам процес творчості, де

унікальність та оригінальність завжди перебувають поряд із нормами і правилами» [102, с. 35].

Образність художнього твору також може змінювати концептуальні межі структурного каркасу твору. Наприклад, статична композиція може мати безліч варіантів ідейно-художнього застосування та у контексті емоційно-образний підходу набувати додаткових властивостей. Проте її структурна основа є достатньо зрозумілою. Що саме виникатиме на цій структурі, залежить від авторської художньої філософії та реалізації центральної ідеї твору, які завжди репрезентовані емотивним відношення митця до дійсності.

Наприклад, у полотні Сюй Маньяо «Серія 3: скульптура» (1993) композиційна структура не викликає запитань, але простір авторського образного узагальнення (побачити за рамками повсякденної історії пластичну композицію, що має «скульптурні» конотації) є нарочито суб'єктивним [Іл. 49]. Як підкреслює Чень Цзіньї (陈静宜), не варто заперечувати очевидність раціональності композиції в емоційно-образних творах мистецтва, адже вони часто складають, свого роду, «картину в картині», органічно доповнюючи одна одну [199, с. 17].

Висновки до другого розділу

В цілому проаналізований нами матеріал дозволяє виділити три художніх зображальних принципи у контексті розв'язання формальних художніх завдань, а саме: деструктивна форма, узагальнююча форма, стильова форма.

Композиційно-пластичні особливості є поєднальною ланкою, яка інтегрує традиційне та пост-традиційне. Сучасне китайське образотворче мистецтво загалом і живопис зокрема не залишаються осторонь від традиційних художніх практик (як на рівні техніки твору мистецтва, так і на в сенсі образності та естетичної спрямованості). Традиційні моделі

художнього мислення постійно знаходять своє місце в рамках інноваційних моделей живопису або в контексті мистецтва, яке можна визначити як таке, що перебувають у стані діалогу із західним. У цьому напрямку дослідження композиційно-пластичних взаємин набуває особливої значущості, оскільки надає змогу простежити реконтектуалізацію та переозначення традиційної художньої парадигми.

У такому контексті ми розглядаємо пластично-площинний та об'ємно-просторовий зображальні принципи як основу композиційного комплексу сучасного китайського олійного живопису.

Усе сказане дозволяє запропонувати узагальнене бачення зображальних принципів в межах формальних та композиційних рішень в сучасному живописі Китаю в якості дослідницької моделі.

Форма як складник мови сучасного китайського живопису репрезентується за допомогою зображальних принципів, які можна узагальнити у межах у двох взаємно пов'язаних груп, а саме: *вираження та естетизації форми*.

В більшості розглянутих нами випадків форма як зображальний принцип має *імітаційну природу* та пов'язана із здатністю художника привласнювати певні аспекти дійсності, робити їх узагальнення власною точкою зору на світ. Імітаційна форма призначена для відтворення образної дійсності як віддзеркалення максимально точного сприйняття об'єктів та предметних ідей. В китайському живописі зазначений принцип має пряме посилення на традиційну практику.

В китайському образотворчому мистецтві проблема композиції посідає важливе місце, що пояснює постійну увагу до цього питання і дослідників, і митців. Поза тим вагоме значення мають питання, спрямовані на систематизацію зображальних принципів, серед яких: 1) питання особливостей поняттєво-термінологічного бачення композиції; 2) осмислення системи композиційних принципів як зображальної програми

художнього твору; 3) з'ясування принципів репрезентації композиційно-пластичної мови сучасного китайського живопису.

Визначення та інтерпретація поняття «композиція» має ряд особливостей, які впливають із еволюції китайських мистецьких форм. Досить часто ці особливості ґрунтуються на художній зображальній філософії двох традиційних жанрів живопису: *шань-шуй* та *хуа-няо*.

Так, для китайських митців композиція становить особливу систему художньої мови, яка часто характеризується як автономна. Її складовими є форма об'єктів, структура зображення, побудова планів та масштабність елементів, що також є свого роду спадщиною традиційного погляду на зображальні художні принципи.

Як показує дослідження, ознакою правильності та довершеності композиційної мови твору вситупає категорія художньої цілісності образу, що досягається за рахунок дотримання системи зображальних принципів, наведених вище. Як інструментарій вираження ідентичності митця, важливе значення мають принципові складові зображальної мови. Серед них домінуючу позицію посідають формальний, структурний та образно-стилістичний принципи.

РОЗДІЛ 3

ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

3.1. Категорія образності як простір репрезентації зображальних принципів

Упродовж останніх десятиліть невід’ємною характеристикою образотворчого мистецтва Китаю стали художні трансформації та якісні зміни мистецької жанрової палітри. Збагачення художніх форм триває у постійному діалозі із китайською мистецькою спадщиною та породжує системну роботу із західноєвропейським мистецтвом – як класичним, так і сучасним. Це свідчить про те, що образотворче мистецтво Китаю має на сьогодні вкрай цікавий мистецтвознавчий ґрунт. Дослідження цього багатого в усіх відношеннях матеріалу викликає постійну увагу з боку мистецтвознавців, арт-критиків, галеристів, музейників – адже теоретичного узагальнення потребують практично усі основні вектори розвитку китайського мистецтва.

В цьому контексті вважаємо за необхідне погодитись із думкою Чжан Даосіна (张道兴) та Сю Сянцюнь (许向群), які стверджують, що і загальні тенденції розвитку китайського живопису, і окремі, досить вузько орієнтовані проблеми генезису «форми, кольору та композиції», вже давно «викликають занепокоєння в колах китайських дослідників живопису» [66, с. 24].

Якщо додати до цього спрямованість китайського мистецтвознавства на визначення та усебічне пропагування унікальності розвитку китайського живопису (в якості аргументації своєї думки покличемося на досить характерну в зазначеному ракурсі статтю китайських дослідників), зазначена проблематика набуває очевидної актуальності [195, с. 109-110].

Вагоме значення для аналізу розвитку мистецтва Китаю має категоріальний апарат дослідження, що в багатьох аспектах є відмінним від звичного для європейських науковців поняттєво-термінологічного дискурсу. Китайське мистецтвознавство оперує чималою кількістю понять та термінів, що виникли та розвинулись на ґрунті поєднання традиційних та інноваційних мистецьких практик.

У такому контексті наша увага сфокусована на проблематиці зображальних принципів, що наразі функціонує в дослідницькому апараті китайських мистецьких студій, як провідний аналітичний інструментарій.

Як показано нами у нашій публікації, система принципів побутує у формі своєрідного естетичного та філософського підґрунтя для дослідження сучасного генезису образотворчого мистецтва Китаю. Проте її (системи) універсальність, що очевидна для внутрішньо китайського дослідника та читача, часто не є такою у межах європейських студій. В якості вагомого зображального принципу виступає сьогодні категорія образності, що за останнє десятиліття активно увійшла до дослідницької риторики китайських вчених в якості, свого роду, еквіваленту художньо-стилістичних інтерпретацій переважно олійного живопису [8, с. 114-115].

Отже, виходячи з вищезазначених актуальних питань щодо осмислення шляхів розвитку китайського мистецтва у китайській науковій думці, важливим є визначення та характеристика образності, як одного із ключових зображальних принципів в мистецтві Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст. саме у рамках репрезентації китайських мистецтвознавчих студій.

Зважаючи на це ми здебільшого орієнтувались на відповідні джерела дослідження, опубліковані за останнє десятиріччя (2012-2022) у виданнях академічних установ, які безпосередньо пов'язані із сучасної мистецькою освітою, таких як *Журнал Академії мистецтв НОАК*, *Журнал Сіаньської академії образотворчих мистецтв*, *Журнал Нанкінського університету мистецтв*, *Журнал педагогічного університету Юйсі*, *Журнал Чунцинського університету науки і техніки* тощо. Також ми зверталися до

загально визнаних авторитетних фахових видань (наприклад, *Журнал Національного художнього музею Китаю*, «*Образотворче мистецтво*» та «*Мистецькі огляди*»). Ключові характеристики та основна гіпотеза дослідження викладені на прикладі творчості китайських художників Чжан Даосіна (张道兴), Чэнь Юминя (陈钰铭) та Ху Юнкая (胡永凯), які одночасно є відомими дослідниками китайського образотворчого мистецтва та за останні декілька десятиліть неодноразово публікували результати своїх розвідок у фахових виданнях Китаю [8, с. 110].

Китайські дослідники в цілому розглядають зображальні принципи в образотворчому мистецтві як своєрідну естетичну систему, яка здатна виступити у ролі універсального засобу репрезентації мистецької ідентичності. Саме тому питання образності художньої мови є центральним у багатьох наукових дослідженнях. Китайські вчені намагаються пояснити роль та значення впливу західноєвропейського мистецтва, зокрема у практиці олійного живопису.

Проблематика образності китайського мистецтва надзвичайно гостро репрезентована у межах дискусії про «націоналізацію» технічних та художніх здобутків західноєвропейського олійного живопису, яка тривала в китайській мистецьких студіях упродовж останніх двадцяти років [125, с. 129].

Зрештою, важливо відмітити, що, як показано у нашій публікації, саме образність як природно властива характеристика китайського мистецтва була визнана в якості ключової риси китайської ідентичності мистецтва [8, с. 110]. Як підкреслює Ші Жунлі (史荣利): «Якщо традиційна китайська культура та національна естетична психологія не зможуть бути реалізовані у межах технічних та формальних законів західноєвропейського живопису, то китайським митцям залишиться хіба що наслідувати західне мистецтво» [90, с. 179].

Таким чином, саме категорія «образності» з точки зору китайських вчених, є запорукою мистецької репрезентативності. У цьому сенсі,

використання традиційних прийомів рисунку та живопису, а також їхня адаптація до манери роботи в олійних фарбах є ознакою того, що в художньо-образному контексті «розвиток китайського образотворчого мистецтва триватиме у річищі китайської традиційної культури» [68, с. 94-95].

Становлення сучасної художньої мови олійного живопису, з точки зору, Шан Хуей (尚辉), пов'язана із процесом «китаєзації художніх засобів репрезентації західної культури», що не було простим явищем та тривало більше ніж століття. Проте, як вважає вчений, універсальні властивості цієї художньої мови були сформовані «самим життям», а не стали наслідком певних історичних подій або культурних феноменів. Художня мова нового (олійного) живопису виникала поступово на основі художнього переосмислення «ідейного змісту життя, народних звичаїв та образності китайської культури». Іншими словами, вона є результатом «іншої культурної інтеграції», ніж це зазвичай спостерігалось і розвитку західноєвропейського мистецтва [108, с. 41-42, 46]. Саме це пояснює специфіку системи виражальних засобів та зображальні принципи образотворчого мистецтва.

Як технічна система художнього письма олійний живопис є продуктом західноєвропейського мистецтва. З точки зору китайської естетики ця система виглядає досить консервативною, оскільки покладається передусім на домінанту формальних взаємозв'язків у зображувальному просторі. Натомість китайське мистецтво генерує образність та зображальні ідеї, які можуть бути втіленими у технічному (формальному) сенсі достатньо різноманітними засобами [157, с. 103-104].

Аби краще пояснити наведену вище закономірність, розглянемо інтерпретації зображального принципу образності мистецтва на прикладі творчості та наукового доробку Ху Юнкая (胡永凯), китайського художника та викладача.

З його точки зору, китайський живопис в другій половині ХХ ст. не мав єдиного визначеного вектору розвитку, побутуючи між реалізмом та абстрактним мистецтвом, як двома найбільшими віхами у суто китайському відчутті прекрасного. При цьому Ху Юнкай вважає, що художній принцип образності зображення завжди виступав у ролі певної естетичної домінанти, яка визначала засадничі риси образотворчого буття мистецтва. Відтак, саме «образність» художник проголошує найвищим принципом в сучасній ієрархії художніх категорій [167, с. 96-109].

Слід наголосити, що зазначений принцип Ху Юнкай прагне інтерпретувати у контексті «системи китайського живопису», яка, з його точки зору, охоплює найбільш репрезентативні практики традиційного мистецтва в межах сучасних образотворчих тенденцій [169, с. 119].

«У цій системі, – підкреслює вчений, – розуміння традиції в жодному разі не обмежується «поетичним живописом», але також включає і декоративно-ужиткові практики: розпис порцеляни, паперову витинанку, декорування зброї тощо. Відтак, сама по собі «система китайського живопису» є особливим художнім контекстом, де виникають та взаємодіють між собою «фактори мультикультуралізму» [168, с. 47-48].

«Образність» в якості центрального зображувального принципу інтерпретується мистцем і в рамках аналізу живопису як, передусім, образотворчої художньої мови. Особлива увага в його мистецьких студіях відведена питанням композиції творів та обґрунтуванню системи виражальних засобів (насамперед, у колірно-фактурних пошуках) [210, с. 102-103], що ми можемо побачити на картині «Осінь у Гальштатті» (2017 р.) [Іл. 50].

Наприклад, в програмній статті «Окремі розмови про живопис» (2006) Ху Юнкай наголошує на використанні статичної композиції у багатьох своїх творах, пояснюючи це особливою «образною» фактурою свого мистецтва, яке «продукує спокій, тишу та ностальгію» [71, с. 56].

Слід також відмітити, що попре таку авторську інтерпретацію своїх творів, роботи Ху Юнкая не позбавлені внутрішньої динаміки яка, вочевидь, лине від центрального художнього маніфесту автора, який він неодноразово проголошував у своїх публікаціях та лекціях: «Образотворче мистецтво – це, у першу чергу, стан відображенням душевних переживань митця» [71, с. 57].

На наш погляд, композиційно-пластична мова творів Ху Юнкая не ідеалізує ідею руху, що загалом характерно для «шанхайської» школи образотворчого мистецтва. Його образи, особливо жіночі, вкрай обережні та часто перебувають не межі декоративізму і стилізації (наприклад, це помітно у картині «Абсолютна чистота» (2013) [Іл. 51]).

Слідуючи за своєю тезою щодо ідеї руху, як образної конструкції, що перебуває передусім в інтерпретації глядача («усе рухається, але розум нерухомий»), художник досить часто використовує специфічний зображувальний прийом, представляючи рухому фігуру в статичному (застиглому) візуальному контексті [170, с. 77-78].

Також вважаємо за необхідне окремо відмітити особливу роль жіночих образів в творчості Ху Юнкая, що неодноразово відмічалось дослідниками як певна данина поваги автора до художніх традицій Китаю. Жіноча галерея митця досить багата на образні ремінісценції, де знаходиться місце як для вповні традиційний сюжетів, так і для зображення оголеної натури та декоративної пластики [72].

Таким чином, на прикладі художніх та дослідницьких робіт Ху Юнкая ми бачимо характерні риси «образності» мистецтва як своєї естетичної програми. Вдаючись до діалогу із західноєвропейською спадщиною, художник постійно намагається пояснити межі та характер інтерпретації прийомів та технік олійного живопису, а також узагальнити китайський образотворчий досвід [14, с. 289-290].

Подібним шляхом рухається чимало китайських дослідників, проте ми вважаємо за необхідне, у першу чергу, розглянути ті роботи, що тримають в

центрі уваги конкретні аспекти категорії «образність», тим самим надаючи їй більш визначеного змісту [8, с. 112].

Насамперед, звернемо увагу на досить тривалу в часі наукову дискусію з приводу взаємодії перцептивних (чуттєвих) та раціональних (майстрових, ремісничих) аспектів техніки живопису. Для китайських вчених ця проблематика є вкрай ваговою, оскільки її дискутування є частиною більш масштабного діалогу між «західними» та «східними» впливами у сучасному образотворчому мистецтві.

Так, Ма Тіелі (马铁骊), на прикладі компаративного аналізу китайського та західноєвропейського пейзажу, наголошує на різниці в характеристиках візуальності творів, які, з його точки зору, є більш вагомими для осмислення відмінностей в конкретних методологіях репрезентації ландшафтів. Для нього – це два різні типи візуальної мови, які линути від різних художніх джерел та, найголовніше, формують відмінні системи інтерпретації дійсності.

У свою чергу, увесь спектр цих відмінностей може бути осмислений з точки зору принципів моделювання, колірної та пластичної композиції, перспективи та, зрештою, образності відтворення дійсності. Якщо для західного пейзажу ідентичність ландшафту є основним компонентом зображальних стратегій, то китайське образотворче мистецтво зосереджується на емоційно-чуттєвій парадигмі візуальності, яка часто не є тотожною фіксації певного ландшафту художніми засобами [204, с. 25-26].

У наших публікаціях результатів дослідження показано, що в аудиторії китайського сучасного живопису не має скластися хибного враження щодо певного відчуження китайського мистецтвознавчого апарату від конкретних практик аналізу творів мистецтва.

Насправді, розмови щодо згаданої вище емоційно-чуттєвій парадигмі візуальності у більшості випадків спираються на конкретний мистецький аналіз. У його межах в якості предмету дослідження та постійного предмету уваги виступають формальні характеристики живопису, особливості

композиційно-пластичної побудови творів, образно-стильові властивості робіт конкретних авторів, а також система виражальних засобів, репрезентована переважно у динаміці генезису китайського образотворчого мистецтва [8, с. 112-113].

Чжао Ген (赵赓) звертає увагу на те, що в китайському образотворчому мистецтві зображувальна парадигма націлена на одночасну взаємодію «перцептивних» та «раціональних» факторів. «Чуттєвість та раціональність співіснують у творах, – підкреслює Чжао Ген, – а художнику необхідно постійно координувати та врівноважувати співвідношення між перцептивними та раціональними властивостями картини». Зміст аналізується діалектично з трьох аспектів» [183].

У цілій низці китайських досліджень окремою складовою зображальних принципів у мистецтві виступає аналіз тоново-колористичної репрезентації творів, яку дослідники напряму пов'язують із перцептивними (чуттєвими) аспектами.

Досить конкретно ця думка висловлена китайським дослідником Ху Цзюньмейем (胡君美): «Мистецтво олійного живопису – це майстерність, що передусім потребує використання кольору для формування об'єктів та ідей. Відтак, саме колір є найбільш важливим компонентом в зображувальній художній мові живопису та, поза всяким сумнівом є основним художнім засобом вираження» [70, с. 36]. Саме тому, за влучним спостереженням Чжан Хунчжуна «колір є неминучою проблемою олійного живопису» [115, с. 47].

Відомий китайський дослідник, Чжан Чаохуй (章朝辉) вважає, що візуальна природа образотворчого мистецтва ґрунтується на «симбіозі кольору та емоції». Тоновно-колористичні характеристики «здатні узагальнювати образні конотації живопису». Усвідомлене застосування кольору як основного виражального засобу в художній мові живопису дозволяє, на думку вченого, маніфестувати центральну художню ідею твору

та за допомогою застосування універсальних зображувальних принципів, формувати власну авторську стилістику [165, с. 65-66].

Загалом із схожою ідеєю виступають і інші китайські дослідники, зокрема Чжао Чжиган (赵志刚) [179, с. 167] та Сун Тао (宋涛) [105, с. 145], що засвідчує принципову важливість для китайських мистецтвознавців висловлених вище тез.

В якості певного кордону між художньою та нехудожньою образністю розглядає «емоційний аспект живопису» Ці Ци (齐琦). Позаяк емотивність є невід'ємною характеристикою мистецтва, дослідник звертає увагу на те, як саме перцептивна природа образотворчого мистецтва визначає межі та властивості зображувальних принципів у мистецтві.

Наприклад, вчений підкреслює, що композиція твору часто є способом «формалізації емоцій». Композиційно-пластична структура твору допомагає художнику висловити формальні візуальні моделі зображеного простору, які, у свою чергу, репрезентують розмаїття його авторського художнього досвіду [212].

На думку Цзя Сяодуна (贾晓东) тоново-колеристична репрезентація, окрім усіх раніше зазначених аспектів, є носієм «предметної свідомості художника». Колір володіє здатністю характеризувати форму та виступати в ролі організуючого елемента в композиційній цілісності твору, що визначає його зображувальний фокус в «матеріальній природі» мистецтва [178, с. 61-63].

Усі наведені вище приклади дозволяють помітити особливу роль дослідження зображувальних принципів, що є вагомим питанням в китайських мистецтвознавчих студіях. Вочевидь, зазначена художня категорія дає можливість адаптувати західний художній досвід до китайських мистецьких традицій та інтерпретувати значення «нового» китайського мистецтва, активний розвиток якого від кінця 1990-х рр. вже практично не викликає заперечень.

Звертаючись до аналізу та академічної критики західноєвропейського мистецтва, китайські вчені досить часто використовують в аналізі проблематики образності спільний для сходу і заходу поняттєвий апарат, проте у контексті власних інтерпретацій та специфічного відчуття сутності мистецтва.

Наприклад, звичне для західноєвропейської художньої системи поняття «експресіонізму», яке в загальному генезисі мистецтва має визначену хронологію побутування, стало коло авторів та окреслені образно-стильові характеристики, в сучасному китайському дослідницькому контексті використовується як образний зображувальний принцип. Його характеристика та інтерпретація в творчості китайських художників наведена в чималій кількості досліджень.

Так, Фу Цян (傅强) у статті «Принципи навчання живопису» (2009) підкреслює, що в широкому сенсі всі картини є за визначенням експресивними, оскільки мистецтво не здатне позбутися експресії, яка є принципом рефлексування дійсності. На цій основі дослідник приходиться до висновку, що «експресивний живопис є категорією, що, скоріше за все, є тотожною репрезентаційному (реалістичному) живопису». І хоча його образність має певну укоріненість в традиції західноєвропейського модернізму, у китайському мистецтві експресіонізм все одно набуває нових художніх форм, «зливаючись» із потужністю традицій Китаю [76, с. 38]. Згадаємо, що схожу схему аналізу надає і Ши Сяохуа (石小花) в статті «Дослідження китайської виразної мови олійного живопису» (2006) [69].

Вагоме значення для окреслення образності китайського мистецтва як зображувальної стратегії має проблематика синтезу мистецьких форм, яку китайські дослідники розглядають, у першу чергу, в межах категорій творчого наслідування (стилізації) та еkleктики.

Наприклад, Чень Юмін (陈钰铭) досліджує китайський живопис в якості одного із символів національної культури. З його точки зору, саме в

рамках цього підходу варто говорити про систему зображальних принципів та художню природу образотворчого мистецтва. «Спадковість» та «інновації» розглядаються вченим в якості двох головних важелів унормування мистецтва, а виникаюча в результаті їхньої взаємодії «еклектика» – як нова художня норма, яка здатна у поняттєво-термінологічному сенсі описати зміст універсальності китайського образотворчого мистецтва [198, с. 33-35].

Можливо саме тому його картини часто інтегрують зображальні принципи традиційного та сучасного живопису у спільну художню парадигму, як на картині «Цзао Лінь Пін. Зимове сонце» (2004) [Іл. 52].

На наш погляд, варто мати на увазі, що китайське мистецтвознавство розглядає художньо-стильову феноменологію еклектики в дещо іншому ракурсі, ніж це прийнято в рамках західних мистецьких студій. І, як правило, не вбачає у зазначеному явищі негативних чи вторинних конотацій.

Зокрема, цитована вище стаття Чень Юміна є програмним текстом, який неодноразово перевидавався в різних академічних та популярних мистецьких виданнях [198, с. 29].

Також слід звернути увагу на особливу роль трактування «спадковості» художньої традиції, яка часто виражає не лише формальне наслідування певним візуальним кодам образотворчого мистецтва, але й звертається до, свого роду, природного права митця виступати від імені образності певного місця, із яким у художника встановлені особливі «спадкові» зв'язки (приміром, взаємозв'язок із певною художньою школою або мистецьким досвідом).

Так, Чень Юмін, характеризуючи властиву для його творів образність та вдаючись до аналізу витоків власного композиційного та стильового бачення образності сюжетів, чітко наголошує на особливому значенні «рідних» ландшафтів, місцевих традицій для його візуального художнього досвіду [19].

У творчості китайського художника Чжан Даосіна (张道兴) також простежується саме така тенденція. Як митець, він продовжує розвивати художні форми китайського мистецтва *гохуа*, але не залишається при цьому у рамках традиційної ієрархічної моделі. В якості прикладу цього авторського тренду назвемо картину «Весна на лузі» (2010) [Іл. 53].

За його словами, зображальна стратегія традиційної китайської естетики орієнтована передусім на охоплення «предметних» властивостей дійсності, але водночас зазначена риса помітно сприяє поєднанню «абстрактних та фігуративних форм» в одну образну цілісність (в універсальну систему, що наслідує «чуже», проте вдається до стилізування «свого») [119, с. 12].

