

Міністерство культури України
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Сунь Ке

УДК 75.03:75.01:75.021:7.036«19/20»(510)=161.2

ДИСЕРТАЦІЯ
ТРАДИЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РЕАЛІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА
У КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
XX — початку XXI століття

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво»

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело _____ Сунь Ке

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Ковальчук Остап Вікторович

Київ — 2019

АНОТАЦІЯ

Сунь Ке. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ — початку ХХІ століття. — кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво». — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2018.

У праці досліджується китайський олійний живопис ХХ — початку ХХІ століття. Попри постійний інтерес мистецтвознавців до теми олійного живопису Китаю, вона дотепер залишається недостатньо вивченою. Потреба в узагальнюючому дослідженні з цієї тематики є нагальною у незалежних країнах східної Європи, які у зв'язку з внутрішніми процесами трансформації в політичній, соціальній та культурній сфері більшість зусиль докладають до вивчення власної історії мистецтв, у той час, як світовий досвід, зокрема, китайський, для становлення вітчизняної мистецтвознавчої науки є дуже важливим.

Розкриваючи сутність впливу традицій європейського реалістичного мистецтва на китайський живопис, задля розкриття закономірностей процесу трансформації мистецтва Китаю у ХХ–ХХІ століттях, у праці аналізуються наявні літературні джерела, що стосуються обраної проблематики, унаслідок чого подається характеристика культурно-історичні передумови виникнення олійного живопису в Китаї; простежується роль європейських впливів на трансформацію концепцій і пошук художніх форм у китайському живописі від ранніх етапів його становлення до початку діяльності художніх вишів; виявляються, на знакових прикладах, ключові особливості трансформацій в китайському олійному живописі після 1949 року, розкривається їх значення у подальшому становленні мистецтва Китаю; аналізуються особливості художніх процесів кінця ХХ — початку ХХІ століття у китайському олійному живописі, наочно показуються подібності та відмінності перетворень, що відбулися в

періоди «Культурної революції» і початку політики реформ і відкритості; обґрунтовуються виявлені головні тенденції виникнення і становлення стильових особливостей, притаманних сучасному китайському живопису; досліджується і систематизується жанрова різноманітність творчості китайських художників ХХ–ХХІ століть; визначаються техніки, технології, матеріали, що використовувалися у китайському живописі досліджуваного періоду, простежується взаємозв'язок між впровадженням нового інструментарію в роботу художників і зовнішніми впливами на мистецтво Китаю.

Дисертація є комплексним дослідженням особливостей впливу традицій європейського мистецтва на китайське завдяки тому, що вводить у науковий обіг нові персоналії, факти, документальні матеріали, виявляє їхній вплив на живопис Китаю досліджуваного періоду.

Досліджується діяльність художників, які на початку ХХ століття, з метою розвитку та підняття культурного рівня своєї батьківщини, покинули країну і поїхали вчитися за кордон. Пошуки нових художніх стилів, зразків західного живопису, вбирання західних передових технологій та ідей стали для старого Китаю необхідними етапами в його прагненні не відставати від світових темпів розвитку художньої культури. Окреслено велику роль появи художніх освітніх установ в становленні сучасного китайського мистецтва.

На конкретних прикладах творчості художників і освітньої діяльності професорів, китайських та запрошених з СРСР, проаналізовано як негативні, так і позитивні фактори впливу радянського мистецтва на китайське. Також розкрито переваги, які дала радянська модель академічної художньої освіти для становлення олійного живопису, проаналізовано вплив цієї моделі на становлення китайського мистецтва в цілому. Вивчено особливості китайського варіанту соціалістичного реалізму.

Виявлено зміни техніки і стилістики олійного живопису періоду «Культурної революції». Яскравою ознакою періоду є новий художній ідеал, романтизація і героїзація як комуністичної еліти, так і звичайних людей в

сюжетах класової боротьби, побудови нового комуністичного суспільства тощо. Це було, насамперед, результатом політичного тиску, завдяки чому краса і благородство на картинах спотворені, а сюжети і техніки досить одноманітні.

Основні явища періоду початку політики реформ і відкритості досліджено у відповідності до запропонованої типології: період «шрамів мистецтва» і виникнення місцевого мистецтва; поява нової класики.

Наголошено, що трансформації у суспільно-політичній сфері Китаю призвели до того, що, починаючи з 1979 року, китайський олійний живопис почав позбуватися стилістичних і сюжетних обмежень соцреалізму, внаслідок чого художники почали шукати шляхи кращої інтеграції західного живопису в китайське мистецтво. Утім, акцентовано, що реалістичний живопис Радянського Союзу, як і раніше, глибоко впливав на тодішній і майбутній китайський живопис. Хоча реформи відкритості в Китаї започаткували процеси звільнення від втручання політики у образотворче мистецтво, а художники почали подорожувати світом, вбираючи сучасний західний досвід у живопису, реалізм усе ще залишався найбільш впливовим. Взнявши за основу традиційний китайський живопис, художники створювали власний новий стиль, а їхні твори виявилися цікавим симбіозом означених впливів. Завдяки цьому реалістичний живопис знову отримав загальносуспільне визнання.

Зазначено, що основним лейтмотивом «шрамів мистецтва» була драма перегляду і зміни ціннісних орієнтирів і, як результат, осуд. Слідом за «шрамами мистецтва» і «місцевим мистецтвом» настав період виникнення нової класики. З'явилося так зване «концептуальне мистецтво», яке досить швидко стало основною течією. Твори китайського живопису тих часів, як і до того, також сповнені китайськими культурними особливостями, або ж створені з огляду на них. З'ясовано, що завдяки цьому реалістичний живопис знову отримав загальносуспільне визнання.

Досліджено стильові особливості олійного живопису Китаю. Охарактеризовано вплив модернізму, який набув у Китаї власних характерних ознак. Китайські художники, які вивчали живопис в Європі та Японії, мали

спільну рису — тяжіння до реалізму. Водночас ті, хто навчався в Японії, частіше зверталися до модернізму, але використовували і інші вивчені там напрями, в тому числі імпресіонізм, фовізм. Спираючись на знакові приклади, проаналізовано основні чинники стильового впливу на творчість китайських художників, що працюють в техніці олійного живопису.

Вивчено жанрове розмаїття творчого спадку відомих художників, творчі шляхи і роботи яких можуть дати уявлення про китайський живопис вказаного періоду, як завдяки їх популярності, так і з огляду на присутність у їхніх картинах особливостей, характерних для сучасного їм мистецького середовища. Серед основних жанрів особливу увагу приділено пленеру, фігуративу і оголеній натурі.

На прикладі використаного в роботах художників різноманітного інструментарію простежено взаємозв'язок між розширенням переліку технік, збагаченням кольорової і тональної різноманітності та зовнішніми впливами на мистецтво Китаю. Виявлено також відмінності китайського живопису від західного. Використання пензля, паперу, туші, збережене з давніх часів до сьогодні, визначило індивідуальні характерні риси китайського живопису, в якому особливо акцентується традиційна техніка художньої експресії. У цей же час на Заході використовуються переважно полотно та олія, що є більш традиційними для живопису, ніж у Китаї.

Визначено техніки, технології, матеріали, що використовувалися в живописі досліджуваного періоду. Вказано, що з початком ХХІ століття Центральна академія образотворчого мистецтва, Академія образотворчого мистецтва Лу Сінь та інші почали запрошувати багатьох західних професорів і художників для читання лекцій. У такий спосіб викладання техніки і технології олійного живопису в Китаї піднялося на вищий, професійний рівень. Завдяки цьому в останні роки багато китайських художників поглиблено і ретельно вивчили новітні методи і матеріали.

Зазначено, що з початком культурного обміну між сучасними китайською і західною культурами вплив великої кількості західних мистецьких ідей також

змінив концепцію кольору китайського живопису. Західна наукова теорія кольору дуже вплинула на сучасний китайський живопис. Досліджено зміни матеріалів, унаслідок яких китайський живопис отримав багато нових кольорів, пігментів, а також акварель, як вторинний пігмент. Наголошено також на відмінностях китайського живопису від західного. Китайський живопис особливо акцентує техніки художнього висловлювання, отже, спостерігаючи за їхніми змінами, досягнуто висновків, що, водночас з його розвитком, різноманітність кольорів поступово ставала особливістю китайського живопису.

На прикладах використаного в роботах художників інструментарію простежено взаємозв'язок між розширенням переліку технік, фарб, зростанням світлової різноманітності і зовнішніми впливами на мистецтво Китаю. Відзначено, що в наші дні китайські художники все більше звертають увагу на гармонію пензля і туші з палітрою кольорів. Для досягнення цієї гармонії художники доклали чимало зусиль. У китайському живописі пензель, туш і традиційна колірна палітра є пов'язаними зі змістом картини, і сьогодні вони знаходяться в симбіозі з новими техніками, технологіями і матеріалами, що провокує виникнення нових художніх форм, число і якість яких, безумовно, зростають.

Виконана дисертація, на основі результатів дослідження численних окремих зразків живопису, дала відповідь на поставлені загальні та конкретні питання, а також підготувала підґрунтя для подальшого науково-творчого вивчення теми живопису Китаю, як в контексті китайського мистецтва, так і в контексті загальносвітових художніх процесів.

Ключові слова: Китай, олійний живопис, китайське традиційне мистецтво, гохуа, радянське мистецтво, ню, реалізм, модернізм, Японія.

SUMMARY

Sun Ke. Traditions of European realistic art in Chinese painting of the XXth — beginning of the XXI century. — qualifying (promotional) scientific work equal to a manuscript.

Thesis for the degree of candidate of art studies (PhD), in the speciality of «Fine Arts», code 17.00.05 . — National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2018.

The study examines Chinese oil painting from the early stages of XX — the end of the XX — the beginning of the XXI century. Despite the constant interest of art historians and scientists in the question of oil painting of China, it remains insufficiently studied.

The need for a generalization study on this topic is urgent in Eastern European countries, which in the process of internal transformation in the political, social and cultural spheres make the most of their efforts to study their own arts history, while the world experience, in particular Chinese one, is very important for the formation of the national art science science.

To clarify the essence of the influence of the European realistic art traditions on Chinese painting, in order to reveal the rules of the transformation of Chinese art in the XX–XXI centuries the dissertation research includes the following parts: analysis of the published sources on the chosen subject, which resulted in comprehensive description of the cultural and historical background of the emergence of oil painting in China; revealing of the role of European influences on the transformation of concepts and the search for artistic forms in Chinese painting from the early stages of its emergence to the establishing of artistic higher education institutions; the discovery of key features of the transformations in Chinese oil painting after 1949 by the most illustrative examples, the disclosure of significance of these features for the further development of Chinese art; the analysis of peculiarities of artistic processes in the late XXth — early XXIst centuries in Chinese oil painting, demonstration of the similarities and differences of the transformations

that took place during the periods of the Cultural Revolution and the beginning of the reform and openness period; substantiation of the main trends found in the emergence and development of the stylistic peculiarities inherent in contemporary Chinese painting; research and systematization of the genre variety of the work of Chinese artists of the XX–XXI centuries; identification of techniques, technologies, materials used in Chinese painting of the studied period, tracing of the relationship between the introduction of new tools into the artist's practice and the external influences on Chinese art.

The dissertation is a comprehensive detailed study of the influence of European art traditions on the Chinese ones, given that new persons, facts, documentary materials were introduced into scientific discourse, and their influence on the painting of China of the studied period was evidences. The work of the artists who went to study abroad at the beginning of the twentieth century to develop and raise the cultural level of their homeland is explored in this thesis Finding the new artistic styles, examples of western painting, adoption of advanced Western technologies and ideas became for old China the necessary steps in its struggle to keep pace with the progress in the global artistic culture. The important role of the emergence of artistic educational institutions for establishment of modern Chinese art is described in the thesis.

Both negative and positive factors of the influence of Soviet art on Chinese art have been analyzed by the examples of creativity of artists and educational activities of professors, those from China and invitees from the USSR. The advantages of the Soviet model of academic artistic education for the formation of Chinese oil painting school have also been revealed. The influence of the above model on the development of Chinese art in general has been analyzed. The peculiarities of the Chinese variant of socialist realism have been studied and reviewed in the thesis.

The changes in techniques and stylistics of oil painting during the period of the Cultural Revolution are revealed. A striking feature of that period was the new artistic ideal, the romanticism and heroization of both the communist elite and ordinary people in the plot of the class struggle, the construction of a new communist

society, etc. First of all, it was the result of political pressure, which led to the disfigured beauty and nobility in the pictures, and rather monotonous scenes and techniques.

The main phenomena of the beginning of the reform and openness period have been researched in accordance with the proposed typology: the period of «Scar art» and the emergence of local art succeeded by the emergence of neoclassicism.

It was emphasized that the transformations in political and social life in China led to the fact that since 1979, Chinese oil painting began to get rid of the boundaries of the socialist realism, as a result of which artists began to travel the world, gaining new artistic experience, seeking for the ways of better integration of western painting in Chinese art. However, it is noted that the realistic painting of the Soviet Union, deeply influenced the contemporary and future Chinese painting, just as it did before. Though the openness reforms in China began the liberation of painting from the state politics, and artists began to travel around the world to adopt contemporary western experience in their painting, the realism was still the most influential. Taking as their basis the traditional Chinese painting, artists were creating the new own style, and their works turned out to be the result of an interesting symbiosis of those influences. Thanks to this, realistic painting has been recognized by Chinese public once again.

It is noted that the main motive of «Scar Art» was a drama of reviewing and changing values, and the resulting condemnation. The «Scar Art» and «local art» period had been followed by the emergence of new classic. The so-called «conceptual art» had emerged and quickly became the mainstream. The works of Chinese neoclassical painting, as well as many styles prior to it, are also full of Chinese cultural features, or are created regarding them. It has been found that thanks to that the realistic painting had gained a general public recognition again.

The stylistic features of Chinese oil painting are researched. The influence of modernism, which has acquired its own characteristic features in China, is described in the work. Chinese artists, who studied Western painting in Europe and Japan, had in common that they were prone to realism. At the same time, those who studied in

Japan turned to modernism more often, while they were practicing other styles studied there, including impressionism, fauvism etc. as well. Based on notable examples, the main factors influencing the style of Chinese oil painting artists are analyzed.

Genre diversity of the creative heritage of famous artists, whose creative life and work can represent Chinese painting of the studied period, both due to their popularity and to the peculiarities inherent in their contemporary artistic environment was considered. Among the major genres, special attention was paid to the plein air, figurative painting and paintings of naked models. The techniques, technologies, materials used in the painting of the studied period have been determined. By the example of the various tools and approaches used by the artists, the relationship between the diversity of techniques, the enrichment of color and tonal diversity and external influences on the art of China have been revealed and traced. The differences between Chinese and Western paintings are revealed as well. It has been shown that the use of such tools as brush, paper and ink has determined the individual characteristics of Chinese painting, which particularly emphasizes the traditional technique of artistic expression.

The techniques, technologies, materials used in the painting of the studied period are determined. It is indicated that with the beginning of the XXI century, the Central Academy of Fine Arts, the Lu Xin Academy of Fine Arts and others began to invite many Western professors and artists to lecture. The teaching methods and oil painting technology in China has risen to a higher, professional level. Due to this, in recent years, many Chinese artists have thoroughly studied the latest methods and materials.

It is noted that since the beginning of the cultural exchange between contemporary Chinese and the Western cultures, the influence of a large number of Western artistic ideas has also changed the concept of the color in Chinese painting. Western scientific theory of color has had a strong influence on contemporary Chinese painting. Changes of materials are studied, as a result of which changes many new colors, pigments, and also watercolor as a secondary pigment were

introduced into Chinese painting. The differences between the Chinese painting and the western painting are emphasized as well. The use of such instruments as brush, paper, ink has defined the individual features of Chinese painting, which distinguish it from the western one. Chinese painting especially highlights the techniques of artistic expression, therefore, monitoring of their changes has led to a conclusion that the color diversity gradually became a characteristic feature of Chinese painting along with its development.

It is noted that Chinese artists are paying much more attention than ever to the harmony of the brush and the ink with a palette of colors nowadays. Artists have made a lot of effort to achieve that harmony. In Chinese painting, the brush, the ink and the traditional color palette used are related to the picture content, and today they are in symbiosis with new techniques, technologies and materials, which contributes to the emergence of new artistic forms, the number and quality of which is steadily increasing. Based on the results of the study of numerous individual paintings, the thesis provides an answer to the general and specific questions posed, and also gives the basis for further scientific study and exploration of Chinese painting, both in the context of Chinese art and of the global artistic processes.

Keywords: China, oil painting, Chinese traditional art, ink wash painting (guo-hua), Soviet art, nude, realism, modernism, Japan.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Сунь Ке. Влияние советского изобразительного искусства периода социалистического реализма на китайскую живопись второй половины XX века // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ: НАОМА, 2016. Вип. 25. С. 333–345.

2. Сунь Ке. История развития европейских традиций в высшем художественном образовании КНР XX–XXI вв. // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2016. Вип. 26. С. 345–358.

3. Sun Ke. Chinese oil painting of the period of cultural revolution // Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Kharkiv: KhDADM, 2018. No. 4. P. 78–83. [Сунь Ке. Китайський олійний живопис часів Культурної революції // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків : ХДАДМ, 2018. № 4. С. 78–83.].

4. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «Шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму // Вісник Львівської національної академії мистецтв. *Ars longa vita brevis*. Львів : ЛНАМ, 2018. Вип. 37. С. 174–190.

5. Сунь Ке. Фігуратив у китайському олійному живописі: від Мао до ню // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ: НАОМА, 2018. Вип. 27. С. 221–226.

6. Sun Ke. Unique Stylistic Features of Chinese Oil Painting: European influence // Artistic culture. Topical issues: Annual scientific journal / Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: MARI NAA of Ukraine, 2018. Vol. 14. P. 135–141. [Сунь Ке. Унікальні стилістичні риси китайського олійного живопису: Європейський вплив // Художня культура.

Актуальні проблеми: Щоріч. наук. журнал / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : ІПСМ НАМ України, 2018. Вип. 14. С. 135–141].

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Сунь Ке. Масляная живопись в Китае XX века // Шляхи розвитку українського мистецтвознавства: матеріали міжвузівської наук. конф. 22 квітня 2016 року. Київ, 2016. С. 60.

8. Сунь Ке. Китайський каталог «Ди з юан» // Четверті Наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998): матеріали всеукр. наук. конф. 26 листопада 2016 р. Київ, 2016. С. 119–120.

9. Сунь Ке. Художники реализма начала 20 века в Китае // Мистецький контекст в Україні ХХ століття: Традиції та новації мистецтвознавчої діяльності: матеріали всеукр. наук. конф. до 100-річчя заснування Української академії мистецтва. 25–28 квітня 2017 р. Київ, 2017. С. 175.

10. Сунь Ке. К вопросу об истории китайской пленэрной живописи XX–XXI вв. // П'яті наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998): матеріали всеукр. наук. конф. 25 листопада 2017 р. Київ, 2017. С. 138–139.

11. Сунь Ке. Оголена натура в живопису Китаю 20 століття // Шості наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Білецького: матеріали всеукр. наук. конф. 24 листопада 2018 р. Київ, 2018. С. 187–189.

12. Сунь Ке. Еволюція європейських традицій живопису у Китаї та становлення сучасного китайського образотворчого мистецтва на прикладі двох генерацій художників, батька та сина — Ма Чан Лі та Ма Лу // Нонтрадиція: від Малевича до сьогодення: матеріали міжнар. наук. конф. 16 жовтня 2018 р. Київ, 2018. URL:http://academia.gov.ua/Conf_2018_2_T.pdf

13. Сунь Ке. История развития европейских традиций в высшем художественном образовании КНР XX-XXI вв. //Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу: матеріали всеукр. наук. конф. 19 квітня 2019 р. Київ, 2019.URL:http://academia.gov.ua/Conf_NA_ZLAMY_2019_P.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
Розділ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ	23
1.1. Історіографія.....	23
1.2. Джерельна база.....	28
1.3. Методика дослідження.....	31
Висновки до розділу 1.....	34
Розділ 2. ЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ НА СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ.....	36
2.1. Основні етапи трансформації європейських впливів і пошуку художніх форм у китайському живопису.....	36
2.2. Китайський олійний живопис у період після створення КНР (1949 р.)..	78
2.3. Китайський олійний живопис від «Культурної революції» до сучасних мистецьких процесів.....	109
Висновки до розділу 2.....	131
Розділ 3 ВИНИКНЕННЯ УНІКАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ ПРИ ПОЄДНАННІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВПЛИВУ ЗІ СТАРОДАВНІМИ ТРАДИЦІЯМИ.....	134
3.1. Європейський вплив на стильові особливості творчості китайських митців.....	134
3.2. Жанрова різноманітність китайського живопису ХХ – початку ХХІ століть.....	148
3.3. Техніки, технології, матеріали в китайському живопису означеного періоду.....	176

Висновки до розділу 3.....	188
ВИСНОВКИ.....	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	198
ДОДАТОК А СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА.....	214
ДОДАТОК Б ІЛЮСТРАЦІЇ.....	217

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сьогодні мистецтво Китаю викликає значне тривале зацікавлення світової культурної спільноти. Предметом дослідження мистецтвознавців і вчених із суміжних галузей гуманітарної науки дедалі частіше стають закономірності, традиції та трансформації в різних галузях китайської художньої культури. Серед них особливе місце займає олійний живопис. Це зумовлено як його широким розповсюдженням, так і стильовими, жанровими та іншими особливостями його становлення у Китаї. Історично склалося так, що в Китаї це зовсім молодий вид живопису, який, проте, зміг за період, лише трохи триваліший одного століття, посісти провідне місце серед інших живописних практик, більшість з яких мають тисячолітню історію.

Соціально-політичні події і значні історичні потрясіння, які пережив Китай у XX столітті, мали великий вплив на культуру і мистецтво цієї країни. Нині, під час масштабних процесів культурних обмінів, трансформацій суспільної свідомості, глобалізації світового культурного та мистецького простору, тема взаємовпливів Заходу і Сходу набуває нових сенсів.

Відома достатня кількість фактів і джерел про живопис Китаю XX століття, статей і монографій, наукових записок відомих художників і викладачів мистецьких вищих навчальних закладів, але в області дослідження взаємовпливів стилів всі вони розрізнені і не дають цілісної картини явища. З цього можна зробити висновок про необхідність узагальнюючого дослідження, яке охопило б усю картину трансформацій китайського живопису XX століття в цілому. Також на підставі такого дослідження стане можливим зробити висновки про історичне значення олійного живопису і глибше зрозуміти процеси, що відбуваються в ньому сьогодні, за часів глобального переплетення та взаємного проникнення стилів, пошуку нових творчих шляхів у мистецтві.

У дисертації досліджується китайський олійний живопис кінця ХХ — початку ХХІ століття. У дослідженні ранніх періодів ми ґрунтуємося на розвідках таких авторів, як: Ло Міндіан, Лі Мато, Лан Шинін, Ван Чжічень, Ма Гуосіан, Лі Бомін, Дян Южен, Пан Тінчжан, Ма Ігу та ін. На початку ХХ століття, в період старту поширення олійного живопису в Китаї, значущими стали мистецтвознавчі праці Гуан Ляна, Лі Шутоня, Ся Хунніна, Лі Тефу, Сюй Бейхуна, Лінь Фенмяня та ін. При дослідженні періоду найбільшого впливу соціалістичного реалізму за основу взято праці Сюй Бейхуна, Гао Мінлу, Лон Діана, Цзінь Шаньї, Пань Шисюня, Лі Япіна, Річарда Крауса, Деніела Ліза, Джеремі Барме, Марії Галіковскі та ін. При вивченні особливостей стилю соціалістичного реалізму і зумовлених ним змін у художній культурі різних країн значущими є мистецтвознавчі роботи О. Роготченка, І. Смирнова, Л. Смирної, В. Сидоренка, Х. Гюнтера, О. Добренко, Н. Горової, О. Панової, Б. Лобановського, Т. Ключєва та ін. Вивчаючи період після проведення реформ відкритості, ми спираємося на дослідження китайських художників і мистецтвознавців, а також іноземних діячів мистецтва і вчених — Ван Фея, М. Неглинської, Лю Мінью, Лу Вея, Цзінь Шаньї, Ма Чан Лі, Майкла Саллівана, Тай Хо Йінга, Хоу Ханру, Ватари Коїчі, Джона Кларка, Бенжаміна Лі, О. Артемової, Є. Бажанова, Чень Чженвей та ін.

Незважаючи на значний інтерес мистецтвознавців, істориків і теоретиків мистецтва до теми олійного живопису Китаю, вона дотепер залишається недостатньо вивченою. Особливо гостро потреба в узагальнюючому дослідженні з цієї тематики відчувається у країнах східної Європи, які у зв'язку з внутрішніми процесами трансформації в політичній, соціальній та культурній сфері більшість зусиль докладають до вивчення власної історії мистецтв, у той час, як світовий досвід, зокрема, китайський, для становлення вітчизняної мистецтвознавчої науки є дуже важливим.

Отже, актуальність дисертації викликана недостатньою мірою вивченості проблеми, відсутністю узагальнюючих досліджень, очевидною

проблематичністю типологізації живопису Китаю, що в цілому складають значну незаповнену лакуну сучасної мистецтвознавчої науки.

Метою дисертації є виявлення традицій європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі, дослідження і систематизація його впливу, розкриття закономірностей процесу трансформації мистецтва Китаю у ХХ — на початку ХХІ століттях.

Для досягнення мети поставлені такі **завдання**:

– проаналізувати наявні літературні джерела, що стосуються обраної проблематики, охарактеризувати культурно-історичні передумови виникнення олійного живопису в Китаї;

– простежити роль європейських впливів на трансформацію концепцій і пошук художніх форм у китайському живописі від ранніх етапів його становлення до початку діяльності художніх вишів;

– виявити, на знакових прикладах, ключові особливості трансформацій в китайському олійному живописі після 1949 року;

– проаналізувати відображення особливостей художніх процесів кінця ХХ — початку ХХІ століття у китайському олійному живописі, наочно показати подібності та відмінності перетворень, що відбулися в періоди «Культурної революції» і початку політики реформ і відкритості;

– виявити головні тенденції виникнення і становлення стильових особливостей, притаманних сучасному китайському живопису;

– дослідити і систематизувати жанрову різноманітність творчості китайських художників ХХ–ХХІ століть;

– визначити техніки, технології, матеріали, що використовувалися у китайському живописі досліджуваного періоду, простежити взаємозв'язок між впровадженням нового інструментарію в роботу художників і зовнішніми впливами на мистецтво Китаю.

Об'єктом дослідження є живопис Китаю ХХ–ХХІ століть.

Предмет дослідження — відображення традицій європейського реалістичного мистецтва, притаманних китайському олійному живопису XX–XXI століть.

Методи дослідження, застосовані в дисертації, базуються передусім на принципах послідовності застосування комплексу методів емпіричного пізнання, відбору матеріалу і теоретичного аналізу, біографічного та історичного дослідження, за умови обов'язкового дотримання історичної цілісності і безперервності мистецтвознавчого дослідження.