Як ми бачимо в картині «Танок Янге» (1995 р.), плями та лінії є домінуючими формами в манері роботи митця. Його достатньо традиційна техніка вкладається у загальні художні підходи до т.зв. «вільного» стилю (*се-і* – «вільний пензель»), використана для невластивого «старому» китайському мистецтву поєднання образів. Ідея руху репрезентована в живописній зображувальній манері, а плями та розмиті маси кольору додають до загальної палітри абстрактну художню риторичу [Іл. 54].

Для творчості Чжан Даосіна (张道兴) це не є випадковим. Як теоретик мистецтва він постійно наголошує на необхідності пропагування принципу «синтетичності» образотворчого мистецтва. Розглядаючи розвиток мистецького процесу в Китаї як частину «глобального художнього синтезу», митець підкреслює взаємопов'язаність ідеї синтезу із ідеями модернізації мистецтва. Чжан Даосіна зазначає: «Сьогодні китайський живопис потрібно модернізувати за допомогою великого художнього синтезу» [66, с. 25].

Таку модель аналізу Чжан Даосін застосовує і для пояснення окремих видів та жанрів в китайському образотворчому мистецтві.

Наприклад, в статті, присвяченій творчості відомого майстра-пейзажиста Чжана Мінчуаня, дослідник приділяє окрему увагу репрезентації формальної та композиційно-пластичної мови його творів, даючи можливість

порівняти елементи «синтетичної» мови митця із традиційними рішеннями, що усе ще складають формальний естетичний ґрунт пейзажного жанру в Китаї [67, с. 34].

Важливо підкреслити, що його висновки не стосуються проблеми вираження умовно «традиційного» у межах «сучасного». Дослідник наполягає на органічності поєднання цих мотивів та не вважає проблемним таке співіснування навіть творів, які декларують заперечення художніх традицій.

3.2. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації

Одним з актуальних питань, що перебуває сьогодні в центрі уваги китайських дослідників, є проблема художньої мови живопису. Зазначене питання має чимало напрямів вивчення, проте аналіз ролі кольору у системі сучасного образотворчого мистецтва, безумовно, домінує у фахових дослідженнях, про що свідчить зроблений нами історіографічний огляд.

У межах проблематики художньої мови перебуває і питання ролі та значення кольору в китайському образотворчому мистецтві. Оскільки, як зауважують китайські вчені, мова живопису «складається з точкових, лінійних, формових, світлових і колірних елементів», її образна змістовність потребує узагальнюючого принципу.

Приміром, з точки зору Сунь Юмін, його перебирає на себе, передусім, колір і тоново-колірні відносини, в рамках чого «поєднання ліній, кольорів та форм» набуває композиційної цілісності і стає «власне повноцінним живописом» [101, с. 146].

Слід наголосити на тому, що таке відношення до кольору та, певною мірою, його виокремлення з когорти інших складників художньої мови образотворчого мистецтва пов'язане із впливом традиційної композиційно-пластичної системи в мистецтві Китаю на усі подальші практики художньої

модернізації, зокрема і на долучення китайських митців до технік олійного живопису.

Як зауважує Рен Сянюнь, відносно проста колірна мова в традиційному китайському живописі довгий час була незамінним і важливим фактором в образотворенні. Тому розвиток мови кольору має помітний вплив на ідентичність китайського живопису та його систему художньої мови [74, с. 95].

У багатьох професійних дослідженнях можна зустріти думку щодо практичного значення тоново-колірних відносин для обґрунтування художньої образності твору та його ідейно-естетичного начала. Приміром, Чжао Фан акцентує на необхідності зважати в аналізі китайського мистецтва на поєднанні двох моделей живопису: традиційної, яка спирається на лінійність форми, контурне бачення морфологічної та композиційної цілісності; та модернізованої, що охоплює органічну інтеграцію новітніх технік і форм, експресії кольору, представленого в розмаїтті стилістики та авторського бачення [182, с. 199]. На наш погляд, такий підхід є зайвим підтвердженням виходу проблематики на рівень концептуального узагальнення, що є ознакою своєчасності її дослідження. Конкретні форми такого дослідження запропоновані нами в основній частині тексту публікації [11, с. 74].

У межах запропонованої проблематики ми вважаємо за необхідне звернути увагу на вузько сформульовані теми, які безпосередньо стосуються винесеної у заголовок цього розділу проблеми. Саме з цієї причини поза межами нашого аналізу залишились монографічні дослідження та великі універсальні праці, в яких тематика ролі та місця кольору у сучасному образотворчому мистецтві відіграє важливе, проте другорядне значення. Зосередившись на аналізі фахових статей Вей Цзунцян (2015), Лі Шаодан (2018), Лю Цзянь (2012), Пан Мінда (2007), Сонг Венді (2016), Цзян Хун'є (2007), Чжан Хунбін (2009) та інших відомих у Китаї вчених, ми маємо за

мету запропонувати узагальнену точку зору, що формується на основі діалогу із репрезентативним колом історіографічних та візуальних джерел.

У сучасних китайських дослідженнях колір як зображальний принцип розглядається переважно у межах двох підходів:

1) образно-пластичного, який регламентує тоново-колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної пластичності твору;

2) емоційно-образного, що зосереджує увагу митців навколо питань спекулятивного сприйняття кольору та репрезентує тоново-колірні відносини як знаково-символьні референції.

Окремо звернемо увагу на те, що в китайських дослідженнях є досить розвиненою і компілятивна точка зору, у межах якої автори прагнуть поєднати обидва підходи або надати їхній взаємодії типологічних властивостей. Проте навіть у таких дослідницьких моделях все одно обґрунтовується необхідність окремого ранжування формального та емотивного аспектів сприйняття тоново-колірних відносин.

Наприклад, Чжан Хунбін (张洪彬), розв'язуючи таку дослідницьку дилему, поділяє систему кольору на первинну та вторинну, зазначаючи при цьому певну умовність (віртуальність, за його словами) такого розподілу. Первинна система орієнтована на техніко-технологічні аспекти та узгоджує композиційну цілісність авторського задуму; вторинна — відсилає до символічних значень, породжує множинність інтерпретацій та узагальнює філософсько-естетичну сутність авторської ідеї [114, с. 26].

Як бачимо, в обох розглянутих вище випадках художня мова твору має дуальну структуру, що формується завдяки взаємодії фізичних (матеріальних) властивостей твору із його символічною образністю та природною емотивністю. Роль кольору та, у більш широкому сенсі, тоново-колірних відносин (світло, світлотіні, контрасти плям, ритм кольорових мас тощо) розглядається китайськими вченими в обох аспектах.

Розглянемо перший підхід. У більшості випадків формальні властивості кольору досліджуються китайськими вченими як прояви «матеріального» контексту живописності художнього твору [11, с. 75].

Наприклад, Ван Імін (王一鸣) визначає в якості головної константи формальності кольору в сучасному китайському образотворчому мистецтві його «матеріальні» властивості. З точки зору вченого, прагнення до «формальної краси» є найбільш поширеним проявом «художньої мови кольору», певним «типом мовної форми живопису», що знаходить свій вияв «у відображенні сутності матеріальної дійсності» [152, с. 55].

Подібна теза досить звична для багатьох китайських дослідників, які прагнуть знайти художню відповідність між кольором у символічному контексті та колірно-тоновими закономірностями, що створюють художню видимість дійсності. І якщо перше регулюється традиційними практиками сприйняття кольору як носія певного символічного змісту (приміром, червоне — символіка влади та достатку), то друге – нормами конкретного аналізу формальних, композиційно-пластичних та образно-стильових рішень, де кольору відведена вагома роль невідомого елементу художньої мови мистецтва.

У цьому сенсі слід згадати точку зору Чанг Цзекая (常杰凯) щодо специфічного китайського способу вираження емоцій в живописі, який апелює до плями чи об'єкту, як до знакової структури: «У мистецтві живопису, — зазначає вчений, — колір має не тільки фізичне значення, але й володіє ознаками культурної цінності» [109, с. 261-262].

Наприклад, у картині Ван Шеньшен «Дівчина в червоному» (1992) щільність основного тону роботи дозволяє сформувати рефлексивне середовище для тілесної форми героїні. По суті, поєднання тіла з простором здійснюється через протиставлення тоново-колірних рішень [Іл. 55].

Вже згаданий вище Ван Імін підкреслює, що для китайського образотворчого мистецтва «розмаїття палітр застосування кольору» виражає не лише авторське ставлення до художнього узагальнення, але й є способом

наслідування «символічним нормам краси в кольорі», які не існують без форми та формальних змістів об'єкту спостереження митця.

Іншими словами, колір не існує без форми, яка його «матеріалізує». У свою чергу, цей процес бачиться вченому неоднорідним, оскільки, на його думку, в практиці сучасного образотворчого мистецтва простежується декілька напрямів, що по різному репрезентують використання цієї взаємодії формального та колірною [152].

Наприклад, Е Гуйцзюнь (鄂圭俊) віддає перевагу колірним засобам репрезентації. У його творах 1990-х рр. ця властивість здобула повноцінні образно-стилістичні ознаки, що спонукало митця глибше поринати у дослідження експресії кольору.

У картині «Жовта ваза з квітами» (1990) ця риса пов'язана із формальними рішеннями, де ключовим завданням є поєднання у спільне висловлювання умовного «плаского» простору. Митець працює із теплими та холодними тональностями кольорів, використовуючи їх експресивну фактуру для конкретизації образного бачення. У певному сенсі можна припустити, що Е Гуйцзюнь у своєму захопленні тоновими рондо прагне не перетворити сюжетне зображення на псевдо-натюрморт [Іл. 56]. Натомість у картині «Весняний вітерець» (1994) динамічна складова композиційної структури є виразником образних задач, які будує саме тоново-колірна палітра [Іл. 57].

На наш погляд, дослідження формальних властивостей кольору слід розглянути у межах трьох дослідницьких моделей: *виражально-образної, символічної та декоративно-образної* [11, с. 75-76].

Виразально-образна модель характеризується здатністю кольору еволюціонувати та набувати образної актуальності в межах авторської предметно-стильової ідеї.

Наприклад, Ян Кун (杨坤) вважає, що колір, як матеріальний мистецький засіб, є не тільки «важливим елементом художньої мови, але й унікальним образно-пластичним засобом живопису». Колір у китайському образотворчому мистецтві часто постає «символом емоцій, носієм духу

мистецтва», що пояснює його унікальну здатність виступати в ролі своєрідного маркеру еволюції мистецьких форм [142, с. 109].

Наприклад, у картині Дай Шихе «Полудень біля Чорного озера» (2014) колірні рішення є органічною частиною використаних композиційних принципів: горизонтального масштабування та формалізації [Іл. 58].

На підтвердження цієї думки наведемо авторську модель еволюції колірної мови живопису, яку китайський дослідник Є Цзілінь (叶紫琳) використовує для пояснення художнього генезису іконології західного образотворчого мистецтва. Вчений виокремлює чотири основні «мови кольору», які послідовно еволюціонують від раціонального начала до новітнього. Це: 1) раціональна колірна мова живопису західного ренесансу та класицизму; 2) раціональна чуттєва колірна мова імпресіонізму; 3) суб'єктивна колірна мова постімпресіоністичного живопису; 4) плюралістична колірна мова західного живопису доби модернізму початку ХХ ст. [93, с. 80-81].

По суті, наведені вище ознаки «мови кольору» співпадають із класичними принципами живописної імпресії, які в технічному сенсі можна охарактеризувати словами Ю. Бабунич: «Дрібні мазки, відсутність великих, замальованих одним кольором площин, правдива передача моменту і вражень від нього, світлотіньове моделювання» [3, с. 47].

Одна з найбільш поширених тез, що характеризують зазначену модель, закріплює за тоново-колірними відносинами у художньому творі емотивні функції як ключові.

Колір — це емоція художника, вважає Чжао Цзінь (赵晶). Ця якість робить художню мову «серійною», адже колір має здатність репрезентувати складні емоційні враження, синтезувати точки зору, відношення автора до світу та навіть виступати в ролі критичного фокусу у віддзеркаленні дійсності (наприклад, у випадку із соціальною тематикою) [181, с. 186]. Вираження власної точки зору художника є емоційним актом, що має конкретизувати позицію митця, робити її максимально репрезентативною та

художньо визначеною [103, с. 232]. Наприклад, у картині Ву Даю «Ранок у парку» (1973) засобами колірної репрезентації підкреслено емоційний настрій пробудження природи. Кольори весни – теплі та одночасно яскраві, поєднані із специфічно розмитою формою що підкреслює невизначеність мінливості цього стану [Іл.59].

Символічна модель зосереджує увагу художника на культурно-історичних посиланнях, які є знаковим простором художньої мови. У межах цієї моделі і формальна, і образна природа кольору репрезентують не самі об'єкти дійсності, а взаємозв'язки між способами їхнього сприйняття [11, с. 76].

Чень Сяньлунь (陈显伦) вважає, що візуальна комунікація, яку породжує художній твір, є інтерпретаційною за своєю природою. Вона ґрунтується на тлумаченні знаків і символів, де роль кольору та загалом традицій його репрезентації в образотворчому мистецтві є надзвичайно вагомою. Вчений зазначає, що «у традиційній каліграфії та живописі художні засоби виразності завжди виступають як основа мовної структури твору, яка складається з композиції, техніки, кольору та образного характеру». Увесь цей комплекс «складає цілісну символічну структуру», яка надає глядачеві систему естетичної оцінки твору. Водночас, завдяки властивостям кольору, «референтне значення, яке несе об'єкт, значно перевищує притаманний йому обсяг», що зайве підтверджує високу семіотичну роль тоново-колірних відносин в художньому творі [193, с.70].

Наприклад, у «Натюрморті» Лін Фенмяня (початок 1990-х) основні форми картини поєднані у спільному просторі композиції саме засобами кольору. Накладання темного об'єкту на темний фон породжує цікавий ефект «злипання» простору, що працює як незапланована випадковість та додає до образності картини ефекту «живого» повсякдення [Іл. 60].

У китайській академічній традиції символіка кольору розглядається як філософська категорія, що «поетизує» живопис, окреслюючи візуально-образну структуру твору культурними референціями [11, с. 76]. У межах

образотворчого мистецтва, зокрема в живописі, де колір не може виконувати лише символічну роль, його сприйняття має більш складну структуру, що часто ґрунтується на техніко-технологічних чинниках. Саме тому символічна модель репрезентації кольору має в образотворчому мистецтві Китаю особливу роль.

Насамперед, звернемо увагу на концепцію Вей Цзунцянь (韦宗强) щодо риторики кольору. Характеризуючи образотворчість як специфічну атмосферу, що виникає в результаті взаємодії багатьох факторів, вчений акцентує вагомість «символічних значень, які представляється кольорами в живописі». Колір, з його точки зору, є «найбільш активним риторичним елементом художньої мови», який «промовляє» властиву образну-емоційну програму, використовуючи світло, плями, тональні рішення тощо в якості посилення на існуючі в культурі стереотипи. Саме тому «живопис кольорами» (суто китайська метафора сучасного образотворчого мистецтва. — В.В.) є риторичною дією, яка здатна оповідати про центральну ідею твору «більше, ніж це безпосередньо представлено у малюнку» [200, с. 40-43].

У межах *декоративно-образної моделі* розглядає проблематику кольору в образотворчому мистецтві Чжан Цзінфен (张金凤). З його точки зору, декоративізм, як особлива художня програма, передусім характеризується ознакою раціоналізму, що загалом не часто властива традиційній художній мові китайського мистецтва. У межах сучасного мистецтва декоративні принципи стають вагомими у тому випадку, коли митець має потребу в аналізі «композиції, форми, тону та правил формальної краси». Усе це породжує специфічні методи малювання, які межують поміж власне живописом і дизайном. Позаяк сучасний декоративний живопис заснований на раціональному мисленні, проблематика кольору часто є питанням застосування певних наперед сформульованих норм та правил [120, с. 93, 94].

Наприклад, у картині Се Дунмін «Морський бриз» (1988) тілесна естетика вступає у взаємодію із основними тональними стереотипами морської тематики як такої. З одного боку, формальність колірної композиції образної є очевидною, проте у контексті жанрової репрезентації художньо-образної задачі це набуває символічного вираження [Іл. 61].

Аспект раціональності художньої мови в декоративно-ужитковій моделі простежується і в аспекті образної емотивності кольору. Так, з точки зору Сун Ці, емоційна сила живопису формується у процесі взаємодії двох паралельних художніх систем, які вчений називає «окремими мовами образотворчого мистецтва»: мова композиційного моделювання та мова кольору. В обох випадках вираження емоцій здійснюється властивими художніми засобами та виражальними принципами, проте колір працює безпосередньо. Техніка «мови кольору» інтегрує емоції та художньо узагальнює дійсність, що забезпечує основу для розвитку сюжету картини, оповідності історії, яку твір переказує. Через колір відбувається своєрідна «координація емоційних виразів» художнього твору [106, с. 395].

Рівнозначність «мови композиції» («мови моделювання») та «мови кольорів» засвідчує особливе відношення китайських дослідників до системи виражальних засобів, яка в західній образотворчій традиції охоплює і художню проблематику кольору [11, с. 77].

Композиційна роль кольору простежується у картині Сінь Дунван (忻东旺) «Ідеал» (2013) де різні відтінки червоного та сіро-чорного будують просторову схему твору. У певному сенсі, це маргіналізує усі інші виражальні засоби та дозволяє тоново-колірним рішенням перебирати на себе пластичне значенні [Іл. 62].

Розглянемо другий підхід. Передусім, впадає у вічі те, що у його межах спільним місцем є вивчення зв'язків тоново-колірного рішення та емоційно-образної програми художніх творів. У цих межах ми вважаємо за необхідне

запропонувати дві основні дослідницькі моделі, які впливають із проаналізованих джерел та літератури.

В якості першої розглянемо *знаково-емотивну модель*, яка репрезентує колір як чинник авторського знакового простору.

На думку багатьох вчених, специфіка кольору як зображального засобу в китайському образотворчому мистецтві полягає в легкості та очевидності його емотивного «розшифрування» у межах традиційного мистецького фокусу. «Колір легше відчутти, – зазначає Лю Дунмей (刘冬梅), – оскільки структура сприйняття в живописі емоційна за своєю природою та міцно вкорінена в художніх традиціях». Глядач чекає емоцій, прагне їхнього вираження та зазвичай пропонує власні інтерпретації у відповідь на художнє бачення митця [81, с. 51-53]. Наприклад, у картині Чень Шуся «Груша на столі» (1998) таким зображальним аргументом є світлотінь, що розділяє площину картини на дві вертикальні частини [Іл. 63].

Додатковим аргументом на користь думки Лю Дунмей є те, що колір однаково репрезентує художньо-образні змісти як в абстрактних творах, так і в межах мистецтва реалізму. На прикладі робіт відомого китайського художника Ву Гуаньчжуна ми можемо переконатись в ідентичності кольорової палітри цих двох різних образотворчих підходів [80, с. 29].

Безпосередність емоційного вираження кольору часто використовується художниками для прямого діалогу із глядачем. Емоційно-виражальна сила кольору надає можливість художнику припускати форми та межі візуальної репрезентації, очікувати на реакцію глядача та, зрештою, сподіватися на більш близьке до авторського прочитання твору [175, с. 68].

Важливе значення водночас має техніка вираження, яка є допоміжним засобом для репрезентації художньої ідеї, оскільки безпосередньо ретранслює матеріальну (візуально видиму) ідею художника. Традиційна китайська техніка роботи із кольором переважно зводить цей процес до декількох нормативних правил, серед яких найбільш поширеними є техніки

так званого сильного та м'якого вираження кольору, а також правила поєднання і змішування кольорів [116, с. 224].

Попри те, що зазначені норми сформувалися в межах традиційного зображального підходу, китайські митці зуміли адаптувати їх до західної манери живопису, винайшовши власний шлях синтезу та інновації [12, с. 155-156]. Для прикладу, Ху Бо описує це явище через «мовні функції кольору», які мають містити ознаки сюжетної розповіді [171, с. 102].

Натомість для Лі Шаодан (李少聃) твори образотворчого мистецтва мають документальні властивості, де кольору відведена важлива роль фіксації зображальних «характеристик часу» суголосно певній естетичній системі сприйняття дійсності (Лі Шаодан, 2018).

Друга дослідницька модель зосереджує увагу вчених навколо питання меж інтерпретації тоново-колірної програми глядачем. Її зорієнтованість на осмисленні ефектів сприйняття кольору робить таку модель інструментом семантично-емотивного аналізу.

Передусім, нематеріальність символічного представлення кольору в живописі підкреслюється китайськими вченими і за допомогою емоційної природи технік малювання [11, с. 78].

Наприклад, у творі Дін Фанг «Полив» (1983), яка на перший погляд, є типовою жанровою картиною, митець формує символічне відношення до експресивного образу саме завдяки мінімізації тоново-колірних рішень. Двофігурна композиція врівноважена фоновими контекстами кольору, які додають маси в тілесну фактуру [Іл. 64].

Приміром, Пан Мінда (潘明达) пропонує розглядати ефекти сприйняття кольору залежно від техніко-технологічних факторів, що впливають на обставини інтерпретації зображення. З його точки зору, «мова кольору» репрезентується як за допомогою очевидних факторів тону, світлотіні, теплоти, яскравості тощо, так і через символічні значення, які можуть змінювати свою емоційну силу залежно від художньої ситуації та особливостей сприйняття твору. Саме з цієї причини вчений рекомендує

«просту фізичну структуру мови ескізу» розглядати лише як перший етап формування власне художнього твору, що володіє усією множинністю інтерпретаційних змістів [149, с. 34].

Схожу точку зору ми бачимо і в роботах Джеремі Лу (陆书豪) [189, с. 157] та Ю Ерчуаня і Ян Хуайняня (游二川, & 杨怀念). Вчені розглядають проблематику емотивної образності кольору через призму категорії «колірна уява», за допомогою якої розглядають специфіку персонального (суб'єктивного) відчуття кольору, мова якого є «природним вираженням внутрішнього досвіду та почуттів художника» [148, с. 69].

3.3. Образно-стилістичні особливості як вираження системи художніх зображальних принципів

3.3.1. Міжвидові трансформації графічних та живописних компонентів художньої мови. Важливість дослідження графічних підходів у системі виражальних засобів олійного живопису має для китайського образотворчого мистецтва особливо важливе значення. Не поодинокими є твердження китайських мистецтвознавців, щодо того, що сам живопис у Китаї «виник із ліній», а лінійна мова (поряд із репрезентацією символіки кольору) в різних її проявах є «однією з основ китайського живопису» [128, с. 31-32]. Таким чином, як підсумовує Лі Ює (李越), «сучасна графічна композиція, яка зростає на традиційному ґрунті *гохуа*», здатна до репрезентації усієї різноманітності підходів сучасного живопису [140, с. 67].

Цю тенденцію відмічають і в численних аналітичних статтях, які супроводжують виставки олійного живопису, де дослідники можуть безпосередньо порівняти розмаїття підходів та технік, а також виявити та узагальнити тенденції в розвитку образотворчого мистецтва.

Наприклад, серед оглядів, які періодично здійснюють фахівці Національного художнього музею Китаю, є домінуючою теза про «суміжні»

простори графіки та живопису. Чжу Ці (朱其) вбачає в цьому типову рису сучасного етапу переосмислення власного китайського художнього досвіду, здобутого на основі діалогів із західними системами олійного живопису на полотні [130, с. 57-58].

Одним з дослідників цієї проблеми є Чжоу Лян, який вивчає графічність олійної мови сучасного китайського живопису. Він пропонує розглядати використання графічних елементів за трьома параметрами: формальним, де лінійні мотиви є способом репрезентації т.з. живописного геометризму: будови форми, що спрощена до простої морфології (коло, квадрат, прямокутник тощо); композиційного узагальнення, як системи поєднання елементів у цілісну художню образність; та «філософське значення ліній у живописі», що виражає відношення автора до символізму твору [96, с. 88-89].

На наш погляд, «ретельний» живопис із його зображальними принципами впливає на формування сучасної мови олійного живопису саме за допомогою особливої уваги до лінії та лінійної форми. Підвалини цього процесу особливо помітні у першій третині ХХ ст., у художній мові представників т.зв. першого покоління китайського модернізму. Проте у сформованому вигляді ця тенденція є очевидною вже станом на середину ХХ століття, коли увиразнюються основні напрямки розвитку олійного живопису, які вступають у діалог із традиційними художніми практиками.

Наприклад, твори Су Тяньці (苏天賜) дозволяють побачити зображальні прийоми, що походять від традицій *гунбі*, але при цьому перенесені у техніку олійного живопису із усіма характерними побічними ефектами: ретельно промальованими формами, дрібними лініями, які нагадують традиційну манеру китайського малюнку *сі шен*. Такими є роботи «Весняний вітерець проноситься над озером Тайху» (1989) [Іл. 65], «Весна Тайху» (1993) [Іл. 66] та «Країна шовку» Су Тяньці (1992-1993) [Іл. 67].