Основними методами стали: комплексний метод відбору зразків живопису і теоретичного аналізу, який застосовувався для дослідження доступних знакових живописних робіт, аналізу теоретичного, наукового та педагогічного доробку їх авторів; метод образно-стилістичного аналізу — для виявлення загальних і відмінних для творчості різних художників стильових особливостей, жанрового розмаїття, художніх прийомів і технік; комплексний метод біографічного та історичного дослідження — для аналізу творчих, наукових і життєвих шляхів провідних діячів живопису Китаю; спеціальний метод аксіологічного дослідження творчої спадщини художників — для систематизації внеску художників різних періодів в мистецтво Китаю і процеси його трансформації.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українській мистецтвознавчій науці:

- систематизовано матеріали, що стосуються появи і становлення олійного живопису в Китаї;
- вивчено досвід наукової та освітньої діяльності китайських художників, який став головним засобом введення в мистецьке середовище Китаю нового виду мистецтва — олійного живопису;
- комплексно досліджено проблематику впливу традицій європейського мистецтва на китайське;
- на знакових прикладах показані процеси трансформації і симбіозу стилів, концепцій, жанрів, технік у китайському живописі XX–XXI століть, а

саме поєднання традиційного китайського живопису з новими віяннями мистецтва, привнесеними з-за кордону, внаслідок чого на сьогодні живопис Китаю набув притаманних лише йому ознак;

– уведено до наукового обігу маловідомі дотепер в мистецтвознавчій науці факти і матеріали, що стосуються предмета і об'єкта дослідження, зокрема такі, що характеризують унікальні художні ознаки і тенденції у творчості знакових китайських майстрів живопису означеного періоду.

Уточнено наявну фактографічну базу, що стосується основних процесів у китайському олійному живопису;

Набули подальшого розвитку тези про вплив реалізму в його поєднанні із новітніми західними впливами на сучасне мистецтво Китаю.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації слугують поглибленню і удосконаленню загальної картини перетворень китайського живопису в ХХ — на початку ХХІ століття та пов'язаних з цим процесом явищ. Надалі результати проведеного дослідження стануть важливою основою для наукових робіт, що стосуються обраної проблематики. Дисертація може стати теоретичною, фактографічною, історіографічною та аксіологічною базою для розробки лекційних курсів з історії мистецтва, живопису, розширять вибір матеріалів для проведення семінарів у вишах мистецького та культурологічного профілів. Також окремі наукові висновки будуть корисними для підготовки енциклопедій, довідників, монографій, художніх альбомів, навчально-методичних посібників, проведення тематичних лекторіїв, організації виставок і наукових обговорень з суспільно-культурної та мистецької тематики.

Особистий внесок здобувача. З огляду на недостатню опрацьованість проблеми, систематизованість і узагальненість матеріалів, що стосуються зміни традицій китайського живопису, внесок автора дисертації полягає як у появі комплексного дослідження впливу традицій європейського мистецтва на китайське, так і у введенні в науковий обіг нових персоналій, фактів, документальних матеріалів, та у відстеженні їхнього впливу на живопис Китаю

досліджуваного періоду. Усі результати дослідження отримані автором особисто.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків (обсяг основного тексту – 197 с.), списку використаних джерел (165 поз.) та додатків. Додаток А – список публікацій здобувача. Додаток Б – список ілюстрацій та ілюстрації (114 іл.). Загальний обсяг роботи – 294 с.

Розділ 1.

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Європейський живопис міг з'явитися в Китаї ще 1000 років тому, завдяки Шовковому шляху, але відомі лише окремі твори з використанням методів олійного живопису періоду Династії Мін (1368–1644), датовані XV століттям. Масове використання олійного живопису та його європейських стилів, технік, технологій і манер почалося у Китаї лише близько століття тому [157, с. 5].

Сьогодні історично підтвердженим фактом є те, що європейський живопис вперше потрапив до Китаю в 1579 році, завдяки італійському місіонеру Лю Міндіану (Michele Ruggieri, 1543–1607), який привіз із собою ікони та копії знаменитих італійських картин, коли приїхав у китайську провінцію Гуандун. Лю Вей вказує, що з метою встановлення відносин з місцевими посадовими особами, він влаштував своєрідну камерну виставку нового для китайців мистецтва [153, с. 10].

У 1582 році інший місіонер Лі Мато (Matteo Ricci, 1552–1610) привіз в Макао вже набагато більше картин. 1601-го року в Пекіні він подарував картини (як їх потім назвали китайські історики, портрет Ісуса Христа і портрет Святої Богородиці) імператору. Це були кольорові офорти — копії знаменитих полотен європейських майстрів. З цього епізоду і почалася офіційна поява європейського живопису при імператорському дворі [153, с. 10].

Варто зауважити, що нам відомо і про те, що ще за століття до візиту Лі Мато, вже був створений монументально-декоративний твір «Європейські жінки в китайських костюмах» (Іл. 1.1.1) на вхідних дверях культової споруди в окрузі Бо Тіан (провінція Фуцзянь). Саме цей твір називається в китайській історіографії мистецтва «Жінки на дереві» (Іл. 1.1.1). Незважаючи на те, що минуло вже 500 років, живопис добре зберігся. Можна констатувати

присутність у цій роботі європейської манери виконання: відчувається корпусне фактурне олійне письмо. Отже, документально підтверджено, що вже в XV столітті, після широкого поширення в Європі (оскільки раніше в Європі превалювала темперна техніка живопису), олійний живопис дуже швидко досяг Китаю [125, с. 221; 152, с. 6]. Місце знахідки — провінція Фудзян, район Потен (недалеко від стародавнього міста Цюаньчжоу). Цей район на той час був дуже заможним, тут жило багато купців, діяв порт, звідси починався морський Шовковий шлях. З 1958 року ці дві картини зберігаються в музеї Сінха провінції Гуандун. Вважається, що європейський купець попросив європейського живописця намалювати фігури відповідно до китайської традиції, як божество-охоронця. Цікавим видається той факт, що на брамі дерев'яних іконостасів в Україні зображували архангелів. Також і на дверях народного житла за українською традицією малювали картини (переважно Козака Мамаю).

Вхідні двері в храм стали основою для цієї живописної композиції. Товщина дерев'яних дверей 6,5 см, фігури ж написані в натуральний розмір. Крім цих двох фігур, всі зображення, що знаходилися в храмі, не дійшли до нашого часу. Вони згоріли під час пожежі, і лише ці фрагменти тепер експонуються в музеї. Китайські вчені припускають, що ці зображення були спочатку написані не для храму, а для житлового будинку (можливо, для резиденції впливового європейського купця, або будинку очільника місії) [157, с. 5; 163].

Лі Мато був не лише місіонером. Крім релігійних питань [108, с. 338], він чудово орієнтувався в питаннях культури і науки. Його досягнення в рисунку і наукові дослідження в галузі геометрії стали важливим етапом проникнення європейської цивілізаційної думки до Китаю. Він умів професійно малювати, і, коли опинився в Китаї, зайнявся дослідженням традиційного китайського мистецтва, передаючи всю зібрану інформацію на батьківщину, в Італію [153, с. 11].

В Італії його книга «Каталог Лі Мато» була широко відомою. Так, у ній він писав, що китайці того часу дуже любили малювати, але технології їхнього живопису не можуть зрівнятися з європейськими. Вони не вміли писати олійними фарбами, в картинах китайців була відсутня світлотінь. Предмети на картинах всі плоскі, неживі, не мають об'єму. Те ж саме можна сказати і про їхні скульптури, за винятком зображення очей, у них були відсутні знання з анатомії [153, с. 11; 157, с. 5]. Також Лі Мато вважав, що китайці не мали знань про пропорційну побудову фігури. В цьому дослідженні варто уточнити, що незважаючи на інтерес Китаю до західної науки і техніки, більшість європейських місіонерів взагалі не цікавилися місцевою культурою. Вони не звертали увагу на китайський живопис як явище культури, і пропагували виключно своє європейське мистецтво. Лі Мато ж, навпаки, активно вивчав китайське мистецтво і науку, завдяки чому ми маємо значний за обсягом достовірний матеріал про китайське мистецтво, написаний європейцем.

Отже, опишемо ще деякі факти, особливо важливі для історіографічного дослідження теми нашої роботи. У ті часи основні контакти із зовнішнім світом відбувалися через Морський Шовковий шлях. Набагато пізніше ситуація змінилася: європейський вплив на живопис почав поширюватися централізовано, через Пекін, лише в ХХ столітті. З 1700 року багато місіонерів-художників увійшли в історію китайського мистецтва. Це такі відомі історичні постаті, як Лан Шинін (1688–1766), Ван Чжічен, Ма Гуосіан (Mateo Ripa) з Італії (1682–1746), Лі Бомін, Дян Южен (Benoist Michel) з Франції (1715–1774), Пан Тінчжан. Їхні роботи славили імператора. Зауважимо, що для того, щоб подобатися імператору, вони корилися його порадам і побажанням. При створенні картин для імператора вони паралельно починали досліджувати і нові для себе китайські техніки і стилі. У цей період частково і почався процес синтетичного поєднання китайських і європейських традицій у китайському мистецтві.

Найвидатнішим майстром згаданого періоду був Лан Шинін (Giuseppe Castiglione, 1688–1766). Він приїхав до Китаю на запрошення імператорського

двору як досвідчений художник-професіонал. У каталозі «Картини Лан Шинін» (1931, Видавництво Національного музею імператорського палацу Гугун) знаходимо такі рядки: «Китайському імператору не подобався метод використання правил світлотіні і перспективи в європейському живописі. Він зажадав, щоб Лан писав китайський живопис. Лан не міг відмовити імператору, тому почав вивчати китайську традицію і методику» [157, с. 6]. Важливо зауважити, що більшість творів Лан Шинін створював разом зі своїми учнями-китайцями. У такий спосіб його творчі прийоми і методи передавалися багатьом китайським художникам, що привело до більшого поширення європейської традиції в країні. З іншого боку, тільки з допомогою китайських учнів художник міг настільки точно втілити в своїх творах китайські сюжети, костюми та інші традиційні деталі. У цьому був його успіх як першого значного європейського художника і дослідника, який вплинув на подальший розвиток китайського образотворчого мистецтва.

Одночасно з Лан Шиніном до імператорського двору був запрошений також місіонер Ван Чжічень (Jean-Denis Attiret, 1702–1768). Він був французом, але навчався в Італії. У 1738 році він прибув до Китаю і працював у палаці імператора. У листопаді 1741 року в листі на батьківщину Ван Чжічень писав: «Я мушу забути всі технології та методи європейського живопису і освоїти інший метод. Треба взяти воду і фарби, щоб писати на білому шовку. Це дуже складний метод» [157, с. 6].

На початку XVIII століття Імператор Цяньлун Династії Цин заборонив поширення християнської релігії і наказав вигнати з країни всіх місіонерів. Це стало головною причиною того, що майже до XX століття європейські традиції не набули значного розвитку в образотворчому мистецтві Китаю [93, с. 49]. Після такої тривалої перерви, вплив європейських традицій поновився в XIX столітті [94, с. 70]. Місіонер Ма Ярму (Nicolas Massa), (1815–1876), італієць, який прибув в 1846 році в Китай, почав викладав латину в монастирі в Шанхаї. За деякий час він починає викладати техніки і методи олійного живопису для простих людей. Як бачимо, соціальні та політичні зміни сприяли зміні

рушійних сил у мистецькій освіті Китаю. Якщо в попередні періоди іноземні художники працювали виключно для імператора, то в ХІХ столітті європейське мистецтво стало доступне і широким масам. Тому Ма Ярму стали називати першим учителем олійного живопису в Шанхаї.

Коли він приїхав до Китаю, то взяв з собою мало фарб та інструментів. Тому пізніше почав виготовляти їх сам, залучаючи до цього і учнів, які перед тим, як починали малювати, спочатку вчилися робити фарби. Можна сказати, що це були перші олійні фарби, виготовлені в Китаї, адже раніше ніхто на такому рівні і в такому масштабі не займався виробництвом традиційних європейських матеріалів для живопису.

З кінця ХІХ до початку ХХ століття в Європі бурхливо розвивалася передова наука, техніка і культура. На противагу їй, китайська культура постійно закривала двері для нововведень. Європейський олійний живопис масово з'явився в Китаї саме тоді, коли суспільство вже було готове і потребувало перетворень, а художники самі хотіли змінити усталені століттями традиції [103, с. 501]. З цієї причини процес європеїзації культури почався знизу, зародився в народних масах.

Отже, на початку ХХ століття Китай стояв також на самому початку шляху освоєння олійного живопису. Проблематика цього шляху полягає також і в тому, що ХХ століття для Китаю було сповнене масштабних потрясінь і кардинальних змін в політичній, економічній, соціальній і культурній сферах. Становлення олійного живопису в Китаї є проблемою, цікавою не лише з точки зору історії мистецтва, але і для розуміння сучасних культурних процесів, що відбуваються у мистецькому середовищі Китаю, особливо у взаємовпливі з живописом.

Для всебічного дослідження впливу традицій європейського реалістичного мистецтва на китайський живопис ХХ — початку ХХІ століття необхідно проаналізувати міру вивченості проблеми.

В історії впровадження європейського живопису, і, як результаті цього процесу, у становленні олійного живопису Китаю, можна умовно виділити наступні періоди:

- 1) ранні етапи — період, що передує кінцю XIX століття;
- 2) початок масового поширення — кінець XIX століття — 1949 рік;
- 3) період впливу соціалістичного реалізму — 1949–1978 роки;
- 4) від періоду реформ відкритості до нашого часу (1979 — 2010-ті).

1.2. Джерельна база

Розглянемо доступні джерела з теми дослідження відповідно до наведеної вище періодизації.

Ранні етапи виникнення традицій європейського живопису ми можемо простежити за, на жаль, нечисленними живописними роботами та історичними документами, що дійшли до наших днів. Це творчий та історичний спадок таких діячів, як Ло Міндіану, Лі Мато, Лан Шинін, Ван Чжічень, Ма Гуосіан, Лі Бомін, Дян Южен, Пан Тінчжан, Ма Ярму [152, 153, 157]. Серед них відзначимо письмові свідчення місіонерів-художників, які приїхали в Китай і займалися живописом: Лі Мато, Ван Чжічень. Книга «Каталог Лі Мато» — одне з перших досліджень традиційного китайського мистецтва, в якому вміщено й практичні міркування з приводу впровадження європейського живопису в Китаї [152, 157].

Початок масового поширення характеризується, насамперед, піонерською діяльністю художників і дослідників живопису. При дуже слабкому розумінні широкими народними масами необхідності змін у традиційному живописі, ці художники змогли розпочати сучасні процеси культурного обміну Китаю зі світом, які продовжуються донині. Найпершим серед них варто згадати Цай Юаньпея [157], роздуми про мистецтво якого надали велику допомогу і підтримку більш пізньому китайському мистецтву, художній освіті, а також загальнолюдському розвитку. Надалі значний внесок у вивчення цього періоду

зробили: Гуан Лян [153, с. 44], Лі Шутонь [153, с. 41], Ся Хуннін [164], Лі Тефу [153, с. 90], Сюй Бейхун [153, с. 90; 155], Лінь Фенмянь [153, с. 97], Лю Хайсу [159], Лю Сяолу [27; 161] та ін. Значними подіями були заснування вишів, які спеціалізувалися на образотворчому мистецтві, про що існують дослідження Інь Шуансі [136], Чжен Цзіня [144], Лінь Фенмяна [129, 153, 158] та інших авторів.

Період найбільшого впливу соцреалізму досліджений у працях таких мистецтвознавців, як: Сюй Бейхун [153; 155], Гао Мінлу [14], Лон Діану [25], Цзінь Шаньї і Пань Шісюнь [128; 145; 156], Лі Япін [23], Річард Курт Краус [95; 111], Деніел Ліз [97], Джеремі Барме [64], Марія Галіковскі [86], Вікторія Лю [100], Юлія Ендрюс [62], Ван Пін [7], В. Сичов [49; 50] та ін.

Окремо варто згадати дослідження діяльності декількох художників з СРСР, які викладали в Китаї і справили великий вплив на становлення китайського живопису: К. М. Максимова [10; 21–23; 32], А. М. Герасимова, М. Г. Манізера, М. М. Жукова [153] та ін. На їхньому фоні виокремлюється діяльність румунського художника, професора румунської Бухарестської академії образотворчого мистецтва Еуджена Попа [153].

Також слід зосередити увагу на роботах, присвячених соціально-політичній ситуації в Китаї того часу, оскільки вона більше, ніж всі інші фактори, впливала на процеси, що відбуваються в живописі. Це історичні факти епохи Ягі Яна [92], Цай Дежена [52], Лон Сінміна [26], Гао Мінлу [14], Лон Діана [25], Лон Сіміна [26], Мао Цзедуна [162], Майкла Сасо [106], Шела Орвіла [107], Скогарда Роса [110] та ін.

З початком періоду реформ відкритості процес дослідження китайського мистецтва, особливо живопису, набирає більшого розмаху. З'являється все більше робіт китайських художників і мистецтвознавців, а також іноземних діячів мистецтва і вчених. Серед них варто згадати таких діячів: Ван Фей [8], М. Неглінська [29], С. Просєков [36], А. Полубота [33], Лю Мінгу [162], Лю Вей [153], Цзоу Юецзін [165], Цзінь Шаньї [128], Чао Ге [131], Ма Чан Лі [138], Фан Діан [83–85; 136; 138; 147], Шуй Кен Джун [130], Ло Гун Лю [154], А. Попов

[34], Майкл Салліван [113–118], Тай Хо Йінг [119], Хоу Ханру [90], Ватарі Коїчі [121], Джон Кларк [74; 75], Бенжамін Лі [96], Є. Артемова [3], Є. Бажанов [4], Н. Яковлєва [60], Децзя Лі [18], Лю Хонг [99], Цао Гуан Юй [53], Чень Ян [55], Чжан Аньчжи [56], Чжан Біюнь [57], Чень Чженвей [58], Янг Вен І [122], Аманда Йорк [123], Жа Жинін [124] та ін.

Окремо перелічимо дослідження авторів з України та пострадянських країн, які сприяли більш широкому і повному розумінню особливостей стилю соціалістичного реалізму і зумовлених ними наслідків у художній культурі різних країн, а також процесів, що відбуваються у мистецтві за панування комуністичної ідеології. Це О. Роготченко [37–43], О. Борисов, Б. Колосков [6], Л. Смирна [46], І. Смирнов [47], В. Сидоренко [45], Х. Гюнтер, Є. Добренко [17], Н. Горова [16], О. Панова [32], Б. Лобановський [24], Т. Ключєва [19], І. Купцов [21], М. Соболевський [48], І. Шалінський [59] та ін.

Серед авторів праць, які висвітлюють всесвітню історію ХХ століття, а також історію закордонного мистецтва і художників, що вплинули на китайський живопис, відзначимо таких: Анрі Матісс [28], Луї Арагон [2], Кон Чінпу, Ван Гуйлін [20], Річард Штрасберг [111; 112], Лі Чао [98], Майрон Коен [78], Девід Реддок [104], Ральф Крузер [80; 81], Девід Кларк [76] та ін.

Багато авторів відзначають розрізненість і несистематичність відомостей про китайський олійний живопис, яка викликана переважно соціополітичними подіями і перетвореннями, що відбувалися в Китаї упродовж ХХ століття. Так, Го Сяобінь звертає увагу на те, що «потрібно переосмислити всю історію традиційного китайського живопису для розуміння свого місця у світовому просторі, визначити необхідність і глибину запозичень» [15, с. 23]. Великий художник і мистецтвознавець Сюй Бейхун вказував на переваги традиційного китайського живопису, які необхідно зберегти. Водночас слід вивчати техніку західноєвропейського живопису, оскільки вона здатна збагатити китайський живопис новими прийомами та ідеями. Майстер звертав увагу на те, що до певного часу всі китайські художники ігнорували інші культури і вчилися

тільки китайського живопису, їх не цікавило все, що відбувалося за межами Піднебесної [51, с. 9].

Художні критики відзначають, що до сьогодення в Китаї основними стилями у мистецтві є реалізм, який постійно трансформується, збагачуючись новими тенденціями, і постмодернізм. Серед іншого акцентується увага на тому, що «традиції західноєвропейського живопису, російської школи соцреалізму, привнесені в мистецтво Китаю, стали тим творчим імпульсом, який надихає сучасних китайських художників» [128].

Мистецтвознавець Чень Чженвей також зазначає: «У сучасному світі, де посилюються тенденції глобалізації, рух культур назустріч один одному, момент пізнання і вивчення інших культур є неодмінною передумовою для вибудовування діалогістичних відносин» [58, с. 26].

Отже, після дослідження великої кількості джерел зроблено висновок, що на досягнутому етапі розвитку мистецтвознавства не існує узагальнюючого дослідження, яке б цілком розкривало проблематику традицій європейського реалістичного мистецтва в китайському живописі XX–XXI століть. Історичні відомості є розрізненими і невпорядкованими, що зумовило необхідність їхнього докладного вивчення і систематизації. Також до цього часу не існувало наукової роботи, яка б на знакових прикладах живопису достатньо глибоко і докладно описувала процеси трансформації живопису Китаю і взаємовпливу стилів, технік, жанрового розмаїття.

1.3. Методика дослідження

Методика дослідження базується на кількох принципах.

По-перше, це необхідність створення узагальнюючої праці, яка має розглядати і систематизувати знання про олійний живопис Китаю з точки зору сучасного мистецтвознавства. Це призвело до необхідності визначення принципів збору, емпіричного дослідження, опису та типологізації існуючих знакових творів мистецтва.

По-друге, живопис Китаю є унікальним явищем, зі своїми усталеними протягом століть традиціями, і, відповідно, особливим підходом і ставленням художників до зміни цих традицій. Це провокувало дослідження мистецьких трансформацій протягом ХХ–ХХІ століття крізь призму історії і філософії Китаю, образних канонів і художньої мови, які, незважаючи на європейські впливи, в більшості випадків художникам вдалося зберегти.

По-третє, китайська історія ХХ століття рясніла потрясіннями, на які активно реагувало мистецтво і зокрема живопис. Це дало привід для пошуку взаємозв'язків між соціально-політичною ситуацією в країні й особливостями зображуваних на картинах образів, героїв, стильовими особливостями і жанровою різноманітністю, техніками, технологіями і матеріалами. Сукупність цих факторів обумовила необхідність виявлення загальних для всього досліджуваного періоду якостей і характеристик живопису, підтвердження їх впливу на сучасне художню культуру Китаю.

Методологія дослідження базується на таких основних напрямках: історично-мистецтвознавчому і художньо-аналітичному. Це зумовило зосередження дослідження на взаємовпливах між традиційним живописом Китаю та новими стилями, що виникли під європейським впливом, зокрема, реалізмом. Для досягнення достовірних результатів дослідження стало необхідним комплексне використання таких методів.

1) Метод емпіричного пізнання — став головним засобом збору наукових фактів, що підлягають теоретичному аналізу.

2) Комплексний метод відбору зразків живопису і теоретичного аналізу — цілеспрямоване дослідження доступних знакових живописних робіт, поєднане з аналізом науково-теоретичного і педагогічного доробку відповідних художників. Ці матеріали стали основою для дослідження.

3) Метод образно-стилістичного аналізу, який дозволив виявити спільні та відмінні для творчості різних художників стильові особливості, жанрове розмаїття, художні прийоми та техніки.

4) Комплексний метод біографічного та історичного дослідження, що базується на аналізі творчих і життєвих шляхів провідних діячів живопису Китаю, а також вивченні значення їх наукової та освітньої діяльності для художньої культури і трансформацій в ній.

5) Індуктивний і дедуктивний методи — логічні методи узагальнення даних, отриманих емпіричним шляхом, завдяки яким виконана періодизація і типологізація процесів, що відбувалися в живописі Китаю в XX–XXI століттях.

6) Метод аксіологічного дослідження творчої спадщини митців, що дав змогу провести узагальнюючі порівняння і охарактеризувати внесок художників різних періодів у мистецтво Китаю.

7) Методи історизму та наукової достовірності, що використовуються в наукових дослідженнях для отримання обґрунтованих висновків, необхідних для подальшої розробки проблеми.

У процесі дослідження наявної джерельної бази ми мали можливість встановити актуальність теми в цілому й її значення для сучасного мистецтвознавства, що дозволило виробити такі підходи і алгоритми дослідження:

1) Послідовне застосування комплексу методів емпіричного пізнання, відбору матеріалу і теоретичного аналізу, біографічного та історичного дослідження дало змогу використовувати загальнонаукові підходи для виконання спеціального порівняльного аналізу існуючих в Китаї художніх напрямів.

2) Аксіологічно-мистецтвознавчий підхід дозволив провести аналіз ціннісних засад перетворень живопису Китаю. Результатом став аналіз загальновідомих творів масляного живопису.

3) Принцип цілісності та безперервності історичного дослідження використаний для виявлення зв'язків між зовнішніми і внутрішніми факторами впливу на різноманіття китайського живопису, які були розглянуті на тлі історичних подій у країні.

Висновки до розділу 1

Запропоновано таку періодизацію сприйняття і впровадження європейського живопису, і, як результат, становлення олійного живопису Китаю:

- 1) ранні етапи (до кінця XIX століття);
- 2) початок масового поширення (кінець XIX століття — 1949 рік);
- 3) період впливу соціалістичного реалізму (1949–1978 роки);
- 4) від періоду реформ відкритості до нашого часу (1979–2010-ті роки).

Доступні джерела й їх значення описані відповідно до цієї періодизації.

Аналіз наявних джерел інформації, що стосуються обраної теми, дозволив встановити необхідність узагальнюючого дослідження, яке б розкрило проблематику впливу традицій європейського реалістичного мистецтва на китайський живопис.

Серед імен дослідників, на мистецтвознавчій праці яких звернено увагу, відзначено Гуан Ляна, Лі Шутоня, Ся Хунніна, Лі Тефу, Сюй Бейхуна, Лінь Фенмяня, Сюй Бейхуна, Гао Мінлу, Лон Діана, Цзінь Шаньї, Пань Шисюня, Лі Япіна, Річарда Крауса, Деніела Ліза, Джеремі Барме, Марії Галіковскі, О. Роготченка, І. Смирнова, Л. Смирної, В. Сидоренка, Х. Гюнтера, О. Добренко, Н. Горової, О. Панової, Б. Лобановського, Т. Ключова, Ван Фея, М. Неглинської, Лю Мінью, Лу Вея, Цзінь Шаньї, Ма Чан Лі, Майкла Саллівана, Тай Хо Йінга, Хоу Ханру, Ватари Коїчі, Джона Кларка, Бенжаміна Лі, О. Артемової, Є. Бажанова, Чень Чженвей та ін.

На основі огляду джерел встановлено, що до сьогоденного дня в Китаї основними стилями у мистецтві є реалізм, який постійно трансформується, і постмодернізм, втім, існує необхідність звернути увагу на інші стилі, які впливали та продовжують впливати на китайський живопис. Багато авторів відзначають розрізненість і несистематичність відомостей про китайський олійний живопис, який фактично став потужним явищем лише нещодавно, коли суспільство та художники почали потребувати нових мистецьких зрушень, змін усталених традицій.

Досліджено думку мистецтвознавців щодо стану вивченості проблеми, вказано, що багато авторів відзначають розрізненість і несистематичність відомостей про китайський олійний живопис, які викликані переважно соціополітичними подіями і перетвореннями, що відбувалися в Китаї упродовж XX століття. Наголошують вони також на нагальній необхідності у переосмисленні всієї історії традиційного китайського живопису для чіткішого розуміння місця Китаю у світовому мистецькому просторі, визначення глибини запозичень, які впливають на художні процеси.

Акцентовано також на проблематиці збереження традиційного китайського живопису, поєднану з нагальною необхідністю вивчати західноєвропейські новітні техніки, технології, спрямування у живопису.

Вказано, що історичні відомості про китайський олійний живопис є розрізненими і невпорядкованими, що зумовлює необхідність їхнього докладного вивчення і систематизації. Наголошено, що наукової роботи, яка б, використовуючи інструментарій практичного дослідження наявних зразків живопису, докладно описувала процеси трансформації живопису Китаю та взаємопроникнення європейських і китайських стилів, технік, жанрового розмаїття, на сьогодні не існує.

Вибрано методи, методику і методологію дослідження, а також встановлено його основні принципи.

Розділ 2.

ЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ НА СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ

2.1. Основні етапи трансформації європейських впливів і пошуку художніх форм у китайському живопису

Дослідження китайського олійного живопису початку ХХ століття має велике значення для мистецтвознавства, адже сучасний китайський живопис є потужним явищем світового мистецтва. Головними питаннями, що вимагають відповіді, є проблематика взаємодії між західними і китайськими художниками в процесі трансформування китайського олійного живопису.

Сучасне китайське суспільство перебуває в процесі вивчення наукового і технічного прогресу Заходу, водночас становлення сучасного мистецтва також є вкрай важливим. Якщо відсталість Китаю була пов'язана тільки з обмеженістю феодальної ідеології, то настав час позбутися кайданів і шукати нові шляхи в мистецтві. Прагнення до свободи — це загальна характеристика художників всього світу.

П'ять тисяч років феодалізму і застарілий спосіб мислення не дозволяли Китаю досягти бажаного всебічного розвитку, прориву в становленні мистецтва. Тому на початку ХХ століття, з метою розвитку та підняття культурного рівня своєї батьківщини, молоді художники покинули країну і поїхали навчатися за кордоном. Пошуки нових художніх стилів, пошук прикладів у західному живописі, адаптація і застосування західних передових технологій та ідей стали необхідними етапами у прагненні декадентського Китаю не відставати від світових темпів розвитку.

Втім, спадщина традиційного китайського живопису, її усталені канони, продовжували обмежувати реформаторські ідеї художників. Китайські

живописці, які воліли звільнитися від кайданів власних картин, наполегливо поглинали прогресивні західні ідеї, щоб стати на чолі прогресу.

В епоху династії Цін в Китай прийшли місіонери, щоб проповідувати ідеї Ренесансу. Вони піднесли імператору свої твори, написані маслом. Імператор погодився з тим, що картини дійсно передають реальність, портрети дуже майстерно виконані, але запротестував. Як на обличчі може бути тінь? Хіба це не означає, що людина лукава? Це ж табу за фен-шуєм.

З такої точки зору, китайський живопис того часу був досить сильно обмеженим феодальною ідеологією, тому прорив у мистецтві був важким завданням. Якби занепад китайського феодалізму був хворобою, то на початку ХХ століття ефективними ліками була б точка зору працівника освіти Цай Юаньпея — «естетичне виховання замість релігії» [127, с. 6].

Упродовж усієї історії вироблення і укріплення духу гуманізму, особливо в період відродження, художники орієнтувалися здебільшого на людину і не ставили в центрі світогляду Бога, стверджуючи верховенство людських цінностей і гідності [30, с. 199]. Цай Юаньпей стверджує, що мета буття — це прагнення до щастя в реальному житті, він виступає за свободу особистості, проти невігластва і забобонів богословської думки. Точка зору Цай Юаньпея стала важливою допомогою і підтримкою для більш пізнього китайського мистецтва, художньої освіти, а також загальнолюдського розвитку. Народ Китаю настільки довгий час був обмежений феодальним середовищем, що це значною мірою вплинуло на особливості національного характеру. Ще в стародавній міфології можна побачити, що китайські казки, як правило, дуже консервативні, а міфологія батьківщини західного мистецтва – Стародавньої Греції – дуже відкрита. Європейці поважають свободу волі та особисту індивідуальність, що безпосередньо і посприяло появі Відродження, як культурного і цивілізаційного явища. Китайці на початку ХХ століття почали усвідомлювати, що упродовж усієї історії головними факторами впливу на мистецтво були культурний обмін та процеси перейняття один у одного сильних сторін.

Для того, щоб чітко розуміти, чому традиційний китайський живопис до сьогодні впливає на китайське мистецтво загалом і на олійний живопис зокрема, необхідно зробити огляд основних напрямів традиційного китайського живопису.

Гохуа -Китайський класичний живопис поділяється на три види: Жен У Хуа (фігурний живопис), Шан Шуй (пейзаж) і Хуа Няо (картини з квітами і птахами).

Жен У Хуа (фігурний живопис) поділяється на релігійний живопис, портрет красивих жінок, портрет, жанровий живопис, історичний живопис. Фігурний живопис намагався відобразити духовну складову людської особистості, водночас залишаючись реалістичним. Ця особливість, на нашу думку, також вплинула на сприйняття сучасними китайськими художниками західного олійного живопису. На початках історії розвитку китайського живопису фігурний живопис слугує одним з інструментів релігійного чи політичного впливу.

1949 року у гробниці періоду Воюючих царств Чу (475–221 рр до н. е.) було знайдено дві картини на шовку, «Фігура і фенікс» (Іл. 2.1.1) і «Фігура та дракон» (Іл. 2.1.2). На теперішній час це найбільш ранні знайдені зразки фігурного живопису.

За часів Імперії Хань (202–220 рр.) фігурний живопис вже мав достатньо широке розповсюдження. У період Вей Цзінь (220–420 рр.) у живопису відбулося утвердження свободи думки, на цей же час припадає розповсюдження релігійного буддистського мистецтва. Фігурний живопис прямує шляхом від простого до вишуканого. Картини на релігійну тематику є особливо поширеними. У період Імперії Тан (618–907 рр.) з'явився дуже відомий художник У Даоцзи (680–759 рр.) родом з Хенань [151]. В його стилі головними пріоритетами стали виразність, живість. Це поклало міцну основу для становлення головних художніх ознак китайського фігурного живопису у подальші періоди.

Існує три техніки фігурного живопису.

Бай Мяй – засновується на використанні ліній різної товщини, легкості і важкості, покликаних передати структуру, відчуття простору. Це основні засоби і форми китайського живопису. Творчість У Даоцзи (680–759 рр.), наприклад, демонструє можливість показати текстуру, складки одягу, як-от на картині «87 небожителів» (Іл. 2.1.3). Це ескіз, виконаний перед розписом фресок, зараз він перебуває в Музеї Сюй Бейхуна в Пекіні [151]. Тема цієї картини – даоська філософія. На ній відтворено грандіозну сцену: 87 небожителів зображено в русі, використовуючи легку і вільну манеру письма чорнилом. Ще одна знакова картина — «П'ять коней» Лі Гунліня (1049–1106 рр.) (Іл. 2.1.4), яка перебуває у Токійському національному музеї в Японії. Художник дуже живо зображує п'ятеро коней, які не повторюють одне одного ні в чому, використовуючи техніку ліній як основну, додаючи трохи туші, щоб відтворити світло і тіні. Картина демонструє різноманітну поведінку та характери коней, що свідчить про те, що художник добре вивчив їхні звички, намагаючись передати їх якомога реалістичніше.

Гун Бі Чун Цай — техніка акуратного накладання насиченого кольору, що надає особливої декоративності. Як приклад можна навести творчість Чжоу Фана (VIII–IX ст.) із Шансі. Його картина «Придворні дами в головних вбраннях із квітами» (Іл. 2.1.5) зображує життя знатних жінок із династії Тан, вони одягнені аристократично, у пальто темних відтінків фіолетового і червоного кольорів та довгі спідниці з легкими відтінками білого і рожевого. Картина вражає точною відповідністю кольорів [137]. Художник звернув увагу на їхню поведінку та характери, показав розслабленість та нудьгу, притаманні способу життя стародавньої аристократичної жінки, певною мірою йому вдалося наголосити на залежності феодального суспільства від жінок.

Сей І — характеризується широкими мазками чорнила, лаконічністю, не позбавленою декоративності. За приклад можна взяти картини Ши Ке (дати життя не встановлені), художника Імперії Сун (960–1279 рр.), із Си Чуан. Його картини «Два ченця» (Іл. 2.1.6) демонструють схематичність у відтворенні

голови, обличчя, рук, ніг, використовуються дуже легкі і тонкі лінії, техніка подібна до нарисової. Натомість тіла зображено вже використовуючи потужні акценти чорної туші. Зображення нечітке, неначе художник підкреслював таким чином спокійний стан героїв, вдало підловивши момент сну монахів [125]. Також можна згадати художника Лян Кай (дати життя не встановлені) Імперії Сун (960–1279 рр.), з Шандуну. Його фігурний живопис є ще більш простим, але разом з тим наділений дуже живою фігуративністю. За приклади візьмемо картини «Безсмертний в бризках чорнила» (Іл. 2.1.7), «Поезія Лі Бая» (Іл. 2.1.8), «Монах» (Іл. 2.1.9). Бачимо, що у його манері та техніці є багато схожого із описаними нами роботами Ши Ке. У свою чергу він вплинув на творчість наступних поколінь художників, як-от Сюй Вей (1521–1593), Чжу Да (1626–1705), Цзінь Нун (1687–1764), Ци Байши (1864–1957) [151].

Отже, у традиційному китайському фігурному живопису художники беруть за основу суб'єктивне враження, вони не надто прагнуть виключної реалістичності зображення, а мають на меті пропорційність духовного і фізичного наповнення. Якщо порівнювати традиційний китайський фігуративний живопис із європейським, стає зрозумілим, що герої його менш реальні, написані менш пропорційно. Головна відмінність – менша анатомічна подібність, за умови чіткої передачі рухів та настроїв. Очевидним є і вплив релігійних та політичних концепцій, панівних на той час. Наприклад, підкреслюються статус і влада, які впливають на пропорції: імператор завжди вищий, ніж інші люди поруч.

Шан Шуй (пейзаж) з'явився ще у період Вей Джин (220–589 рр.). Але у цей час він був додатком до фігурного живопису, використовувався для зображення фону. У період Імперії Суй (581–618 рр.) традиційний пейзаж став незалежним. Як яскравий приклад пейзажного живопису візьмемо творчість Чжань Цзицяня (545–618 рр.) Він був відомий під час правління династії Суй, перехідної імперії, що була інтерлюдією перед приходом династії Тан. Його робота «Весняна прогулянка» (Іл. 2.1.10) є найбільш ранньою китайською пейзажною картиною, яка збереглася, можливо, це може бути навіть перший

пейзаж у світі [151]. Також знаковим є доробок митця Ван Вей (701–761 рр.) – китайського поета, художника, каліграфа, музиканта. Його пейзажі відомі серед професійної мистецтвознавчої спільноти, прикладом може слугувати картина «Світанок після снігопаду в горах біля річки» (Іл. 2.1.11), що вирізняється півтонами, використанням плавних переходів у кольорі для відображення величі, сили й ніжності природних явищ у природі гір.

Пейзаж набирає поширення у традиційному живопису Китаю, зокрема, за часів Династії Сун, – прикладами є художники Фань Куан (990–1030 рр.), Сю Даонін (970–1052 рр.), Янь Веньгуй (967–1044 рр.), Мі Фу (1051–1107 рр.). У подальшому, а саме за часів династій Юань, Мін та Цин, художники-пейзажисти дедалі більше розширюють творчі обрії, базуючись на реалістичності. Наприклад, живопис Династії Цин значну увагу звертає на емоції, почуття, думки творця [151]. Китайські художники, маючи потужну базу традиційних мистецтв та філософії, і в новітні часи ставлять особистісні переживання за основу творчості.

Отже, у пейзажному живопису зрештою виникає стійка тенденція до акцентування не лише на сценах, але й на настроях — китайське мистецтво не переоцінює естетичну складову твору, здебільшого не втілює її виключно через раціональний аналіз зображуваного. Увагу зосереджено на гармонійній інтеграції суб'єктивного та об'єктивного, відтворенні взаємозв'язків поміж естетикою етнічною, на глибокому розумінні життя, довколишньої природи, на рефлексії єднання з нею.

Хуа Няо (картини з квітами і птахами) — картини, що зображують квіти, птахів та комах. Існує три види хуа няо: Гон Пі (використання ліній, поетапне накладання для відворення гри світла), Сей І (використання великої кількості чорнил, короткі лінії для вираження особливих деталей), Гон Пі у поєднанні з Сей І. Хуа Няо втілює естетичні відносини між китайцями та живою природою. Вони розуміються як естетичні об'єкти, передаються із сильним ліричним акцентом. У такий спосіб відтворюються філософське розуміння часу, всесвіту, місця автора й глядача як істоти у ньому, символічно

відображується суспільне життя. Упродовж тисячолітньої історії становлення майстри хуа няо сформували багатий творчий досвід, унікальну традицію, утворили непересічне, широко знане явище у світовому мистецтві. Наприклад, майстер живопису квітів і птахів Ци Байши є не лише відомим кожному поціновувачу мистецтва, а й справляє значний вплив на сучасний живопис [137].

Цянь Сюань, також відомий під іменем Цянь Шуньцзуй, та за прізвиськами Юйтань, Сюньфен (нар. бл. 1235 — пом. до 1307) – китайський художник і поет. Його картина «Білочка» (Іл. 2.1.12) є прикладом створення візуально збалансованої замальовки з природи. На ній зображено білочку на персиковій гілці, яка приміряється зірвати персик. Художник зобразив його на гілці з невеликими листками. Кігті й очі білочки, намальовані густим чорнилом, підкреслюють імпульсивність, рвучкість рухів тварини. Хань Хуан (723–787 рр.) – ще один китайський художник, який був також державним діячем, походив зі старовинного роду чиновників, його предки були державними службовцями ще з часів імперії Хань. Сім'я художника жила в таньській столиці Чаньань за часів правління імператора Сюаньцзуна. Його роботи дуже реалістично зображують тварин – наприклад, «П'ять биків» (Іл. 2.1.13), на якій бики, крок за кроком, нахилиючись, пасуться. Він показує життя і звички великого рогатої худоби з різних сторін. Взагалі, тема биків є однією з традиційних тем стародавнього китайського живопису, бо саме бики втілюють символіку провідної економічної галузі Китаю того часу – сільського господарства [131, с. 24].

Тож Хуа Няо є живописом, що відтворював знання та уявлення про природу, спостереження довколишніх рослин і тварин. Розуміння взаємозв'язку між живими істотами, тваринами, рослинами, комахами та думками і почуттями людей підсилювалося емоційністю, чуттєвістю, передаванням настрою. Хуа Няо, перш за все, засновані на «дослідженні» природи. Але, не дотримуючись формальності простого, зорового сприйняття, одним із головних акцентів художники робили також суб'єктивні відчуття.

Особливостями гохуа (Китайський класичний живопис) можна вважати:

1. Майже в усьому китайському живописі використовують лінію для зображення. Так як в європейському живописі використовували знання анатомії, а в китайському живописі більше приділяли увагу образу та характеру людини. Гун Бі Чун Цай - це стиль в якому можна побачити втілення цих особливостей. Наприклад, картина «Придворні дами в головних вбраннях із квітами» (Іл. 2.1.5), «П'ять биків» (Іл. 2.1.13). 2. В європейському живописі більше приділяли увагу конкретиці, а в китайському живописі надавали перевагу почуттям та філософії. Ці особливості часто використовують в стилі Сей І. Цей стиль ми можемо побачити в фігурному та пейзажному живописі. Наприклад, картина «Безсмертний в бризках чорнила» (Іл. 2.1.7), «Світанок після снігопаду в горах біля річки» (Іл. 2.1.11).

Втім, з плином часу китайський живопис опиняється в ситуації, коли практично всі художники починають неначе копіювати одні й ті ж самі стародавні картини, використовуючи усталені техніки та манери, сюжети та об'єкти. До кінця XIX ст. діячі образотворчого мистецтва Китаю дійшли розуміння, що потрібно шукати художні практики та підходи, які б відкрили нові можливості. Саме тому, на нашу думку, вони згодом звертають увагу на західний живопис, їдуть навчатися за кордоном, переймають новітні досвіди у олійному живопису, зокрема у розробці методів зображення об'єктів, об'ємів, текстур, кольорів, світла та тіней.

Отже, на початку XX століття Китай відправив на навчання за кордоном велику кількість студентів різних професійних напрямів. Вони не тільки вивчали новітні західні досягнення науки і техніки, а й переймали культурні, філософські та світоглядні принципи передового мислення. Було очевидно: щоб уникнути занепаду соціокультурного середовища, Китай мусів прагнути до змін. Що ж до мистецтва, художники, теж натхненні новими ідеями, воліли вийти за рамки стародавнього живопису, і шукали нові ідеї, образи, техніки. Якщо картини епохи Ренесансу були одним з інструментів місіонерських місій,

то для китайської культури західні картини були і є одним з важливих інструментів зміни й удосконалення традиційного живопису.

Упровадження і поширення європейських впливів було необхідною і невідворотною умовою подальшого розвитку мистецтва. Цай Юаньпей у 1917 році на лекції в Пекіні сказав: «Після епохи Відродження, різні витончені мистецтва поступово відходять від релігії і славлять гуманізм» [126, с. 11]. Він вважав релігію лицемірною, а естетичне виховання — повчальним. З такої позиції мистецтво сприймається не тільки незалежним від релігії, а й покликаним вносити значний вклад у незалежність від неї суспільства і соціальний прогрес. Аналогічно, говорячи про естетичне виховання, можна наголосити на тому, що воно вже не йде спільним шляхом з релігією, а сама релігія, за словами пана Цая, тим більше занепадає, ніж сильніше прогресує наука і техніка.

Беручи до уваги зручність транспортного сполучення, більшість студентів вибирали як пункт свого призначення для навчання за кордоном Японію. Поміж багатьох навчальних закладів найбільше число студентів обирало Школу образотворчого мистецтва міста Токіо. У 1896 році (період Мейдзі) Курода Сейкі (1866–1924) – художник, який навчався у Франції – офіційно ввів у цій школі навчальну дисципліну західного живопису і очолив відповідну кафедру. Він залучив до викладання відомого професора Кумі Кеїшіро, а також доцентів Фуджішімі Такеші, Окада Сабуросуке, Вада Еї. У 1884 році Курода Сейкі поїхав вчитися до Франції, а 1893-го повернувся на батьківщину. У 1896 заснував «Товариство білого коня». Митець дуже добре освоїв манеру французької школи пленерного живопису, і створив в Японії свою школу живопису Тенсіндодзе. В Японії періоду Мейдзі живопис мав достатній вплив на мистецтво загалом. Всі роботи Курода Сейкі показують його прагнення до свободи. Знаковим став його твір «Ранковий туалет» (Іл. 2.1.14), написаний у Франції. У своїй живописній творчості Курода Сейкі твердо дотримувався канонів пленерного стилю і реалізму, утім, яскравими кольорами і м'якими мазками він розбавив їхню похмурість. Основними його творами є «Триптих

(Мудрість, Враження, Почуття)» (Іл. 2.1.15), «Біля озера» (Іл. 2.1.16), «Малина» (Іл. 2.1.17), «Майко» (Іл. 2.1.18), (1893). Картина «Біля озера» (Іл. 2.1.16) була написана в 1897 році, коли він одружився, під час подорожі молодят по Хаконе. На картині зображені зелені пагорби і прозора вода на задньому плані, призахідне сонце і одна молода жінка, що сидить на березі на камені. Вона одягнена в шовковий халат, у руках тримає шовкове віяло, має прямий ніс і пухке обличчя — це очевидне звернення до залишків екзотичного в старовинному образі. Цю картину розглядають як характерний твір своєї школи, і 1900-го року вона була показана на Всесвітній виставці в Парижі.

Фуджішіма Такеші (1867–1943) також є знаменитим японським майстром олійного живопису. Він викладав в школі образотворчого мистецтва в Токіо (нині Національний університет мистецтв) і в школі образотворчого мистецтва Кавабата. Навчався в 1905–1909 роках у Франції, а потім в Італії, 1910-го року повернувся до Японії, демонстрував 30 своїх нових робіт, виконаних у стилі імпресіонізму, у приміщенні «Товариства білого коня». Хоч історія японського олійного живопису не настільки тривала як європейського, та саме японські художники першими в Азії створили роботи виконані в цьому стилі. Це теж було однією з важливих причин вибору студентами саме Японії для подальшого навчання.

Великим кроком у напрямку до західного мистецтва стало виконання робіт в жанрі ню. Японія, як потужне джерело художніх впливів, місце навчання китайських художників, зіграла в цьому не останню роль. На початку ХХ століття в Японії, через тривале існування феодальної цивілізації, не було широкої практики зображення оголених тіл, характерної для західного живопису. Втім, ще в квітні 1895 року Курода Сейкі провів у Кіото виставку в рамках 4-ї Національної торгової ярмарки, на якій показав написану в Парижі картину в жанрі ню «Ранковий туалет» (також перекладається як «Ранковий макіяж», оригінал був знищений під час другої світової війни). Це спричинилося до суспільної дискусії щодо питання: «Чи не стануть картини в жанрі ню причиною виникнення шкідливих звичок у нашій країні і в нашому

суспільстві?». Лі Чжаншень у книзі «Ха! Японія» писав: «1895-го року, художник Курода Сейкі виставив на показ зображення оголеного жіночого тіла на картині «Ранковий туалет», відвідувачі нестримно реготали над такою непристойністю, жінки, тільки кинувши погляд, згорали від сорому і тікали геть, а коли імператор Японії ошасливив виставку найвищим візитом — він взяв тканину і прикрив картину. Засоби масової інформації підняли народ на боротьбу проти падіння моралі і традицій ...» [10]. Французький карикатурист Біга, який тимчасово перебував у Японії, намалював карикатуру, що зображала вирази обличь відвідувачів, які дивляться на картину «Ранковий туалет» [10].

Отже, японський живопис в кінці XIX століття безупинно розвивався, в результаті чого постало чутливе для східної людини питання оголеної натури на картинах. Приводом для цього стала саме поява картини Курода Сейкі «Ранковий туалет». Картина «Ранковий туалет» була спалена під час Другої світової війни. Це було зображення оголеної жінки в натуральну величину, що було «випускним екзаменаційним твором» Курода Сейкі під час його навчання у Франції в 1893 році. Він зосередив всі зусилля на цій роботі і успішно здав іспит. На картині зображена молода жінка, яка щойно прокинулася вранці, стоїть перед великим дзеркалом на ведмежій шкурі і зачісується. Художник зосередив особливу увагу на спині жінки і її відображенні в дзеркалі, намагаючись вкласти в неї всю глибину творчого задуму. Навіть при погляді на збережену чорно-білу фотографію «Ранкового туалету» можна сказати, що цей витвір мистецтва написано впевненим майстром реалізму, який блискуче використовує академічні прийоми західноєвропейської традиції. Ця дипломна робота Курода Сейкі дозволила йому успішно закінчити навчання в академії образотворчого мистецтва Колароссі. Картиною «Ранковий туалет» були захоплені тодішні майстри живопису, наприклад, П'єр Сесіль Пюві де Шаванн (1824–1898). Для самого Курода «Ранковий туалет» також стала визначальним твором.

Після повернення художника додому, картина «Ранковий туалет» шість разів експонувалася на виставках образотворчого мистецтва періоду Мейдзі,

три рази вона виставлялася в Кіото, і четвертий раз — на Національному торговому ярмарку. Це перша робота в жанрі ню, яка була показана в Японії публічно, тим самим викликавши переполох як у професійному середовищі художників, так і в суспільстві, — ЗМІ звинуватили автора в аморальності. Згодом щодо експонування творів мистецтва з оголеною натурою велися запеклі суперечки.

На Сході зображення оголеної природи практикувалося з давніх-давен, але пізніше, під впливом природознавчих наук, ця тематика зіткнулася з численними заборонами і була заборонена. Коли східні люди зіткнулися з оголеною натурою, яка прийшла із Заходу, вони напружилися, ніби побачили ворога, відчували тривогу і страх. Японія першою серед східних держав зіткнулася з несподіваним питанням оголеної природи. Курода, з притаманним йому ентузіазмом піонерів, використовував будь-яку можливість висвітлення важливості і необхідності поширення живопису в жанрі ню.

Суспільство атакувало живопис з оголеною натурою, звинувачувало його в негативному впливі на японське суспільство, у порушенні звичаїв і звичок, а також і в інших злочинах, з огляду на що був зроблений висновок, що «оголена натура не підходить японській державі і суспільству» [161, с. 45]. Отже, «Ранковий туалет» і подібні роботи в жанрі ню, як і питання які вони піднімали, були проігноровані або навіть закриті. «Ранковий туалет» викликав ланцюгову реакцію. Після того, як Курода Сейкі показав публіці ще одну роботу в жанрі ню — «Мудрість, почуття, любов» (Іл. 2.1.15) – вона була заборонена для «художньої критики». Однак, з плином часу, завдяки безперервному соціокультурному розвитку, японське суспільство поступово стало визнавати роботи в жанрі ню.

Природно, той факт, що світ японського мистецтва на той час був переконаний, що малювати картини з оголеною натурою – це великий крок вперед, стимулював китайських студентів, які навчалися в Японії, до ще більшої ідеологічної розкнутості. Одним з таких студентів був *Лі Шутонь* (1880–1942), ім'я при народженні – Вентао, дитяче ім'я – Чень Сі, шкільне ім'я

– Гуан Хо, на прізвисько Шу Тонь. Він добре обізнаний в живописі, музиці, театрі, каліграфії, гравірування печаток у стилі чжуань та поезії. Був видатним китайським художником, педагогом в сфері сучасного мистецтва, відомим буддійським ченцем в школі буддизму Наньшань. У 1905 році Лі Шутонь, за власний рахунок, подався до Японії навчатися живопису. У 1906 році він був зарахований до школи образотворчого мистецтва Токіо на кафедру західного живопису. У той же період митець присвятив себе грі на фортепіано. Лі Шутонь був талановитим і кмітливим студентом, в своїх роботах він уміло поєднував китайські і західні техніки. Він вирішив реформувати мистецтво і художню освіту. Під час навчання в Японії, він так само, як і Курода Сейко, вивчав техніки французької школи пленерного живопису. Улітку 1911 року він завершив навчання в Японії і повернувся на батьківщину. Спочатку працював у місті Тяньцзінь професором, викладав рисунок у технічному училищі, потім – в Шанхаї, редактором ілюстрацій в газеті «Тихий океан». Він був першим художником в Китаї, хто використовував ескізний малюнок як рекламу в друкованому виданні. Він був редактором ілюстрованого журналу, і кожне його число було яскравим, багатим на різноманітні художні деталі. Тоді ж він і його товариш Лю Яцзи вперше організували «Товариство червоного письма». Як редактор журналу «Червоне письмо», він демонстрував свій «багатий літературний талант, так, що всі ним неймовірно захоплювалися» [164]. Під час свого перебування в Шанхаї він займався місіонерською діяльністю і викладав західний живопис, історію мистецтва та музику в різних педагогічних навчальних закладах, таких як Східна школа для дівчат в Шанхаї, Чжецзянське педагогічне училище другого рівня акредитації, Нанкінське вище педагогічне училище. Викладаючи витончені мистецтва, Лі Шутонь особливу увагу звертав на базову підготовку, і, відповідно до методів навчання західному живопису, розробив базовий курс навчання роботі з гіпсом, рисуванню нерухомої природи тощо. Вже в 1914 році Лі Шутонь використовував живу природу для навчання студентів моделюванню тіла на картинах.