У зазначених творах відчувається посилення на зображальні принципи *гунбі* та водночас опору на західну олійну техніку узагальнення форми, яка, в

даному разі, не вимагає такого ретельного відношення до дрібних деталей. Проте домінування лінійної форми є очевидним. Художник дуже обережно визначає колірну структуру, адже тонкі лінії вимагають відповідної щільності фону та об'єктів другого плану.

Важливо підкреслити, що митець сформувався під впливом творчості легендарного Лінь Фенміана, студію якого він закінчив в середині 1940-х рр. у Національному художньому коледжі Ханчжоу. У подальшому творчість митця пов'язана із викладанням на факультеті мистецтв Шаньдунського університету та Східнокитайського художнього коледжу, що зумовило його увагу до жанру пейзажу.

Прикладом іншої природи графічності в олійному живописі є творчість Ву Даю (吴大羽). Його художня манера особливо пов'язана із плямою як основного зображального засобу та спирається на практику «вільного пензля». Художник вважається одним із засновників китайського абстрактного живопису, а його твори представляють протилежну природу традиційного графічного підходу в рамках китайського живопису, що спирається на техніку *се і*: швидкі рухи пензлем, часто із навмисним застосуванням техніки написання форми одним рухом, із специфічною експресією та емоційно-образним підходом (т.зв. вільна манера малюнку широким пензлем).

На відміну від західної «абстракції», «ші сянь» (势象, у перекладі – «потенціал»; один з термінів, що позначає китайський абстракціонізм) тут означає «динамічна сила» або «рух». Ця термінологія історично походить з каліграфії і має пряме відношення до філософсько-поетичного сприйняття живописного образу («сянь» означає «образ», «реалістична форма речей»).

Наприклад, Ван Лімін (王立民) звертає увагу на те, що «мова ліній» має особливе значення для олійного живопису. Вона «несе в собі навмисність китайської каліграфії та живопису китайських літераторів», водночас досліджуючи нові простори за допомогою західних технік. Тому «мова ліній

образного олійного живопису» має пряме відношення до національних традицій малювання, хоча і не в безпосередньому контакті, а через посередництво [159, с. 107].

Основна ідея Ву Даю полягає в тому, щоб інтегрувати живописне зображення в динамічні форми, використовуючи в якості виражальних засобів плями та ритмовані рухи пензля. У такий спосіб конкретна форма (предмети та об'єкти дійсності) постійно перебуває у стані трансформації, які охоплюють і простори деформації, і звертаються до абстрагування. Ключове значення має збереження зображальних зв'язків із дійсністю, в контексті чого пляма є візуальним репрезентантом «духу об'єкта». Як стверджував сам митець: «Зробіть образ таким величним і могутнім, як архітектура; вібруючим, як нота в мелодії, як танок нерухомого об'єкту, що прагне руху» [82, с. 66-69].

Цей метафорично-поетичний текст можна застосувати для художньо-образного аналізу картини художника «Без назви 10» (1980). Так, у своїй роботі Ву Даю використовує впевнені та потужні мазки пензля, великі маси блакитних, чорних та оливкових відтінків, а також працює із формою за допомогою підйому та спади широких ліній. На перший погляд, може скластися враження, що картина є не фігуративним зображенням, проте більш уважний глядач побачить елементи простору (сцену з внутрішнім двориком будинку художника, окремі деталі конструкції віконної стіни), а також композицію з чотирьох фігур, які є образним представленням родини художника.

Не зважаючи на загальну нефігуративну манеру, картина не є чистою абстракцією. Митець узагальнює композицію, використовуючи традиційний принцип вільного пензля: структура об'єкта важлива, проте більшого значення набуває художньо-образне звернення. Не випадково це компонент у китайському репертуарі *гунбі* дослідники називають найбільш близьким до імпровізації у її західному варіанті абстрактної репрезентації [91, с. 92].

Символічний простір твору містить прямі вказівки на життєві обставини родини митця (пташка, книга, скриня). Ці елементи є знаками відповідного статусу кожного з членів родини (наприклад, його дружина Шоу Ілінь, яка зображена в профіль тримає в руці білу пташку, що є відсилкою до навчання мистецтву в університеті Фудань у Шанхаї). В цілому, така складна чотирьохфігурна композиція утворює формальну трикутну структуру зі стабільною і висхідною силою [Лл. 68].

На наш погляд, художня мова Ву Даю проступає в окремих нюансах і в творчості його найбільш успішного учня – Ву Ганчжуна, який також є майстром «вільного пензля». Від свого вчителя він успадкував і прагнення перенести зображальні принципи традиційного малюнка в олійну техніку. Не випадковим можна вважати і особливу увагу Ву Ганчжуна до жанру пейзажу, як простору експериментів, в якому зіткнення традиційного та новітнього не є таким очевидним та експресивним, як, наприклад, у портреті.

Як відмічає Чжан Цзін (张晶), художники-пейзажисти, які лишаються у полоні особливої симпатії до китайського традиційного мистецтва, обирають для експериментальних проб манеру «вільного пензля», оскільки вона володіє потенціалом графічності туші та малюнку одночасно. При цьому дослідник звертає увагу на використання туші і в якості техніки, і в якості матеріалу в олійних творах, що породжує цікаві поєднання художніх мов [112, с. 89-91].

Наголосимо, що виділені напрями в творчості конкретних митців не є чіткими, особливо у останній третині ХХ ст. Часто для самих художників застосування західної манери роботи в олійній техніці є експериментальним полем. Проте тенденція спостерігається досить очевидно.

3.3.2 Полістилізм у розвитку сучасного репертуару художніх зображальних принципів. Зображальні принципи олійного живопису розглядаються в китайському мистецтвознавстві у контексті концепції «сплаву», яка стає актуальною у період кінця 1980-х рр. Її сутність полягає у

органічному, не конфліктному поєднанні традиційних здобутків китайського живопису із західними впливами, переважно у межах олійного живопису.

В завершеному та сформованому вигляді цю концепцію представив у 1986 р. відомий китайський дослідник Гао Мінлу (高名潞). Його стаття «Дорога до сучасного китайського живопису» узагальнила міркування щодо специфіки взаємодії окремих напрямків та шкіл у спільному простір сучасного живопису.

При цьому Гао Мінлу наполягав на тому, що основна відмінність між західним та китайським підходом до аналізу та репрезентації мистецтва ґрунтується, у першу чергу, на художньо-образних відмінностях, а особливості техніки живопису є вторинними. «Сплав» обох систем породжував інтерпретацію двох відмінних між собою типів відношення до мистецтва. Якщо у Китаї домінував, умовно кажучи, «живопис літераторів», та західних мистецький дискурс спирався на «живопис істориків», де виразно простежується раціональний підхід. Таким чином, історія розвитку сучасного китайського живопису – це фактично постійне протистояння між традиційним живописом літераторів і західним живописом [205].

Про «сплав» обох живописних традицій говорить і Сюй Мін (徐铭), розглядаючи проблематику впливу світла та кольору на образність сучасного китайського живопису [127, с. 124].

Колосальний вплив традиції на розвиток сучасного живопису проявляє себе і у відношенні до ролі та місця традиційних художніх практик у системі виражальних засобів провідних стилів.

Наприклад, Чжан Юньї (张云翼) пояснює сутність відношення сучасних митців до традиції го хуа, як до «ДНК китайського живопису». Закладені у межах цього тисячолітнього етапу розвитку мистецтва принципи все одно в тому чи іншому аспекті проступають в зображальній мові сучасного живопису. Часто на рівні заперечення та свідомого відсторонення,

проте і в такому значенні (як факт заперечення та критики) традиція все одно присутня [110, с. 62-63].

Реалістична манера живопису Ай Сюаня розглядаються китайськими дослідниками як типовий приклад «нового реалізму», що пов'язаний із збереженням поваги до коректності анатомічного зображення людини із одночасним пошуком додаткових виражальних засобів у загальній композиції. Він є одним із ініціаторів-засновників «Пекінської школи реалістичного живопису». Художник є сином та вихованцем відомого китайського поета, і це також накладає свій відбиток на метафоризм та літературність його образів [117, с. 93].

Як вважає Лю Сяодань (刘晓丹), реалізм митця є «умовним», оскільки Ай Сюань рідко звертається до написання творів з натури та завжди пропонує авторську інтерпретацію сюжету. Часто це призводить до ефекту одноманітності та типовості композиції, яка спирається на опрацьовані в багатьох картинах композиційно-пластичні схеми (приміром, безлюдні пейзажі із фігурою на передньому плані). Художник часто залишає свої героїв у порожньому просторі та відверто уникає яскравості у тоново-колірних мотивах [64, с. 200].

Наприклад, такі особливості ми бачимо у картині «Спів віддаляється», що є частиною найбільш відомої серії художника [Іл. 69]. Подібний образ замріяної тибетської дівчинки із великими очима ми зустрічаємо у його творах досить часто, проте практично в єдиній спільній художньо-образній інтерпретації.

Свою манеру роботи сам митець характеризує як реалістичну за поетичним значенням, проте імпресіоністичну з точки зору техніки виконання. За його словами, з 1970-х – 1980-х рр. склалася його звичка малювати із включеним телевізором, що транслював природу, пейзажні кінозамальовки або фотографічні слайди [191, с. 28-29].

На наш погляд, фотографічність його образів дійсно може бути пов'язана із бажанням фіксувати та художньо осмислювати дійсність

рефлексивними виражальними засобами: зміною точки зору, домуванням фігур на переданому плані та фактурності деталей.

Наприклад, у картині «Паркан» (2010), яка не є типовою для його репертуару, митець зосереджується на формі і текстурі дерева [Лл. 70]. При цьому ритм та перспективне зображення паркану використане і для представлення простору композиції та розрахунку планів, і для проголошення виражально-образного маніфесту. Сама сцена надзвичайно реалістична та життєва, проте представлена художником як естетично довершена історія.

В картині домінують деталі та вторинні зображальні елементи (приміром, структура дерев'яних дощок або деталі одягу дівчинки). Не випадково дослідники характеризують цю роботу як приклад художнього аналізу речей, які є активним навіть у статичному та «неживому» значенні. Як підкреслює Сюй Цуйхун (许翠红), художник зумів зробити речі героями, надавши їй таких самих прав, як і живим істотам [177].

В художньо-образному сенсі, Ай Сюань є майстром живописних історій. Його картини розгортають перед глядачем оповідні сюжети, які в більшості випадків пов'язані із тибетськими пейзажами та є зануренням до картин з життя повсякдення локальних етносів північного Китаю. Така особлива увага до регіональної конкретики вимагає особливої уваги до деталей та нюансів, що, у свою чергу, актуалізує зображальні прийоми, збагачує виражальні засоби митця.

Наприклад, у картині «Я не можу сказати, який вітер буде завтра» (2002) можна помітити характерну для художника композиційну манеру напруження образного значення за рахунок композиційно-пластичних рішень [Лл. 71].

Більшу частину простору займає небо: сіре, невиразно пласке. Маніпулюючи простором та змушуючи глядача приймати точку зору художника, яка є вкрай незвичною та, у певному сенсі, незручною для споглядання, Ай Сюань провокує розповідь, що має стати частиною

візуальності картини (глядач має сам додумати те, що не подано безпосередньо у зображальному полі картини).

Застосування цього зображального принципу ми можемо побачити на прикладі творчості Го Рунвєня. Наприклад, в картині «Проблема виживання» (1995) [Л. 72.] композиційно-пластичне рішення, передається за допомогою тілесної образності. Митець зображує двох чоловіків, які продовжують сперечатись навіть у пограничному стані руйнування. Їх риторика стає деструктивною формою, яка підкреслює марність нескінчених суперечок (в основі цього наративу реальна суперечка двох друзів художника). Не випадкового символічного значення у цій оповіді набувають руїни, поламані фрагменти предметів, що напружують уяву глядача та провокують на відповідну оцінку дії. Зрештою, використовуючи універсальні значення «мови тіла» художник репрезентує образне бачення сюжету. Очікування, замріяність, міркування але водночас усе це є елементом комунікації, адже людина у такому стані продовжує взаємодіяти із середовищем, сприймати його емоційно. В усіх розглянутих нами роботах міститься специфічна зображальна стратегія, яка звертається до «мови тіла» як до джерела емоційної оповіді та будує на цій основі авторську символіку.

Не є виключенням із цього правила і картина «Весняна спляча» (2000) [Л. 73]. Картина за технікою виконання перебуває на межі живопису та графіки. Написана олією на полотні, проте художник не відходить від графічних технік, залишаючи лінійне поле умовного рисунку одним із головних зображальних факторів. З точки зору роботи із простором та формою, картина містить виразно авторські міркування, які у різних аспектах загалом простежуються в творчості Гуо Рунвєня.

Обрана тілесна конотація сплячої дівчини анатомічно формалізована у межах наперед окресленої мистцем площини. За масштабами та пропорціями вона побудована так, аби одночасно навіювати відчуття легкості сну і «важкості» тіла.

Зазначена зображальна ідея простежується у підкреслено незвичному поєднанні «м'якості» тіла, із специфічною постановкою рук та положенням голови героїні, та геометричній «жорсткості» умовного фізичного простору сну (білизна, тканини, складки, тіні). Сформовані у такий спосіб лінії утворюють своєрідний хіастичний каркас, у який, як у наперед підготовлену капсулу, вкладено фрагмент тіла сплячої дівчини. Діалог форм, – анатомічної, м'якої, з одного боку, та геометрично визначеною, з іншого, – визначає образну ідею твору, оповіді.

В цілому, художник часто застосовує «гострі» кути рук, як своєрідну анатомічну «міміку». Герої його картин «розмовляють» рухами та динамічною тілесною морфологією. Досить часто художник звертається до ідентичних тілесних мотивів, знаходячи у постановках, особливостях міміки або жестів відповідну художню образність.

Наприклад, це помітно у порівнянні «Весняної сплячої» із картиною «Солодка вода» (2000). В обох випадках схожа композиційна схема застосована до вираження різних емоційних станів [Іл. 74]. Розвиток цієї схеми можна побачити у картині «Замріяна» (2002) [Іл. 75].

Тенденція полістилізму, яка проявляє себе у різних жанрах живопису, характерна для творчості одного з найвідоміших учнів Лінь Феньмяня Су Тяньці (苏天赐). У пейзажі художник використовує образне формоутворення, що має традиційні основи. Зображальні принципи його пейзажних форм спираються на графічну мову *гохуа* та часто інтегрують в олійну картину очевидні елементи китайської техніки малювання. Наприклад, у картині «Берег річки Сіньянь» (1979) це помітно у різному технічному осмисленні лессировочної форми та прямого мазка плямами кольору [Іл. 76].

Натомість картина «Морозне листя» (1993), що є гібридним жанром локального селянського пейзажу, повністю сформована плямами кольору, які будують відповідну художньо-образну структуру: імпресіоністичну, проте з мотивами експресії [Іл. 77].

Насамкінець, обидві зазначені особливості показані Су Тяньці у «Портреті леді в чорному» (1940-і), який вважається програмним твором митця в цьому жанрі. Сама портретна постановка формально узагальнена, що досягнуто засобами тілесної репрезентації, проте з точки зору тоново-колірної схеми – підкреслено контрастами та динамікою кольору [Іл. 78].

Характерне поєднання типів форми, що в цілому узагальнює образно-стилістичне бачення, спостерігається у творчості Бай Юпіна (白羽平). У першу чергу, слід звернути увагу на компіляцію деструктивної формалізації із суміжними принципами (приміром, анатомічного геометризму).

Наприклад, досить часто в портретних сюжетах митець застосовує крупний мазок та виражальну емоційність олійної текстури. У таких випадках тілесні форми написані реалістично та анатомічно правильно (обличчя, руки, фрагменти тіла), натомість елементи одягу, зачіски виконані як акценти, що привносять до картини додаткові виражальні компоненти. Подібна зображальна стратегія присутня у роботах Бай Юпіна «Дідусь і онук» (2004) [Іл. 79] та «Метеоритний дощ» (2002) [Іл.80].

Відмітимо, що в якості технічного прийому подібну манеру узагальнення формальних та образних рішень ми спостерігаємо в різних жанрах живопису, із різницею у внутрішній структурі компонентів. Наприклад, фігура людини та одяг у портреті або об'єкти та просторово-композиційні елементи у пейзажі. Проте в якості художнього зображального принципу ця складова очевидно домінує у картинах, що зорієнтовані на тілесно-фігуративні репрезентації.

Наприклад, композиційна постановка картини Го Бейпіна «Оголена біля вікна» (1993) розрахована на протиставлення жіночого тілесного образу із фігуративною геометрією віконного простору. Художник використав класичний метод драпіювання, яким пом'якшив це протиставлення за допомогою проміжного пластичного рисунку складок тканини. Проте в загальному цілому це не змінило ставлення до відмінностей у написанні обох

зображальних компонентів, що мають перебувати у системі очевидного виражального протиріччя [Лл. 81].

Висновки до третього розділу

Художня мова сучасного китайського олійного живопису розвивається у контексті видового, жанрового та образно-стилістичного розмаїття. Китайські митці звертаються до ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментують із стилістичними тенденціями, переосмислюючи форми та напрямки традиційного художнього досвіду.

Важливу роль у цьому процесі відіграє сукупність образно-стилістичних художніх зображальних принципів, які, на наш погляд, є найбільш динамічною частиною сучасної художньої мови живопису. Проаналізовані нами матеріали дозволяють виділити три найбільш репрезентативні напрямки.

В якості першого напрямку ми розглядаємо виражальні засоби тоново-колірної репрезентації, які для еволюції китайського живопису мають унікально важливе значення.

У сучасних китайських дослідженнях проблематика кольору становить цілком самостійну ділянку, яка має універсальне значення для аналізу еволюції образотворчого мистецтва.

В якості зображального принципу зазначена тематика розглядається переважно у межах двох підходів:

1) образно-пластичного, який регламентує тоново-колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної пластичності твору;

2) емоційно-образного, що зосереджує увагу митців навколо питань спекулятивного сприйняття кольору та репрезентує тоново-колірні відносини як знаково-символьні референції.

У межах обох підходів художня мова мистецтва має дуальну структуру, що формується завдяки взаємодії фізичних (матеріальних)

властивостей твору із його символічною образністю та природною емотивністю. Роль кольору та, у більш широкому сенсі, тоново-колірних відносин (світло, світлотіні, контрасти плям, ритм кольорових мас тощо) розглядається китайськими вченими в обох аспектах.

Проаналізовані нами матеріали дозволяють стверджувати, що у межах образно-пластичного підходу домінують три типові дослідницькі моделі, які сфокусовані на конкретному аспекті зображальної природи кольору:

1) виражально-образна модель характеризується здатністю кольору еволюціонувати та набувати образної актуальності в межах авторської предметно-стильової ідеї;

2) символічна модель зосереджує увагу художника на культурно-історичних посиланнях, які є знаковим простором художньої мови; у її межах як формальна, так і образна природа кольору репрезентує не самі об'єкти дійсності, а способи їхнього сприйняття;

3) декоративно-образна модель позиціонує проблематику кольору як, передусім, питання формоутворення, в межах чого прийнятним є застосування традиційних прийомів декорування, їхнє комбінування із художньо-стильовими новаціями олійної техніки.

У межах *емоційно-образного підходу* нами виокремлені знаково-емотивна та семантично-емотивна моделі, спільне дослідницьке поле яких націлене на дослідження взаємозв'язку тоново-колірних рішень та емоційно-образної програми художніх творів.

Знаково-емотивна модель репрезентує колір як чинник авторського знакового простору. В її межах специфіка кольору як зображального засобу окреслюється дослідженням питань емотивного «розшифрування» творів, репрезентації художньо-образних змістів (знаків) картин, вивченням меж візуальної репрезентації кольору.

Семантично-емотивна модель є інструментом дослідження кольору як частини знаково-емоційної художньої мови, що регламентує конкретне значення естетичної сутності кольору (наприклад, червоне — символіка

влади) у взаємодії із емотивними формальними виражальними засобами (наприклад, гострі кути – ознака руху і дії; плавні лінії – референції природності та витонченості тощо). У межах цієї моделі нематеріальність символічного представлення кольору в живописі посилюється за допомогою емоційної природи технік малювання.

Не менш важливим концептуальним аспектом образно-стилістичних художніх зображальних принципів є категорія образності. Як частина традиційного зображального художнього репертуару, зазначена категорія є відголоском традиційних філософсько-поетичних характеристик китайської художньої культури.

Образність представляє собою одну з найбільш актуальних категорій в сучасному китайському мистецтвознавстві, що також пов'язано із еластичним потенціалом явищ і феноменів, які характеризуються за допомогою цього терміну. Оскільки китайська традиція гохуа передбачає обов'язкове формування відношення до зображального контексту (автор не може маніпулювати відсутністю точки зору), це актуалізувало уявлення про образність як синонімію авторського звернення до глядача. У межах такого підходу, художній образ «будується» у відповідності до норм та можливостей його «прочитання» глядачем. Таким чином, сам інструментарій базових традиційних зображальних принципів розрахований на обізнаність аудиторії у представлених формах, символах, репрезентаціях кольору тощо.

ВИСНОВКИ

1. Для розвитку сучасного китайського живопису надзвичайно важливе значення має дослідження зображальних художніх принципів. Це пов'язано із декількома обставинами, серед яких головною усе ще лишається тисячолітня мистецька традиція, що фактично у будь-яких формах та напрямках еволюції живопису присутня як вагомий та впливовий фактор. Китайські художники, навіть ті, що працюють в авангарді сучасного мистецтва, постійно відчують потребу у визначені власного художнього статусу через призму традиційних підходів. Цей факт не тільки присутній у багатьох авторських маніфестах, але й є помітним у самій художній мові живопису. Досить часто митці відверто заперечують традицію або висувають власну конroversивні зображальні принципи, проте і цей факт, у певному сенсі, засвідчує присутність у сучасному художньому дискурсі фактору традиційної мови мистецтва, яка виступає або джерелом натхнення та ідей, або заперечується.

В якості ще однією вагомої обставини, яка спонукає до вивчення зображальних художніх принципів, слід назвати стрімку еволюцію сучасних художніх форм та образно-стилістичних явищ, які надають живопису динамізму. В цілому, китайське образотворче мистецтво швидко змінюється і з точки зору появи нових типів художнього виробництва та репрезентації, і з позиції ускладнення образності, яка, вочевидь, є віддзеркаленням складних соціальних процесів у спільнотах Китаю. Усе ще актуальним лишається і діалог між східними та західними художніми підходами, який провокує постійні зміни сюжетно-тематичного репертуару та є спонукальним чинником для технічних експериментів.

Насамкінець, наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. китайське образотворче мистецтво пройшло непростий шлях у розвитку художньої саморефлексії, що виразилась у мистецтвознавчих дискусіях, які не оминули увагою проблематику художніх зображальних принципів. Цей багатий та

вкрай важливий науковий матеріал є на сьогодні унікальним джерелом для аналізу живопису Китаю, його образної сутності, виявлення тенденцій у розвитку мистецької проблематики.

Проведене нами дослідження дозволяє стверджувати, що сучасний етап розвитку образотворчого мистецтва Китаю, а в більш вузькому сенсі – китайського олійного живопису, є часом культурно-історичного узагальнення, що передбачає осмислення та інтерпретацію зображальних художніх принципів з позиції усієї множини викликів сучасності.

2. У своєму розвитку сучасний живопис Китаю спирається на сукупність зображальних художніх принципів, які є системними, перебувають у взаємодії та пов'язані як зі створенням, так і з репрезентацією художніх образів.

Сукупність зображальних художніх принципів типологізована за критерієм розвитку елементів художньої мови, серед яких першорядне значення мають формальні, композиційно-структурні та образно-стилістичні компоненти. Кожному з трьох вище зазначених типів відповідає власна палітра конкретних художніх зображальних принципів, які віддзеркалюють внутрішню типологічну взаємодію та є базовими елементами у побудові художньої мови.

За результатами дослідження формальні художні зображальні принципи узагальнені на прикладі трьох найбільш типових, а саме: принципу формального узагальнення; принципу формальної деструкції; принципу стилістичної репрезентації форми.

Формальні принципи (геометрія, форма, площина) визначають базові ознаки пластичної художньої мови і часто є результатом геометричного бачення будови об'єктів, площин та способів відповідності форм конкретних елементів картини.

Аналіз художніх творів китайських живописців кінця XX – початку XXI ст. показав, що композиційно-структурна група принципів може бути

типологізована у межах двох ключових напрямків: пластично-площинного та об'ємно-просторового зображальних принципів.