Лі Шутонь для Китаю – першовідкривач сучасного олійного живопису та оголеної натури, але до сьогоднішнього дня збереглося дуже мало його робіт – вціліло всього 3 картини. З них дві картини експонуються в Центральній академії образотворчого мистецтва – «Напівоголена жінка» (Іл. 2.1. 19) і «Автопортрет» (Іл. 2.1.20). Крім цих двох робіт, добре відоме широким масам живописне олійне полотно «Квітка» (Іл. 2.1.21). Чому їх так мало? Після розслідування виявилось, що їх просто розікрали злодії. У 1936 році учень Лі Шутоня У Менфі писав у своїх мемуарах: «Як згадує пан Чу Сяо Ші, на той час він працював викладачем в Пекіні. Одного разу рано вранці, він на засніженому полі побачив картину, і, уважно розглянувши її, зрозумів: так це ж “Квітка” Лі Шутоня! Що стосується інших музейних експонатів, в сніжну ніч злодії викрали їх, а картину “Квітка”, поспішаючи, просто забули. На цей раз серед виставкових картин не було “Квітки”, за наявною інформацією “Квітка” зараз знаходиться в Сингапурі в колекції приватної особи» [164].

Відповідно до протоколу школи образотворчого мистецтва в Токіо, випускники кафедри західного живопису (після 1934 року перейменована на кафедру олійного живопису) під час випускних іспитів повинні залишити свій автопортрет рідному університету. З 1905 по 1946 рік тут навчалися всього 134 китайських студента, з них 90 осіб студіювали олійний живопис, дотепер збереглося 44 автопортрета китайських студентів-випускників, серед них і автопортрет Лі Шутоня [164]. Якщо порівняти з іншими автопортретами «Автопортрет» (Іл. 2.1.20) Лі Шутоня, написаний в 1911 році, стає ясно, що на нього справив великий вплив пізній імпресіонізм. Художнику добре вдаються передача гри світла, експерименти з кольорами.

Що стосується картини «Напівоголена жінка» (Іл. 2.1. 19), вона теж має власну, не менш цікаву, історію. Е Шентан в 1982 році в передмові до «Альманаху Лю Хайсу» писав: «У нашій країні, що стосується живопису в жанрі ню, пан Лі Шутонь, напевно, був першопрохідцем, члени родини пана Ся запитували мене про те, де знаходяться його картини, де їх можна побачити, і я направив їх до Центральної академії мистецтв» [164]. Однак, всупереч всім

очікуванню, після того, як картина деякий час зберігалася в Центральній академії мистецтв (є наступницею Пекінської школи образотворчого мистецтва), вона фактично зникла. Коли всі вже вважали, що картина втрачена назавжди, вона знову з'явилася на публіці. У 2011 році Центральна академія мистецтв, після повної перевірки всіх колекцій живопису Республіки Китай, лише для того, щоб знайти цю жадану картину, вирішила провести загальну перевірку і ревізію фондів, картина Лі Шутоня спокійно лежала там, вкрита пилом. Через півстоліття шедевр майстра нарешті знову став доступним для огляду.

Старший онук пана Ся Ся Хуннін у мемуарах «Від митця до буддійського наставника» писав: «Живопис – це тиха, гарна, приємна оголена дівчина» [164]. На початку 1920-х багато художніх журналів передруковували картини в жанрі ню, або схожі на них. Чи може бути, що картину просто переписали викладачі Центральної академії мистецтв? Це питання стало ключовою проблемою диференціації цієї картини. Для підтвердження її авторства картини, працівники Центральної академії мистецтв застосували аналіз використаних пігментів в якості методу ідентифікації. Результати оцінки зараз висять на стіні поруч з оригіналом. З використаних матеріалів на картині був виявлений пігмент виготовлений зі смарагду, він був основним і найважливішим. У Парижі він відомий як смарагдово-зелений, а в Англії — під назвою Emerald Green, у 1814 році його виробляла одна німецька компанія, а після 1830 року він був популярним і широко застосовувався в роботах імпресіоністів і постімпресіоністів, кажуть, що це був улюблений колір Сезанна. Цей пігмент містить хімічний елемент арсен, а тому є надзвичайно токсичним. Багато виробників фарб припинили виробництво смарагдового пігменту на початку ХХ століття, а в його середині він вже не вироблявся ніде в світі. На картині «Напівоголена жінка» (Лл. 2.1. 19) знайшли саме цей пігмент, тому можна бути впевненим, що цей твір було написано на початку ХХ століття, а не скопійовано послідовниками.

В історії сучасного китайського живопису Лі Шутонь є знаковим художником-новатором, він став першою скрипкою західного живопису і приніс цю манеру письма китайським студентам, які навчалися в Японії. Він пройшов нелегкий шлях першовідкривача, і модернізація китайського живопису – це його заслуга. Тому багато дослідників нарекли його «першопрохідцем» і давали йому інші схожі ймення, наприклад: «перший китаєць, що вивчав західний живопис в Японії», «предок ілюстрованої реклами», «піонер гравюри» тощо [164]. Якщо окинути оком всі роботи Лі Шутоня, можна прослідкувати шлях його розвитку як митця: стиль гохуа, олійний живопис, акварель, комікси, реклама. З гравюрою він ознайомився поверхово. Серед усіх цих технік олійним живописом він захоплювався найбільше.

Курода Сейкі, хоча і не був його безпосереднім учителем, але, в широкому сенсі, як професор і завідувач кафедри західного живопису школи образотворчого мистецтва в Токіо, де навчався Лі Шутонь, був його інструктором-методистом. Крім того, перед вступом до школи образотворчого мистецтва, Лі Шутонь захоплювався Курода Сейкі та його роботами, він присвятив себе вивченню його картин, тому стиль олійного живопису Курода Сейкі, а також імпресіоністська школа, мали великий вплив на роботи Лі Шутоня. Наприклад, твір «Напівоголена жінка» (Іл. 2.1. 19) – це картина, яка була написана під час його навчання. На картині зображена оголена жінка, яка щойно після купання сіла в крісло, її очі закриті, поза виражає спокій. Оголена жіноча натура тоді була улюбленою темою японських художників, і водночас певною межею моральності, тому виникло протистояння ідеології і культури традиційного мистецтва та ідеології західного живопису. Курода Сейкі створив картину як доказ того, що оголена натура не є аморальною. Це триптих, на картині немає фону, робота називається «Мудрість, враження, сентиментальність» (Іл. 2.1.15). У своїх роботах в жанрі Лі Шутонь наслідував манеру Курода. Щодо техніки і композиції можна провести паралель цієї картини з картиною Курода «Жінка, що сидить на стільці» (Іл. 2.1.22), схожість

між двома роботами очевидна — жінка має спокійний вираз обличчя, композиція і образ збалансовані і точні, обидва художники приділили велику увагу грі світла і фарб. Варто детальніше розглянути ще одну картину — «Автопортрет» (Іл. 2.1.20) Лі Шутоня, який він намалював, коли випускався з академії. На цій картині ми можемо побачити сміливість його манери: ще не закінчивши навчання, він вже майстерно об'єднував техніку французької школи неоімпресіоністів і постімпресіоністів, використовував багато кольорів і фарб. Неоімпресіоністи виступали за відмову від змішування кольорів на палітрі, лише основні кольори мали домінувати на зображенні, бути рівномірно розподіленими на полотні відповідно до законів науки, для того, щоб зоровий апарат людини самостійно створював всю кольорову палітру і виникало природне відчуття кольору. У картині «Автопортрет» (Іл. 2.1.20) художник використав точкову техніку неоімпресіоністів — пуантилізм, вся картина складається з маленьких чітких кольорових крапок. Проте щодо чистого світла і кольору, він не цілком запозичив техніку пуантилізму. Його картина дуже реалістична, лінії комплексні, можна порівняти цю роботу з «Автопортретом» Ван Гога (Іл. 2.1.23).

Отже, Курода Сейкі і Лі Шутонь увійшли в історію китайського живопису як імпресіоністи [164, с. 13]. Китайські художники почали їздити в Європу і Америку на навчання не пізніше ніж до Японії, але що стосується розуміння і прийняття китайськими художниками імпресіонізму, то вони повторювали вже пройдений Японією шлях.

Гуан Лян (1900–1986), інше ім'я – Лян Гон. Народився в провінції Гуандун, 1917-го року поїхав до Японії навчатися живопису, 1923-го — повернувся на батьківщину, викладав у Шанхаї в школі образотворчого мистецтва. Пан Гуан Лян був неперевершеним майстром сучасного китайського живопису, також він був першим, хто ввів західний модерністський живопис у китайську традицію [82, с. 99], завдяки чому прославився як на батьківщині, так і за кордоном. Його роботи піддалися впливу модернізму не тільки у використанні техніки, але і в теорії та концепції. Він казав: «Якщо ми знаємо

теорію і осягнули дух сучасного живопису, то ми в жодному разі не будемо хибно розуміти і сприймати сучасне мистецтво, не станемо лаяти його. Художник повинен мати відповідну освіту, особливо в теперішній час, він мусить бути ремісником своєї справи» [153, с. 44]. Це була дуже м'яка критика недалеких художників, які вважали себе видатними сучасними живописцями. Гуан Лян, гарно вихована і благородна людина, був цілком і повністю занурений у світ мистецтва, і навіть в його картинах можна побачити вихованість і благородство. Китай повністю перейняв західну стилістику олійного живопису, за допомогою системи освіти, громадських організацій, виставок, періодичних видань та іншими численними різноманітними шляхами. Симбіоз самосвідомості, розуміння навколишнього середовища та місцевої культури, формування образу і форми – це і є характерною індивідуальною рисою китайського олійного живопису початку ХХ століття. Ця манера охоплює класичну манеру живопису, незначні зміни кольору і графіки, а також суб'єктивні характеристики об'єкта. У такий спосіб створювалися натюрморти, пейзажі та портрети. Роботи в цих жанрах стали незвичайним стартом для оновлення китайського живопису. Серед них можна виділити такий жанр китайського олійного живопису, як портрет, який привів до розвитку технік відображення реальності. Питання ідентифікації та оцінки картин все ще залишається недостатньо дослідженим. «У роботах Гуан Ляна можна побачити унікальні лінії, що показують його глибоке розуміння традиційного китайського живопису, демонструють шарм його робіт. В останні роки в Пекінській опері з'явився герой, який показує глибоке розуміння мистецтва і традиційної китайської культури» [153, с. 44]. За роботами Гуан Лян «Натюрморт на столі» (Іл. 2.1.24) і «Після купання» (Іл. 2.1.25) можна зробити висновок, що він ввібрав в себе фовістську манеру великого майстра Матісса. Квінтесенція живопису, як вважав Матісс, має два засоби вираження: перше – це копіювання, а друге – власне, вираження, експресія. Він виступав за друге. Він постулював: «Я дуже довго шукав, і зрозумів, що найбільш важливим є вираження живопису» [28, с. 127]. Матісс активно вивчав східне мистецтво. Спочатку його

метою був пошук динамічності, сили вираження, досконалої свободи, через які він поступово домігся балансу виваженості, мудрості і почуття спокою. Якщо неперевершений майстер знайшов для себе у східному мистецтві численні засоби графічного вираження, то картини переповнені декораціями в прямому сенсі слова.

Гуан Лян власні прозріння в драматичному мистецтві втілює у живописі. Він вважає, що не варто точно копіювати картину, як це раніше робили художники-живописці, а слід просто вчитися один у одного, щоб створити власну форму вираження. У сенсі кольору Матісс практикував чисто первісну манеру, а в роботах Гуан Ляна ми бачимо більш інфантильні штрихи — це його глибоке розуміння китайського традиційного живопису. Матісс, згодом, оцінюючи свою роботу, помітив: «це спосіб заспокоєння, певний стабілізатор, або ж — це схоже на зручне улюблене крісло, яке знімає втому» [2, с. 243]. Саме це є спільним у роботах Гуан Ляна та Матісса.

Дін Ян Юн (15.04. 1902–23.12. 1978) — ще один художник, на якого під час навчання в Японії також дуже вплинули картини Матісса. Його роботи були обрані для Центральної японської виставки творів мистецтва. Він був одним з головних прихильників китайського сучасного мистецтва, відомим сучасним живописцем. Його роботи виконані переважно олійними фарбами.

Також він займався різьбою, був майстерним педагогом. У 1921 році вступив до художньої школи в Токію, де вивчав здебільшого західний живопис. Малюнок з натури, натюрморт, пейзаж він не вивчав дуже глибоко — натомість надзвичайно захоплювався майстром Матіссом і його технікою французької фовістської школи, і домігся прекрасних результатів, за що був глибоко вдячний директору школи — пану Курода Сейкі. Роботи юнака експонувалися на Центральній японській виставці творів мистецтва, що є неординарним фактом (Лл. 2.1.26, 2.1.27).

Гуан Дзлан (1903–1986) народилася в Шанхаї, походить з провінції Гуандун, округ Нанхай. У 1927 році закінчила Шанхайську філію Китайської академії мистецтв на кафедрі західного живопису, в тому ж році поїхала

вчитися до Японії, в Токійський Інститут культури. Її роботи було відібрано для великої японської виставки. Гуан Дзлан була однією з перших китайських художниць, які прийняли і освоїли стиль фовізму. У ранні роки життя її наставником був Чен Баої. Її роботи заслужено можна вважати вершиною сучасного японського живопису, вона також підтримувала дружні стосунки з багатьма іншими художниками. У 1930 році, після повернення додому, вона провела кілька персональних виставок живопису в Шанхаї, а з 1963 року і аж до смерті працювала в Шанхаї в палаті з вивчення історії і культури. Гуан Дзлан добре відома в Японії. Під час навчання там, вона зустріла двох японських авангардних художників, які стали її добрими друзями і наставниками. Ці майстри олійного живопису вчилися у Франції, вони були добре обізнані з різними техніками живопису, особливо з французькою школою фовізму. Їхні мазки сміливі, кольори сильні, але теплі, вони використовують прості варіації форм, що виказує схильність до сарказму як одну з рис японського живопису того часу. Під глибоким впливом фовістської школи живопису Гуан Дзлан використовувала широкі мазки, і вони виходили легкими і елегантними. Вона надзвичайно тонко відчувала колір, завдяки чому її картини сповнені внутрішньої сили, величі, мають чудову манеру виконання. У 1930 році Гуан Дзлан створила картину «Нарцис» (Іл. 2.1.28). Ця робота була обрана японським урядом для японської листівки, і надрукована великим накладом. Стилiстика цієї роботи тяжіє до експресіонізму. Вона тільки два-три роки як почала свою кар'єру художника, а її твір вже поширився по всьому світу, що, зазвичай, трапляється в галузі образотворчого мистецтва дуже рідко (Іл. 2.1.29–2.1.31).

Отже, китайські художники часто обирали Японію для удосконалення своєї майстерності. Загалом вони мали великий інтерес і до європейського сучасного мистецтва, наприклад: *Чень Чень Бо* (1902–1978), *Ляо Дічун* (1895–1948) та інші. Студенти, які навчалися в Європі, захоплювалися класичними стилями живопису. Спочатку студенти надавали перевагу навчанню в Японії через порівняно невелику віддаленість від рідного дому, близькість культур.

Але все ж вони усвідомлювали, що історія олійного живопису в Японії не така тривала, як в Європі. Європейські країни мають безліч музеїв і художніх галерей, де знаходяться безліч шедеврів живопису. З плином часу, все більше і більше китайських студентів схилялися до навчання в Європі. В середині ХХ-го століття концепція сучасного західного мистецтва зазнає величезних змін. Ще в ХІХ столітті, коли винайшли фотоапарат, фотографія замінила реалістичне відтворення картини, і живопис був змушений піти іншим шляхом, велика увага стала приділятися внутрішньому духу живописця і чуттєвому наповненню картини. Коротко кажучи, європейські художники почали шукати нові форми мистецтва, багато художників почали вивчати іноземну культуру, наприклад країн Азії або Африки, і шукати нові способи вираження в живописі. А китайські художники, оскільки вже приїхали в Європу, вибирали традиційні шляхи, кількасотлітню, але при цьому не старіючу, класичну манеру живопису. У такий спосіб вивчення реалістичного живопису в до певної міри заповнило брак виразності в китайського живопису.

Лі Тефу (1869–1952), на наше переконання, був першим студентом, який навчався в Європі. В історії сучасного китайського мистецтва Лі Тефу дійсно був першим, хто вчився на Заході, його називають «першим китайським майстром олійного живопису» [153, с. 25]. В історії сучасної демократичної революції Китаю він був одним із заслужених державних діячів. Він мав один простий універсальний життєвий ідеал – душу віддати мистецтву, а серце – турботі про громадян своєї країни. Якось Лі Тефу сказав: «У мене за все життя було всього лише два хобі, перше – це мистецтво, а друге – революція» [153, с. 33]. Він ніколи не був одружений, все життя залишався самотнім, не мав ніякого майна чи особистих речей, зберігав тільки свої твори. У 1887 році був зарахований до Інституту образотворчого мистецтва Арлінгтон в Англії. Завдяки його унікальному художньому таланту і наполегливій праці, він вже у перший рік навчання отримав перше місце на іспитах і виграв стипендію, і потім так тривало з року в рік. У 1891 році вступив до Королівської академії мистецтв, де вивчав графічний малюнок і олійний живопис. У 1897–1906 рр.,

упродовж майже десятиліття він їздив по світу, працював то в Канаді, то в Англії чи Америці, продавав свої роботи, публікував їх у друкованих виданнях, виконував проектні роботи. Він мав нагоду відвідати відомі художні музеї в Парижі, Римі, Флоренції та інших містах світу, щоб краще зрозуміти європейське мистецтво, його історію, до того ж він любив копіювати шедеври майстрів живопису. У 1907 році Лі Тефу оселився в Нью-Йорку, це був один з важливих поворотних моментів в курсі розвитку його кар'єри художника. У 1908–1911 роках відвідував студію Вільяма Чейза. 1912 року, у віці 43 років, вступив до Нью-Йоркського художнього університету, де познайомився з доцентом і президентом Ліги студентів Джоном Сарджентом, що дало йому ще більше можливостей для подальшого розвитку та навчання [153, с. 93].

Джон Сарджент – це художник, який відіграв велику роль у розвитку сучасного англо-американського мистецтва. Він очолював Асоціацію художників США упродовж десяти років. Коли Лі та Джон навчалися в Іспанії і Мюнхені, вони захопилися роботами Веласкеса і Халса, а також кольором і мазками Моне і Мане. Веласкес і Халс порушували будь-які загальноприйняті серед живописців норми, вони безпосередньо використовували олійні фарби і майстерно маніпулювали мазками і штрихами. Джон Сарджент і Вільям Чейз всотували манери живопису старших майстрів, витворюючи квінтесенцію їхньої стилістики, такий підхід був досить новим і незвичним, як для сформованих на академічному класичному стилі художників.

Природно, Лі Тефу зазнав впливу цих двох майстрів, в його мистецтві є багато спільних з їхніми манерами рис. Він подібно до них використовував лінії і штрихи, робив великий акцент на характер і зміст, але є і те, чим вони відрізняються: колір у Лі Тефу простіший і стриманий, ніж у Джона Сарджента, більш реалістичний, але грубіший і зухваліший, ніж у Вільяма Чейза. На олійних портретах Лі Тефу гра тіні і світла хоча і залишається досить «академічною», орієнтованою на урочисто-строгий класичний стиль, але використання кольору порушує одноманітний сумний коричневий тон. До того ж він успішно знаходить і передає характеристики кожного об'єкта, думок і

почуттів для досягнення загальних колірних ефектів, для відходу від одноманітності і повтору застарілих взірців. Колір на картинах Лі Тефу – немов живий, більш тонкий, простий, штрихи, як удари – активні, повні ритму і почуття руху. Його рука вільна і легка, він робить акцент на внутрішній формі картини, написані ним портрети яскраві, візуальні, він вкладає в них душу, і вони ніби оживають. У портретах він надавав перевагу темному фону, його штрихи і мазки накладаються один на одне і зливаються воедино, він добре вловлює настрій людини і її манеру поведінки, а також уміло використовує світлові імпульси і відтінки. Лі Тефу добре освоїв майстерність західного реалізму, багато знавців і поціновувачів мистецтва не переставали захоплюватися ним. Китайський революціонер-демократ Сунь Чжуншань писав про нього: «Перше світило в світі живопису Східної Азії» [153, с. 90]; Джон Сарджент також висловив своє захоплення: «Такого майстра кольору і в Америці не знайдеш» [153, с. 90]; Вільям Чейз вважав його «найбільшим художником Сходу, який спеціалізується на Західному живописі» [153, с. 90]. Проте, популярність Лі Тефу в Китаї була набагато меншою, ніж його сучасника Сюй Бейхуна, який теж навчався в Європі (Іл. 2.1.32–2.1.37).

Сюй Бейхун (1895–1953) в 1919 році відбув вчитися до Франції, був прийнятий в Паризьку національну школу образотворчого мистецтва, де вивчав живопис і графіку. Він подався до Західної Європи, щоб спостерігати і вивчати західне мистецтво. Бейянський уряд надав йому допомогу — призначив стипендію, завдяки якій 24-річний Сюй Бейхун зміг поїхати до Франції займатися живописом. Відразу після прибуття до Європи він насамперед відвідав Британський музей в Англії, Національну галерею, виставки Королівської академії й інших галерей, Лувр у Франції, де зміг побачити і вивчити велику кількість видатних робіт часів Ренесансу. Сюй Бейхун так висловлювався про свою творчість: «Тіло не може існувати без душі, як і важко керувати конем без поводів» [153, с. 95]. Отримуючи формальну освіту в галузі Західного живопису, він, напевно, не міг оминати фламандську школу живопису, що спеціалізується на історичних темах, картини її послідовників

характерні досконалою гармонією кольору. Цей вплив простежується у формуванні майбутнього стилю живопису Сюй Бейхуна.

Сюй Бейхун став помітною фігурою в історії китайського живопису ще й тому, що мав почуття обов'язку і відповідальності, 8 років він, не покладаючи рук і віддаючи всі свої сили, навчався у Франції і завдяки цим зусиллям досягнув величезного успіху. У 1927 році Сюй Бейхун побував в Італії, Швейцарії та Римі, знайомлячись зі скульптурою і фресками Мікеланджело, отримавши корисний досвід, нарешті повернувся на батьківщину, де почав займатися громадською і освітньою діяльністю. У 1928 році він виконував обов'язки декана Південного національного художнього інституту та активно просував і пропагував реалістичне мистецтво. У 1929 році обіймав посаду декана Пекінської академії образотворчого мистецтва, запросив викладати у званні професора відомого китайського художника, каліграфа і майстра різьблення по каменю — Ци Байші [73, с. 130]. У 1933 році Сюй Бейхун був запрошений Національним художнім музеєм в Парижі до Франції, де відбулася «Виставка сучасного китайського живопису», а потім він побував в Німеччині, Бельгії, Італії та інших країнах, де взяв участь у подібних виставках. Публіка була вражена виставками, національні газети розхвалювали його роботи. У 1940 році Сюй Бейхун відгукнувся на запрошення індійського письменника Рабіндраната Тагора і поїхав до Індії, де провів дві персональні виставки в Індійському національному університеті. Тагор спеціально для цієї виставки написав передмову з такими словами: «Особисто мені дуже подобається дивитися на ці твори мистецтва, і я впевнений, що вони дадуть багато натхнення і творчої енергії поціновувачам мистецтва» [153, с. 94]. Після 1949 року Сюй Бейхун обіймав посаду голови Китайської асоціації художників і голови Центральної академії образотворчого мистецтва, його репутація і статус досягли свого піку.

Підбиваючи проміжний підсумок, можна сказати, що Сюй Бейхун, один з двох китайських художників, які тоді одночасно працювали в реалістичному

стилі, став відомішим за іншого – Лі Тефу, – через сукупність наведених далі факторів:

1. *Сучасне мислення у живописі*

Виходячи з ескізів і картин написаних олією, створених під час навчання за кордоном, у Сюй Бейхуна була дуже міцна фундаментальна база. Його ескіз «Старий з палицею» (Іл. 2.1.38), олійні картини «Стара» (Іл. 2.1.39), «Тіло чоловіка» (Іл. 2.1.40) — майже зразкові, еталонні. Він дуже добре знав анатомію людського тіла, на малюнку видно кожен м'яз, його вигини і рухи. У своїх замальовках він застосовував східну техніку, для зовнішніх обрисів людей він використовував тонкі східні мазки, це стало класикою. На картинах видно градацію світла, як воно змінюється, його хвилясту текстуру: рівень майстерності художника дуже високий. Хоча картини написані олійними фарбами відносно погано зберігаються, зовнішня сторона відшаровується і тріскається, але люди на них повні плоті і крові, як живі.