Композиційно-структурні принципи (передусім, пропорції та масштаби) регулюють єдність зображального простору твору на рівні просторової схеми, яка виступає художньою основою зображення. Ідея твору є структурно організованою за допомогою побудови пропорційного співвідношення. Елементи зображальної структури твору масштабовані та організовані у спільне художнє ціле.

Група образно-стилістичних художніх зображальних принципів, яка представляє найбільш динамічну та змінну природу сучасної художньої мови китайського олійного живопису, типологізована трьома актуальними напрямками, які концептуалізують художню мову, а саме: виражальні засоби тоново-колірної репрезентації, які функціонують у сучасному живописі як принципові художні норми; категорія образності як зображальний художній принцип; та зображальні тенденції у контексті полістилізму та міжжанрових трансформацій живопису, які все частіше формалізуються як принципові елементи художньої мови живопису.

Образно-стилістичні принципи у рамках художньої мови твору розглядається як наслідок успішного авторського втілення зображальних стратегій. У цьому сенсі, головним завданням митця є передача художньо-емоційної атмосфери узагальненої дійсності, вираження естетичної ідеї, що спонукає глядача до візуальних та емоційних вражень.

Проаналізована нами мистецтвознавча література дозволяє визначити особливості ставлення китайських дослідників до трактування категорії образності. У більшості випадків зазначена категорія інтерпретована як складова аксіологічного апарату мистецтва, що дозволяє пояснити сутнісні риси художньої ідеї мистецького твору у взаємозв'язку із властивостями техніко-композиційних складових. Подібна аналітична конструкція, що сполучає «матеріальність» створення картини із «філософічністю» її трактування, є вкрай типовою схемою аналізу творів.

Нами встановлено, що до основних мистецьких елементів, які складають сутнісне поле такого аналітичного апарату, слід віднести техніко-технологічні, формальні та композиційно-пластичні аспекти, що репрезентують «матеріальну» зображальну природу художнього твору. Як засвідчують дослідження китайських вчених (зокрема, Фу Цян, Цзя Сяодун, Чжан Чаохуй та ін.) система виражальних засобів (передусім проблематика кольору та фактури) є невід'ємним складником організації та вираження цієї художньої природи. Досить часто, наприклад, тоново-колірні пошуки розглядаються вченими як важливі елементи формальної або композиційної організації твору.

Паралельно із цим, інтерпретація художньої образності твору та загальне осмислення його мистецької сутності продукує характерну «нематеріальну» (естетико-філософську) природу оцінки твору мистецтва, яка часто покликається на літературні або релігійні ремінісценції. В багатьох дослідженнях китайські вчені (особливо ті, що є практикуючими митцями або викладають образотворче мистецтво в університетах) прагнуть показати прямий взаємозв'язок між двома групами мистецьких елементів, що назагал складають поняттєве поле категорії «образність», а на цій основі будують художні зображальні принципи.

4. Становлення видової та жанрової своєрідності сучасного китайського мистецтва відбувається на основі діалогу традиційного та новітнього мистецтва. Наявність традиційної системи видів та жанрів образотворчого мистецтва та історично сформованих форм репрезентації образності суттєво впливає на сприйняття китайськими художниками європейських актуальних практик. Особливо яскраво це віддзеркалюється в контексті трансформації власне китайського сучасного олійного живопису, в чому можна переконатися на прикладі розширення та почати стирання кордонів традиційного жанрового репертуару.

Система традиційного китайського мистецтва включала декілька основних жанрів (зокрема, «хуа-няо-хуа» / «квіти і птиці»; «шань-шуй-хуа» /

пейзаж; «жень-у-хуа» / образ людини, портрет), у межах яких взаємодіяли відповідні стильові тенденції (передусім «гун-бі» «ретельний пензель» та «се-і» «швидкий пензель» або «живопис образів»).

Упродовж усього ХХ ст. китайське мистецтво активно взаємодіяло із європейським мистецтвом, що проявляло себе як у сфері академічної художньої освіти, так і у пошуках нової мистецької основи для модернізації мистецтва. Так, важливо відзначити, що поява реалістичного олійного живопису пов'язана насамперед із радянською школою станкового живопису, а тенденції західноєвропейського модернізму актуалізувалися в китайському мистецтві завдяки контактам із художніми інституціями Західної Європи, а пізніше США. У середині 1980-х років ці дві лінії почали активно перетинатись, формуючи образ сучасного мистецтва Китаю з усім його розмаїттям стильових та жанрових форм.

5. Проведене дослідження дозволяє виявити такі загальні властивості творів сучасного олійного живопису в Китаї, пов'язані з тенденціями полістилізму, міжжанровою трансформацією, що визначає коло художніх зображальних принципів.

По-перше, слід звернути увагу на наявність прямої художньої спадкоємності між низкою сучасних стильових концепцій та традиційними історичними стилями. Так, живопис стилю «гун-бі», для якого є характерним використанням тонких пензлів та особлива увага до деталювання, виявляє себе у роботах Цуй Жучжо, Фан Чжаойе, Ван Ююань комплексно, як система художнього узагальнення. Працюючи з новими художніми ідеями та образами, автори все одно залишаються в просторі формули «техніка – форма – композиція», що історично склалася, зберігаючи візуальні ознаки «старої» манери живопису.

Подібну структуру актуалізації традиційних технічних і формальних засобів вираження ми відзначаємо і в роботах Ву Гуаньчжуна, де концептуальна основа давнього підходу «се-і» (картини з щільними, чіткими

штрихами та формами, короткі «рублені» форми) набуває нової образотворчої фактури.

По-друге, важливою тенденцією є використання західноєвропейської жанрової системи за умови одночасної зміни видових особливостей китайського мистецтва. Так, традиційна особлива увага китайських художників до техніки та естетики «го-хуа» породжує сьогодні своєрідне поєднання видових властивостей європейської графіки з традиціями живопису Китаю. Ця тенденція «живописання» тушшю, яка в рамках західного художнього світу сприймається вкрай «графічно», не окреслена в сучасному мистецтві Китаю в чітких видових кордонах. Такі художники як Гу Веньда, Лін Фенмян, Че Цзі, Фан Чжаойє та ін. успішно поєднують ліричність традиційної китайської техніки з характерним станковим підходом, який, швидше за все, відноситься до західноєвропейської традиції, ніж до практик китайського мистецтва.

По-третє, сучасні китайські художники пропонують своєрідне трактування традиційних європейських жанрів, насамперед натюрморту, пейзажу та портрету. У цій тенденції проявляють себе як вищезгадані особливості, так і деякі актуальні властивості сучасного китайського мистецтва.

Зокрема, жанрова цілісність портрета у роботах китайських художників виявляє яскраву чуттєвість і прагнення поетичності та розвитку внутрішнього змісту портретованого. Ця особливість, на наш погляд, пов'язана з активною трансформацією «жень-у-хуа» («зображення людей»), як універсального жанру, де в минулому були присутні і побутові сцени, розповідь про повсякденні практики і навіть ілюстративні сюжети. Сьогодні інтенсивність розвитку китайської графіки у поєднанні з європейською традицією реалістичного портрета породили надзвичайно важливу полістилістичну тенденцію.

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. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 32. С.44-57.
4. Бабунич Ю. Українські живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. *Народознавчі зошити*. Вип/ 2. Львів. 2023. С. 406-412.
5. Біюнь Ч. Живопис Хуа-Няо в художній культурі Китаю ХХ —поч. ХХІ ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С.125-128.
6. Ван В., В.Тарасов. Composition as a system of imagery principles in modern chinese painting. In: *Art in the focus of theoretical studies: Eastern Ukraine / ed. by Prof. Zoya Alfiorova*. Kharkiv: KSADA, 2022. P. 79-92.
7. Ван Вейке, Тарасов В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 50. С.54-67.
8. Ван В., Тарасов В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 109-118.
9. Ван В. Західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису в жанрі пейзаж. 1940-2010-ті рр. Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх

трансформацій: український вимір)»: зб. статей. 15 листопада 2019 р., ХДАДМ. Харків, 2019. С. 9-11.

10. Ван В. Зображальні принципи як елементи композиційної мови художнього твору в сучасному живописі Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 541-452.
11. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 73-81.
12. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: форми репрезентації. *Десяті Платонівські читання* : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь : Liha-Pres, 2022. С.155-156.
13. Ван В. Композиція в системі зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / Тези ІV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Київ: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), 2022. С. 43-45.
14. Ван В. Образність як зображальний принцип у дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 289-290.
15. Ван В. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця ХІХ – ХХ ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжсвузівський збірник наукових праць*

молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип 29. № 5. С. 66-74.

16. Гао С. Принцип морфологічної ієрархічності в традиційній зображальній сфері Китаю. *Collection of Scientific Papers «SCIENTIA»*, (July 15, 2022; Berlin, Germany). 2022. С. 118-119.
17. Ген Ч. Жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису гохуа: типологія та образно-стилістичні ознаки. *Advances of Science: Proceedings of articles the international scientific conference*. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 September 2018. Czech Republic, Karlovy Vary: Skleněný Můstek – Ukraine, Kyiv: MCNIP, 2018. С. 1438–1446.
18. Голубець О. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті. *Мистецтвознавство України*. 2008. № 9. С. 6-18.
19. Ковальова М., Фань Лю. Олійний пейзажний живопис в Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. 2020. Вип. 33. № 1. С. 68-75.
20. Ковальова М., Чжуанюй Цю. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and design*. Київ, 2020. Вип. 3. С. 55-65.
21. Ковальова М., Мельнічук Л., Догадайло Д. Харківська пейзажна школа. Валерій Шматько. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 47-53.
22. Ковальова М., Чжуанюй, Ц. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and Design*. 2020. № 3. С. 55-65.
23. Корнев А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*

- державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2022. Вип. 57. № 1. С. 137-143.*
24. Корнєв А., Чжан Ч. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України. 2022. № 78. С. 119-125.*
25. Корнєв А., Чжан Ч. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 3. С. 55-61.*
26. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. № 75. Т. 1. С. 122-129.*
27. Котляр Є., Ген Чжижун. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису ХVIII ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. Вип. 39. № 2. С. 284-294.*
28. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтва. 2023. № 50. С. 37-49.*
29. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «ною леді». *Fine Art and Culture Studies. 2024. № 3. С. 185–191.*
30. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 65. № 2. С. 74-82.*

31. Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс в китайській історіографії. *Вісник Харківської державної академії мистецтва*. 2022. № 1. С. 117-129.
32. 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.
33. Лю М. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно-стилістичні ознаки. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. Том XXV. № 2. С. 57-65.
34. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 65. №. 2. С. 74-82.
35. Пономаренко М. Візуальний словник мистецтва Memento mori. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 1(9). С. 242-262.
36. Пономаренко М. Імпресіоністичні ремінісценції Віктора Чауса: колористична структура портретних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 28. Том 5. С. 166-172.
37. Пономаренко М. Триптих М. Пономаренко «Сімейні реліквії»: особливості образного та художньо-стилістичного ладу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 29. № 1. С. 161-167.
38. Рибалко С. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 91-98.

39. Рибалко С. Кінотворчість Сергія Ейзенштейна в контексті японських візуальних і перформативних практик. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 178-191.
40. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ століття: шанхайська школа. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. Том XXV. № 1. С. 71-84.
41. Сінчень Гу, Шуліка В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині ХІХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. № 36. С. 60-66.
42. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 55-70.
43. Сунь К. Китайський олійний живопис періоду шрамів мистецтва та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 37. С. 285-304.
44. Сяо Л. Китайська академія живопису: становлення, розвиток, завдання. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 18 (1). С. 50-55.
45. Хуан С. Концептуально-стилістична основа традицій станкового живопису Китаю другої половини ХХ століття – ХХІ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 5. С. 113-118.
46. Цао Г. До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису. *Сходознавство*. 2008. № 41-42. С. 168-181.
47. Чжан Биюнь, Хе Шуй Фа: живопис як шлях до пізнання гармонії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 176-178.

48. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art and design*. 2022. №4 (20). С.121-132.
49. Чжижун Г. Між «гохуа» та «сіянхуа»: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX–XXI сторіччях (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 94-104.
50. Шуліка 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:

51. Fong, Wen C. Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting. *Art Journal*. 1969. Vol. 28. No. 4 (Summer). P. 388-397.
52. Jianping Gao. The Wheel of Fortune vs. The Mustard Seed: A Comparative Study of European and Chinese Painting (Chinese Academy of Social Sciences). *Diogenes*. 2012. 59(1-2). P. 101-117.
53. Kovalova M., Doluda A., Tekhov M., Antonenkova N. Icon-painting with time Transgressisve Laers in Sloboda Ukraine in the Centries. *International Journal of Conservation Science*. 2021. V. 12. № 3. P. 477-492.
54. 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.
55. McMahon, Cliff G. The Sign System in Chinese Landscape Paintings. *The Journal of Aesthetic Education*. 2003. Vol. 37. No. 1 (Spring). P. 64-76.
56. Palka E. J. Coming to grips with the concept of landscape. *Landscape Journal*. 1995. No.14(1). P. 63-73.

57. Sherman E. L. Chinese Landscape Painting. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* / Published by: Cleveland Museum of Art. 1954. Vol. 41. No. 9 (Nov.). P. 199-201.
58. Sherman E. L., David CS Li. Multilingualism in greater China and the Chinese language diaspora. In: Tej K. Bhatia & Bill C. Ritchie (eds.). *Wiley-Blackwell Handbook of Bilingualism and Multilingualism*. Malden, MA: Blackwell, 2012. P. 813-842.
59. Silbergeld J. Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article. *The Journal of Asian Studies*. 1987. Vol. 46, No. 4 (Nov.). P. 849-897.
60. Some Problems in Ming and Ch'ing Landscape Painting. *Ars Orientalis*. 1957. Vol. 2. P. 471-485.
61. Soper A. C. Early Chinese Landscape Painting. *The Art Bulletin*. 1941. № 23(2). P. 141-164.
62. Suk-mun Law S. (2011) Being in Traditional Chinese Landscape Painting. *Journal of Intercultural Studies*. 2011. №32(4). P.369-382.

Література китайською мовою:

63. 刘晓丹. (2007). 艾轩: 生命荒原中的凄美行吟. 收藏, 12 / Лю Сяодань (2007). Ай Сюань: Зворушливі пісні у пустелі життя. Збірка, 12, 199-205.
64. 赵培智. (2006). 浅议绘画的平面化空间意识. 美术大观, (9), 98-102 / Чжао Пейджі (2006). Коротка дискусія про свідомість плоского простору живопису. Великий погляд на образотворче мистецтво, (9), 98-102.
65. 张道兴, & 许向群 (2004). 思变求新 随时取中 – 漫议中国画创作中的几个问题. 解放军艺术学院学报, (4), 24-28 / Чжан Даосін, Сю Сянцюнь. (2004). Думка про зміни та пошук інновацій у будь-який час: обговорення кількох проблем у створенні китайського живопису. Журнал Академії мистецтв НОАК, (4), 24-28.

66. 张道兴 (2014). 真形于意, 真意于情 – 浅识张明川的山水画及山水画军事主题创作. 中华儿女: 海外版 (书画名家), (4), 34-36 / Чжан Даосін (2014). Справжня форма – у значенні, справжній сенс — в емоціях: коротке розуміння пейзажних картин Чжан Мінчуаня та створення пейзажних картин на військову тематику. Діти Китаю: закордонне видання (відома каліграфія і живопис), (4), 34-36.
67. 樊红蕖 (2009). 中国传统意象与中国意象油画. 美术之友, (3), 94-96 / Фань Хуню (2009). Китайські традиційні образи та китайські образи олійний живопис. Друзі образотворчого мистецтва, (3), 94-96.
68. 石小花 (2006). 中国表现性油画绘画语言的探索. 延边大学 / Ши Сяохуа. Дослідження китайської виразної мови олійного живопису Університет Яньбін (дисертація магістра). 2006.
69. 胡君美 (2011). 浅谈色彩在油画创作中的作用及情感表现. 美术教育研究, (9), 35-39 / Ху Цзюньмей (2011). Про роль та емоційне вираження кольору у створенні олійного живопису. Дослідження мистецької освіти, (9), 35-39.
70. 胡永凯 (2006). 画间断想. 书画艺术, (1), 55-60 / Ху Юнкай (2006). Окремі розмови про живопис: «Картина переривчастого мислення». Живопис і каліграфія: Мистецтво, (1), 55-60.
71. 谢春彦 (1997). 关于水的梦影—略说胡永凯其人其画. 美术, (12), 33-35 / Се Чуньян (1997). Тінь води у сні – Короткий вступ до людей і картин Ху Юнкай. Образотворче мистецтво, (12), 33-35.
72. 令狐彪 (1985). 形象·符号·语言—中国画艺术语言初探. 美术, (5), 35-42 / Лінху Бяо (1985). Зображення, Символ, Мова. Попереднє дослідження художньої мови китайського живопису, (5), 35-42.
73. 任翔云 (2013). 论中国画中的色彩艺术. 大众文艺: 学术版, (5), 95-97 / Рен Сянюнь (2013). Про кольорове мистецтво в китайському живописі. Популярна література та мистецтво: Академічне видання, (5), 95-97.

74. 何奎 (2010). 论构图在绘画中的意义与作用. 郑州轻工业学院学报: 社会科学版, 11(6), 36-40 / Хе Куй (2010). Про значення та функції композиції в живописі. Журнал Інституту легкої промисловості Чженчжоу: Видання соціальних наук, 11 (6), 36-40.
75. 傅强 (2009). 表现性绘画教学中所遵循的原则. 中国油画, (2), 37-38 / Фу Цян (2009). Принципи навчання виразного живопису Китайський олійний живопис, (2), 37-38.
76. 冯民生 (2005). 生命意识: 中国绘画的空间意识. 国画家, (1), 82-85 / Фен Міншен (2005). Життєва свідомість: Просторова свідомість у китайському живописі. Китайські художники, (1), 82-85.
77. 冯民生 (2007). 节奏化流动的空间表现—中国传统绘画空间表现的特点. 国画家, (2), 69-71 / Фен Міншен (2007). Ритмічне та плавне просторове зображення — Характеристики просторового зображення в традиційному китайському живописі. Китайські художники, (2), 69-71.
78. 凌杰 (2010). 基于构成观念的中国画视觉形式教学. 艺术百家, (A02), 391-393 / Лін Цзе (2010). Навчання візуальній формі китайського живопису на основі концепції композиції. Art Hundred Schools, (A02), 391-393.
79. 刘健 (2012). 论吴冠中绘画色彩语言的形成及特点. 黑河学刊, (12), 28-29 / Лю Цзянь (2012). Про формування та характеристики мови кольору в живописі У Гуаньчжуна. Академічний журнал Хейхе (Heihe Journal), (12), 28-29.
80. 刘冬梅 (2010). 论绘画中的色彩语言. 内蒙古艺术, (1), 51-53 / Лю Дунмей (2010). Про мову кольору в живописі. Мистецтво внутрішньої Монголії, (1), 51-53.
81. 刘彦 (2011). “线” 的含义与性格—现代中国画视觉造型方式的转化. 美术观察, (2), 66-69 / Лю Янь (2011). Значення та характер «лінії»: трансформація візуального моделювання в сучасному китайському живописі. Мистецьке спостереження, (2), 66-69.

82. 刘怡果. (2007). 中国画构图样式与审美内涵. 文艺研究, (9), 163-167 / Лю Иго (2007). Стил ь композиції китайського живопису та естетична конотація. Дослідження літератури та мистецтва, (9), 163-167.
83. 刘晓宇. (2007). 我在绘画中对构图的体会. 吉林教育: 教研, (12), 17-20 / Лю Сяюй (2007). Мій досвід композиції в живописі Цзілінь Освіта: навчання та дослідження, (12), 17-20.
84. 刘泰然. (2015). 云气流水意象与中国艺术中的空间意识. 天府新论, (4), 127-133 / Лю Тайран (2015). Образ хмар, потоків і води та просторової свідомості в китайському мистецтві. Нова теорія Тяньфу (Tianfu Xin Lun), (4), 127-133.
85. 刘素之, & 刘临 (2018). 徐悲鸿中国画肖像艺术研究. 美术学报, (3), 115-121 / Лю Сучжі, Лю Лін (2018). Дослідження портретного мистецтва Сюй Бейхона в китайському живописі. Журнал образотворчого мистецтва, (3), 115-121.
86. 刘虎, & 王海 (2010). 意境与空间. 天津大学学报: 社会科学版, 12(4), 368-370 / Лю Ху та Ван Хай (2010). Художня концепція та простір. Журнал Тяньцзінського університету: Видання соціальних наук, 12 (4), 368-370.
87. 劉思量. (2001). 傳統繪畫中的空間表現. 藝術評論, (12), 203-239 / Лю Сілян (2001). Зображення простору в традиційному живописі. Огляд мистецтва / Art Review, (12), 203-239.
88. 华强 (2021). 认知中国画的形式语言—建构中国画形的教学体系. 国画家, (4), 9-12 / Хуа Цян (2021). Розпізнавання формальної мови китайського живопису. Побудова системи навчання китайських форм живопису. Китайський художник, (4), 9-12
89. 史荣利 (2013). 中国油画的民族化略论. 芒种, (1), 179-180 / Ші Жунлі (2013). Коротка дискусія про націоналізацію китайського олійного живопису. Mang Zhong, (1), 179-180

90. 叶云龙 (2005). 绘画中的线性内涵与思考. 美术大观, (12), 92-95 / Є Юньлун (2005). Лінійна конотація та мислення в живописі. Великий погляд на образотворче мистецтво, (12), 92-95.
91. 叶华 (2016). 论中国画的用笔. 美术观察, (3), 84-87 / Є Хуа (2016). Про використання пензля в китайському живописі. Мистецьке спостереження, (3), 84-87.
92. 叶紫琳 (2015). 论西方绘画色彩语言的演变. 重庆科技学院学报: 社会科学版, (1), 80-82 / Є Цзілінь (2015). Про еволюцію мови кольорів у західному живописі. Журнал Чунцинського університету науки і техніки: видання соціальних наук, (1), 80-82.
93. 吴建宙 (2012). 当代中国意象油画的形式语言. 艺海, (6), 60-63 / Ву Цзяньчжоу (2012). Формальна мова сучасного китайського живопису маслом. Іхай / Yihai, (6), 60-63.
94. 吴耀华 (2005). 现代中国画的文化品格. 南京艺术学院学报: 美术与设计, (2), 11-13 / Ву Яохуа (2005). Культурний характер сучасного китайського живопису. Журнал Нанкінського університету мистецтв: образотворче мистецтво та дизайн, (2), 11-13.
95. 周亮 (2012). 中国画线条美的研究. 北方文学: 中, (5), 87-93 / Чжоу Лян (2012). Дослідження краси ліній у китайському живописі. Північна література: Чжун, (5), 87-93.
96. 周岩 (2002). 构图概念与构图分析. 中国美术教育, (1), 23-26 / Чжоу Янь (2002). Концепція композиції та аналіз композиції. Китайська художня освіта, (1), 23-26.
97. 周辉鹰 (2001). 浅谈中国画的特点与艺术规律. 湖北师范学院学报: 哲学社会科学版, 21(2), 10-13 / Чжоу Хуейін (2001). Говорячи про характеристики та художні правила китайського живопису. Журнал Хубейського педагогічного університету: Видання філософії та соціальних наук, 21 (2), 10-13.

98. 夏晓春 (2004). 中国画空白空间创造的意蕴. 东方艺术, (3), 166-169 / Ся Сяочунь (2004). Наслідки створення порожнього простору в китайському живописі. Східне мистецтво, (3), 166-169.
99. 孙宝林 (2010). 中西方绘画空间表现的差异. 艺术百家, (1), 211-213 / Сунь Баолін (2010). Відмінності в просторовому представленні китайського та західного живопису. Art Hundred Schools, (1), 211-213.
100. 孙玉明 (2009). 试论绘画艺术的语言形态. 商情, (42), 145-147 / Сунь Юмін (2009). Про мовну форму живопису. Бізнес, (42), 145-145.
101. 孙鑫 (2011). 浅谈绘画中构图. 商业文化 (下半月), (12) / Сунь Сін (2011) Про композицію в живописі Комерційна культура (друге півмісяця), 12
102. 宋文迪 (2016). 论绘画中色彩语言的形式美. 艺术科技, 29 (3), 231-233 / Сонг Венді (2016). Про формальну красу мови кольору в живописі. Наука і техніка мистецтва, 29 (3), 231-233.
103. 宋晓 (2012). 浅谈中国画构图的形式美. 大众文艺: 学术版, (13), 28-32. Сун Сяо (2012). Розмова про формальну красу композиції китайського живопису. Популярна література та мистецтво, (13), 28-32.
104. 宋涛 (2010). 论油画中的情感色彩表现. 重庆科技学院学报: 社会科学版, (2), 144-146 / Сун Тао (2010). Про вираження емоційного кольору в олійному живописі. Журнал Чунцинського університету науки і техніки: видання соціальних наук, (2), 144-146
105. 宋琪 (2016). 论绘画创作中的情感表现. 明日风尚, (22), 394-396 / Сун Ці (2016). Про емоційне вираження у створенні живопису. Tomorrow's Fashion, (22), 394-396.
106. 宋诗蓓 (2017). 现代中国画构图的内在表现力. 美与时代: 美术学刊 (中), (11), 12-13 / Сонг Шібей (2017). Внутрішня виразна сила композиції в сучасному китайському живописі. Краса і час: журнал образотворчого мистецтва (середина), (11), 12-13.

107. 尚辉 (2005). 意象油画百年. 美术, (6), 40-47 / Шан Хуей (2005). Століття образного олійного живопису. Образотворче мистецтво, (6), 40-47.
108. 常杰凯 (2017). 论中西绘画中的色彩语言差异. 西部素质教育, 3 (8), 261-263 / Чанг Цзекай (2017). Про відмінності кольорових мов у китайському та західному живописі. Якісна освіта на Заході, 3 (8), 261-263.
109. 张云翼 (2012). 中国画的 DNA—“笔墨”. 美术向导, (3), 62-63 / Чжан Юньі. (2012). ДНК китайського живопису — «Пензель і чорнило». Art Guide, (3), 62-63.
110. 张娱 (2018). 简析油画风景创作对中国画形式美的借鉴. 参花 (下), (2), 5-7 / Чжан Ю (2018). Короткий аналіз відношення створення пейзажу олійного живопису до краси китайського живопису. Шеньхуа, (2), 5-7.
111. 张晶 (2007). 浅谈当代中国油画风景画中的“笔墨情趣”. 文艺评论, (1), 89-91 / Чжан Цзін (2007). Говорячи про «інтерес пензля та туші» в сучасному китайському олійному живописі та пейзажному живописі. Літературний огляд, (1), 89-91.
112. 张楠 (2017). 中国画的形式美在西方油画中的应用. 收藏—中国, (4), 354-357 / Чжан Нань (2017). Застосування формальної краси китайського живопису в західному олійному живописі. Колекція: Читаючи світ, (4), 354-357.
113. 张洪彬 (2009). 论绘画的色彩语言. 美术大观, (7), 25-28 / Чжан Хунбін (2009). Про колірну мову живопису. Великий погляд на образотворче мистецтво, (7), 25-28.
114. 张洪忠 (1992). 有关油画色彩的几个问题. 美术研究, (3), 46-50 / Чжан Хунчжун (1992). Кілька питань, що стосуються кольору олійного живопису. Дослідження мистецтва, (3), 46-50.
115. 张玉明 (2014). 论绘画中色彩的表现手法. 赤峰学院学报: 汉文哲学社会科学版, 35 (6), 222-224 / Чжан Юмін (2014). Про техніку експресії

- кольору в живописі. Журнал Університету Чіфен: видання китайської філософії та соціальних наук, 35 (6), 222–224.
- 116.张苑 (2004). 关于艾轩的十个话题. 艺术市场, (6), 92-94 / Чжан Юань (2004). Десять тем про Ай Сюань. Арт-ринок, (6), 92-94.
- 117.张道兴 (2015). 中国画与大综合. 美术界, (10), 4-11 / Чжан Даосін (2015). Китайський живопис і великий синтез. Образотворче мистецтво, (10), 4-11.
- 118.张道兴 (1997). 出入意象之门. 美术观察, (9), 12-14 / Чжан Даосін (1997). Ворота образів. Мистецькі спостереження, (9), 12-14.
- 119.张金凤 (2021). 现代装饰绘画中的理性思维. Art Research Letters, (10), 93–95 / Чжан Цзіньфен (2021). Раціональне мислення в сучасному декоративному живописі. Art Research Letters, (10), 93–95.
- 120.彭薇 (1999). 和谐的时空—中国绘画的空间观. 美术观察, (12), 37-38 / Пен Вей. (1999). Гармонійний час і простір — Погляд на простір у китайському живописі. Мистецьке спостереження, (12), 37-38.
- 121.徐刚 (2007). 西方绘画的静态空间与动态空间. 新美术, 28(4), 100-104 / Сюй Ган (2007). Статичний простір і динамічний простір у західному живописі. Нове мистецтво, 28(4), 100-104
- 122.徐卫 (1993). 论材料与中国画的创新. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, (3), 12-15 / Сюй Вей (1993). Про матеріали та інновації китайського живопису. Журнал Нанкінського університету мистецтв: Видання мистецтва та дизайну, (3), 12-15.
- 123.徐卫 (2008). 中国画视觉化渊源探究. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, (6), 112-114 / Сюй Вей (2008). Дослідження походження візуалізації в китайському живописі. Журнал Нанкінського університету мистецтв: Видання мистецтва та дизайну, (6), 112-114.
- 124.徐泽 (2016). 意象油画及油画民族化思考. 大众文艺: 学术版, (2), 128-129 / Сюй Цзе (2016). Образний олійний живопис та роздуми про

- націоналізацію олійного живопису. Популярна література та мистецтво: академічне видання, (2), 128-129.
- 125.徐芳, & 张华静. (2011). 形式和空间: 现代中国画构图的特征及法则. 广西师范大学学报: 哲学社会科学版, 47(3), 34-37 / Сюй Фанг і Чжан Хуацзин (2011). Форма і простір: характеристики та правила композиції сучасного китайського живопису. Журнал педагогічного університету Гуансі: Видання філософії та соціальних наук, 47 (3), 34-37.
- 126.徐铭 (2005). 浅谈光与色对现代中国画创新的影响. 理论与创作, (3), 124-125 / Сюй Мін (2005). Про вплив світла та кольору на інновації сучасного китайського живопису. Теорія та творчість, (3), 124-125.
- 127.曾星月 (2021). 中国画形式语言的探究与体会. 艺术大观, (15), 31-32 / Цзен Сіньюе (2021). Дослідження та розуміння формальної мови китайського живопису. Art Grand View, (15), 31-32.
- 128.朱亮亮 (2007). 从阿恩海姆美学理论解读中国画的形式美. 艺术探索, 21 (2), 63-64 / Чжу Лянлян (2007). Інтерпретація формальної краси китайського живопису з естетичної теорії Арнгейма. Art Exploration, 21 (2), 63-64.
- 129.朱其 (2005). 关于中国当代油画的两个基本问题. 中国美术馆, (11), 57-58 / Чжу Ці (2005). Два основних питання про сучасний китайський олійний живопис. Національний художній музей Китаю, (11), 57-58.
- 130.李元成 (2006). 构图在绘画中的地位. 美术界, (5), 15-23 / Лі Юаньчен (2006) Положення композиції в живописі. Образотворче мистецтво, (5), 15-23.
- 131.李军磊 (2011). 试析西方绘画中的空间表现. 美与时代: 中旬, (2), 75-77 / Лі Джунлей (2011). Пробний аналіз відображення простору в західному живописі. Краса і часи: середина, (2), 75-77.
- 132.李前军 (2008). 论 “散点透视” 在中国传统绘画中的运用. 社科纵横, (8), 101-103 / Лі Цяньцзюнь (2008). Про застосування «розсіяної

- перспективи» в традиційному китайському живописі. Суспільні науки, (8), 101-103.
- 133.李占成 (2012). “艺法自然” 是中国画发展的艺术规律. 青少年日记: 教育教学研究, (11), 9-13 / Лі Чжаньчен (2012). «Художній підхід до природи» — мистецька закономірність розвитку китайського живопису Молодіжний щоденник (Дослідження освіти та навчання), (11), 9-13
- 134.李少聃 (2018). 试论中国当代绘画色彩语言的运用与表达. 风景名胜, (11) / Лі Шаодан (2018). Про застосування та вираження мови кольору в сучасному китайському живописі. Пейзаж, (11).
- 135.李峰 (2005). 中国画构图法则. 广西美术出版社, 138 / Лі Фен (2005). Правила композиції китайського живопису. Видавництво «Guangxi Fine Arts», 138.
- 136.李星 (2011). 构图形式在绘画中的运用. 大舞台, (6), 115-117 / Лі Сін (2011). Застосування композиційних форм у живописі. Велика сцена, (6), 115-117.
- 137.李樺 (1950). 改造中國畫的基本問題 — 從思想的改造開始進而創造新的內容與形式. 美術, (1) / Лі Хуа (1950). Основні проблеми перетворення китайського живопису — починаючи з перетворення думок і потім створюючи новий зміст і форму. Образотворче мистецтво, (1).
- 138.李群 (2014). 以多样统一艺术规律指导中国画创新. 诗潮, (11), 109-111 / Лі Цюнь (2014). Керівництво інноваціями китайського живопису з різноманітними художніми правилами, (11), 109-111. Поетичний тренд, (11), 109-111.
- 139.李越 (2013). 平面构成对现代中国画创作的影响. 美术界, (8), 67-70 / Лі Юе (2013). Вплив площинної композиції на створення сучасного китайського живопису. Образотворче мистецтво, (8), 67-70.

140. 李轻舟 (2017). 中国画的形式美在西方油画中的应用. 环球市场, (8), 40-43 / Лі Цінчжоу (2017). Застосування формальної краси в китайському живописі в західному олійному живописі. Глобальний ринок, (8), 40-43.
141. 杨坤 (2011). 论绘画作品的色彩和谐. 大家, (14), 108–110 / Ян Кун (2011). Про гармонію кольорів у картинах. Everyone, (14), 108–110.
142. 林木 (2019). 现代主义与 20 世纪上半叶中国画 “进步” 之定性. 艺术探索, 33(1), 6-12 / Лін Му (2019). Якісний аналіз модернізму та «поступ» китайського живопису першої половини ХХ століття. Дослідження мистецтва / Art Exploration, 33 (1), 6-12.
143. 林琳 (2010). 浅析绘画中的构图. 华章, (30), 53-58 / Лінь Лін (2010). Аналіз композиції в живописі Хуа Чжан, (30), 53-58.
144. 梅爱乡 (2016). 浅析构图在中西方绘画中的应用. 美术教育研究, (7), 18-20 / Мей Айсян (2016). Короткий аналіз застосування композиції в китайському та західному живописі. Дослідження мистецької освіти, (7), 18-20.
145. 汤胜华, & 金梦 (2016). 浅析中国 乡土油画构图形式语言的审美特征. 艺术教育, (1), 267-275 / Тан Шенхуа та Цзінь Мен (2016). Короткий аналіз естетичних особливостей формальної мови китайського сільського живопису олією. Художня освіта, (1), 267-275.
146. 沈路 (2010). 从构图形式品中国画之美. 三门峡职业技术学院学报, (1), 58-60 / Шень Лу (2010) Краса китайського живопису від форми композиції. Журнал професійно-технічного коледжу Саньменся, (1), 58-60.
147. 游二川, & 杨怀念 (2007). 论油画的个性化绘画语言 — 色彩想象. 美术大观, (12), 68–70 / Ю Ерчуань і Ян Хуайнянь. (2007). Про персоналізовану мову живопису олійними фарбами — кольорова уява. Великий погляд на образотворче мистецтво, (12), 68–70.

- 148.潘明达 (2007). 现代派绘画的色彩语言. 美术大观, (10), 33-35 / Пан Мінда (2007). Мова кольорів сучасного живопису. Великий погляд на образотворче мистецтво, (10), 33-35.
- 149.焦晓军 (2016). 构成元素在现代中国画构图中的应用. 艺术评论, (9), 166-168 / Цзяо Сяоцзюнь (2016). Застосування конститутивних елементів у композиції сучасного китайського живопису. Огляд мистецтва, (9), 166-168.
- 150.牛勇 (2011). 中国传统绘画空间表现中的虚空之美. 美与时代 (下), (1), 35-40 / Ніу Йонг (2011). Краса порожнечі у вираженні простору традиційного китайського живопису. Краса і час (частина 2), (1), 35-40.
- 151.王一鸣 (2014). 论绘画中色彩语言的形式美 (Master's thesis, 哈尔滨师范大学). Ван Імін (2014). Про формальну красу мови кольору в живописі (магістерська робота, Харбінський педагогічний університет).
- 152.王俊松 (1998). 平面构成与近现代中国画初探 (二). 美术向导, (6), 30-35 / Цзюньсон Ван (1998). Площина композиції та попередні дослідження сучасного китайського живопису (2). Art Guide / Художній путівник, (6), 30-35.
- 153.王川 (2015). 绘画创作中的构图与形式语言. 艺术品鉴, (5), 136-138 / Ван Чуань (2015). Композиція та формальна мова у створенні живопису. Оцінка мистецтва, (5), 136-138.
- 154.王忠 (2006). 试析中国画笔墨的写意性. 襄樊学院学报, 27(1), 114-118 / Ван Чжун (2006). Аналіз рукописного малювання китайського живопису. Журнал університету Сяньфань, 27(1), 114-118.
- 155.王晓玲 (2003). 绘画中空间意识与绘画观念的嬗递. 新疆艺术学院学报, (2), 55-59 / Ван Сяолін (2003). Трансмутація просторової свідомості та концепцій живопису в живописі. Журнал Xinjiang Art Institute, (2), 55-59.

156. 王林 (2005). 意象油画及油画民族化思考. 文艺研究, (8), 102-107 / Ван Лін (2005). Образний олійний живопис і роздуми про націоналізацію олійного живопису. Літературознавство, (8), 102-107
157. 王石礪 (2007). 从《中国画构图》所想到的. 职业时空, 3(08S), 53-58 / Ван Шибін (2007). Думки з «Китайської композиції живопису». Професійний час і простір, 3 (08S), 53-58.
158. 王立民 (2010). 中国意象油画作品中的线语言解读. 河南大学学报: 社会科学版, 50(2), 105-108 / Ван Лімін (2010). Інтерпретація мови ліній у китайських зображеннях, написаних маслом. Журнал Університету Хенан: соціальні науки, 50 (2), 105-108.
159. 王翠 (2010). 浅谈绘画作品中的构图. 潍坊教育学院学报, (4), 107-108 / Ван Цуй (2010). Про композицію в картинах. Журнал Вейфанського інституту освіти, (4), 107-108.
160. 王际清 (2016). 浅析绘画中的构图. 时代教育, (20), 111-113 / Ван Цзіцин (2016). Аналіз композиції в живописі. Times Education, (20), 111-113.
161. 王静 (2015). 中国画构图中均衡关系的再认识. 美术界, (5), 99-105 / Ван Цзін (2015). Визнання співвідношення рівноваги в композиції китайських картин. Образотворче мистецтво, (5), 99-105.
162. 秦付明 (2014). 中国画的表现形式和审美特点浅析. 大舞台, (6), 41-42 / Цін Фумін (2014). Аналіз форми вираження та естетичних характеристик китайського живопису. Велика сцена, (6), 41-42.
163. 窦茗越 (2016). 从点线面看中国画的形式美—以吴冠中为例. 美与时代: 美术学刊 (中), (5), 60-64 / До Мін'ює (2016). Перегляд формальної краси китайського живопису з точок, ліній і поверхонь — на прикладі Ву Гуаньчжуна. Краса і часи: Журнал образотворчого мистецтва (частина 2), (5), 60-64.

164. 章朝辉 (2013). 绘画艺术中色彩的情感表达. 大舞台, (11), 65-67 / Чжан Чаохуй (2013). Емоційне вираження кольору в живописі. Велика сцена, (11), 65-67.
165. 胡勃 (2008). 谈中国画的线描艺术. 美术向导, (4), 9-20 / Ху Бо (2008). Про мистецтво малювання ліній китайського живопису. Посібник з мистецтва, (4), 9-20.
166. 胡永凯 (2014). 以心观象 以神写形—中国人物画创作札记. 艺术沙龙, (4), 96-109 / Ху Юнкай (2014). Перегляд зображення серцем і написання форми з духом: Нотатки про створення китайського малювання фігур. Художній салон, (4), 96-109.
167. 胡永凯 (2009). 自言自语—关于中国画的几点思考. 艺术沙龙, (4), 46-65 / Ху Юнкай (2009). Роздуми про китайський живопис. Художній салон, (4), 46-65.
168. 胡永凯 (2013). 自言自语—关于中国画的几点思考. 艺术沙龙, (2), 118-137 / Ху Юнкай (2013). Розмова з самим собою – деякі роздуми про китайський живопис. Художній салон, (2), 118-137.
169. 胡永凯 (2014). 画间断想. 中华书画家, (5), 76-81 / Ху Юнкай (2014). Перерва в живописі. Китайська каліграфія та художники, (5), 76-81.
170. 胡泊 (2007). 试论绘画作品中色彩的语言功能. 山西大同大学学报: 社会科学版, 21 (1), 100–102 / Ху Бо (2007). Про лінгвістичну функцію кольору в картинах. Журнал Шансі Датунського університету: Видання соціальних наук, 21 (1), 100-102.
171. 苟彬 (2012). 浅谈中国画形式构图原则. 美术教育研究, (13), 22-23 / Гоу Бінь (2012). Коротка дискусія про принципи форми та композиції в китайському живописі. Дослідження художньої освіти, (13), 22-23.
172. 莊大緯 (2020). «[場域] 與表現: 繪畫中的權力關係», 1-79 / Чжуан Давей (2020). «[Поле] і експресія: відносини підпорядкування в живописі» (2020), 1-79.

173. 葛剑辉 (2013). 论中国画的创新. 美术界, (10), 70-75 / Ге Цзяньхуей (2013). Про інновації китайського живопису. Образотворче мистецтво, (10), 70-75.
174. 蒋弘焜 (2007). 论绘画中的色彩情感表现. 美术之友, (5), 67-69 / Цзян Хун'є (2007). Про емоційне вираження кольору в живописі. Друзі образотворчого мистецтва, (5), 67-69.
175. 许珂 (2008). 谈中国画的形式美. 聊城大学学报: 社会科学版, (2), 360-362 / Сюй Ке (2008). Про формальну красу китайського живопису. Журнал Університету Ляочена: видання соціальних наук, (2), 360-362.
176. 许翠红 (2011). 解读艾轩油画作品《栅栏》. 收藏, (24), 38-39 / Сюй Цуйхун (2011). Інтерпретація олійної картини Ай Сюаня «Паркан». Колекція, (24), 38-39.
177. 贾晓东 (2019). 浅析色彩在绘画艺术中的情感表达. 新闻研究导刊, 10(6), 60-60 / Цзя Сяодун (2019). Аналіз емоційного вираження кольору в мистецтві живопису. News Research Guide, 10(6), 60-60.
178. 赵志刚 (2016). 浅析色彩在绘画艺术中的情感表达. 艺术科技, (5), 167-169 / Чжао Чжиган (2016). Аналіз емоційного вираження кольору в живописі. Наука і техніка мистецтва, (5), 167-169.
179. 赵敬之 (1993). 试论中国画的艺术特点. 河北民族师范学院学报, (S1), 46-47 / Чжао Цзінчжі (1993). Про художні особливості китайського живопису. Журнал Хебейського педагогічного університету для національностей, (S1), 46-47.
180. 赵晶 (2015). 浅论绘画创作中的色彩语言. 艺术品鉴, (12), 186-188 / Чжао Цзін (2015). Про мову кольору у створенні живопису. Оцінка мистецтва, (12), 186-188.
181. 赵芳 (2008). 论绘画艺术的语言形态. 科技信息, (13), 198-199 / Чжао Фан (2008). Про мовну форму мистецтва живопису. Науково-технічна інформація, (13), 198-199.

182. 赵赓 (2019). 绘画艺术当中感性因素和理性因素的平衡关系. 收藏, (30), 54-56 / Чжао Ген (2019). Баланс перцептивних і раціональних факторів у живописі. Колекція, (30), 54-56.
183. 邹少灵 (2008). 浅析中国画构图中的取势. 湖南人文科技学院学报, (3), 103-107 / Цзоу Шаолінг (2008). Короткий аналіз потенціалу в композиції китайського живопису. Журнал Хунаньського університету гуманітарних наук і технологій, (3), 103-107.
184. 郎绍君 (1982). 两条借鉴之路 — 试谈中国画的出新. 美术, (7) / Лан Шаоцзюнь (1982). Два шляхи для довідки — про новий розвиток китайського живопису. Образотворче мистецтво, (7).
185. 郭伟伟 (2011). 浅析线条在中西绘画中的情感表现特征 [D] (Doctoral dissertation, 山东师范大学) / Го Вейвей (2011) Короткий аналіз характеристик емоційної експресії ліній у китайському та західному живописі (докторська дисертація, Шаньдунський педагогічний університет).
186. 郭兴华 (2007). 绘画中“形”“象”的视觉表现性张力探究. 美术观察, (2), 110-115 / Го Сінхуа (2007). Дослідження візуальної експресивної напруги «форми» та «образу» в живописі. Мистецьке спостереження, (2), 110-115.
187. 郭润文 (2008). 油画语言体系与“当代性”. 美术学报, (4), 41-44 / Го Рунвень (2008). Мовна система олійного живопису та «сучасність». Журнал образотворчого мистецтва, (4), 41-44.
188. 陆书豪 (2015). 绘画中的色彩心理. 艺术品鉴, (2), 156-157 / Джеремі Лу (2015). Психологія кольору в живописі. Оцінка мистецтва, (2), 156-157.
189. 陆姗姗 (2012). 中西融合的现代中国油画形式语言探析. 淮北师范大学学报: 哲学社会科学版, 33(5), 164-166 / Лу Шаньшань (2012). Аналіз формальної мови сучасного китайського олійного живопису з

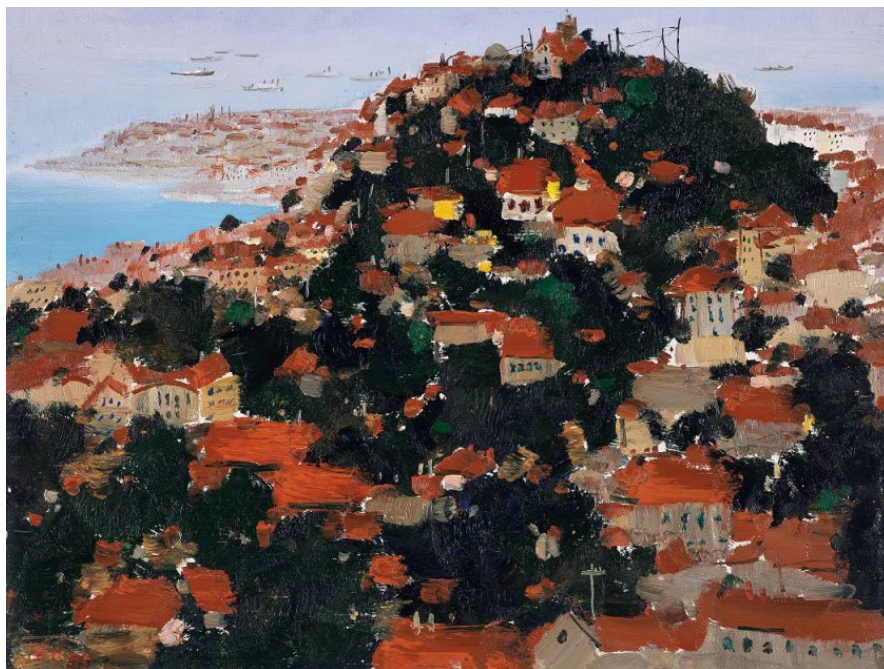
- інтеграцією Сходу та Заходу. Журнал педагогічного університету Хуайбей: видання філософії та соціальних наук, 33(5), 164-166.
- 190.陆虹 (1996). 感悟生命的艾轩. 东方艺术, (2), 28-29 / Лу Хун (1996). Ай Сюань, який сприймає життя. Східне мистецтво, (2), 28-29.
- 191.陈丹 (2009). 儒家空间观念对中国古代绘画的影响. 江西社会科学, (5), 222-226 / Чень Дан (2009). Вплив конфуціанської концепції простору на стародавній китайський живопис. Соціальні науки Цзянсі, (5), 222-226.
- 192.陈显伦 (2021). 论符号学在艺术中的应用. 名家名作/ Чень Сяньлунь (2021). Про застосування семіотики в шедеврах мистецтва
- 193.陈永生 (2010). 绘画构图摭谈. 美与时代: 美术学刊 (中), (4), 53-55 / Чен Юншен (2010). Про композицію живопису. Краса і час: Журнал образотворчого мистецтва (2), (4), 53-55.
- 194.陈美珍, & 黄宗贤 (2007). 现代的追逐与图式的变革 20 世纪初传统派的中国画现代转换. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, (4),108-111 / Чень Мейчжэнь і Хуан Цзунсянь (2007). Прагнення до сучасності та зміна схем: сучасна трансформація традиційного китайського живопису на початку 20 століття. Журнал Нанкінського університету мистецтв: видання образотворчого мистецтва та дизайну, (4), 108-111.
- 195.陈钰铭 (2000). 习画叙事. 美术, (1), 61-63 / Чень Юмін (2000). Наративне дослідження живопису. Образотворче мистецтво, (1), 61-63.
- 196.陈钰铭 (2014). 画为心歌. 西北美术: 西安美术学院学报, (4), 28-31 / Чень Юмін (2014). Живопис як пісня серця. Північно-західне образотворче мистецтво: журнал Сіаньської академії образотворчих мистецтв, (4), 28-31.
- 197.陈钰铭 (2015). 画为心歌. 金秋, (14), 33-35 / Чень Юмін (2015). Живопис як пісня серця. Цзіньцю, (14), 33-35.
- 198.陈静宜 (2017). 论构图在绘画中的意义和作用. 美与时代: 美术学刊 (中), (4), 17-18 / Чень Цзіньї (2017). Про значення та функції композиції в

- живописі. Краса і час: Журнал образотворчого мистецтва (середина), (4), 17-18.
199. 韦宗强 (2015). 论绘画语言中的色彩修辞. 六盘水师范学院学报, 27 (5), 40–43 / Вей Цзунцянь (2015). Про колірну риторичку в мові живопису. Журнал Люпаншуйського педагогічного університету, 27 (5), 40–43
200. 马德贵 & 余莉婷 (2017). 浅论绘画中的构图. 青海师范大学民族师范学院学报, (1), 44-45 / Ма Дегуй і Ю Літінг (2017). Про композицію в живописі. Журнал Цинхайського педагогічного університету національностей, (1), 44-45.
201. 马林兰 (2008). 反思中国现当代绘画中的 “空间表现” 问题. 吉林师范大学学报: 人文社会科学版, 36(6), 119-121 / Ма Лінлан (2008). Роздуми про «просторове представлення» в китайському сучасному живописі. Журнал педагогічного університету Цзілінь: гуманітарні та соціальні науки, 36 (6), 119-121.
202. 马良书 (2005). 中国画形式构成的类型分析. 艺术百家, (6), 127-130 / Ма Ляншу (2005). Типовий аналіз формальної композиції в китайському живописі. Художня сотня шкіл, (6), 127-130.
203. 马铁骊 (2002). 论中西方传统风景绘画艺术之差异. 美与时代: 学术 (下). (4), 25-26 / Ма Тіелі (2002). Про відмінності між китайським і західним традиційним мистецтвом пейзажного живопису. Краса і час: Академіка (Частина 2), (4), 25-26.
204. 高名潞 (1986). 殊途同归 近现代中国画之路. 美术, (6) / Гао Мінлу (1986). Дорога до сучасного китайського живопису різними шляхами до однієї мети. Образотворче мистецтво, (6).
205. 高阳 (1999). 文艺复兴绘画的透视和空间. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, (2), 42-46 / Гао Янг (1999). Перспектива та простір у живописі епохи Відродження. Журнал Нанкінського університету мистецтв: Видання образотворчого мистецтва та дизайну, (2), 42-46.