Лі Тефу систематично і довго вивчав олійний живопис Заходу, його реалістичний стиль увібрав в себе квінтесенцію європейської традиції, художник ввібрав духовність західного олійного живопису і також досяг високих результатів. Незважаючи на те, що образна мова картин Лі Тефу чиста, техніка добре відпрацьована, той авторитет і репутація, які він отримав на Заході, є відгуком його успіху в Китаї в ранній період творчості. На противагу цьому, Сюй Бейхун після виїзду з країни більше думав про те, як поліпшити, удосконалити традиційний китайський живопис. У 1920 році він опублікував статтю «Про вдосконалення китайського живопису» [155, с. 45], це була перша наукова праця, де обговорювалися важливі твори китайського живопису. Він запропонував слоган: «Західний реалізм покращить китайський живопис». У статті автор виступає за реалізм і проти плагіату. У 1929 році він видав інші статті, такі, як «Сумніви» і «Сумнів і нерозуміння», де чітко виступає проти Сезанна, Матісса та інших діячів мистецтва. У спробі інтеграції з Заходом, одну зі своїх пізніх робіт «Юй Гун пересунув гори» (Іл. 2.1.41) він виконав у більш класичній манері. В основу сюжету покладено класичну китайську оповідь про

те, як подолати всі перешкоди. Картина сповнена піднесених почуттів і прагнень до завоювання природи. Ця картина була намальована в 1940 році, на той час настав критичний момент війни Китаю з Японією, і художник мав намір яскравою художньою мовою висловити рішучість і наполегливість людей, надихнути маси на боротьбу з агресорами і на остаточну перемогу. У картині органічно поєднані традиційна китайська техніка живопису і західна, він створив «китайсько-західний» реалістичний художній стиль, що має високу художню цінність. Також цікавою є робота «Тагор» (Іл. 2.1.42) – це портрет. У ній художник явно використовував західні художні методи живопису, але вона досі вважається зразком традиційного китайського живопису. Зображення людини виходить на перший план, обличчя виконане як замальовка, водночас добре передана його форма (це те, що Сюй Бейхун називав іконографією), образ людини дуже чіткий. Задній план картини виконано у традиційному китайському живописі гошуа, це підкреслює риси особистості. Робиться психологічний акцент на образі головного героя, в цілому передається перш за все його умиротворення. У серії робіт «Коні» (Іл. 2.1.43–2.1.45) можна ясно побачити відгук західного реалізму, хоча автор використовував традиційну китайську техніку живопису тушшю, проте в результаті вийшов яскравий майстерний живопис, що вказує міцну освітню базу і майстерність Сюй Бейхуна [1, с. 190].

З тих робіт Лі Тефу, які увійшли в історію мистецтва, виконані в західному стилі масляному живописі. Художник Лю Ісін одного разу сказав: «Найбільша заслуга Лі Тефу – це взяти джерело західного живопису, втілити його у витворі мистецтва і донести до народу» [155, с. 57].

2. Досягнення визнання після повернення з-за кордону на батьківщину

Сюй Бейхун є знаковою фігурою в історії китайського мистецтва, його внесок в галузі освіти і розвитку наукових аспектів китайського живопису назавжди закарбувався в історії культури. У дослідженні «Як зробити модель» він висунув теорію «Сім нових законів». Хоча в «Семи нових законах» були висунуті вимоги до портрету, та вони також можуть бути застосовані до

пейзажу, стилю «квіти і птахи» або інших стилів і жанрів. Сюй Бейхун навчався дуже тривалий час, він мав прекрасну нагоду вбирати в себе західну систему наукового моделювання, і тому він мав бажання розвивати взаємну інтеграцію китайської і західної думки. «Сім законів» це: правильне розташування; точна пропорція; ясне розрізнення білого і чорного; натуральність пози і рухів; баланс і гармонія; передача характеру людини; зображення всього як наяву [155, с. 63]. Сюй Бейхун вважає, що будь-який художник, щоб стати майстром своєї справи, повинен дотримуватись «семи законів». Він вважає, що вивчення традиційного класичного реалізму допоможе студентам стати серйознішими і отримати міцну фундаментальну базу. Художник Ай Джонсін у «Дослідження творчості Сюй Бейхуна» писав, що в 1947 році він опублікував «Кроки для створення нової картини», «Нинішні художні проблеми Китаю» та інші праці, які підтверджують його суворе навчання, природне навчання, а не імітацію ранніх майстрів. «Художники і вчені повинні мати один і той же дух пошуку істини», «якщо в теперішній момент не маємо натхнення, ми повинні брати його від природи, шукати істину» [155, с. 70]. Сюй Бейхун успадкував прекрасну стародавню китайську традицію «вчитися у природи», також він підкреслив прагнення до істини, дослідження життя, щоб побачити його красу в мистецтві, й їхня єдність — це і є його внесок в теорію мистецтва і, особливо, реалізму.

Отже, можна сказати, що завдяки вірі Сюй Бейхуна в силу природи, втілену в мистецтві, і новим методам навчання в системі художньої освіти, він заслужив статус майстерного педагога.

Лі Тефу повернувся на батьківщину в 1930 році, і з усім можливим ентузіазмом піонера взявся за створення «Азійської академії східного образотворчого мистецтва». У нього було ще два масштабних проекти. Але громадянські заворушення та корупція у владі, не давали йому спокою, і він не зміг реалізувати задумане, що, в поєднанні з його розчаруванням національним урядом, привело його, сердитого на весь світ, до усамітнення в Гімалаях. Він пробув там аж до серпня 1950 року, коли йому виповнився 81 рік. Потім Лі Тефу приїхав назад в Гуанчжоу, де став заступником голови Південно-

Китайської Федерації живопису і літератури, а також почесним професором кафедри живопису Південно-Китайського інституту. Попри те, що через два роки Лі Тефу помер, його вплив на живопис продовжується.

Крім того, такі пасіонарні особистості, як Сюй Бейхун, займали чільне становище в світі мистецтва завдяки змінам старого режиму і підтримували тісні стосунки з численними сановниками, знаменитостями і учнями. Отже, реалізовані академічні вимоги — множаться, а його репутація покращується. На закінчення зазначимо, що, хоча мистецтво Лі Тефу завжди «присутнє», можливо люди «прогавили» його самого, як особистість.

Але є й чимало діячів мистецтва і мистецтвознавців, які критикували роботи Сюй Бейхуна і його освітню політику. Наприклад, відомий сучасний художник У Гуан Джон вважає: “Сюй Бейхуна можна назвати маляром, художником, іконописцем, але він – “людина без естетичного смаку”, тому що з його робіт видно, що він абсолютно не розуміє красу, його картина “Юй Гун пересунув гори” дуже потворна, незважаючи на те, що вона є портретом. Де ж його смак? Експерти дійшли висновку, що його стиль дуже низький <...> він спотворює естетику <...> вживані радянські речі прийшли з Європи. Після їхнього приходу, вони змінили естетичний напрям Китаю під своїм впливом” [155, с. 78]. Втім, У Гуан Джон викладав у Центральній академії образотворчого мистецтва, де був обділений прихильністю Сюй Бейхуна і, зрештою, – звільнений. Можливо, саме тому У Гуан Джон, зберігши образу на Сюй Бейхуна, вже в похилому віці кинув йому такий виклик.

Водночас, якщо прискіпливо розглянути роботи Сюй Бейхуна, то, дійсно, можна побачити чимало недоліків. По-перше, ми не можемо заперечувати в його картинах академізм, у нього відмінні навички з живопису, але, щодо пейзажів, то можна побачити в них досить яскраво виражену незрілість. Сюй Бейхун все своє життя пропагував класичний реалізм, тому у всіх його роботах є тінь класичної манери. Наприклад, його роботи «Храм, що кричить» (Іл. 2.1.46), «Пейзаж Ліцзяну» (Іл. 2.1.47) – картини похмурі, мляві, в них немає атмосфери і вони не викликають ніяких почуттів. Написана 1940-го року

картина «Юй Гун пересунув гори» є яскравим прикладом висловлення художньою мовою японської суспільної рішучості та наполегливості, вона надихає людей боротися за перемогу. Та все ж, як твір мистецтва, вона має недоліки, головним з яких є видиме спрощення передачі художнього задуму. Роботи Сюй Бейхуна в стилі гохуа також є спірними. Його особисті думки про живопис є правильними, він шукає синтез китайського і західного живопису, але багато його творів дуже неприродні, ніби він повністю забув унікальну красу гохуа – чарівність і піднесеність. Успішне проникнення та інтеграція західного живопису в китайський в жодному разі не було виключно механічним процесом, це було вливання крові західного реалізму у величезне тіло китайського живопису. Наприклад, картини «Дві гуски» (Іл. 2.1.48), «Бамбук і камінь» (Іл. 2.1.49), «Пробуджений лев» (Іл. 2.1.50) та інші, здається навмисно, проявляють життєвість, проте все ж є нудними і монотонними. Він хотів модернізувати китайський живопис, але спершу мусів сам повністю зрозуміти його суть. Якби китайські художники справді сліпо наслідували західний живопис, чи відрізнялися б їх твори від малюнків простих ремісників? Сюй Бейхун вважає, що тільки строго дотримуючись методики «Семи нових законів» можна стати справжнім кваліфікованим художником. Він сподівається, що студенти будуть строго дотримуватись класичного реалізму, він дуже прив'язаний до нього, в результаті чого повністю виключає з освітнього процесу інші школи живопису. Зрештою, всім відома істина, що творіння — це звільнення душевних поривів художника, а якщо він втратив свободу, як можна говорити про творчість?

Але, в будь-якому разі, незважаючи на різні оцінки творчості Сюй Бейхуна, не можна заперечувати його заслуги як видатного педагога мистецтва. Його теорії мистецтва до певної міри були керівними принципами розвитку китайського олійного живопису. Більшість його студентів стали відомими китайськими художниками і педагогами.

Лінь Фенмянь (1900–1999) — ще один знаковий художник-живописець, майстер олійного живопису, який навчався у Франції одночасно з Сюй

Бейхуном. Він є одним з представників сучасного китайського живопису. Під час навчання у Франції Лінь Фенмянь перейняв манеру майстра Фернанда Кормона, типового представника пізнього академізму, але Лінь Фенмянь не дотримувався загальноприйнятих норм, чим завдячує, перш за все, своєму походженню. У своїх мемуарах за 1963 рік він писав: «У той період, що стосується художньої творчості, я повністю загруз в рамках натуралізму, у Фернанда Кормона я провчився тривалий час, але так і не побачив відчутного прогресу. Одного разу в Парижі Ян Сіші спеціально приїхав до мене, щоб подивитися на мої роботи. Хто ж знав, що він буде дуже незадоволеним, він критикував мене за те, що я вивчаю все надто поверхово. Він щиро, проте також дуже суворо сказав мені: “Ти китаець, і ти знаєш, наскільки цінними і прекрасними є традиції китайського мистецтва! Чому б тобі гарненько не навчитися всьому? Нумо, вперед! Якщо вийти з головних воріт кампусу, там поблизу є музей Сходу, музей кераміки, йди туди, гризи граніт науки!” Також сказав, що “Ти повинен стати художником, тому не можна лише малювати — ти маєш вчитися всьому образотворчому мистецтву — скульптурі, кераміці, гравюрі...; ти повинен бути подібним до бджоли, яка з квітів всмоктує найкраще, щоб потім зробити мед”. Мені було тоді дуже соромно, адже я вважав себе китайським художником, але як і раніше я був закордоном, і навчався живопису під керівництвом іноземних вчителів, вивчаючи китайські художні традиції» [129].

Лінь Фенмянь досліджував витoki сучасного мистецтва – коли був у Європі, він глибоко вивчав західне мистецтво, і, досліджуючи його сутність, не обмежував себе в формі і не наслідував інших майстрів, натомість доклав багато зусиль до пошуків нових ідей і думок. Лінь Фенмянь надає великого значення традиційному китайському мистецтву, але він не повторює базові елементи, а прагне осягнути національний дух мистецтва. Він також казав: «Якщо поглянути на історичний хід подій, розвиток національної культури на певному етапі обов’язково повинен мати базу, потрібно вбирати національну культуру, щоб потім настала нова ера» [129]. Протистояння Західного і

Східного мистецтва Лінь Фенмянь гармонійно поєднав воедино, тому що він побачив і зрозумів Західне мистецтво, і, крім того, він почав шукати в ньому форми вираження Східного мистецтва, а форми вираження Східного мистецтва він шукав глибоко в собі, докопувався до самої суті культури. Пізніше він на практиці, в графічному рисунку, вів активний пошук Західного і традиційного живопису, вивчав їх синтез і уніфікацію, це і було його метою і орієнтацією.

Коли Лінь Фенмянь навчався у Франції, у світі європейського живопису були дуже популярні такі напрями сучасного мистецтва, як імпресіонізм, фонізм, кубізм тощо [3, с. 90]. На власному досвіді він дізнався, що малювати з натури досить нудно, і почав шукати свої особисті способи вираження, особливу художню мову. Під керівництвом свого наставника він почав досліджувати протилежний художній напрям, – китайський живопис, – щоб зрозуміти справжню суть китайського мистецтва і потім створити щось нове. Коли він повернувся на батьківщину, йому запропонували викладати курс «Вступ до Західного мистецтва, систематизація китайського мистецтва, їх гармонійне поєднання, а також сучасна художня творчість» у Китайській академії мистецтв. Лінь Фенмянь добре зображує жіночі персонажі, жіночі портрети, героїв пекінської опери, життя і звичаї рибальського села, а також різні натюрморти і пейзажі з будинками. Якщо розглядати його твори з точки зору змісту, в них проглядається смуток, самотність, порожнеча, ліричність. З формальної точки зору, по-перше, це квадратна композиція, по-друге — вони не мають назви, характерною рисою його картин є те, що глядач може охопити все з єдиного погляду і відразу зрозуміти суть. Художник намагається перетнути кордони китайського і західного мистецтва, створюючи спільну мову мистецтва. Він заслуговує звання новатора, адже він привніс новий сенс у мистецтво, що має і матиме велике значення для багатьох наступних поколінь митців. На думку деяких критиків, Лінь Фенмянь є духовним лідером усього китайського мистецтва ХХ століття [158].

У ранніх роботах Лінь Фенмяня проступає його прагнення до одухотвореного, правдивого мистецтва. Наприклад, роботи «Біль» (Іл. 2.1.51),

«Горе» (Іл. 2.1.52), «Гуманність» (Іл. 2.1.53) і т. д. — похмури, тьмяні, ілюструють гноблення, до якого вдавалася тодішня влада. Ось так він висловився стосовно своєї роботи «Біль»: «Тема картини описує історію одного мого однокласника, котрий приїхав з Франції до Чжуншаньського університету в провінції Гуандун, де був убитий місцевою владою. Тоді Гоміньдан саме проводив чистку партії, тому його і вбили, я відчуваю дуже страшний біль, в моїй картині “Біль” якраз і зображена жахлива сцена вбивства людей» [158, с. 45]. Мотивацію створення картин «Гуманність», «Страждання людства» (Іл. 2.1.54) варто шукати в тогочасній китайській політичній реальності. 18 березня 1926 року в Пекіні уряд Дуань Цижуня розстріляв молодих студентів, в цю «Різанину мучеників 18.03», крім Лю Хе Джен, також потрапив президент студентської ради академії мистецтв Я Дзонсен. 12 квітня 1927-го року Чан Кайши, який очолював праве крило партії Гоміньдан, ініціював масові вбивства з незліченною кількістю жертв. Лінь Фенмянь стверджує, що мотивацією для створення його картини «Гуманність» стало те, що «від Пекіна до Нанкіна абсолютно у всіх на слуху були ці безжальні вбивства» [153, с. 97].

У пізніх роботах Лінь Фенмяня видно яскраві кольори, життя, невимушеність, радість. Наприклад, знаковими прикладами можуть бути твори «Квітка» (Іл. 2.1.55), «Наймичка в чорному» (Іл. 2.1.56), «Три красуні» (Іл. 2.1.57), «Музика» (Іл. 2.1.58), «Думи на цитрі» (Іл. 2.1.59) і под. Його портрети схожі на роботи італійського художника Амедео Модільяні, що стосується композиції і використання кольору, то вони також однаково вправно володіють ними. Якщо, скажімо, Модільяні у живописі обирав як моделі своїх друзів, то Лінь Фенмянь обирав героїв традиційної китайської драми, які характеризують китайську традиційну культуру. Лінь Фенмянь майстерно використовує характерні риси західного живопису у створенні великої кількості своїх творів. Можна сказати, що Лінь Фенмянь глибше, ніж Сюй Бейхун, розуміє «ритм» китайського живопису, тому його твори більш яскраві, більш вишукані, не обмежені статутами традиційного китайського живопису, у нього є власна унікальна стилістика.

Багато хто з художників, які навчалися в Японії і Європі, дотримувалися канонів реалізму, наприклад, Сюй Бейхун, У Дзожен, Лі Тефу, Лю Сібей та інші. Також були художники, які прагнули до модернізму, наприклад, Лінь Фенмян, Гуан Лян, Чан Ю, Хуан Дюн Бі і т. д. Хоча є безліч протиріч між ними з приводу живопису, але всі вони мають дещо спільне – більшість з них, після повернення додому, зайнялися освітньою діяльністю, поширюючи ідеї західного живопису.

На початку ХХ століття різні нові течії і віяння через численними способами потрапляли в світ китайського живопису і китайське суспільство, з'явилися різні школи живопису. Так, Чжоу Сянг (1871–1933), котрий навчався в Японії і Франції, в 1907 році, після повернення на батьківщину, заснував першу в Китаї приватну школу мистецтв. У ній на початку свого творчого шляху здобули освіту Лю Хайсу, Сюй Бейхун, Дан Бін Гуан, Ван Я Чен, Дін Су, Чен Бао І та інші відомі художники. Лю Хайсу (1896–1994) у віці 16-ти років заснував «Шанхайську академію мистецтв» (згодом перейменовану на «Шанхайську школу образотворчого мистецтва»), ця школа сучасного мистецтва у всіх сенсах займала чільне місце в Китаї, 1914-го року її директором став широко відомий у мистецьких колах Джан Люгуан (1885–1968). Пізніше ця школа послідовно запрошувала працювати в ній і брати безпосередню участь в координації навчання живопису в Інституті досліджень тих, хто навчався у Франції: Фу Лей, Лі Дінфа, Лі Чаоші, Пань Сюн Чен, Джан Сюан, Діан Сао Хе, Джо Бічу, Пань Юлянь, Тен Бай Є, Фан Ганмін; в Японії: Гуан Лян, Чень Бао І, Лю Хуей, Ні Де І, Чень Ді Фо, Чен Шендзе; і в Англії: Лі Іці та інших професорів [153, с. 48].

У 1917 році, в Храмі білих хмар, західні ворота, Шанхайська академія образотворчого мистецтва провела виставку, організовану знаменитим Джан Юан, де був представлений акварельний живопис, картини в стилі гохуа, роботи з гіпсу, контурний малюнок тощо. Відвідувачі, художники, друзі то родичі, вчителі потрапляли в знаменитий Шанхайський салон Західного живопису і виставковий зал, де можна було побачити шедеври живопису. На

наступний день у газеті вже була надрукована критика опозиції щодо Шанхайської академії образотворчого мистецтва, завдяки чому директор Лю, маловідомий молодик, став знаменитим.

У тому ж році Лю Хайсу з гіркотою усвідомив: «у живописі найважливіше – це здатність майстерно зобразити людське тіло», для того, щоб намалювати модель, «необхідно ясно зрозуміти слово “тіло”», тому школа найняла 15-річного хлопчика, на ім'я «Чернець», «який став в Китаї першою моделлю для малювання людського тіла» [159]. Але тіло дитини було дуже виснажене і худе, студенти були невдоволені, школа неодноразово підвищувала винагороду в пошуках дорослих моделей, але феодална свідомість суспільства була ще дуже міцною. У Шанхаї є повір'я про те, «що портрети можуть нашкодити душі людини, зображеній на портреті, вкоротити її долю» [159]. На співбесіду прийшло трохи більше 20 осіб, з них для роботи натурником відібрати одного чоловіка, так у школі було створено кілька перших виставкових малюнків тіла людини. Виставку відвідав директор Шанхайської школи для дівчаток Ян Баїн, подивившись малюнки людського тіла, він гнівно докоряв Лю Хайсу: «Це зрадник мистецтва, йому не місце серед нас!», «Як він міг відкрито виставити картини в жанрі ню, це ж непристойний, аморальний вчинок!» Він також написав на про цю подію статтю і відправив у «Таймс». Лю Хайсу не звертав на це уваги, і покликання «бунтар у мистецтві» стало для нього мотивацією [159].

У 1918 році школа ще раз виставила картини людського тіла в приміщенні в студентського гуртка, що на цей раз викликало в суспільстві бурю емоцій, муніципальна рада послала нишпорку, а потім зажадала зняти картини із зображенням людського тіла. Але Лю Хайсу не залякав такий тиск. У 1920 році школа була перейменована на Шанхайську академію образотворчого мистецтва, в липні академії мистецтв вдалося знайти в Шанхаї одну жінку з Білорусі, яка погодилася працювати моделлю, — так в академії з'явилася натурниця. З тих пір у Пекінських художніх училищах і деяких школах також почали працювати натурниці, і зауваження проти цього поступово затихли.

У липні 1921 року академія знову була перейменована на Шанхайську школу образотворчого мистецтва. У 1924 році Жао Гуй Дю, після закінчення цього вишу влаштував персональну виставку в провінції Цзянсі, місті Наньчан, де були виставлені роботи із зображенням оголеного людського тіла, в результаті місцева влада заборонила цю виставку. Після того, як директор Лю Хайсу дізнався про це, він вважав, що студента Жао Гуй Дю було несправедливо ображено, але насправді Китай вже мав деякі плани щодо формування мистецтва майбутнього. Губернатор провінції Цзянсу відразу ж написав лист (він також був надрукований у газеті) Міністру освіти Національного уряду, де виклав власні погляди на те, яким має бути мистецтво, зажадав скасування заборони, в результаті чого в суспільстві виникла велика полеміка про «справу моделі». Тоді в Шанхаї стало трендом наймати повій і знімати оголені фотографії або малювати картини з оголеною натурою, і ці фотокартки користувалися значним попитом, їх поширювали, продавали всюди. Непоінформовані люди казали: «Це все ініціатива Лю Хайсу, це заслуги зрадника мистецтва» [159]. Деякі старші люди в суспільстві і в газетах нападали на Лю Хайсу, різко критикували його, звинувачували його в руйнуванні звичаїв та традицій. Голова правління головної торгової палати Шанхая Чжу Сісан також опублікував в газеті відкритого листа для Лю Хайсу, де лаяв його, казав що він «гірший за тварину, діє аморально». На початку травня 1926 року цю полеміка з приводу натурниць досягла піку.

Це «питання оголених моделей» нагадує ситуацію з художником Курода Сейкі, який у 1895 році, після повернення з навчання у Франції додому, в Японію, також провів виставку картин у жанрі ню. То була перша експозиція картин з оголеною натурою в історії Японії, що і викликало переполох і замішання. До того ж, преса звинуватила його твори в руйнуванні суспільної моралі. Потім на тему цієї виставки велися запеклі суперечки. І японський, і китайський художники-піонери намагалися дотримуватися своєї власної точки зору на мистецтво і скинути кайдани феодальної моралі. Можна сказати, що тодішній Китай ще не міг повністю втекти з полону феодалізму, з точки зору

концепції оголену модель все ще важко сприйняти, відчувався високий суспільний тиск, і, зрештою, Лю Хайсу опинився в безвихідному становищі, йому довелося піти на поступки і знищити ескізи, на яких були зображені оголені моделі. Але завдяки його значному внеску в художню освіту Китаю, популяризації китайського мистецтва, він визнаний педагогом, який глибоко вплинув на живопис Китаю в цілому.

Шанхайська школа образотворчого мистецтва зробила три великих внески в сучасну мистецьку освіту в Китаї:

1) викликала реформи системи шкільної освіти – в школу почали приймати дівчаток і розпочали спільне навчання осіб обох статей, це дало хорошу можливість розвитку багатьом талановитим жінкам;

2) поклала початок широкомасштабних виїздів на природу, де проводилося навчання зображенню пейзажів, студентам прищеплювалося вміння спостерігати і запам'ятовувати цікаві моменти життя;

3) вводячи у навчальну практику концепцію освіти західного мистецтва, долала активний суспільний опір, сміливо виступала за красу людського тіла, відкрила курси з малюнку чоловічого і жіночого тіла.

Після створення Шанхайської художньої школи по всій країні почався бум художньої освіти, наприклад: у 1918 році був створений перший в Китаї державний художній коледж — Бейпін; в 1922 році Ян Вен Лян заснував приватну школу образотворчого мистецтва в Сучжоу; в 1923 році Лін Чю Жень створив спеціалізовану школу мистецтва у Чжецзяні тощо. Центральний університет науки і мистецтва ввів спеціальний навчальний курс художньої освіти і запросив для його викладання професора Сюй Бейхуна. У 1931 році Сюй Бейхун також запросив читати лекції Джан Дачен, Гао Діна Фу, Пань Ю Лянь, У Дзо Джен та інших відомих художників. У 1928 році була заснована Державна художня школа у місті Ханчжоу, фундаторами якої стали Лін Фен Мян, Лін Вен Джен, Ван Дай Джі. Майже всі викладачі цієї школи були художниками, які повернулися з Європи. Також почали з'являтися художні гуртки та групи, такі, як: «Східний живопис», «Пегас», «Товариство мистецтв

Аполо», «Товариство художнього руху», «Товариство вирішальної хвилі» і багато інших, створювалися спілки художників, організовувалися виставки. Метою цих процесів було заохочення міжнаціонального культурного обміну та поширення ідей і художніх принципів західного олійного живопису.

Отже, історія китайського олійного живопису в 1920–1930-х роках характеризується знаковим впливом західного живопису. Втім, основні цінності у різних художників відрізнялися між собою, тому що художники навчалися переважно на Заході, а Захід орієнтується на індивідуальний підхід.

На той час в Китаї в олійному живописі були три основні тенденції:

1) Сюй Бейхун стояв на чолі традиційного китайського живопису, і художники, які обрали цей напрям, в основному працювали в реалістичному стилі;

2) Лінь Фенмянь започаткував тенденцію зростання впливу сучасного західного мистецтва, повертаючись назад, до китайської місцевої культури, він проклав шлях інтеграції західного мистецтва в товариства і спілки художників;

3) Пань Сюн Чен, та Ні І Де створили «Товариство вирішальної хвилі»; Лянь Сі Хон, Джао Шо заснували «Китайську незалежну асоціацію образотворчого мистецтва», сподіваючись на синхронний з сучасним західним мистецтвом розвиток. Їхні спільні пошуки і прагнення відкрили нову главу в історії китайського олійного живопису.

Значним кроком у напрямі утвердження сучасних художніх практик у Китаї став початок діяльності художніх вишів.

Нині в КНР налічується 9 найбільших мистецьких вишів:

– Центральна академія образотворчого мистецтва (Central Academy of Fine Arts, у 1918 р.);

– Китайська академія мистецтва (China Academy of Art, у 1928 р.);

– Академія мистецтва та дизайну при університеті Цінхуа (Academy of Arts & Design, Tsinghua University. У 1956 р.);

– Сіанська академія образотворчого мистецтва (Xi'an Academy of Fine Arts. у 1948 р.);

– Яньаньський інститут мистецтв імені Лу Сіня (Luxun academy of fine arts. у 1938 р.);

– Хубейська академія образотворчого мистецтва (Hubei Institute of Fine Arts (HIFA, у 1920 р.);

– Тяньцзінська академія образотворчого мистецтва (Tianjin Academy of Fine Arts, у 1906 р.);

– Гуанчжоуська академія образотворчого мистецтва (The Guangzhou Academy of Fine Arts, у 1956 р.);

– Сичуанська академія образотворчого мистецтва (Sichuan Fine Arts Institute, у 1940 р.).

З-поміж них найбільш авторитетними є Центральна академія образотворчого мистецтва та Китайська академія мистецтва.