206. 魏超玉 (2014). 当代中国画构图特点新探. 江西理工大学学报, 35(6), 85-89 / Вей Чаоюю (2014). Нове дослідження характеристик сучасної композиції китайського живопису. Журнал Науково-технічного університету Цзянсі, 35(6), 85-89.
207. 黄培杰 (1993). 视觉均衡. 力度美—谈中国画线条的组织规律. 吉林师范大学学报: 人文社会科学版, (2), 98-100 / Хуан Пейцзе (1993). Візуальний баланс і потужна краса — Про закон організації ліній китайського живопису. Журнал педагогічного університету Цзілінь: Видання гуманітарних та соціальних наук, (2), 98-100.
208. 黄宁 (2006). 欲望文化背景下的中国画. 南方论刊, (6), 51-53 / Хуан Нін (2006). Китайський живопис на тлі культури бажання. Південний журнал, (6), 51-53.
209. 黄永玉 (2005). 胡永凯. 中国美术馆, (12), 102-103 / Хуан Юнью (2005). Ху Юнкай. Національний художній музей Китаю, (12), 102-103.
210. 黄艳华 (2008). 解读中国当代艺术的语言特征. 长春师范学院学报: 人文社会科学版, 27(3), 155-157 / Хуан Яньхуа (2008). Інтерпретація мови сучасного китайського мистецтва. Журнал педагогічного університету Чанчуня: Гуманітарні та соціальні науки, 27(3), 155-157.
211. 齐琦 (2016). 绘画艺术中的情感因素的相关分析. 收藏, (21) / Ці Ци (2016). Кореляційний аналіз емоційних факторів у живописі. Колекція: Популярна література та мистецтво, (21)
212. 謝其昌 (2015). 論油畫的材料發展談繪畫技法的形式與演變. 美學與視覺藝術學刊, (7), 35-49 / Се Цічан (2015). Про розвиток матеріалів для олійного живопису та про форму та еволюцію технік живопису. Журнал естетики та образотворчого мистецтва, (7), 35-49.

ДОДАТОК А

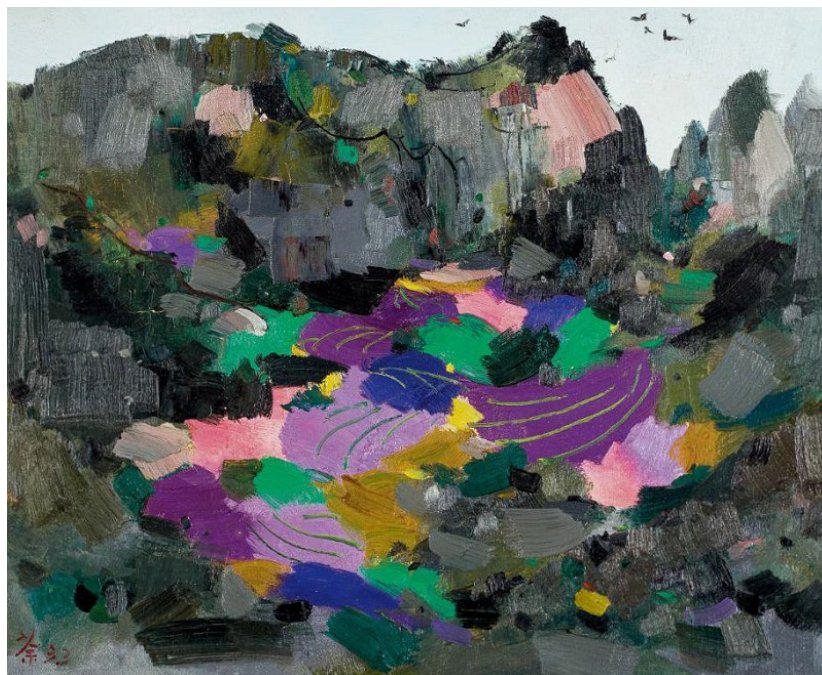
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Ву Гуаньчжун. «Прибережне місто (Циндао)».
1975 р., дерев'яна панель, олія, 46 х 61 см.



Іл. 2. Ву Гуаньчжун. «Червоний дім». 2007 р.,
полотно, олія, 86,5 х 80 см.



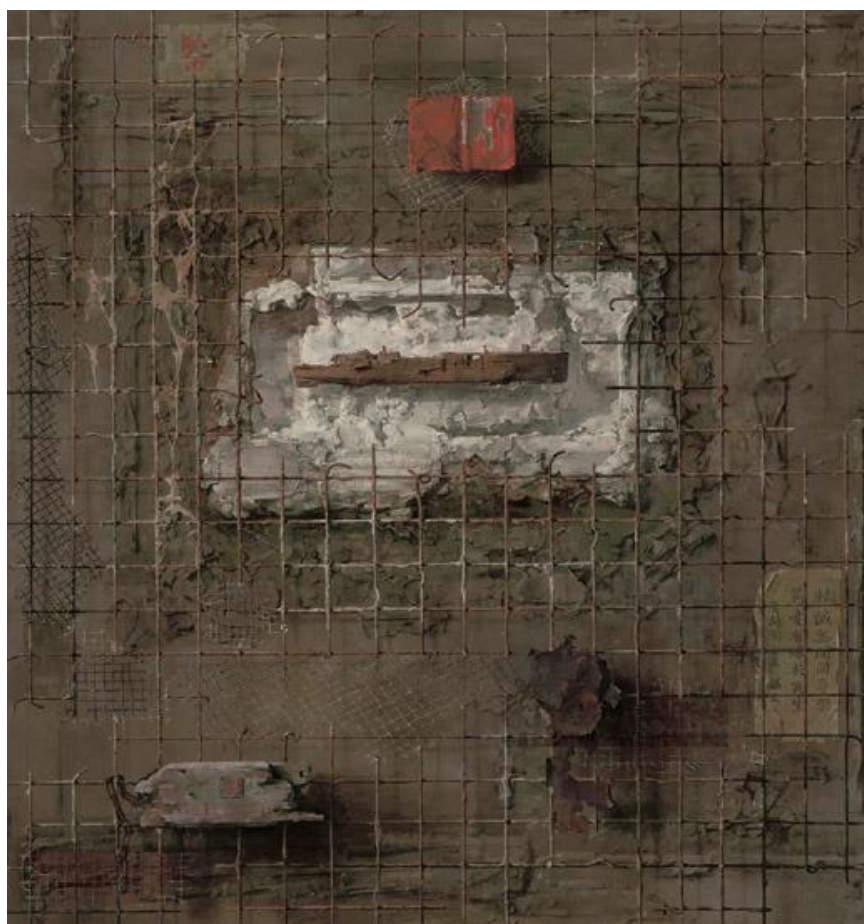
Іл. 3. Ву Гуаньчжун. «Барвіста долина». 1993 р.,
полотно, олія, 50 х 61,2 см.



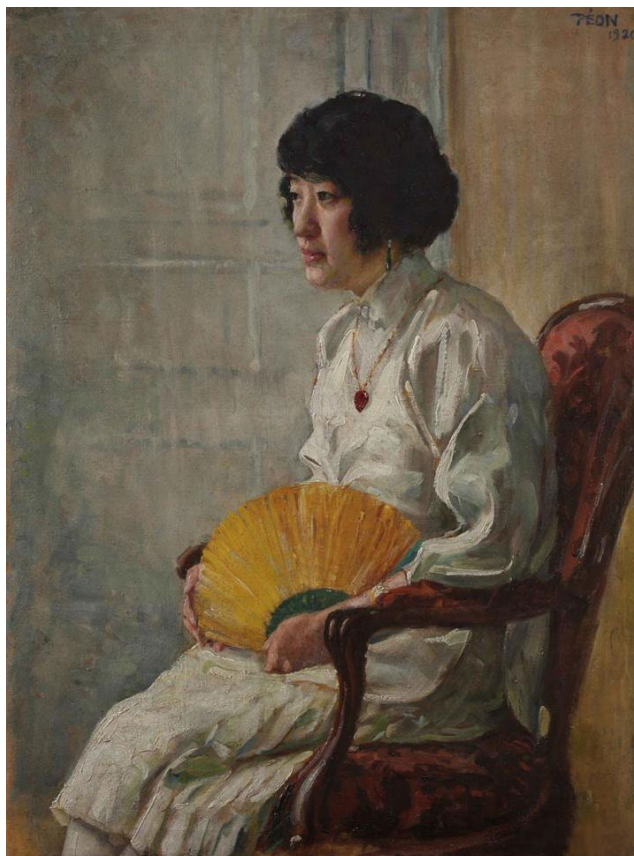
Іл. 4. Го Рунвень. «Вічна». 1993 р.,
полотно, олія, 121 х 116 см.



Іл. 5. Го Рунвень. «Збережена пам'ять-1». 1995 р.
полотно, олія, 110 х 110 см.



Іл. 6. Го Рунвень. «Збережена пам'ять-2». 1995 р.,
полотно, олія, 110 х 110 см.



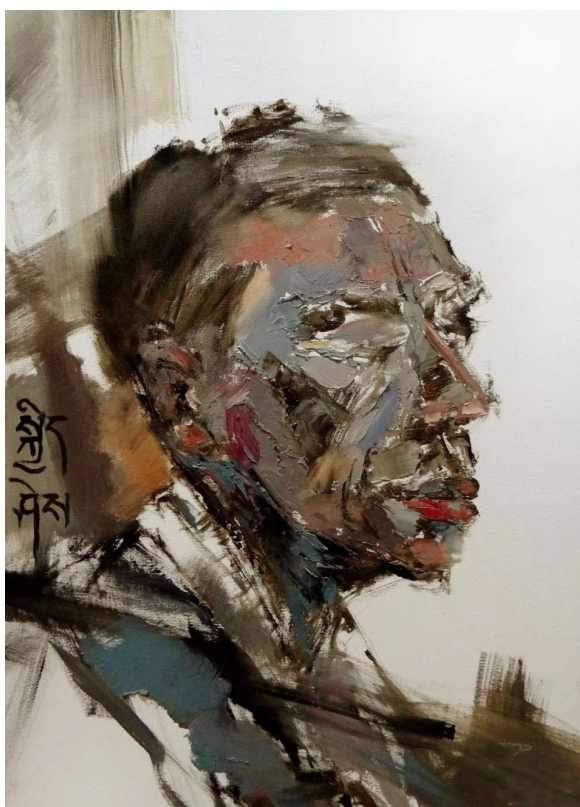
Іл. 7. Сюй Бейхун. «Жінка, що тримає віяло». 1920 р.,
полотно, олія.



Іл. 8. Сюй Бейхун. «Жінка, що тримає віяло». 1920 р., картон, пастель.



Іл. 9. Ван Дучжен. «Старий». 2017 р., полотно, олія, 90 х 70 см.



Іл. 10. Ван Дучжен. «Тибетський Нісі», 2017 р., полотно, олія, 80 х 60 см



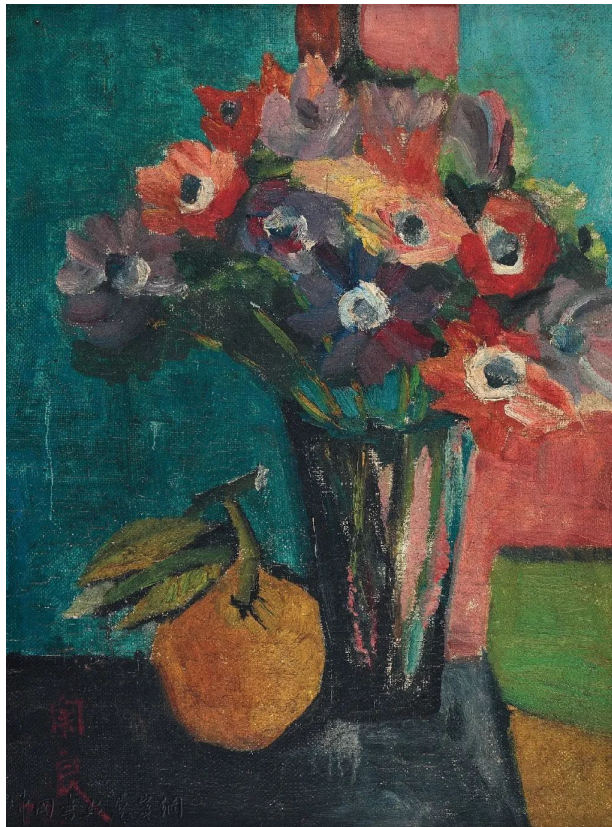
Іл. 11. Лю Хайсу. «Смарагдове пір'я в лотосовому ставку». 1935 р., полотно, олія, 92 х 62 см.



Іл. 12. Лю Хайсу. «Гора Хуаньшань», 1935 р., полотно, олія.



Іл. 13. Ван Дучжен. «Поверхня лотоса», 2017 р., полотно, олія, 80 х 60 см.



Іл. 14. Гуань Лянь. «Ваза з квітами», 1972 р., полотно, олія, 44 х 34 см.



Іл. 15. Гао Юлінь. «Святкові костюми», 2012 р., картон, олія, 120 х 80 см.



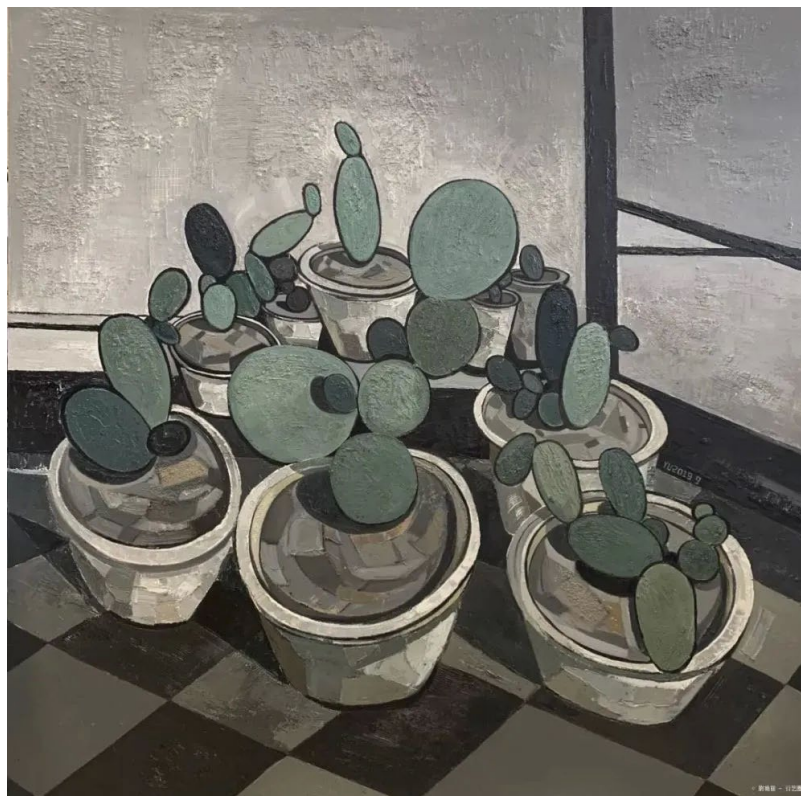
Іл. 16. Чжао Пейчжі. «Марджан-мандрівник»,
2013 р., полотно, олія, 200 х 340 см.



Іл. 17. Чжао Пейчжі. «Договір», 2020 р., полотно, олія, 160 х 300 см.



Іл. 18. Вей Яньлі. «Натюрморт-3», 2018 р., полотно, олія, 110 х 110 см.



Іл. 19. Вей Яньлі. «Вигнанці», 2017 р., полотно, олія, 110 x 110 см.



Іл. 20. Вей Яньлі. «Спогади про рибний сезон», 2019 р., полотно, олія, 110 x 110 см.



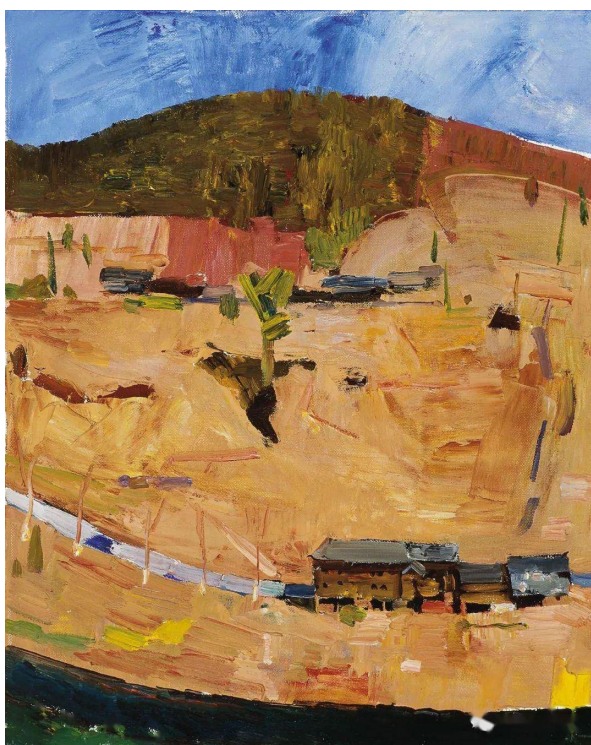
Іл. 21. Лі Цзяньчжун. «Ера фаст-фуду», 2020 р., полотно, олія, 125 х 91 см.



Іл. 22. Дай Шихе. «Зимове сонцестояння в Кайпінгу», 2014 р., полотно, олія, 110 х 100 см.



Іл. 23. Дін Фанг. «Велична гармонія» (фрагмент), 2010 р., полотно, олія, 300 х 200 см.



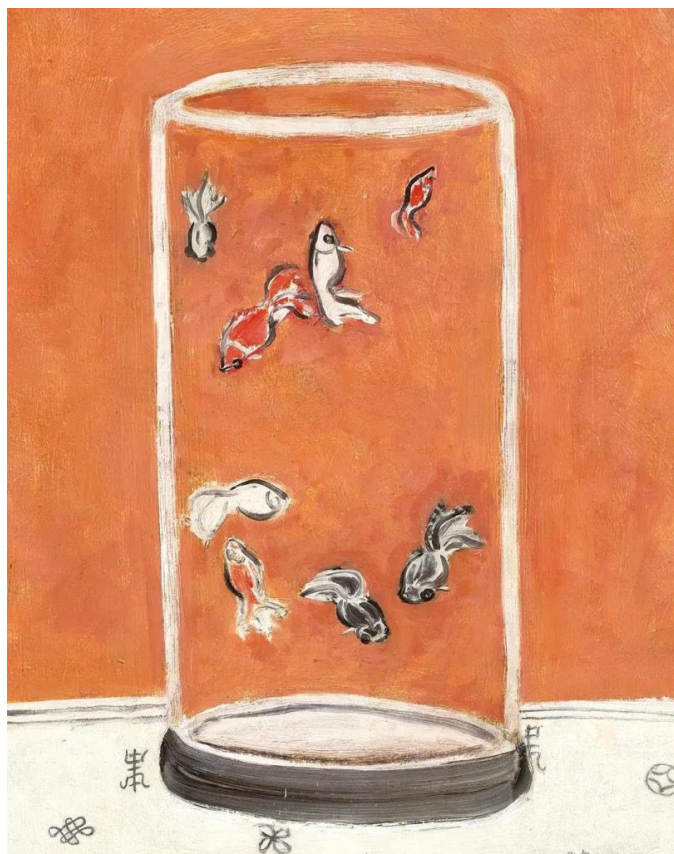
Іл. 24. Дай Шихе. «Селище Гуансі Хун'яо», 2001 р., полотно, олія 50 х 40 см.



Іл. 25. Рень Ліцзюнь. «Жінки Даї», 2007 р., полотно, олія 72 х 60 см.



Іл. 26. Конг Байдзі. «Старе дерево», 2004 р., полотно, олія, 91 х 61 см.



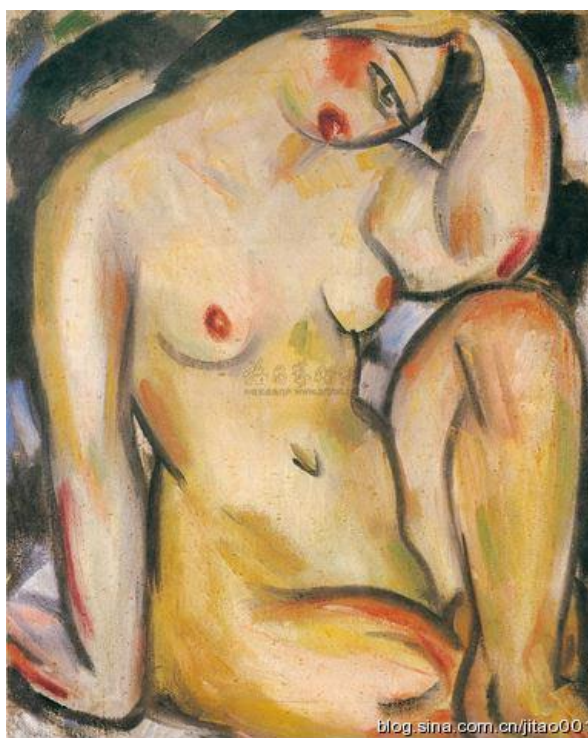
Іл. 27. Сан Ю. «Восьмихвоста золота рибка», 1930-1940 рр.,
полотно, олія, 73,8 x 50,2 см.



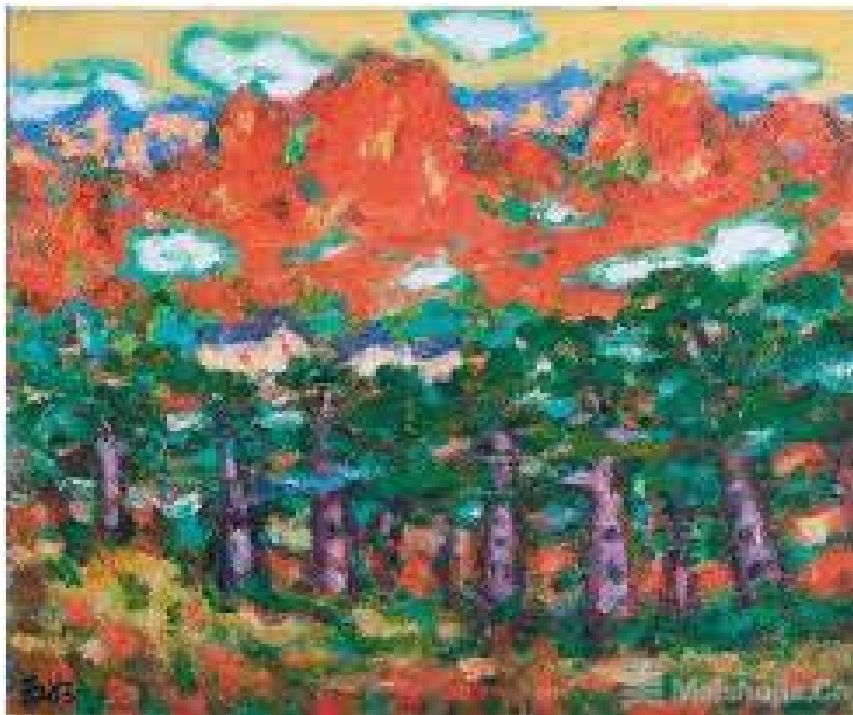
Іл. 28. Сан Ю. «Кінь», поч. 1950-х рр., полотно, олія, 114,7×164,2 см.



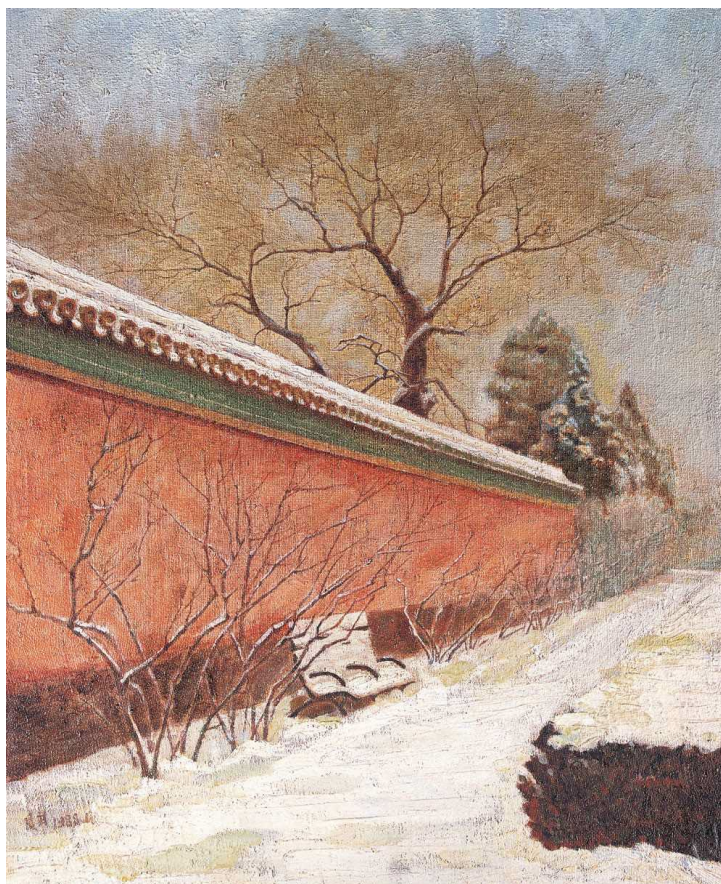
Іл. 29. Гао Юлінь. «Сілін Іньше», 2012 р., полотно, олія, н.р.



Іл. 30. Лін Фенгміан. «Оголена», 1991 р., полотно, олія, 80,7 x 63,2 см.



Іл. 31. Ма Юру. «Хуагуан», 2002 р., полотно, олія, 50,2 х 60,2 см.



Іл. 32. Сун Аньшен. «Ранній зимовий сніг Ван Лявву», 1970 р., полотно, олія, 100 х 80 см.



Іл. 33. Лі Гуйцзюнь. «Туди вперед», 2013 р., полотно, олія, 130 x 110 см.



Іл. 34. Мей Хонг. «Ринок», 1978 р., полотно, олія, 166×136 см.



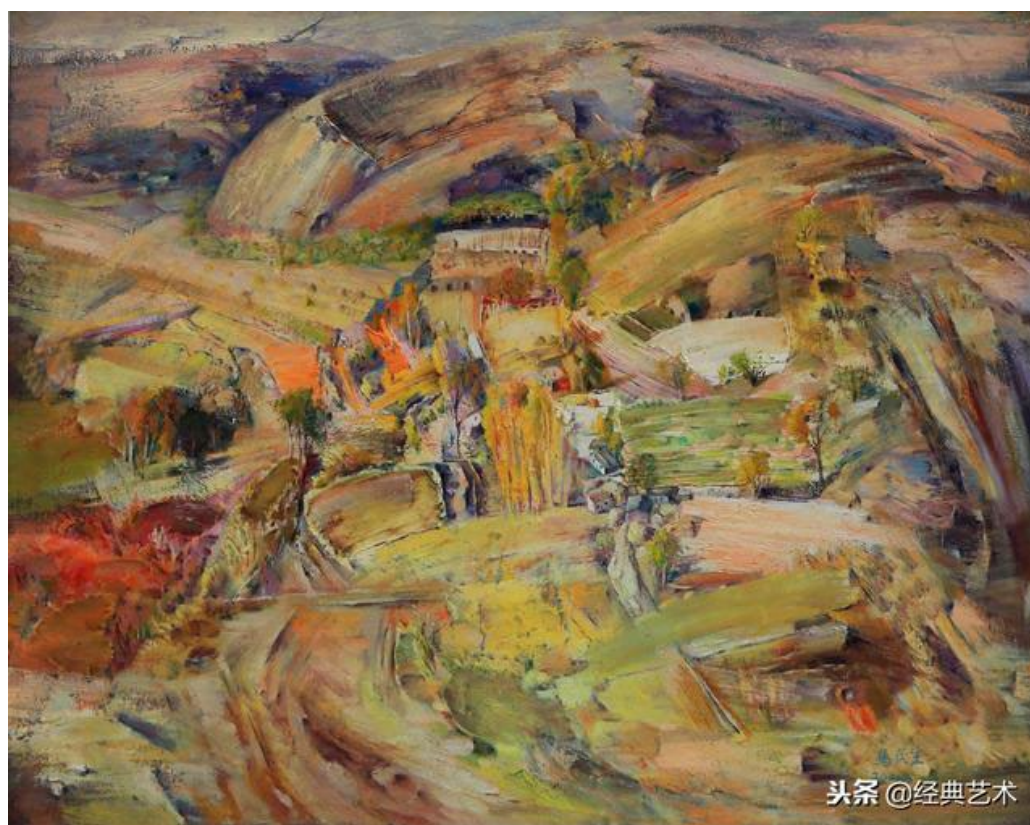
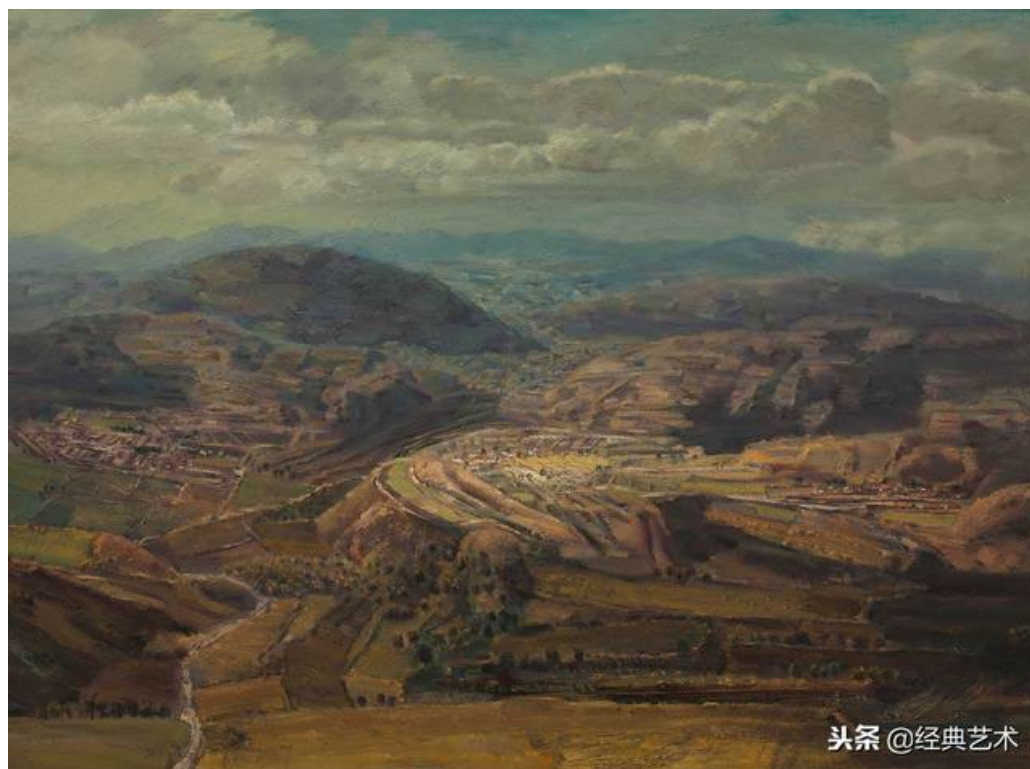
Іл. 35. Су Юй. «Батько маленького художника», 2017 р.,
полотно, олія, 255 x 180 см



Іл. 36. Сюй Вейсін. «Повернення додому пастухів у Північному Тибеті»,
1990-1992 рр., полотно, олія, 150 x 130 см



Іл. 37. Сюй Юнмін. «Поло», 2000 р., полотно, олія, 90 х 90 см.



Іл. 38. Фен Міншен. Зверху: «Пейзаж рисових терас» (2010 р., полотно, олія); знизу: «Спокій між нами» (2010 р., полотно, олія).



Іл. 39. Гу Шібен. «Після снігу. Колишнє місце Академії скульптури у Шанхаї», 1983 р., полотно, олія, 56 х 76 см.



Іл. 40. Хе Дуолінг. «Перелякана дівчина», 1985 р., полотно, олія, 110 х 100 см.



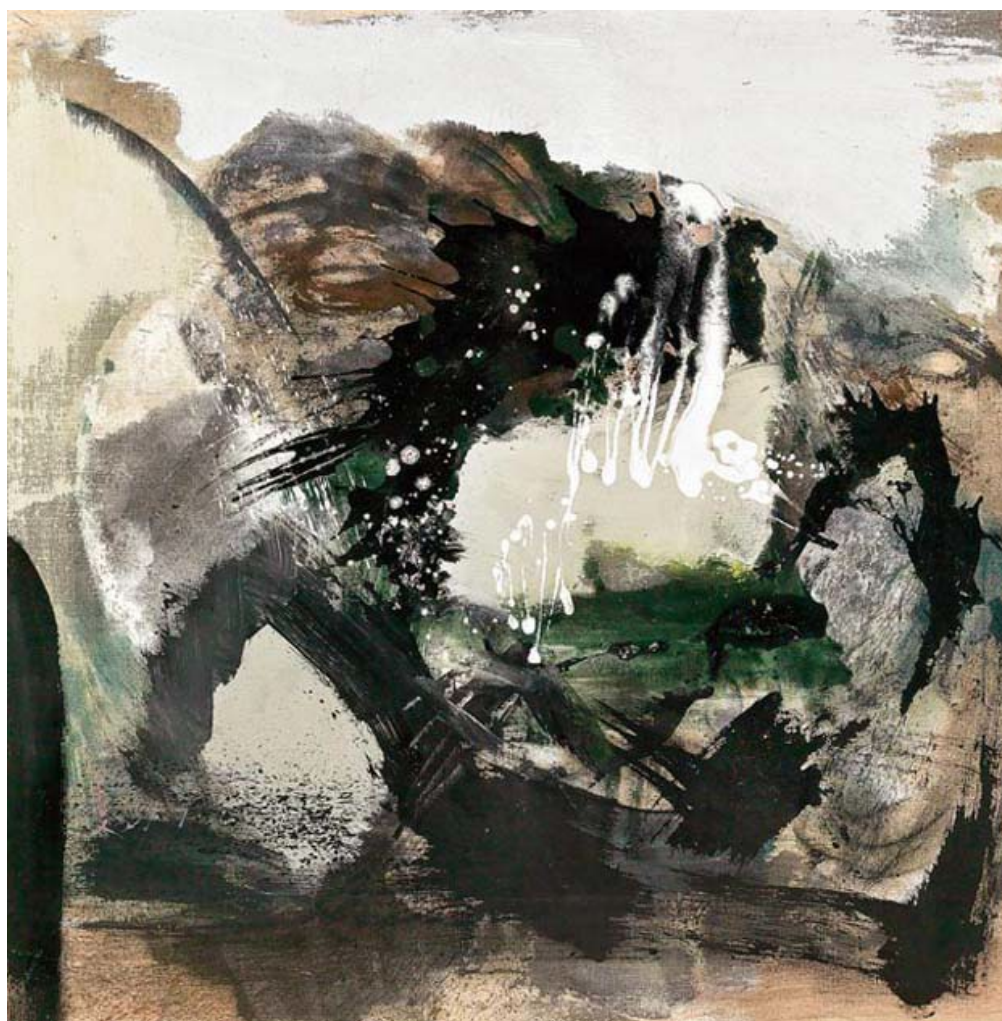
Іл. 41. Хун Лінг. «Нінбі», 2011 р., полотно, олія, 180 x 150 см.



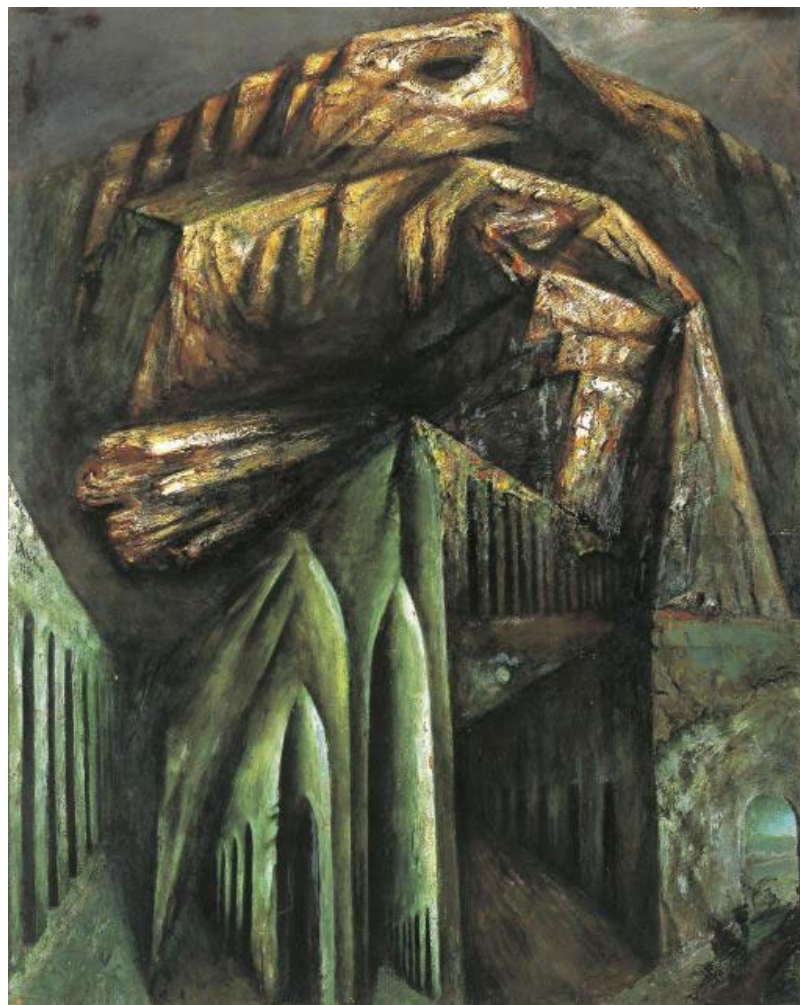
Іл. 42. Хун Лінг. «Бітай Фунхей», 2013 р., полотно, олія, 150 x 259 см.



Іл. 43. Хун Лінг. «Фортуна Хуаншань», 2011 р., полотно, олія, 200 х 300 см.



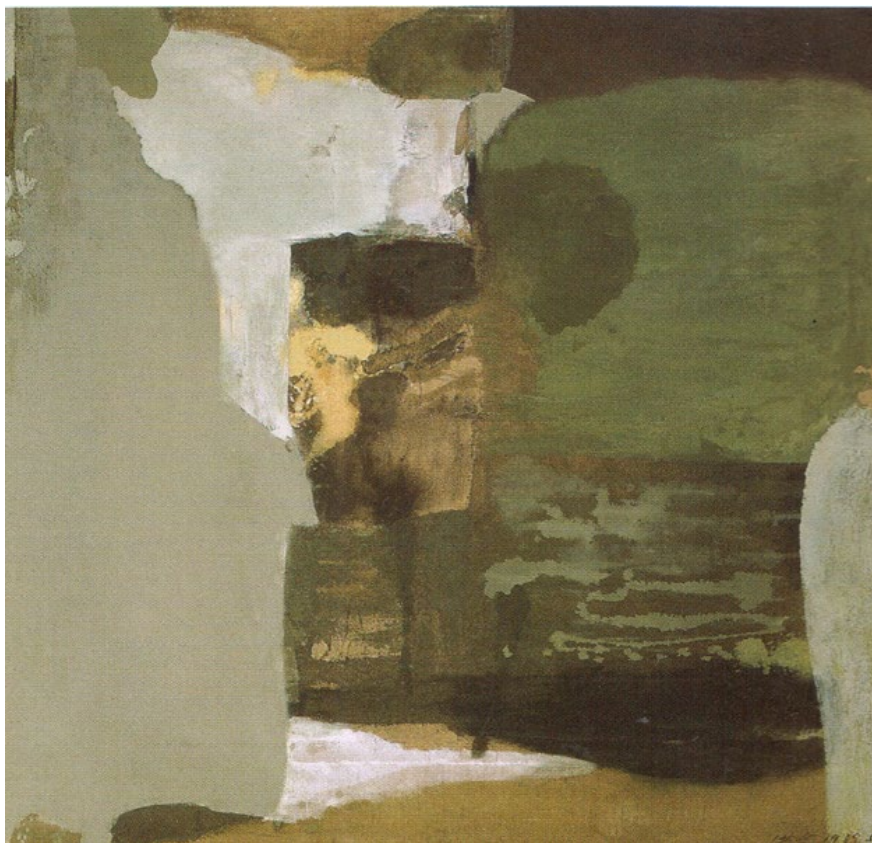
Іл. 44. Хун Лінг. «Лотос», 1989 р., полотно, олія, 100 х 100 см.



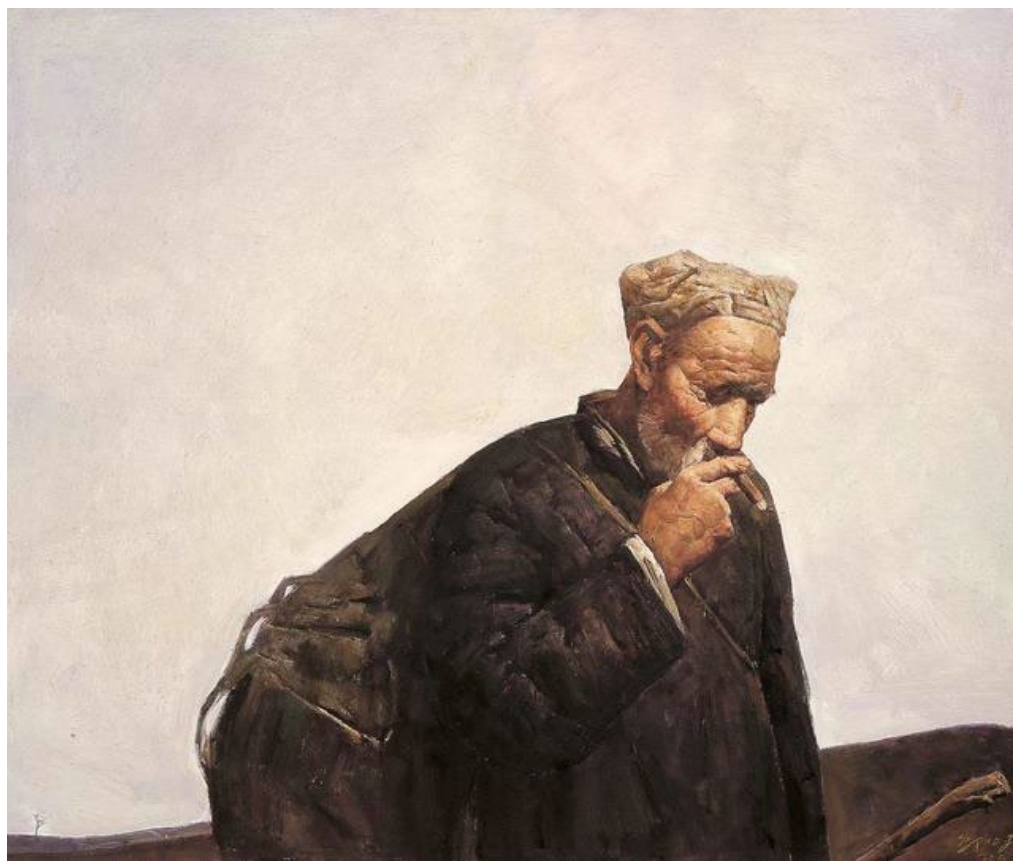
Іл. 45. Дін Фанг. «Calling and Birth Series 4», 1986 р., полотно, олія, н.р.



Іл. 46. Дін Фанг. «Dadi», 1991 р., полотно, олія, н.р.



Іл. 47. Хун Лінг. «Без назви», 1989 р., полотно, олія, 170 x 155 см.



Іл. 48. Го Бейпін. «Назад», 2007 р., полотно, олія, 80 x 100 см.



Іл. 49. Сюй Маньяо. «Третя скульптур», 1993 р., полотно, олія, 150 х 150 см.



Іл. 50. Ху Юнкай. «Осінь у Гальштатті», 2017 р, картон, олія, 40 х 32 см.



Іл. 51. Ху Юнкай. «Абсолютна чистота»,
2013 р., картон, олія, акрил, 123 x 123 см.



Іл. 52. Чэнь Юйминь. «Цзао Лінъ Пін. Зимове сонце»,
2004 р., полотно, олія, 144 x 205 см.



Іл. 53. Чжан Даосін. «Весна на лузі», 2010 р., полотно, олія, 170 х 170 см.



Іл. 54. Чжан Даосін. «Танок Янге», 1995 р., полотно, олія, 170 х 170 см.