Центральна академія образотворчого мистецтва є історично першим національним закладом мистецької освіти в КНР. Саме в її стінах було започатковано сучасну китайську академічну художню освіту [153, с. 170].

Інь Шуансі (нар. 1954), професор Центральної академії образотворчого мистецтва, науковий керівник докторантів, науковий співробітник Державного науково-дослідного центру сучасного мистецтва, в своїй праці «Просвіта і реконструкція — образотворчий олійний живопис і Західний реалізм Центральної академії образотворчого мистецтва ХХ століття» писав: «15 квітня 1918 року за ініціативою відомого сучасного китайського педагога Цай Юаньпея (1868– 1940) в Пекіні було засновано попередницю Центральної академії образотворчого мистецтва — Пекінську школу образотворчого мистецтва, де були створені кафедри рисунка та ескізу. На кафедрі рисунка запровадили викладання олійного живопису. Першим ректором став Чжен Цзінь, який раніше навчався живопису в Японії» [136, с. 306].

Чжен Цзінь (1883–1959) — знаковий для історії сучасного китайського живопису художник і педагог. У молодості навчався живопису в Японії. У 1914 році Міністерство освіти «Національного уряду» запросило Чжен Цзіня повернутися до Пекіна. За сумісництвом він працював викладачем у

Пекінському університеті, Пекінському національному педагогічному університеті вищого рівня та Національній педагогічній жіночій школі. З метою сприяння розвитку китайської культури, він також за сумісництвом обіймав посаду віце-президента Національного палацу-музею в Забороненому місті (Національний музей Гугун у Пекіні), тривалий період очолював виставку предметів старовини «Веньхуадянь» (розташована в південно-східній частині Зовнішнього двору Забороненого міста). Там він вперше організував виставку, експозиція якої змінювалася щотижня для кращого інформування відвідувачів.

1917 року Міністерство освіти відкрило першу національну художню школу в Китаї. Оскільки на той час в Китаї не було вишів з таким профілем навчання, Чжен Цзінь повернувся до Японії, щоб набувати там досвіду. Він шукав інформацію і матеріали для створення тематичних планів навчальних дисциплін [144].

У 1918 році в Західній частині Пекіна в районі Цзінцідао, в одному з внутрішніх двориків була створена Пекінська школа образотворчого мистецтва. Протягом шести років, з 1917 по 1922 рік, Чжен Цзінь займав пост її ректора. Термін його перебування на цій посаді був найтривалішим за всю історію навчального закладу. До того часу в Китаї не було професійного мистецького навчального закладу, таким чином, Чжен Цзінь приніс із собою досвід японських вишів. З фінансових причин, Пекінська школа образотворчого мистецтва спочатку відкрила тільки дві кафедри: малюнка і ескізу. На кафедрі рисунка схилилися до художньої творчості, а на кафедрі ескізу — до технологічного проектування. Після 1922 закінчилася ера Чжен Цзіня в Пекінській школі образотворчого мистецтва. Навчальний заклад також було двічі перейменовано: спочатку на Пекінську професійну школу образотворчого мистецтва, а пізніше на Національну професійну школу мистецтв. Були відкриті кафедри драми, музики та інші. Після зміни кількох ректорів до навчального закладу прийшов молодий, 26-річний, Лінь Фенмянь — художник і педагог.

Лінь Фенмянь (1900–1991) недовго обіймав посаду ректора, лише з 1925 по 1927 рік. Але молодий ректор показав себе дуже енергійним: «Лінь Фенмянь організовував художні спецкурси, повною мірою підтримував молодих художників, студенти мали можливість працювати разом з ним, тому в школі панувала атмосфера дружби, активної діяльності і гармонії» [153, с. 97]. Лінь Фенмянь зробив значний внесок у художню освіту Китаю. Він приніс з собою досвід навчання в Парижі, встановив кредитну систему оцінки знань, розширив і деталізував різноманітність кафедр. Наприклад, кафедру «гохуа» (китайський національний живопис) він розділив на групу пейзажистів, групу “квіти і птахи”, групу зображення живої природи та інші. До цього був лише грубий поділ живопису на китайський і європейський. Також Лінь Фенмянь відкрив спецкурси на кафедрі європейського живопису, реалізував девіз «за одну студію (*творчу майстерню*) відповідає один професор». В основу свого методу він поклав малюнок з натури і копіювання манери художників. «Енергія молодого Лінь Фенмяня так і була потужним джерелом, душа його була відкрита. Для викладання у школі він прийняв багатьох майстрів своєї справи. Серед них був і відомий художник Ци Байші» [153, с. 97].

На початку 1928 року Цай Юаньпей, який на той час мав посаду в уряді Гоміньдану, направив Лінь Фенмяня, Ван Дайчжі, Лінь Веньчженя і інших художників в Ханчжоу орендувати приміщення для створення школи на південь від Західного озера на південному схилі гори Гушань. Так була заснована Китайська академія мистецтв, попередниця Національної академії мистецтв, де було відкрито 4 відділення — «гохуа», західного живопису, скульптури, а також підготовчі курси і відділення аспірантури.

На той час Пекінська школа образотворчого мистецтва була найавторитетнішим китайським художнім навчальним закладом, і одним з найавторитетніших у світі. Вимоги до абітурієнтів були настільки високими, що перші два роки набирали тільки студентів-випускників для навчання в аспірантурі. Нова ж школа в Ханчжоу привертала до себе аспірантів, стоячи в цьому сенсі на щабель вище. Мабуть, тому Цай Юаньпей запросив Лінь

Фенмяна в Національну академію мистецтв як першого її президента. Лінь Фенмянь негайно погодився, адже він вірив, що там зможе реалізувати всі свої ідеї. Після відходу Лінь Фенмяня, Пекінська школа образотворчого мистецтва відразу ж сповільнилася у розвитку і протягом кількох десятиліть практично не фігурувала в історії сучасного мистецтва.

Починаючи з 1927 року, уряд Республіки Китай на кілька років перемістив столицю до Нанкіну. У той період процвітали навчальні заклади на півдні країни — Центральний університет в Нанкіні, Фуданський університет у Шанхаї, Чжецзянський університет у Ханчжоу і т. ін. У ті часи вони входили до числа кращих світових навчальних закладів і займали перші позиції в рейтингах. Національна академія мистецтв також була одним з них.

Лінь Фенмянь, почавши реалізовувати свої ідеї щодо розвитку Національної академії мистецтв, запросив професора з Франції для викладання олійного живопису, професора по дизайну з Японії, а також відомого художника Пань Тяньшоу.

Щодо відбору викладачів живопису в стилі гохуа він теж мав відмінну інтуїцію, адже він ще у Пекіні запросив Ци Байши викладати в академії. Ци Байши тоді був ще не дуже відомим, але вже комерційно успішним художником. Однак Лінь Фенмянь, який тільки що повернувся після навчання з Франції, не звертав уваги на такі речі, і запросив Ци Байши на посаду професора. Приїхавши до Ханчжоу, Лінь Фенмянь не тільки витрачав значні кошти на оплату праці іноземних професорів, але також запросив Пань Тяньшоу на кафедру живопису «гохуа». Пань Тяньшоу тоді був ще молодим художником з невеликим педагогічним досвідом, проте Лінь Фенмянь обрав саме його.

Дін Тяньчюе (1916–2013) — майстер олійного живопису, в 1935 році вступив до Ханчжоуської Національної академії мистецтв. В автобіографії він писав: «На початку 1938 року Міністерство освіти дало команду об'єднати Ханчжоуську Національну академію мистецтв і Пекінську школу образотворчого мистецтва, заклад отримав нову назву — Національний

художній коледж. Причиною злиття була китайсько-японська війна, оскільки в 1938 році Пекін зазнав поразки, і навчальний заклад необхідно було перенести на південь. Утворений навчальний заклад згодом став відомим як Пекінський національний коледж мистецтв. Він перекочовував з місця на місце — повіт Юаньлін (пров. Хунань), Ченгун (район в Кунміні, пров. Юньнань), Бішань (пров. Сичуань), Шапінба (Чунцин) та інші. Шість тисяч кілометрів шляху для цього навчального закладу тривали дев'ять років. У серпні 1946 року, після війни, Національний коледж мистецтв знову було перенесено до Пекіну, а Сюй Бейхуна було призначено ректором. Незабаром велика кількість вельми успішних художників і вчених зібралися в цьому закладі» [153, с. 86].

Що ж об'єднувало ці китайські художні виші в їх діяльності на початку ХХ століття? Вони знаходилися на самому початку довгого шляху становлення, і мали можливість брати приклад з західних аналогів, завдяки тому, що їхні ректори і професорський склад до цього часто навчалися на Заході. Також запрошувалися викладачі з Європи і Японії. Це послужило вказівником для розвитку як самих вишів, так і майбутніх художників, які там навчалися. Втім, подальші історичні події загальмували цей процес, частково змінивши його суть. Про це піде мова в наступному параграфі дослідження.

Резюмуючи, розуміємо, що початок ХХ століття вирізняється великою розмаїтістю олійного живопису в Китаї. Існували різні мистецькі групи. Відкривалися і розвивалися нові мистецькі навчальні заклади. Велика кількість молодих людей покинули батьківщину і відправилися навчатися за кордоном. Деякі з них досягли відмінних результатів, проте багато хто після повернення додому, можливо через те, що стали відомими, стали занадто гордовитими і не продовжували навчання, а дехто навіть повернувся до традиційного китайського живопису. Дехто з тих, хто навчався за кордоном просто для престижу, вони вдавали, що зрозуміли західну культуру, хоча насправді зовсім нічого не розуміли. Вони не зуміли запропонувати жодних ідей щодо зміни китайського живопису. Але були й такі, хто кардинально вплинув на історію мистецтв: Сюй Бейхун, Лін Фенмянь, Лю Хайсу і багато інших. Вони не

забули початковий намір і були повні рішучості, мали інноваційне мислення. Хоча їхні погляди на художню освіту часто не сходилися або взаємно виключали один одного, але їх мета була ясною, і полягала вона в зміні старих ідей і впровадженні нових.

Якщо дивитися на все це з сьогоденної точки зору, кожен з художників, незалежно від того, чи досяг він своєї мети, чи були його спроби правильними, чи ні, заслуговує на те, щоб переймати його творчий дух і новаторську сміливість. І якщо, можливо, спершу метою навчання за кордоном було просто вивчення олійного живопису та поширення його в Китаї, то потім, повернувшись додому, китайські художники повільно відкривали себе для нових ідей, ставали вільними в творчості, рухалися в напрямі самовизначення в новому глобалізованому світі, в світовому мистецькому просторі. Пошуки і прагнення цих художників стали початком, першим паростком сучасного мистецтва Китаю.

2.2. Китайський олійний живопис у період після створення КНР (1949 р.).

Для дослідження традицій європейського реалістичного мистецтва в китайському живописі, як уже зазначалося, нам необхідно проаналізувати історію живопису Китаю з усіма її головними тенденціями. Однією з них була орієнтованість на соціалістичний реалізм, привнесений в Китай з СРСР. Означений період ознаменувався стрімким розвитком художньої освіти в Китаї, про що і йтиметься в цьому підрозділі.

Одразу після заснування Нового Китаю у вересні 1949 року, в листопаді відбулося злиття Національного коледжу мистецтв і відділу образотворчого мистецтва Північнокитайського університету. Центральний народний уряд схвалив створення Національної академії мистецтв. Мао Цзедун дав новому вишу звання Академії. Сюй Бейхун став її першим ректором. У січні 1950 року Державна рада Центрального народного уряду ратифікувала офіційне

перейменування навчального закладу на Центральну академію образотворчого мистецтва. 1 квітня 1950 року у Ванфуцзині в хуторі номер 5, за адресою, за якою потім і перебувала академія, відбулася офіційна церемонія відкриття Центральної академії образотворчого мистецтва.

Ханчжоуська Національна академія мистецтв (попередниця нинішньої Китайської академії мистецтва) була на той час Східною філією Центральної академії образотворчого мистецтва. У 1958 році вона змінила свою назву на «Чжецзянську академію образотворчого мистецтва», а в 1993 році ще раз змінила свою назву на «Китайську академію мистецтв».

Сюй Бейхун (1895–1953) – китайський художник і педагог, котрий, без сумніву, займає чільне місце в історії китайського мистецтва, і його вплив на сучасне китайське мистецтво важко переоцінити. Найвидатнішим досягненням Сюй Бейхуна було те, що він приніс з собою в Китай французький класичний стиль живопису, і, в результаті невпинних зусиль, зміг адаптувати його до місцевих умов. Він послідовно виступав за використання правил і норм європейської класичного живопису для встановлення загальних правил і стандартів всіх видів живопису, а також за уніфікацію правил традиційного китайського живопису. Особливо це стосувалося методів викладання, оскільки він вважав, що рисування гіпсових зліпків та натюрмортів з натури мали бути обов'язковими для навчання, щоб виховати більшу кількість нових талантів [74, с. 207].

Художня концепція Сюй Бейхуна цілком і повністю ґрунтувалася на реалістичних методах і засадах. У 1938 році, після спалаху китайсько-японської війни, реалізм був на піку своєї популярності, адже тоді він виступав в ролі політичної пропаганди. Тому естетичні почуття всього народу Китаю поступово ставали прихильнішими до реалізму. Художня концепція Сюй Бейхуна поступово приймалася більшістю, його естетична теорія і творчі методи в цілому і в основному контролювали напрям і розвиток китайського живопису. Це зробило реалізм основною течією в китайському живописі на багато наступних десятиліть. Після утворення КНР, художні ідеї Сюй Бейхуна

та ідеологія звільнених територій – «мистецтво має служити народу» — об'єдналися, щоб, після звільнення, стати однією з провідних концепцій Центральної академії образотворчого мистецтва. У 1950-ті роки Центральна академія образотворчого мистецтва почала переймати радянський реалізм і запроваджувати радянську систему навчання. Радянський реалізм пасував до концепції розвитку культури і мистецтва Нового Китаю, і реалізм Сюй Бейхуна мав з ним дуже багато спільного.

Як було сказано вище, китайські художники з початку ХХ століття їхали за кордон для вивчення Західноєвропейського мистецтва, і зокрема олійного живопису, для того, щоб привнести його традиції у свою вітчизняну культуру. У дуже короткий термін їм вдалося порушити тисячолітню традицію, почавши пошук нових форм в образотворчому мистецтві. З огляду на соціально-політичну ситуацію в Китаї, ця тенденція мала загальнокультурний характер. Але, починаючи з середини ХХ століття, коли Китай став ареною гострої революційної боротьби, все стало підпорядковуватися перш за все політичній ідеї. З цієї причини образотворче мистецтво змінило свою роль — замість чисто естетичного інструментарію воно вибрало правила і засоби політичної пропаганди.

Після китайсько-японської та громадянської воєн країна була роздроблена, а ліберальні ідеї поступилися місцем новій комуністичній ідеології. Класичний живопис у реалістичній манері отримав нове життя і нове ідеологічне наповнення.

1 жовтня 1949 була заснована Китайська Народна Республіка, що спричинило кардинальні зміни в усіх сферах життя, і, в першу чергу, в культурі. За рішенням Комуністичної Партії Китаю було постановлено перейняти досвід мистецтва соціалістичного реалізму в Радянського Союзу. Це було неминучим вибором в умовах жорсткої міжнародної та внутрішньої післявоєнної ситуації. На той час була гостра потреба в розвитку загальнонаціональної ідеології для нової країни. Досвід «першої в світі соціалістичної держави» був

беззастережно узятий за взірець. Отже, було вирішено перетворювати образотворче мистецтво за радянською моделлю [77, с. 19].

Багато згаданих нами мистецтвознавчих досліджень зазначають, що недоліки радянського мистецтва обмежували розвиток китайського мистецтва. Але ми на основі проаналізованих матеріалів досліджуємо як негативні, так і об'єктивні моменти у впливі радянського мистецтва на китайське образотворче мистецтво. Також не можна обійти стороною переваги, які надала радянська модель академічної художньої освіти становленню нового китайського мистецтва, та значення впливу цієї моделі на становлення китайського мистецтва загалом.

Розглянемо впровадження методів соціалістичного реалізму, запозиченого у радянській художній школі в китайське мистецьке життя. 2 липня 1949 в Пекіні була відкрита перша сесія Всекитайської Генеральної Асамблеї літератури і мистецтва. Тоді ж відбулася мистецька виставка, яка пізніше стала відома як «Перша виставка національного образотворчого мистецтва». Чжу Де, відомий політичний діяч, виступив на відкритті виставки з промовою, в якій дав загальну оцінку руху нової літератури і мистецтва в Китаї, руху «Четвертого травня». Цей виступ справив великий вплив на вибір делегатів кожного напрямку літератури і образотворчого мистецтва.

Після заснування Народної Республіки Китай, художники у виборі тематики, образної мови і творчого спрямування мусили були тісно пов'язані з політичною ідеологією, розуміти і усвідомлювати її. На Першій виставці національного образотворчого мистецтва було представлено 20 картин. Ця цифра показує, що олійний живопис на початку історичного шляху КНР ще не був занадто популярним. Але державна ідеологія піддала нищівній критиці художні ідеї та концепції як традиційного китайського живопису, так і вплив західноєвропейського мистецтва. Зразком для наслідування було обрано мистецтво соціалістичного реалізму, яке було офіційною мистецькою доктриною СРСР. Як і в Радянському Союзі, в КНР боротьба за соціалістичний

реалізм почалася з критики «загниваючої» і «занепадницької» буржуазної літератури.

За твердженням мистецтвознавця О. Роготченка: «Термін “соціалістичний реалізм” вперше з’являється 25 травня 1932 на сторінках “Літературної газети”, а через кілька місяців його принципи були запропоновані як головні для всього радянського мистецтва. Напівбайки, напівлегенди розповідали про народження терміну ще до Другої світової війни. Майже завжди згадувалася неформальна зустріч творчої інтелігенції та А. Герасимова, І. Бродського, Е. Кацмана (різні джерела описують різну кількість присутніх) і Сталіна, Ворошилова» [38, с. 169]. Також Б. Лобановський зазначає, що на той час велися «...інтригуючі розмови про пізні застілля на квартирі у Горького, коли тов. Сталін начебто вперше і охрестив сформульований творчий метод його сьогоденним ім’ям» [24, с. 319]. Як бачимо, тоді керівництву СРСР було необхідно не тільки створити власний, «ручний» стиль в мистецтві, а й підігнати під нього базис у вигляді нової міфології про його створення. Для Китаю ж все було ще простіше — успіхи соціалістичного реалізму в СРСР стали зразком для переформатування китайського мистецтва. Часто це зводилося до прямого наслідування, втім, колосальна історична спадщина китайського мистецтва вимагала об’єднання стилів, в якомусь сенсі поглинання національної культури соцреалізмом, що і відбувалося повсюдно.

Власне, піонерство СРСР у створенні цього стилю було дуже вигідною для керівної верхівки ситуацією, адже стилістика соцреалізму не тільки нав’язувався зверху, але і був вельми вдалим в плані доступності для найширших верств суспільства. Як показала історія, не тільки в Радянському Союзі. За словами О. Роготченка, з якими не можна не погодитися, «соціалістичний, – від “соціум”, – міг належати будь-якій державі, “реалізм” як поняття, як назва зображуваного, походить з давнини, так, іконописні образи були і залишаються цілком реалістичними, не кажучи вже про Мікеланджело, Вермеєра, Босха і зовсім близьких Васильківського, Маковського, Левченка, Рєпіна. Академічне реальне, або натурне зображення в пластичних мистецтвах і

літературі було і залишається в усьому світі зрозумілим для народних мас» [38, с. 170].

З цієї причини, очевидно, і в Китаї соціалістичний реалізм не тільки був встановлений панівною верхівкою як головний художній стиль, а й сприймався багатьма художниками як чіткий і зрозумілий дороговказ на мистецькому шляху.

Політична еліта Китаю того періоду дуже однозначно висловлювалася про призначення і мету мистецтва. Так, у січні 1940 року Мао Цзедун у своєму виступі на конференції з тематики «Нової демократії» висловився про те, що культура «Нової демократії» має відповідати потребам і запитам пролетаріату. У травні ж 1942 року на конференції в місті Енані Мао Цзедун також повторив тези про те, що культура і мистецтво повинні належати народу — робітникам, селянам, солдатам [162, с. 317]. Художники повинні надихатися спілкуванням з народом — на заводах, в селі. На основі такого вивчення життя робітників і селян необхідно створити свою нову творчість [26, с. 6].

Мистецтво того періоду, на думку Гао Мінлу, який написав на цю тему дослідження «Роздуми про мистецтво періоду керівництва Мао Цзедуна», мало п'ять особливостей [14, с. 25]:

- 1) мистецтво стає зброєю державної ідеології;
- 2) держава взяла курс на впровадження мистецтва в усі сфери життя суспільства;
- 3) держава створила спеціальні інституції — заклади, які контролювали процеси в мистецькому житті і в розвитку мистецтва;
- 4) держава обирала найбільш прийнятні для потреб пропаганди форми художньої виразності. В цьому випадку — реалістичне образотворче мистецтво;
- 5) держава забороняла всі, окрім соціалістичного реалізму, напрями в образотворчому мистецтві. У ці роки імпресіонізм, абстракціонізм та інші нові течії були оголошені реакційними і зазнали утисків і гонінь.

Серед найбільш популярних тем в живопису того часу – героїзм, історія, революція і оспівування щасливого життя народу в новій державі. Для цього мистецтва також характерним було деяке перебільшення і прикрашання реальності. Наприклад, зображення державного лідера еволюціонує від реалістичного до, по суті, канонічного типу. Те саме можна сказати і про такі моменти, як зображення пейзажного фону композицій. Він завжди подається з елементами пафосу, наприклад – тільки яскраве сонячне світло, тільки красивий, за класичними мірками, «ідеальний» пейзаж. Гао Мінлу називає цей оригінальний стиль, що оформився і усталився в роки правління Мао Цзедуна, «революційним ідеалізмом» [14, с. 26].

Також художникам було поставлене завдання пошуку нового китайського реалізму. На основі класичного європейського академізму, намагаючись вводити деякі принципи традиційного китайського народного мистецтва, художники тієї епохи створювали свій новий стиль. Безумовно, в ньому переважали методи академічного європейського живопису, але все ж відчутна яскравість та декоративність стали даниною самобутності народного мистецтва Китаю. Так, наприклад, дуже показовим є використання в станковому живописі, графіці та плакаті червоного кольору. Цей колір символізував нову країну, і водночас він символізує улюблений колір традиційної китайської народної культури. Отже, як бачимо, в цей період і були закладені основи нового китайського образотворчого мистецтва. Головними критеріями його схвалення зверху були, як наближення до розуміння народу, так і максимальна користь для ідеологічного впливу на народні маси.

Починаючи з моменту, коли у 1949 році Мао виступав на конференції з питань мистецтва в Ян Ан «Форум в Ян Ан з літератури і мистецтва», це мистецтво стало певним каноном. Протягом усього наступного періоду це мистецтво було провідним і домінуючим у Китаї [101].

У цей час, а також у більш пізній період «Культурної революції», який ми детальніше дослідимо далі, роль мистецтва змінилася, як змінилися і вимоги до художників. По суті, шлях до занять мистецтвом відкрився для багатьох людей,

які в попередні часи не могли собі цього дозволити і не мали достатнього соціального статусу. Оскільки на перше місце виходять питання не так чистого мистецтва, як питання пропаганди, роль художника істотно змінюється. Як і казав Мао Цзедун: «Мистецтво – це зброя, яка виховує народ і б'є ворога» [14, с. 27].

Природно, у цьому аспекті Мао Цзедун переймав досвід перетворення мистецтва у СРСР, де досягнення в цьому були дійсно вражаючими. Він багато запозичував з напрацювань Леніна і Сталіна. Також Мао Цзедуну імпонували такі сентенції, як, наприклад, вираз Чернишевського «Краса – це життя». Мао Цзедун повністю підтримував і сприймав ідеї так званого соціалістичного реалізму.

Втім, Гао Мінлу вважає, що все ж була деяка різниця між радянськими і китайськими діячами мистецтва. На його думку, «радянські художники відчували себе в суспільстві більш вільними у порівнянні з китайськими за часів культурної революції» [14, с. 28]. Тут ми дозволимо собі не погодитися з такими думками автора, адже він ігнорує той факт, що в історії СРСР також був період, аналогічний «Культурній революції», і мистецтво цього періоду мало назву «Пролеткульт» (пролетарська культура). Звісно, ці періоди не збігаються хронологічно, можливо тому в Гао Мінлу і виникло подібне судження. Відстоюючи свою думку, він наводить як приклад епізод, коли художника-графіка Ку Юаня (1919 – 1996), якого Сюй Бейхун назвав «великим комуністичним художником», направили в сільську місцевість для створення картин про будні пастухів. Після повернення Ку Юань розповідав своїм студентам-художникам, що селянин, якого він малював зі стадом кіз, зробив йому зауваження, про те, що буде неправильно не показати на картині собаку вівчарку. Це побажання художник тут же виконав, і сказав студентам, що воно важливіше за багато професійних порад від колег художників щодо особливостей композиції картини. На думку Гао Мінлу, таке сліпе виконання вимог замовника — той же кітч [87, с. 20]. Але в цьому можна побачити також і принцип глибокого реалістичного мистецтва, в основі якого все ж лежить

суб'єктивна думка самого творця, а не думка оточення. Вивчення всіх життєвих реалій не завжди стає на заваді створення художнього образу, а при правильному їх використанні, навпаки — поглиблює образну мову оповіді художнього твору.

Мистецтво періоду 1949–1976 років за формою відрізняється від західного поп-арту того ж часового проміжку, але за іншими критеріями має багато спільного [4, с. 21]. Так, поширеною була практика тиражування творів живопису і подальшого поширення репродукцій у вигляді листівок, плакатів, а також в книгах, журналах і газетах. Прикладом може бути славнозвісна картина художника Лю Чен Хуа, на той час ще студента Академії декоративного мистецтва Цінхуа (нині університет Цінхуа). Тоді йому було 24 роки. Картина називалася «Мао Цзедун в Ан Юань» (Іл. 2.2.1), репродукцій якої було виготовлено 900 мільйонів примірників. Це були і окремі листівки і плакати, і ілюстрації в книгах, журналах і газетах. Це, безумовно, рекордна цифра для репродукування сучасного твору мистецтва того періоду. Варто також зауважити, що це полотно тисячі разів копіювалося різними художниками.

Китайське мистецтво того часу можна умовно розділити на три періоди, які співпадають з історичними подіями, адже саме політичне, економічне і соціальне становище Китаю того часу найбільше впливало на становлення мистецтва, на процеси, що в ньому відбувалися.

1) *Період Яннань* — 1942–1949 роки. Названий за назвою міста Яннань. В той період йшла громадянська війна, і керівництво Китайської Народно-визвольної Армії на чолі з Мао розташовувалися в Яннані в провінції Шеньсі.

2) *Період впливу радянського мистецтва* – 1949 – 1966 роки. Він обмежений датами створення КНР і початком «Культурної революції».

3) *Період «Культурної революції»* – 1966–1976 роки.