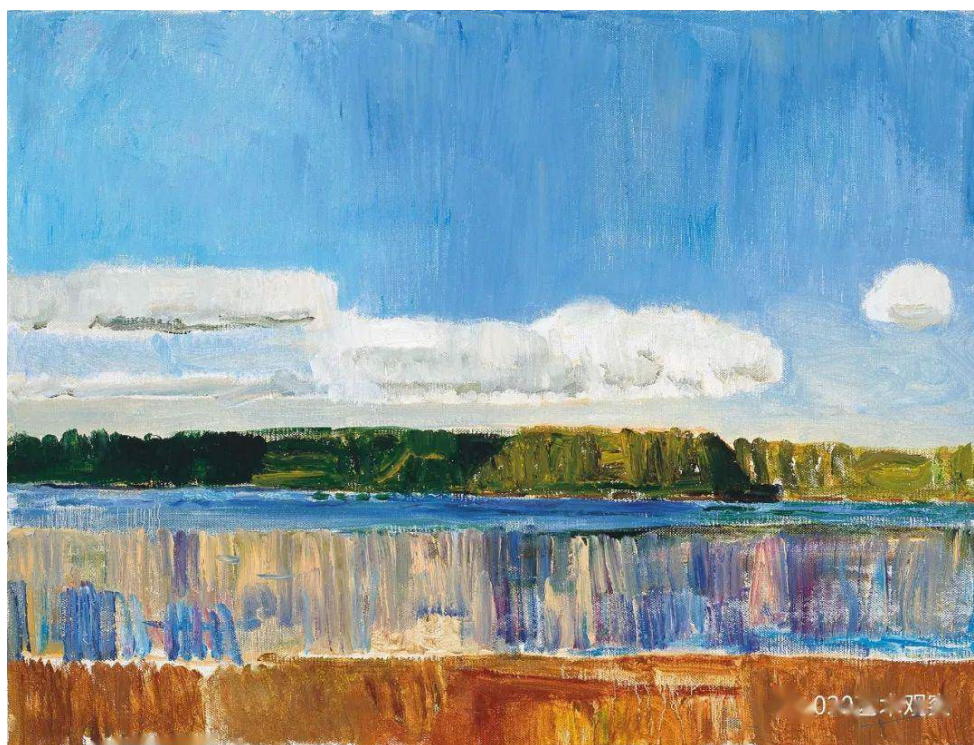
Іл. 55. Ван Шеньшен. «Дівчина в червоному», 1992 р.,
полотно, олія, 73 х 56 см



Іл. 56. Е Гуйцзюнь. «Жовта ваза з квітами», 1990 р.,
полотно, олія 100 х 120 см.



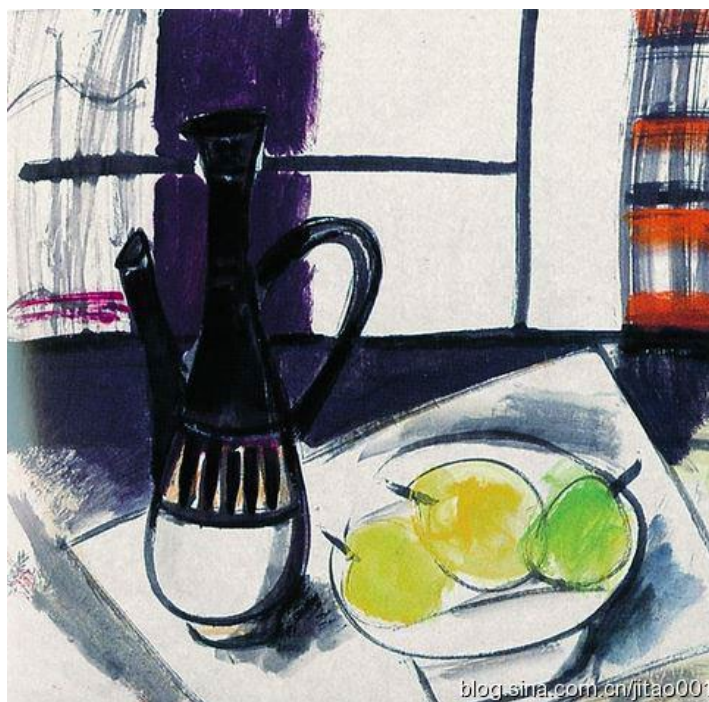
Іл. 57. Е Гуйцзюнь. «Весняний вітерець», 1994 р.,
полотно, олія 105 х 110 см



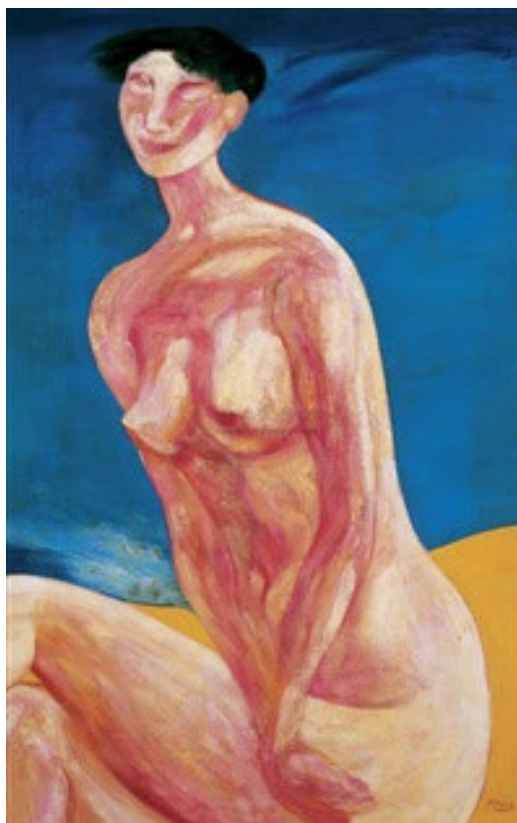
Іл. 58. Дай Шихе. «Полудень біля Чорного озера», 2014 р.,
полотно, олія, 60 х 80 см.



Іл. 59. Ву Даю. «Весна: ранок у парку», 1973 р., полотно, олія, 75 х 70 см.



Іл. 60. Лінь Феньмян. «Натюрморт»,
початок 1990-х рр., папір, туш, акрил, 66 х 67 см



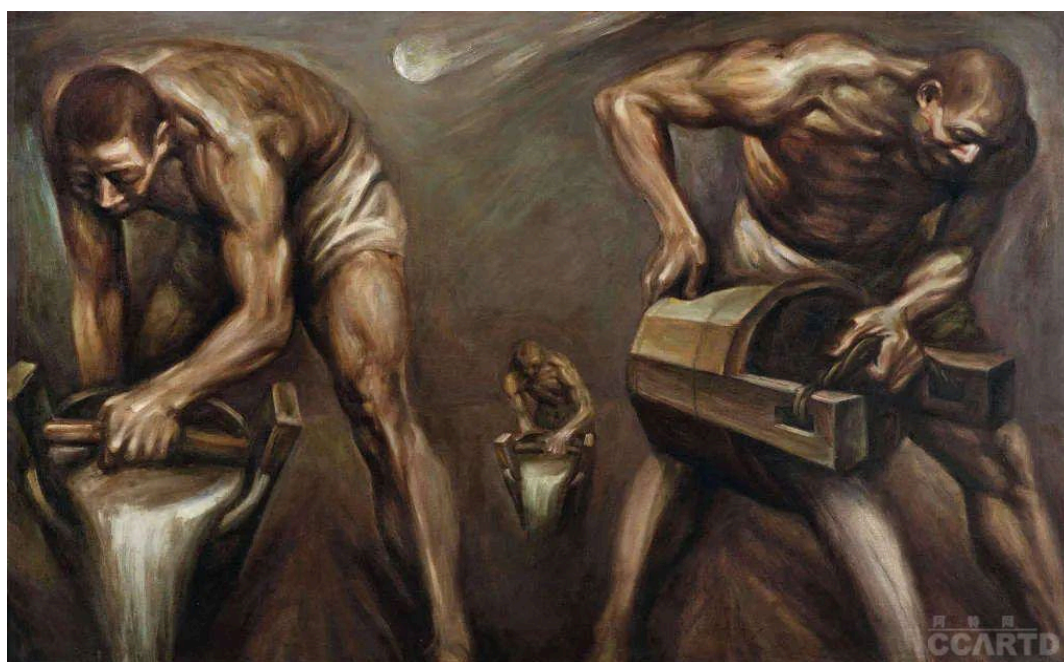
Іл. 61. Се Дунмін. «Морський бриз», 1988 р., полотно, олія, 90 х 30 см.



Іл. 62. Сінь Дунван. «Ідеал», 2013 р., полотно, олія, 190 х 105 см.



Іл. 63. Чень Шуся. «Натюрморт з грушею», 1998 р., полотно, олія, 110 x 90 см.



Іл. 64. Дін Фанг. «Полив», 1983 р., полотно, олія, 122,5 x 199 см.



Іл. 65. Су Тяньці. «Весняний вітерець проноситься над озером Тайху», 1989 рр., полотно, олія, 35 см х 60 см.



Іл. 66. Су Тяньці. «Весна Тайху», 1993 р., полотно, олія, 45 х 30 см.



Іл. 67. Су Тяньці. «Країна шовку», 1992-1993 рр., полотно, олія, 50 х 60 см.



Іл. 68. Ву Даю. «Без назви 10», 1980 р., полотно, олія, 76 х 53 см.



Іл. 69. Ай Сюань. «Спів віддається (Дівчина біля вікна)»,
1985 р., полотно, олія, 90 х 60 см.



Іл. 70. Ай Сюань. «Паркан», 2010 р., полотно, олія, 110 х 90 см.



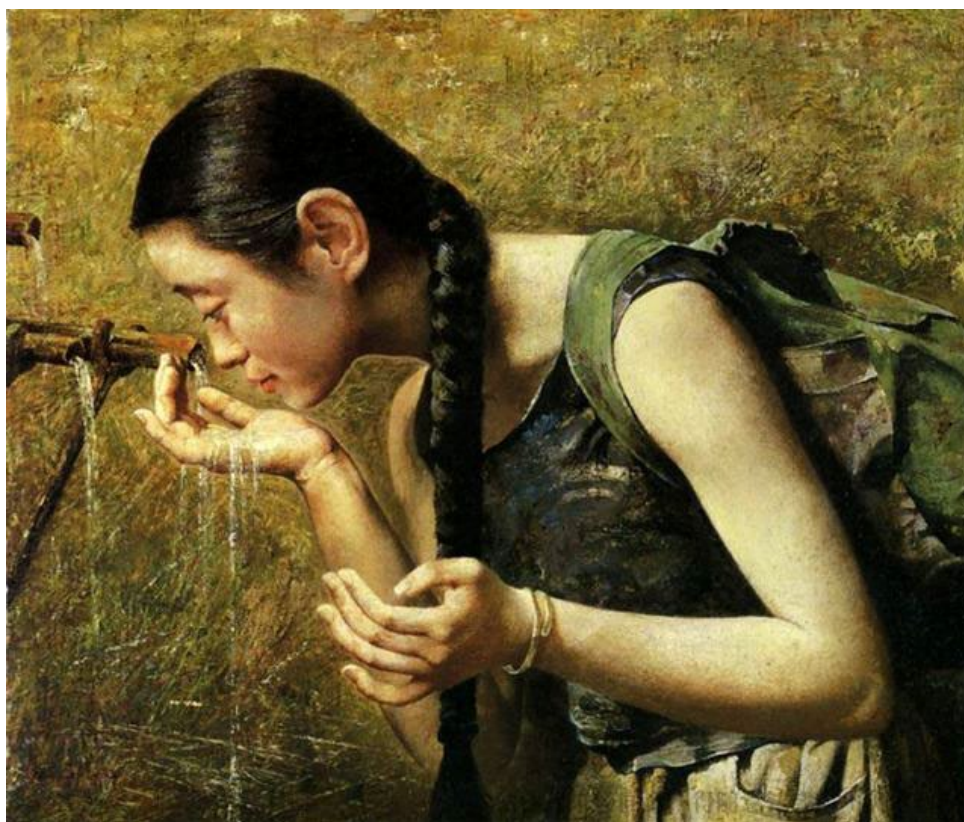
Іл. 71. Ай Сюань. «Я не можу сказати, який вітер буде завтра»
2002 р., полотно, олія, 110 x 65 см .



Іл. 72. Го Рунвен. «Проблема виживання»,
1995 р., полотно, олія, 114 x 146 см.



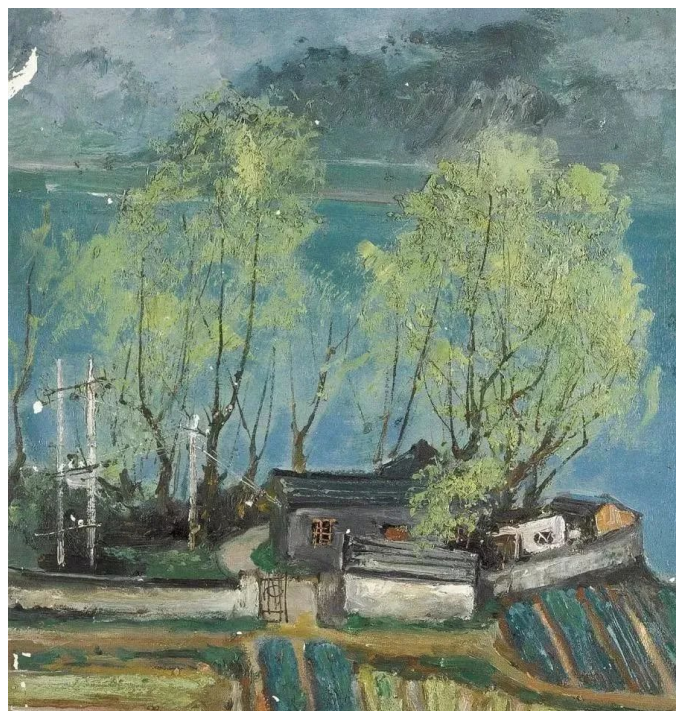
Іл. 73. Го Рунвен. «Весняна спляча», 2000 р., полотно, олія, н.р.



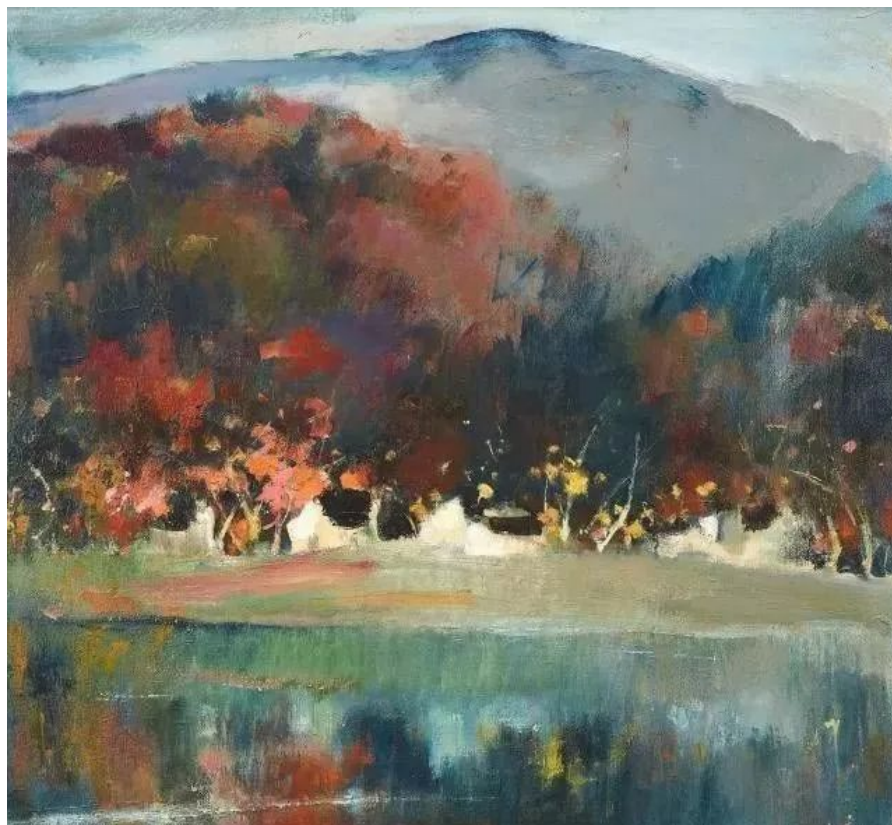
Іл. 74. Го Рунвен. «Солодка вода», 2000 р., полотно, олія, 90 x 100 см.



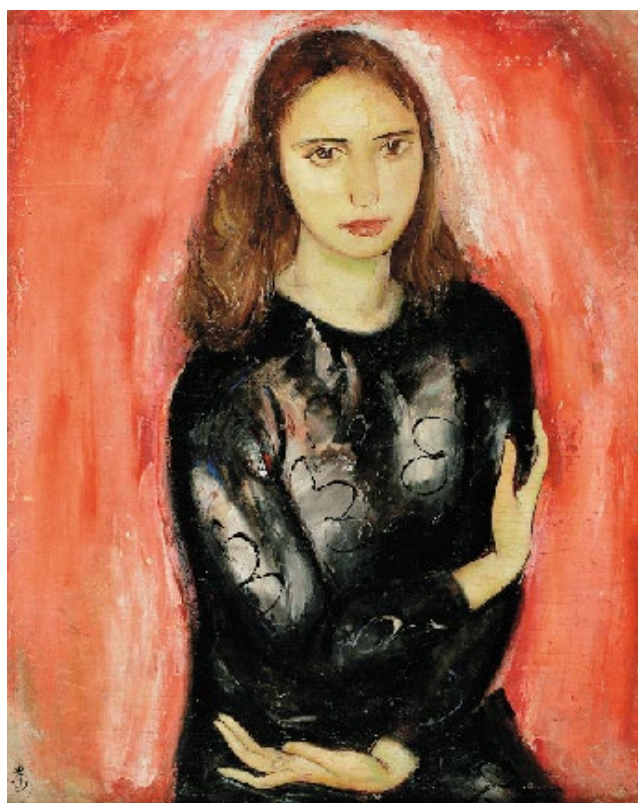
Іл. 75. Го Рувен. «Замріяна», 2002 р., полотно, олія, 60 х 90 см.



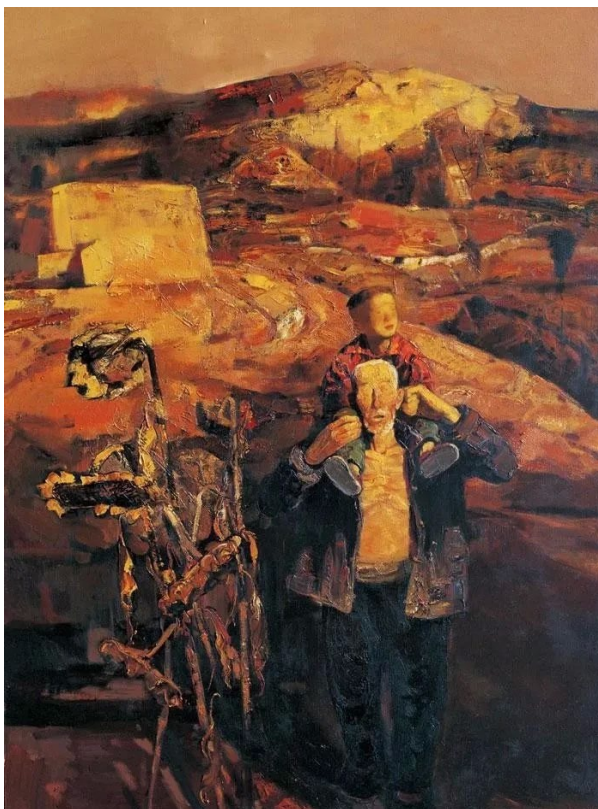
Іл. 76. Су Тяньці. «Берег річки Сінъань», 1979 р., полотно, олія, 48 х 38 см.



Іл. 77. Іл. Су Тяньці. «Морозне листя», 1993 р., полотно, олія, 67 х 67 см.



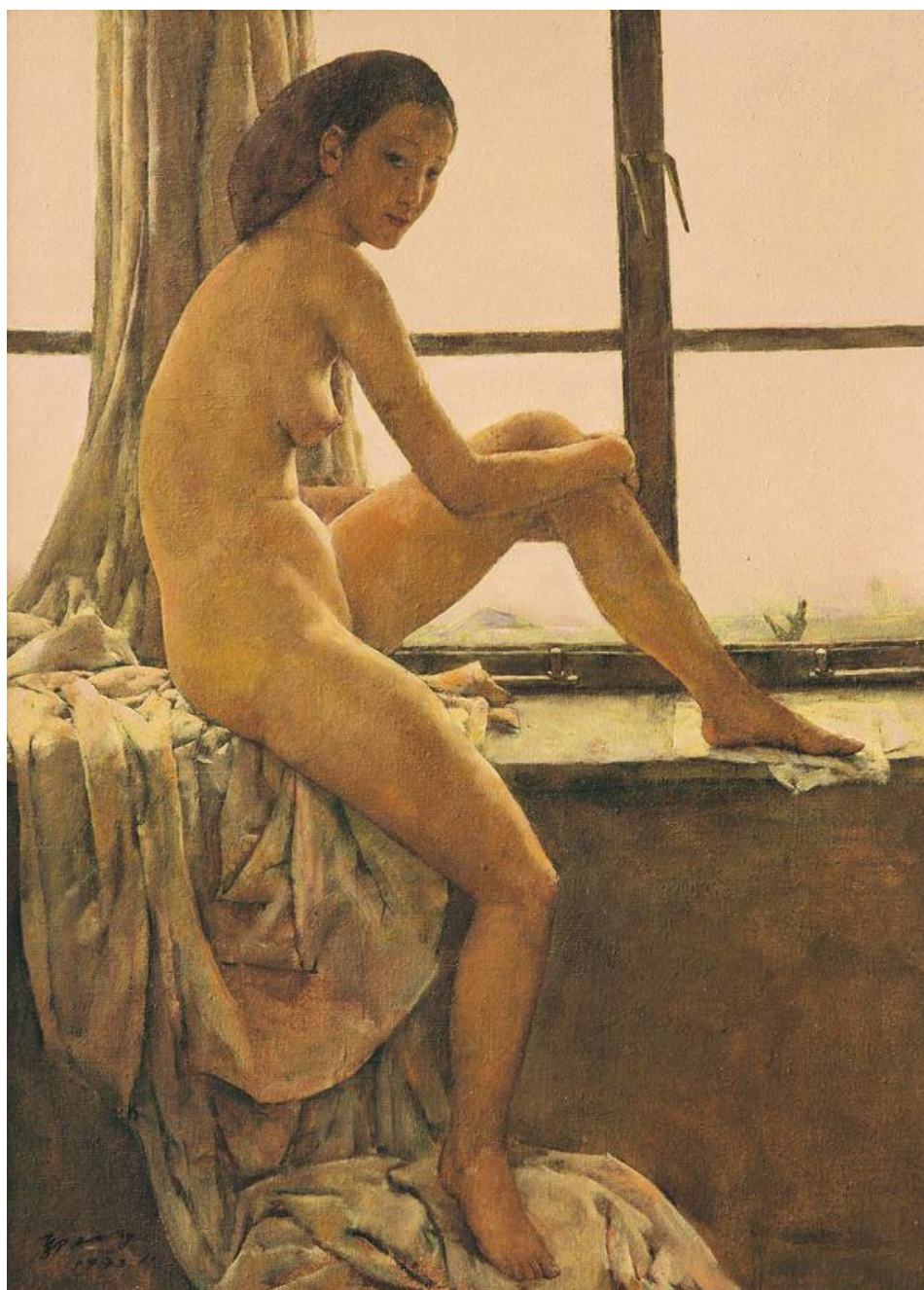
Іл. 78. Су Тяньці. «Леді в чорному», 1948 р., полотно, олія, 60 х 80 см.



Іл. 79. Бай Юпін. «Дідусь і онук», 2004 р., полотно, олія, 190 х 123 см.



Іл. 80. Бай Юпін. «Метеоритний дощ», 2002 р., полотно, олія, 130 х 200 см



Іл. 81. Го Бейпін. «Оголена біля вікна», 1993 р., полотно, олія, 60 х 90 см.

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України за темою дисертації:

1. Ван В. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця XIX – XX ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020, Вип 29, том 5, 2020, 66-74 / DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209705>
2. 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 : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра*. Харків: ХДАДМ, 2022 (1), 109-118 / DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.107>
3. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2023, (50), 59-70 / DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-50-1-8>
4. Tarasov V., Wang W. Composition as a system of imagery principles in modern chinese painting. In: *Art in the Focus of Theoretical Studies: Eastern Ukraine / ed. by Prof. Zoya Alfiorova*. Kharkiv: KSADA, 2022, 79-92 (розділ у колективній сходознавчій монографії): ISBN 978-966-8106-96-5 <https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1-1.pdf>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад.*

- культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 77. 116 с. 73-81 / DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.09>
2. Ван В. Західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису в жанрі пейзаж. 1940-2010-ті рр. *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)»*. Збірник статей. 15 листопада 2019 р., ХДАДМ. Харків, 2019. 144 с. (укр., англ. мов.). С. 9-11.
 3. Ван В. Образність як зображальний принцип у дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р.* / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. 304 с. С. 289-290.
 4. Ван В. Зображальні принципи як елементи композиційної мови художнього твору в сучасному живописі Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф.* (17–18 листопада 2022 р.) / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. 476 с. С. 541-452.
 5. Ван В. Композиція в системі зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / *Тези ІV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Київ, 16–17 листопада 2022 р., 167 с. С. 43-45.*
 6. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь : Liha-Pres, 2022. 248 с. С.155-156 / DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-70>