Гао Мінлу визначає їх за аналогією з віковими періодами людини, як дитинство, юність (навчання) і зрілість [14, с. 26].

Починаючи з 1930 року, СРСР і країни Європи звертають увагу на проблематику створення нового класичного мистецтва. Це виявляється, поміж

іншим, в критиці авангардних течій в деяких європейських країнах. Подібна ситуація спостерігалася і в Китаї [102, с. 22]. В той час у китайському мистецтві формуються три основні напрями. Перший — авангардистські течії, другий — реалістичне академічне мистецтво, і третій — ліве мистецтво. Так, китайські художники-авангардисти Ліін Фен Мен, Пан Сюнь Тін, У Та Ю йшли в своїх творчих пошуках паралельно з європейськими сучасниками. Але в Китаї на той час найрадикальнішими художниками були ліві художники. Вони критикували всіх своїх сучасників, які сповідували ідеї реалістичного, традиційного, або постімпресіоністичного мистецтва.

У період 1949–1966 років китайські художники дуже активно і ретельно вивчали радянське мистецтво соціалістичного реалізму. Культурний обмін в цей період дав дуже вагомий результат і справив величезний вплив на розвиток нового китайського образотворчого мистецтва. З'явилися ідеї про зміну традиційного китайського живопису, поєднуючи його з класичним європейським мистецтвом. Наприклад, почалося впровадження методів письма на пленері і методів натурного малюнка в китайський живопис. Але частина художників була категорично негативно налаштована до подібних планів і нововведень. Проте, нові віяння, а головне — соціальне замовлення — взяли гору. Так, багато китайських художників зображували в традиційній манері пейзажні мотиви, що ілюструють розвиток Нового Китаю. Наприклад, працювали над індустріальною або урбаністичною тематикою. Можна констатувати, що в 1950-ті роки з'явилося також багато творів у жанрі романтизму і спроб синтезу радянських соцреалістичних правил з традиційним китайським мистецтвом.

У тих же 1950-х вплив передвижників на китайських художників часто був значно сильнішим, ніж вплив тогочасного радянського мистецтва. На те було кілька причин: наприклад, більшість передвижників мали не дворянське походження, вони також намагалися зобразити традиційне народне життя. Очевидно, що хоча передвижники і розвивали критичний реалізм, в основі цього руху лежало романтично-ідеалістичне уявлення про важливість просвіти

простого люду за допомогою образотворчого мистецтва (для чого і проводилися пересувні виставки). До того ж, об'єктивним критерієм значущості такого впливу, серед іншого, була відсутність у той історичний період безпосереднього культурного обміну китайських художників із західними країнами, в результаті російська школа передвижників стала для переважної більшості китайських молодих художників фактично єдиною доступним еталоном європейського академічного мистецтва [88, с. 50].

Також в цей час з'явилися стійкі тенденції до плюралізму в становленні мистецтва, до використання національних особливостей у живописі. У квітні 1956 р. Мао Цзедун на зборах Політичного бюро Центрального комітету КПК говорив про те, що мистецтво мусить розвиватися плюралістичним шляхом. Це мало стати головною основоположною ідеєю на шляху розвитку мистецтва Нового Китаю. Він нагадав, що 2000 років тому в династії періоду Весни і Осені в Китаї було багато філософських поглядів, і вони співіснували одночасно. І в подібному розмаїтті варто шукати істини. 24 серпня 1956 р. Мао Цзедун зустрівся з Відповідальним секретарем Союзу музичних діячів Китаю, і сказав, що мистецтво музики і живопису мають спільне коріння [25, с. 101]. Він також сказав, що народність дуже важлива для мистецтва. Він навів приклад листя на одному дереві. На перший погляд, вони всі однакові, але якщо придивлятися, у кожного листка є свій характер і особливості.

Стосовно вивчення європейської спадщини і застосування її в творчості, він тепер радив не повністю відкидати, або копіювати європейські зразки, а старанно і детально вивчати їх, вибираючи тільки краще, залишаючись в руслі народного китайського мистецтва. Також він наголосив, що пошуки натхнення (сюжетів, тем) для творів мистецтва слід шукати в житті народу. Ні повністю відмовлятися від європейських традицій, ні повністю й беззастережно переймати їх стало неприйнятним для китайського мистецтва. Мао заявив: «Така велика країна, як Китай, повинна знайти свій шлях у розвитку нового мистецтва, яке б полюбив народ. У нас має бути свій шлях, але на основі вибраних нами кращих сторін європейського мистецтва» [162, с. 318].

У 1958 році, в період Великого стрибка, Мао Цзедун закликав до поєднання революційного реалізму і революційного романтизму. Цей девіз змінив напрям розвитку реалізму в бік романтизму. Це також говорило і про те, що Мао Цзедун шукав шляхи відходу від догматичного наслідування традицій СРСР. Він означив особливий шлях розвитку нового китайського мистецтва.

У 1963 році, напередодні культурної революції, дружина Мао Цзедуна Цзян Цін, яка брала активну участь у пошуку шляхів створення нового мистецтва, висловила думку, що всі традиційні види мистецтва стали неприйнятними, і виникла потреба створити так званий «екстремальний прагматизм» у мистецтві [14, с. 40]. Все повинно було слугувати перемозі нової державної ідеології. Цзян Цін також виступала категорично проти європейської традиції в мистецтві, але це було радше поверхове розуміння впливу європейського мистецтва на сучасне мистецтво Китаю. Адже й використання методів реалістичного класичного мистецтва Європи в соціалістичному реалізмі теж є даниною європейській традиції. Відповідно до завдання, сформульованого «зверху», мистецтво за часів культурної революції мало передусім бути ідеологічним знаряддям суспільства, а не задовольняти і культурні потреби окремої людини. Та навіть сама керівна верхівка не завжди розуміла те, до чого закликала, а головне — механізми впровадження ідей в маси, які вже адаптувалися і розвивалися самі собою.

Гао Мінлу називає мистецтво часу Мао поп-артом, а точніше «Червоним поп-артом» [14, с. 36]. Це твердження вельми спірне, і ми все ж вважали б за краще залишити більш стримане формулювання — соціалістичний реалізм. Хоча така аналогія і відповідне їй нове термінологічне визначення теж мають право на існування. Адже в останні роки багато дослідників історії мистецтва, дійсно, порівнюють зовсім несумісні, як раніше здавалося, стилі різних країн і соціальних формацій. Наприклад, на пострадянському просторі і в країнах Центральної Європи є тенденція до порівняння ідеологічних і культурних принципів мистецтва СРСР часу Й. Сталіна і Німеччини часів правління А. Гітлера, що на конкретних прикладах виглядає вельми переконливо. Так, І.

Шалінський, описуючи подібність мистецтва пропаганди цих двох країн, зазначає: «Порівнюючи суспільно-політичні плакати двох потужних пропагандистських машин – радянської та нацистської часів Третього Рейху, робимо висновок, що прийоми і навіть візуальні форми вираження ідей були подібними. Плакати “Твоє “так” за Фюрера” і “Виконаємо план великих робіт”, відповідно нацистський і радянський, зображують один і той же жест з піднятою вгору рукою. Цікаво, що на радянському плакаті повторюється навіть кут підйому руки, він повністю повторює нацистський привітальний жест. Також майже повністю збігаються два плакати тих часів із зображеними Гітлером і Сталіним, що громадаються над прапорами і людьми, салютуючи їм однаковими жестами. Принципова відмінність є хіба що в зображенні “масовки” — людей на плакаті. У радянській версії їх набагато більше, і вони практично мізерні за розміром» [59, с. 51–52]. Подібно до цього, в мистецтві Китаю того часу можна знайти схожі з поп-артом художні рішення, що, втім, не ставить соціалістичний реалізм і поп-арт на спільну культурну та художню площину.

Гао Мінлу зазначає, що «з кінця 1970-х років з’явилися нові напрями в китайському мистецтві, і ця тенденція характерна і для наступних декад. Але загалом ідеологічна лінія, закладена Мао Цзедунном, збереглася. І в роботах, які отримують офіційне схвалення і підтримку державних структур, зберігаються основні принципи соціалістичного реалізму» [14, с. 30]. На нашу думку, це має позитивний вплив на загальний процес розвитку китайського образотворчого мистецтва. З огляду на те, що в сучасних соціокультурних реаліях, в більшості країн світу реалістичне класичне мистецтво стало маргінальним, поступившись місцем комерційно більш вдалим модерним стилям, те, що в КНР реалістичне мистецтво все ще має державну підтримку, зробило ситуацію унікальною. По суті, цей фактор дозволив зберегти унікальну академічну школу [35, с. 201], яка, водночас з паралельним розвитком сучасних тенденцій, збагачує загальну картину стану мистецтва в КНР.

Але, водночас, окремі китайські художники, такі як Лінь Фенмянь, У Даюй, У Гуан Джон, Чжан Ю і інші, хто завжди дотримувався свого власного художнього світогляду, виявилися ізгоями. Реалістичний стиль, за допомогою якого зображували нову еру і нове життя, впроваджувався дуже швидкими темпами. Роботам, що зображує історію революційної боротьби, в цей період було приділено особливу увагу. Це і стало головною особливістю китайського олійного живопису після 1949 року. За вказівкою зверху, «художники мали бути глибше пов'язані з класовою боротьбою і зображенням народного життя нової держави» [153, с. 153].

Отже, за державними планами, всі види мистецтва повинні були розвиватися за радянським зразком. Художники, щоб отримати державну підтримку, міняли свою манеру, яка тепер мала тяжіти до реалістичного мистецтва. Лідери партії і герої революційної боротьби стали головними героями тематичних композицій і портретів. Водночас такі класичні для Китаю жанри, як пейзаж чи натюрморт взагалі виявилися фактично непотрібними.

З огляду на нову ідеологічну доктрину, початкові спроби першої половини ХХ століття, коли китайські художники намагалися змінити традиційний китайський живопис за допомогою запозичення методів західноєвропейського мистецтва, вже не були актуальні. Живопис мав відповідати естетичним запитам широких суспільних кіл. По суті, найбільш популярним на офіційному рівні в КНР став саме олійний живопис.

Ще раніше, після спалаху китайсько-японської війни 1937 року, реалістичний стиль живопису почав займати свою нішу в образотворчому мистецтві Китаю. Під впливом політичної ситуації та тиском комуністичної ідеології, яка зміцнювала свої позиції, завдання і значення творів мистецтва повністю змінилися. Як вже було сказано, мистецтво перетворилося на зброю пропаганди. Це вплинуло на збільшення популярності реалізму як найбільш зручного інструменту створення агітаційних творів мистецтва. Літературна теорія радянського соціалістичного реалізму також справила величезний вплив на китайське мистецтво після 1949 року.

14 лютого 1950 року Китай і Радянський Союз уклали і підписали в Москві Китайсько-радянський договір про дружбу і союз. У результаті цього китайська Національна асоціація образотворчого мистецтва закликала діячів мистецтва широко пропагувати важливість китайсько-радянської дружби. У квітні 1951 року відкрито виставку «Радянські агітаційні плакати і карикатури», після цього в Китаї було проведено велику кількість різних виставок радянського мистецтва; природно, кожна така виставка отримувала схвальні відгуки в ЗМІ.

У 1954 році в Китаї вийшов перший номер журналу «Мистецтво». Примітно, що він був присвячений здебільшого творам радянських художників, проте в ньому були представлені деякі матеріали про старовинне китайське класичне мистецтво.

Дослідимо процеси обміну та взаємного впливу між КНР і СРСР у сфері художньої освіти. Оскільки уряд вимагав всебічного впровадження мистецтва радянського зразка, були втілені у життя дві стратегії: скорочувати кількість викладачів-іноземців, які працювали в Китаї до цього часу, та запрошувати радянських лекторів і посилати студентів-китайців на навчання в СРСР. У 1952 році Китай відправив до Радянського Союзу першу групу студентів для вивчення образотворчого мистецтва. Керівництво країни контролювало стратегічно важливу, з точки зору ідеології, реформу в мистецькій освіті. Був взятий напрям на поглиблене вивчення і подальше впровадження методів радянської художньої освіти.

Низка відомих радянських художників-живописців регулярно відвідувала КНР в ролі викладачів. Поміж них слід назвати таких майстрів і педагогів з СРСР.

Олександр Михайлович Герасимов (1881–1963) — живописець, педагог, професор, доктор мистецтвознавства. Він був першим президентом Академії мистецтв СРСР в 1947–1957 роках;

Матвій Генріхович Манізер (1891–1966) — скульптор, народний художник СРСР (1958), віце-президент Академії мистецтв СРСР (1947–1966), лауреат трьох Сталінських премій (1941, 1943, 1950);

Микола Миколайович Жуков (1908–1973) — живописець, графік, плакатист, майстер станкового портрета, ілюстратор, народний художник РРФСР (1955), народний художник СРСР (1963), лауреат двох Сталінських премій другого ступеня (1943, 1951) [153, с. 178].

Але особливу роль у пропаганді радянської художньої школи відіграв художник і педагог Костянтин Мефодійович Максимов (1913–1994) — педагог, народний художник РРФСР, лауреат двох Сталінських премій (1950, 1952) [132]. Саме він був першим делегатом радянського уряду, направленим до Китаю в якості експерта з викладання мистецтва (тоді він обіймав посаду консультанта Центральної академії образотворчого мистецтва). Він був надзвичайно суворим і вимогливим до самого себе. З точки зору теми і стилістики його роботи були різноманітними. Під час Другої світової війни і в післявоєнний період його твори регулярно брали участь у великих виставках, організованих в Москві. Важливо відзначити, що він не тільки був знаковим для СРСР тих часів художником, а й надзвичайно досвідченим викладачем. Десять років викладання в Московському державному художньому інституті ім. В. І. Сурикова стали тим цінним досвідом, який обумовив його безсумнівно велике значення в історії китайського мистецтва.

19 лютого 1955 року К. М. Максимов вперше приїхав до Пекіна. Він був призначений Радянським урядом експертом з образотворчого мистецтва, консультантом Центральної академії образотворчого мистецтва. Максимов приїхав до Китаю вже у високому статусі, тому багато важливих відділень академії просили його виступити з промовою [19, с. 13].

12 травня він виступив з довгою промовою на другому пленарному засіданні Спілки художників, зокрема, він дуже конкретно висловився про методи живопису; про те, як зображати реальне життя; якою має бути тема і форми. Він також говорив про портрети і пейзажі, особливо акцентуючи на

досвіді радянських художників у цих жанрах: «...нагадую китайським художникам, щоб уникнути проблем радянських художників, механічно імітувати і повторювати шаблон композиції картини не можна» [21, с. 43]. У Центральній академії образотворчого мистецтва Максимов вів навчальний клас олійного живопису, це були курси підвищення кваліфікації професійно підготовлених у художніх коледжах молодих вчителів і художників, що вже мали певні творчі досягнення, таких як Хо Імін, Джан Діандюн, Дін Шан Ї, Жень Мен Джан, Ван Лючю, Ю Юн Де, Чін Джен, Ван Де Вей, Гао Хон, Хе Кон Де, Кан Бийсін, Вей Чуан Ї, У Де Дзо, Ван Чен Ї, Юан Хао, Ван Сюн Джу та ін.

На початку 1960-х років випускники радянських вишів вже повернулися до КНР для подальшої роботи. Серед них слід, передусім, назвати таких відомих в майбутньому художників, як Лон Гонлю, Лін Ган, Лі Тіан Сян, Чуан Шанші, Сао Фен, День Пень, Гуо Шао Ган, Чжан Хуа Чін, Фен Джен, Сю Мін Хуа, Су Гао Лі, Лі Дюн. Вони розпочали активну творчу діяльність, і, викладаючи в китайських навчальних закладах, пропагували досягнення радянської художньої школи. Перед від'їздом за кордон майбутні студенти проходили ретельну перевірку у відповідних державних органах. Тільки після цього їх кандидатури затверджувалися для проходження навчання. В основному освітній процес відбувався в Інституті живопису, скульптури й архітектури ім. І. Ю. Рєпіна. Після завершення навчання, повернувшись на батьківщину, вони були призначені в Національну академію образотворчого мистецтва викладачами олійного живопису.

Дослідимо детальніше методику викладання для китайських студентів, яку тоді використовував Максимов. Спочатку студенти практикувалися в рисуванні гіпсових зліпків, потім переходили до рисування живих моделей, а потім до живопису. Всі його методи навчання повністю відповідали радянському освітньому стилю, базованому на традиціях російської академічної освіти XVIII ст. Після ретельної підготовки техніка олійного живопису китайських студентів ставала чіткою, досконалою. Наприклад, один зі студентів, Чжань Цзяньцзюнь (нар. 1931), закінчив Центральну Академію

мистецтв у 1957 році, і в рік закінчення створив роботу гуашшю «Добрий урожай» (Іл. 2.2.2). На картині достатньо майстерно передані вираз обличчя селянина, його поза, вдало використаний колір, точно відтворені деталі. Але недоліком, очевидно, спричиненим відсутністю значного досвіду рисунка, є порушення цілісності композиції.

У 1955 році цей художник потрапив до навчального класу олійного живопису Максимова. В результаті навчання його стиль став повністю відповідати радянській живописній стилістиці, у випускному 1957 році, він написав роботу «Початок» (Іл. 2.2.3), детально розглянувши яку ми бачимо, що автор досяг значного прогресу в зображенні взаємовідносин між персонажами на картині. Можна зробити висновок, що це якраз і є результатом ретельної базової підготовки. На картині зображена група молодих людей, які освоюють цілину в Північній пустелі. Сильний акцент зроблений на ліричній атмосфері і передачі вітряної погоди. Основна частина картини «Початок» – це величезна локальна пляма. Вона передає простори пустелі, де дме сильний вітер, породжуючи музику високого і низького тонів, змішуючи мелодії. Молоді люди на картині немов би вступили в боротьбу з вітром, що створило динамічне напруження, яке посилюється швидкими темпами. За допомогою екстенсивних штрихів показані бур'яни і густі хащі, небо покрите димчастими хмарами. На тлі такої природи пристрась та ентузіазм молодих людей, які освоюють цілину, стають ще більш величними. Ця картина була обрана для участі в Шостому Міжнародному всесвітньому фестивалі молоді, де вона завоювала бронзову медаль.

У 1959 році Чжань Цзяньцзюнь написав картину «П'ять героїв гори Лан Я» (Іл. 2.2.4). Художник створив групу героїв, продемонструвавши вміння знаходити в реалістичній оповіді багато способів вираження образності. Силуети п'яти сміливців підносяться над верхівками гір і є гармонійним цілим з гірською природою. Група героїв має стабільну композицію, а зовнішні контури нерівні, мінливі. Цей метод зіставлення створює потужний ритм і підкреслює характер персонажів. Силуети людей величні, вирази обличь

рішучі. Цей твір в цілому також відповідає радянській стилістиці живопису. І художня мова, і сама тема революції і війни — всі майже ідентичне багатьом радянським творам.

Пейзаж «Озирнутися назад» (1979), (Іл. 2.2.5) — це зображення Великої китайської стіни, яка гармонійно вписалася в гірський ландшафт. Композиція картини, яка створює атмосферу неосяжності, особливі романтичні фантазії, сміливі мазки, що неначе злітають у повітря, сильний і інтенсивний колір, які так рідко зустрічаються серед картин схожої тематики, виділяють її серед інших, даючи можливість говорити про бездоганне, продумане засвоєння автором творчого інструментарію соціалістичного реалізму.

На картині «Небо над лугом» (1986), (Іл. 2.2.6) небесний простір є фоном, а луг створює контраст, підкреслюючи глибоке почуття простору, світла і тіні, на світлі — два палких коня, різко окреслені, а на траві, в яскравому світлі, відбиваються синьо-чорні хмари, ніби гори раптом подалися до моря. Це створює враження швидкого руху, поступу, порівнянне з внутрішніми прагненням людського духу.

На картинах «Зелене поле» (1984) (Іл. 2.2.7) і «Віддалена місцевість» (1987), (Іл. 2.2.8) відчувається великий вплив світла; багаті, свіжі, яскраві кольори вільно розсипалися по полотну. Безумовно, кожен колір виступає дуже потужно, і кожен же має своє місце. Як бачимо, Чжань Цзяньцзюнь строго дотримується радянського зразка створення живопису, що вже став його власним стилем. Але художник не припиняв творчих пошуків і його стиль повільно еволюціонував, спираючись, звичайно ж, на суть радянського мистецтва, він почав вводити традиційні китайські елементи, щоб створити свій неповторний стиль.

Цзінь Шаньї (нар. 1934) завжди високо раціонально оцінював позитивну роль Радянського Союзу у розвитку китайського олійного живопису. Після навчання у радянській системі мистецтва, його роботи повністю відповідали радянському академічному стилю подання. Займаючи чільне місце в системі художньої освіти Китаю, він був ректором і професором факультету живопису

Центральної академії мистецтв Китаю. Його внесок у розвиток професійних інституцій також важко переоцінити – він був головою Співки художників Китаю. Таким чином, цей яскравий представник художників, що працюють в області китайського олійного живопису, не тільки сам створив безліч робіт, що базуються на традиціях соціалістичного реалізму, але і сприяв поширенню цього стилю в різних сферах професійного, наукового та освітнього життя китайського мистецтва. Творчим досягненням художника Цзінь Шаньї можна вважати першу дипломну роботу, яка має назву «Підкорення гори Мустагата»(1957) (Іл.2.3.18). На цій картині художник зобразив китайських та радянських альпіністів які піднімаються на вершину гори Мустагата. Майстер уміло зобразив світло яке відображається на снігу. Він передав настрій, композицію, характер картини. Художник добре вивчив та зобразив кожен фігуру. Персонажі, яких втілює в своєму творі Цзінь Шаньї, мають індивідуальні особливості не схожі одне на одного. Він добре володіє законами композиції завдяки яким ми спостерігаємо наскільки важкий підйом та праця альпіністів. Влюбий момент вони можуть зірватися та загинути, але завдяки підтримці одне одного вони йдуть все вище й вище. Художник завдяки цій картині розширив світогляд в напрямку європейського живопису.

Ван Чен І (нар. 1930) 1954-го року закінчив Центральну академію мистецтв, потім на певний час залишився працювати викладачем там же. У 1955 році він відвідував навчальні курси олійного живопису Максимова; його випускна робота «Лист» (Іл. 2.2.9) стала безпосереднім результатом дворічного студіювання живопису в стилі соціалістичного реалізму. Його робота з'явилася разом з іншими роботами випускників і стала великою сенсацією в світі китайського живопису, що справила глибокий вплив на все китайське мистецтво. На картині ми бачимо групу молоді на полі цілини, які ввечері після роботи повертаються в табір до своїх наметів. Щойно прибув листоноша, і вони з нетерпінням чекають, що ж він дістане зі свого поштового мішка, адже кожен хоче отримати звісточку від родичів. Праворуч на картині на видному місці стоїть дівчина і тримає в руках лист, вона вже відкрила його, і на її обличчі

з'явилася неглибока посмішка, тиха і зворушлива. Глядач розуміє, що першопрохідці цілини весь день наполегливо, з усіх сил працювали, але в цю мить вони виглядають дуже невимушено і умиростворено, і навіть троє коней, щойно звільнені від плуга, стоять недалеко і спокійно жують сіно... Але все ж головною задачею художника було передати всі труднощі піонерів цілини, їх радості і надії. Він поставив собі за мету з дрібних деталей створити загальну картину, за допомогою чого дати глядачеві можливість глибоко відчувати авторську ідею. Вся картина просякнута золотим сутінковим сяйвом, молоді люди залишають за собою сліди світла і тіні, грубі мазки вдало передають фактуру безплідною землі Північної пустелі, теплі тони створюють більш м'яку, душевну атмосферу.

Слід зауважити, що курси олійного живопису допомогли Ван Чен І значно вдосконалити форму, колір та просторову мову своїх живописних робіт.

Уряд Китаю також направляв китайських студентів навчатися в Радянський Союз. З 1953 по 1965 рік Міністерство культури і Міністерство освіти КНР направили для вивчення образотворчого мистецтва до Радянського Союзу загалом більше 30 осіб. У 1953 році перша група студентів вирушила до Радянського Союзу для студіювання мистецтва. У її складі були: Лі Тянсян, Чен Шао У, Чен Юн Діан, Чен Дзун Сан – всього чотири особи. 1954-го року до Радянського Союзу для вивчення образотворчого мистецтва було направлено ще п'ять осіб: Лін Ган, Чуан Шанши, Сяо Фен, Чи Мутон, Джо Джен.

У 1955 році для навчання в Радянський Союз були направлені: Ло Гун Лю, Ден Пен, Го Шао Ган, Ван Бо Кан, Джо Бені, Ма Юн Хон, І Сао Чю, Лі Ю Лан, Шао Да Ді, Сі Дін Джі, Лі Бонян, Сю Мін Хуа – загалом дванадцять осіб [23, с. 212].

Підбиваючи проміжний підсумок, крім утвердження думки про те, що радянський соціалістичний реалізм, “імпортований” до Китаю, вплинув на історію мистецтва ХХ століття, зауважимо, що він став одним із значних факторів і в становленні сучасного мистецтва. Вплив радянського

образотворчого мистецтва на сучасний китайську живопис можна розділити на три складові частини.

1. *Утвердження технік олійного живопису.* З моменту введення радянської системи викладання мистецтва в Китаї рівень академічної класичної освіти зріс. Більшість художників отримали нове розуміння технік олійного живопису, композиції картини, і в цілому європейських традицій. Після навчальних курсів Максимова майже всі випускники стали викладачами у відомих навчальних закладах, продовжуючи популяризувати радянську систему художньої освіти. І донині різні мистецькі навчальні заклади КНР використовують радянську систему навчання.

2. *Політична пропаганда.* Починаючи з 1949 року, Китай взяв напрям на розвиток китайсько-радянської дружби. Це зіграло важливу роль в історії двох країн, адже молода китайська республіка взяла за основу марксизм-ленінізм та ідеологію Мао Цзедуна. Зародження і розвиток нової соціалістичної країни вимагали політичної пропаганди для задоволення вимог громадськості, що зіграло велику роль на цьому етапі розвитку китайського суспільства.

3. *Нове розуміння китайсько-західної інтеграції.* Імплементация радянського соціалістично-реалістичного мистецтва в китайське художнє середовище мала деякі недоліки. Так, наприклад, художники були обмежені темою перемоги революції і оспівуванням комуністичних героїв. Загалом вони працювали в техніці подібній до радянської, що призвело до того, що художники, які раніше відвідували один навчальний курс олійного живопису, мали майже однаковий стиль, і, попри правильне розуміння суті, їхні техніки були досить одноманітними. У цьому дуже серйозним чинником був політичний вплив. Після реформи відкритості художники, які пройшли через описану вище систему навчання, стали розуміти необхідність інтеграції в західну культуру, що не була обмежена ідеологічними рамками.

Радянське мистецтво в цілому змінило рівень олійного живопису Китаю 1950-х років. До цього періоду в світі китайського образотворчого мистецтва хоча й існували окремі живописні школи, та вони були занадто різнонаправлені

і непостійні. Оскільки вивчення живопису в Китаї не мало певної сталої системи, то після підготовки за радянською освітньою методикою, китайські живописці віднайшли нове розуміння форми і кольору. Доречним також буде згадати про недоліки: художнику не дозволено було переходити встановлену межу. Однак після реформ відкритості і політичної емансипації художники отримали свободу дій і вибору, вони почали шукати нові творчі напрями, але в цих пошуках вже ніколи не втрачали основу. Наступні покоління художників були виховані тією ж системою освіти. Незалежно від способу пошуку нових шляхів, радянська освітня система стала основою освіти для китайського живопису, і цей факт дотепер відіграє дуже важливу роль.

Навчання принципам соціалістичного реалізму, що прийшло в Китай в середині ХХ століття, стало важливою віхою, переломним моментом у становленні китайського живопису [44, с. 97]. Радянське мистецтво в реалізації нових адміністративних заходів в Китаї незабаром набуло широкого поширення, що справило величезний вплив на китайську мистецьку освіту і олійний живопис.

Традиція радянського реалістичного олійного живопису була цілком і повністю сприйнята державною ідеологією КНР, що вплинуло не тільки на сам олійний живопис, а й на образотворче мистецтво в цілому [139, с. 56]. З тих пір творчі методи, а також методи вивчення китайського живопису в основних художніх вишах повністю відповідали радянським зразкам.

Отже, після утворення Нового Китаю китайське мистецтво було покликане створювати революційні історичні картини, а вчителі та учні Центральної академії мистецтв були найбільш яскравими представниками цього періоду. Розглянемо більш детально діяльність двох знакових мистецьких навчальних центрів того часу.

У травні 1950 року Центральна академія образотворчого мистецтва успішно виконала завдання Міністерства культури КНР зі створення революційних робіт. Над полотнами в техніці олійного живопису працювали: Сюй Бейхун, «Співчуття людей Червоній Армії» ; Ван Шико, «Об'єднання

військ в горах Цзінганшань» (Іл. 2.2.10); Фен Фаси, «Перехід через гору Цзиншань» (Іл. 2.2.11); Дун Сівень, «Форсування річки Даду» (Іл. 2.2.12); Юй Цзіньюань, «Вісім жінок, що втопилися у річці Янцзи»; Ху Ічуань, «Розірвати пута» (Іл. 2.2.13) та інші. З 1950-х до 1960-х років роботи художників Центральної академії образотворчого мистецтва в техніці олійного живопису переважно зображали революційний стан, що панував у країні на той час, а також показував соціалістичну працю, героїв війни і простих робітників. Відомий художник Чжун Хан вважає, що починаючи з 1953-го року Центральна академія образотворчого мистецтва повернулася до нормального процесу навчання: був реалізований п'ятирічний курс навчання для студентів-бакалаврів, існували такі факультети, як: гошуа, олійного живопису, гравюри, скульптури тощо. У Центральної академії образотворчого мистецтва олійний живопис став провідною технікою. Водночас багато студентів з КНР були направлені до Радянського Союзу для вивчення живопису, скульптури, сценічного мистецтва, історії мистецтва [136, с. 152].

Як вже було сказано вище, навесні 1955 року Міністерство культури КНР запросило до Китаю радянського художника Костянтина Максимова. Головною метою його візиту було проведення курсів живопису в Центральній академії образотворчого мистецтва [23, с. 211]. На навчальних курсах олійного живопису під керівництвом К. Максимова студенти добре опановували основи контурного малюнка і моделювання. Ці курси сильно вплинули на Китай, вони стали фундаментом для подальшого розвитку китайського олійного живопису та його викладання після 1949 року.

Лі Япін згадував «У 1954 році в провідному і найавторитетнішому художньому журналі Китаю “Образотворче мистецтво” обкладинку першого номера прикрашали твори радянських художників. Надалі в кожному номері публікувалися статті про теорію радянського мистецтва і техніку олійного живопису російських художників. У зв'язку з приїздом К. Максимова у 3-му числі того ж журналу була надрукована вітальна стаття, в якій було написано: “Вітаємо Максимова! Він дуже популярний серед китайських живописців”»

[23, с. 213]. Очевидно, що ці статті показують, як багато важило тоді поширення знань про радянський живопис, його популяризація для становлення китайського живопису того часу, вибору його орієнтирів, ідей, художньої мови.

На організованій на честь приїзду К. Максимова церемонії відомий китайський художник Діан Фен сказав: «Приїзд Максимова в Китай дозволяє нам вивчити радянську теорію образотворчого мистецтва і накопичений століттями досвід художньої освіти. Ми впевнені, що під керівництвом Максимова підніmemo рівень викладання живопису в Китаї і досягнемо великих успіхів у справі навчання і виховання нового покоління китайських художників» [23, с. 216].

Але вже на початку 1960-х років китайсько-радянські відносини погіршилися, і Радянський Союз почав відкликати більшість експертів різних відомств з Китаю. Початкові плани запрошення радянських фахівців для викладання в Центральній академії образотворчого мистецтва змінилися, коли Ло Гун Лю (1916–2004, професор кафедри олійного живопису Центральної академії образотворчого мистецтва, проректор) очолив там викладання олійного живопису для групи магістрів. Ло Гун Лю завжди виступав за розвиток китайського живопису, за те, щоб він ішов власним шляхом. У 1962 році він відвідав Східну Європу, і побачив, що тамтешні країни відходять від радянської моделі і йдуть незалежним шляхом розвитку. Це зміцнило його віру в китайський живопис, йому спала на думку ідея сформувати свою групу навчання живопису, де він зміг би втілити свої художні і педагогічні задуми. По-перше, він надавав великого значення підготовці базової техніки, вважав, що потрібно вчитися у європейців методам живопису, новим віянням у техніках та метеріалах, тільки тоді можна буде глибше, швидше і назавжди освоїти мистецтво живопису. Ло Гун Лю завжди висував жорсткі вимоги, тому випускні роботи всіх 19 студентів його групи олійного живопису стали шедеврами, які мали великий вплив у суспільстві, ці твори найяскравіше показують творчі досягнення китайських живописців 1960-х років.

1987-го року, коли Китай увійшов у епоху реформ і відкритості, Цзінь Шаньї (нар. 1934), який відповідав за роботу першої студії, і Пань Шісюнь разом опублікували важливу освітню статтю «Шлях першої майстерні» [156]. У ній вони виклали чотири основних навчальних принципи:

1) зосередження на вивченні традицій реалістичного живопису епохи Ренесансу в Європі, а також спрямування студентів на шлях поступового злиття засвоєного матеріалу з китайською національною культурою і виховання в них «художнього духу»;

2) строго вводити в базову підготовку контурний рисунок і рисунок в кольорі, виховувати в студентах високу здатність до творення і освоєння різних технік живопису;

3) індивідуальний підхід до кожного студента, виховання в студентах серйозного ставлення до науки, працьовитості і ентузіазму щодо своєї справи, а також активний захист і розвиток художньої індивідуальності студентів;

4) творчість мусить повністю відбивати реальне життя, але також слід заохочувати до урізноманітнення тем і жанрів [156].

Як можна побачити, в цей період часу ліберальна політика дозволила мистецтву і художній освіті звільнитися від кайданів пропаганди і суворого державного управління.

Що стосується дослідження європейського мистецтва епохи Відродження, особливу увагу слід звернути на контурний рисунок.

Цзінь Шаньї і Пань Шісюнь писали: «Базова підготовка системи навчання традиційному європейському живопису полягала в акценті на контурному рисунку, зображенні перспективи. А що стосується дисциплін, введених для навчання олійного живопису в китайських академіях мистецтва починаючи з сорокових років і навіть до сьогоденного дня, хоча і було багато змін і доповнень, та все ж змістом основної програми навчання залишається відтворення європейської моделі художньої освіти XIX століття. Система викладання в першій студії також успадковувала європейську модель. Ми вважаємо, що на сьогодні існує необхідність продовжувати йти цим шляхом,

глибше досліджувати традицію європейського живопису, зробити дискусію більш всеохопною та глибокою» [156].

На початку 1980-х років, у зв'язку з проголошенням курсу відкритості для зовнішнього світу і розширенням зовнішніх зв'язків КНР, почалася нова епоха в мистецтві Китаю, яку ми дослідимо детальніше нижче. Багато китайських художників того часу навчалися за кордоном. Викладачі кафедри олійного живопису Центральної академії образотворчого мистецтва, котрі відвідували численні музеї та виставки, також брали за взірць іноземну манеру живопису. Отже, китайський олійний живопис перейнявся ідеями імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму. У той час, як на Заході ширилося концептуальне мистецтво, мультимедіа, відеоарт тощо, європейський класичний живопис повною мірою проникав у китайський світ живопису.

Цзінь Шаньї стояв на чолі китайського олійного живопису, але він також активно вивчав класичний живопис. Він не тільки відкрив для себе нову образну мову західного живопису, а й заново ствердив значення неокласичного живопису. Цей період почався з досліджень західного класичного олійного живопису, з першої студії кафедри олійного живопису Центральної академії образотворчого мистецтва, що допомогло китайському олійному живопису загалом підняти здатність до творення, і додало йому колірної експресивності.

Можна сказати, що Центральна академія образотворчого мистецтва надавала великого значення дослідженню олійного живопису, особливо реалізму, і від самого початку торувала цей шлях. Це було зумовлено не тільки художніми ідеями лідерів, а й історією і політикою країни. Згодом, в 1980–1990-х роках, китайське мистецтво і китайська художня освіта, як і Центральна академія образотворчого мистецтва, активно створювали вільну і невимушену атмосферу навчання, заохочуючи студентів до свободи самовираження в різних академічних дискусіях. Політика реформ і відкритості КНР ввела Центральну академію образотворчого мистецтва в нову епоху, розширила її можливості і широту уявлень та ідей, але, водночас, заклад продовжував шанувати свої

традиції, показавши у такий спосіб свою потужну життєву силу і здатність поєднувати в собі різні, часом протилежні, культурні течії.

З 1950 року Ханчжоуська Національна академія мистецтв (попередниця нинішньої Китайської академії мистецтв) перебувала під протекцією Центральної академії образотворчого мистецтва, а в 1958 році була перейменована на Чжецзянську академію образотворчого мистецтва. В результаті керівництва Пань Тяньшоу (1897–1971) установа пішла іншим шляхом.

Пань Тяньшоу не був схожий на інших очільників подібних навчальних закладів, його вирізняла особлива увага до живопису в стилі гохуа і прагнення до розвитку навчального курсу гохуа в Китайській академії мистецтв. Керівництво Чжецзянської академії образотворчого мистецтва взяло на себе провідну роль у створенні першого навчального відділення вітчизняного живопису, який сам також поділявся відповідно до різних видів живопису, наприклад: гравіювання печаток в стилі чжуань та інші, в рамках відділення також були офіційно представлені різноманітні техніки живопису.

Ці перспективні перетворення призвели до перебудови інститутів і факультетів інших установ. Дуже важливою заслугою Пань Тяньшоу на схилі його літ було протистояння соцреалізму і очищення живопису в стилі гохуа від впливу інших стилів живопису. Він виховав багатьох учнів, які також стали вчителями і відомими художниками портретного живопису, а пізніше прославили Чжецзянську академію образотворчого мистецтва. Нині Китайська академія мистецтв займає чільне місце серед мистецьких вишів світу в галузі монохроматичного живопису, що дає право говорити про світову значимість заслуги Пань Тяньшоу.

Оскільки навчальні системи цих двох академій відрізняються одна від одної, і не можна судити, яка з них краща, але об'єктивно можна сказати, що Центральна академія образотворчого мистецтва сильна в олійному живописі, а Китайська академія мистецтв — в стилі гохуа. За перші тридцять років історії Нового Китаю наслідування картин в радянському стилі не надто прижилася в

Чжецзянській академії образотворчого мистецтва, можливо, тому, що попередній вплив європейської традиції на Чжецзянську академію образотворчого мистецтва був сильнішим і життєздатнішим. Але в революційних навчальних закладах, – Центральній академії образотворчого мистецтва, Яньаньському інституті мистецтв імені Лу Сіня, – живопис в радянському стилі прижився і пустив коріння. У Міністерстві культури і освіти, до того, як воно розділилося, вважали, що Центральна академія образотворчого мистецтва і Чжецзянська академія образотворчого мистецтва є єдиними навчальними закладами, які безпосередньо підпорядковуються Міністерству.

Насамкінець варто зауважити, що Міністерство культури абсолютно по-різному позиціонувало ці два заклади освіти. З огляду на те, що Чжецзянська академія образотворчого мистецтва проявляла схильність до модернізму, а в Центральній академії образотворчого мистецтва навчалися в основному знатні люди, в разі проведення будь-яких зустрічей або художніх обмінів — всі вони проводилися в Центральній академії образотворчого мистецтва завдяки її політично коректній діяльності, соціалістичному і народно-демократичному спрямуванню. Наприклад, докладно досліджені нами вище «курси навчання олійному живопису Максимова» справили вражаючий вплив на тодішній основний актив Центральної академії образотворчого мистецтва, в лавах якого були такі знамениті художники, як Цзінь Шаньї, Чжань Цзяньцзюнь і багато інших. До сьогодні вони з неймовірним захопленням згадують Максимова і його курс олійного живопису. Слід наголосити також на тому, що учні Максимова, отримавши фундаментальну художню освіту, в подальшому не лише наслідували соцреалістичні канони, але й здійснювали пошуки у найрізноманітніших новітніх спрямуваннях, часто до сягаючи неабияких результатів.

Так, Ольга Панова в статті «Послідовники Костянтина Максимова в Китаї» зазначає: «Найзавзятішим колекціонером творчості Максимова став сучасний художник Цай Гоцян, відомий сміливими інсталяціями, перформансами і акціями. Незважаючи на авангардний напрям своєї творчості,

Цай Гоцян високо цінує заслуги своїх вчителів, які вирости на радянській школі. Колекція з 260 робіт Максимова, яку він показав на виставці в 2002 р. в Шанхаї, відновила зв'язок між сучасними художниками і поколінням учнів Максимова» [32]. Лі Япін також пише про те, що радянський стиль живопису поширився від Центральної академії мистецтв до академій мистецтв різних провінцій Китаю, а також і місцевих спілок художників. Він стверджує: «До сих пір радянський стиль є головним напрямом в області олійного живопису Китаю, незважаючи на те, що широко розповсюджується модернізм. Радянський стиль і радянська естетична концепція давно вже глибоко ввійшли в життя китайського народу, стали обов'язковим напрямом живопису. <...> Хоча в наш час сучасне західне мистецтво безперервно проникає в Китай і впливає на концепцію творчості молодих китайських художників, та в глибині душі китайського художника міцно вкорінився радянський стиль, це вже стало естетичною звичкою» [23, с. 211].

Отже, бачимо, і в наш час принципи реалістичного живопису радянської школи високо цінуються в Китаї — на наш погляд, причиною цього є передовсім дуже високий рівень академічної освіти, який залишався таким попри ідеологічний тиск. І лекції, і заняття, і пленерна практика давали студентам добротні знання, перш за все з композиції і передачі світла.

При потребі проведення не настільки вирішальних в політичному плані, культурно-мистецьких заходів з боку західних країн, єдиним полігоном для їх проведення стає Чжецзянська академія образотворчого мистецтва, де, наприклад, проходили курси живопису відомого румунського художника Е. Попа.

З метою зміцнення розуміння китайцями зарубіжних художників і отримання ними професійної підготовки, з жовтня 1960 по жовтень 1962 року за двосторонніми культурними угодами Китаю і Румунії, Міністерство культури доручило Чжецзянській академії образотворчого мистецтва організацію румунських курсів олійного живопису. Очолити ці курси був спеціально запрошений професор румунської Бухарестської академії образотворчого

мистецтва Еуджен Попа разом з його дружиною Хачіу Попа Джина. На думку Попа, «цінним витвором мистецтва є життєздатний твір, причиною життєздатності якого є те, що художник вкладав всі свої внутрішні почуття і переживання в творчість, адже будь-який твір мистецтва, якщо творець не вклав в нього почуття, не має сенсу» [153, с. 302]. Система навчання Попа і його художній світогляд мали багато відмінностей з ідейно-художньою системою викладання Максимова, головною з яких було те, що Попа наділяв художників вільним простором для роздумів.

16 листопада 1993 року Чжецзянська академія образотворчого мистецтва остаточно змінила свою назву на Китайську академію мистецтв. Протягом вісімдесяти років історії розвитку Китайської академії мистецтв постійно спостерігався перетин і взаємний вплив двох ідеологічних шляхів (концепцій) в різних академічних контекстах. Перший шлях представлений Лінь Фенмяном, першим ректором закладу та його «всеохоплюючими» ідеями, другий — Пань Тяншоу і його ідеєю «поновлення традицій»; обидва вони були академічно добре підготовленими. Їхні ідеї взаємно опрацьовувалися і йшли пліч-о-пліч для створення умов сприятливих для становлення мистецтва. Метою була «нова, гуманістична, здорова і спокійна ситуація в китайській художній освіті» [140].

Отже, можна стверджувати, що лібералізм був найзначнішою відмінністю між головними науковими та освітніми центрами сфери мистецтва в Китаї того часу — Китайською академією мистецтв і Центральною академією образотворчого мистецтва. Обидві вони мали одну кінцеву мету — підвищення якості мистецької освіти. Незважаючи на очевидні, особливо в наш час, відмінності, в цілому ці два головні навчальні заклади, як і менші центри підготовки діячів мистецтва, змогли до кінця ХХ століття підготувати міцний базис для подальших культурних перетворень в китайському живописі.

2.3. Китайський олійний живопис від «Культурної революції» до сучасних мистецьких процесів.

Як було зазначено вище, у 1949–1979 роках китайське мистецтво втратило своє первинне значення і стало основним інструментом політичної пропаганди. Соціалістичний реалізм, який був тоді основною мистецькою течією, увібрав в себе весь гострий біль, страждання епохи, фактори, що впливають на творче самовираження. У творах олійного живопису того часу композиція і вибір кольору строго регламентувалися, особливо в 1966–1976, що було наслідком «Культурної революції» у мистецтві. Після закінчення культурної революції художні ідеї стали більш незалежними. Виник і активно розвивався стиль так званих «шрамів мистецтва». Як і раніше, багато художників і мистецтвознавців апелювали до історії мистецтва і намагалися повернути реалізм до витоків, до принципів «місцевого мистецтва». Потім виник напрям «неокласичного мистецтва». Отже, наприкінці ХХ століття кожна школа реалізму знову почала поширювати свої ідеї по всьому Китаю. Реалізм, як і раніше, займав важливе місце.

До 1979 року основною темою творів олійного живопису, як правило, був героїзм. Хоча реалізм і постулювався, але насправді в мистецтві переважало перебільшення, яке досягло таких значних масштабів завдяки тому, що воно цілком і повністю слугувало політичній пропаганді. Після 1979 року внаслідок політичних змін у Китаї, світ мистецтва також почав змінюватися і ставати вільнішим. Величезні зміни відбулися в мистецькій думці, в ідеях авторів і в художній мові їхніх картин. Адже, так чи інакше, всі стилі сучасного світового мистецтва, які прийшли в Китай раніше, хоч і були заміщені соцреалізмом, але в тією чи іншою мірою виживали і вичікували, щоб знову відкрити для Китаю весь світ. Коли знову одночасно з'явилися різні школи живопису, почався період нового реалізму. Зупинимося детальніше на становленні мистецтва наприкінці ХХ століття, перш за все вивчимо процеси переходу від епохи радянського впливу до утвердження китайського неокласичного мистецтва, відкритого для взаємних трансформацій в рамках світової міжкультурної взаємодії.

Відомо, що реалізм налічує сотні років історії свого існування в Китаї, то чому ж наприкінці ХХ століття він знову з'явився, як нова класика? Цей факт, насамперед, показує, що реалізм, незалежно від історичного періоду, є чільним напрямом у світі китайського живопису. Це твердження частково справедливе і для сучасного мистецтва, про що піде мова далі.

При дослідженні китайського неокласицизму необхідно розглянути дію принципів реалізму від часів «Культурної революції» до періоду реформ відкритості 1979 року. Саме цей період справив значний вплив на розвиток реалізму в китайському живописі наприкінці ХХ — у ХХІ столітті.

Період «Культурної революції». У 1966 році в Китаї сталася «Велика пролетарська культурна революція». Цей рух поставив економіку Китаю на межу краху, а тотальний державний контроль в галузі мистецтва ще більшою мірою позбавив живопис свободи. У період «Культурної революції», протягом 10 років у творах мистецтва панувала тенденція оспівування і звеличування Мао Цзедуна, засновника комуністичного Китаю, і його праць, які в Китаї були всюдишними, вивчалися і застосовувалися повсюдно. В той період твори Мао Цзедуна стали широко доступними, вони виконували певну релігійну роль [110, с. 20], і їх автор став для китайців не так наймогутнішою людиною, як явищем, величним і священним. У всіх його роботах втілювався культ особистості Мао, який доходив до крайнощів, які на той час і були чинником творення «нової» культури.

Так, Даніель Ліз, досліджуючи культ особи Мао Цзедуна, аналізуючи раніше секретні архівні документи, невідомі об'єкти і політичні памфлети, виявив необхідність простежувати бурхливу історію культу в комуністичній партії на рівні її нижчих щаблів. Він зазначав таке: «Первісний намір керівництва партії полягав у розвитку видатного символу, бренду, який би конкурував з піднесенням націоналістів Чан Кай-ши. Однак ніхто не очікував, що Мао буде використовувати цю символічну силу для мобілізації китайської молоді на повстання проти самої партійної бюрократії. Результатом стала анархія, і коли прийшла армія, то у відновленні порядку вона покладалася на

обов'язкові ритуали поклоніння, такі, як щоденне читання Маленької Червоної книги або виступу «танець лояльності» [81, с. 300]. Такі, надзвичайно важливі, деталі історичних подій того часу висвітлюють не тільки культ особи Мао, але і культ поклоніння герою в мистецтві — безумовно, в живописі багато стає зрозумілим, якщо знати, що його автор щодня читав цитатник Мао з висловами на кшталт «мистецтва для мистецтва», «мистецтва надкласового, що розвивається в стороні від політики або незалежно від неї, в дійсності не існує», «будь-який клас в будь-якому сучасному суспільстві завжди ставить політичний критерій на перше місце, а художній — на друге» і т. п. [162, с. 301].

Коллективне створення студентами і викладачами Чжецзянської академії образотворчого мистецтва серії портретних робіт з 12 картин «Вождь Мао», (Іл. 2.3.1) є яскравим прикладом процесів, що відбувалися у вказаний період в мистецтві Китаю. «Культурна революція» в мистецтві як соціокультурний феномен розвивалася під впливом особливих історичних умов і завершилася наприкінці 1976 року. Її вплив на китайське мистецтво наприкінці 1970-х років вичерпався і згас, але її наслідки для культури і мистецтва і понині відгукуються луною, перш за все в сучасному живописі.

«Культурна революція», як і багато інших революції, головним своїм завданням бачила втілення банального слогана «знищити старе, створити нове». Розглядаючи вплив «Культурної революції» на мистецтво, ми маємо перш за все розуміти, що перетворення в живописі, які вона викликала, були штучними за своєю природою. За словами Річарда Курта Крауса: «Культурна революція прагнула усунути феодалні і буржуазні мистецькі впливи і знищити чотирьох старців — звичаї, культури, звички та ідеї. Червона гвардія очистила Китай від контрреволюційної культури — від національних скарбів до зачісок. Проте, Мао волів більш серйозної зміни напряму, в чому заручився підтримкою та участю своєї дружини Цзян Цин» [105, с. 114]. Дружина вождя була ще рішучіше налаштована щодо культури і мистецтва, ніж сам Мао, вона намагалася навіть довести необхідність створення нового стилю у мистецтві, що характеризувався б ще більш жорсткими рамками, ніж соціалістичний

реалізм. Проте, соцреалізм протримався на чолі мистецьких процесів країни аж до початку політики реформ. Революційна естетика вивищувала утилітаризм над будь-якими іншими творчими принципами, і мистецтво «Культурної революції» надавало перевагу діяльності художників-аматорів, а не творчості професійних художніх еліт. Спонтанність у мистецтві, як основа будь-якої творчості, не лише засуджувалася, а й часто переслідувалася, що робило мистецтво небезпечною професією.

На мітингу, присвяченому «Культурній революції», Лінь Бяо, військовий командир, який вважався правою рукою Мао, закликав червоногвардійців «повністю знищити всю існуючу стару думку, стару культуру, старі звичаї і старі практики». Він також закликав людей підтримати червоногвардійців в «їхньому пролетарському бунтівному дусі, сміливості штурмувати, сміливості скидати і сміливості робити» [92, с. 549]. Отже, можна констатувати, що головні рушійні сили «Культурної революції» використовували для досягнення своєї мети простоту, невігластво, цікавість і імпульсивність молодих людей, до яких було спрямоване це звернення. Завдяки цьому з 19 серпня 1969 року в Пекіні почався безпрецедентний рух «Знищити чотирьох старців», який швидко поширився всією країною.

«Культурна революція» в Китаї це унікальне явище, і у сфері мистецтва вона також мала свої власні унікальні особливості. Найголовніша з них — в усіх творах образ Мао мав бути вищим, ніж всі інші навколо нього, тільки так можна було підкреслити велич Великого вождя. Наприклад, це можна чітко побачити в роботах Чжана Цзіня «Вождь Мао на великому виробництві» і Чень Еннін «Вождь Мао відвідав сільські селища в Гуандуні» (1972), (Іл. 2.3.2). Крім самого Мао, на картинах, присвячених іншій тематиці, героїзувати і інші персонажі, так, в роботі Пан Цзяцзуна 1971 року «Я — “Буревісник”» (Іл. 2.3.3) зображена жінка-солдат, яка в сильну зливу схопилася за телеграфний стовп. Це солдат визвольної армії, яку кинули на ремонт ліній зв'язку, вона втілює в собі хоробрість боротьби, символічно асоціюючись зі згаданим в назві буревісником. Напружене середовище, створене поганою погодою, і спокійні

люди, сміливі, з оптимістичним поглядом і жестами, показують глядачеві різкий контраст між зовнішніми силами і героїзмом боротьби. Але мимоволі постає питання: хіба так може бути в реальному житті, як в такому середовищі люди можуть виглядати спокійно і не відчувати ніякої фізичної небезпеки? Відповідь полягає в тому, що в таких роботах навмисно надзвичайно перебільшений героїзм, натомість реальність, реалістичність змальовування ситуації до уваги не беруться.

Ще однією характерною рисою мистецтва періоду «Культурної революції» було заперечення можливості зображення оголеної натури як одного з рівноправних жанрів живопису.

У травні 1964 року Кан Шен, один з лідерів Комуністичної партії Китаю, керівник органів Державної безпеки, який був також одним з організаторів «Культурної революції», в доповіді Мао Цзедуну, названій «Питання використання оголеної натури», різко критикував методи китайських художників, які студіювали рисунок, малюючи оголені жіночі моделі. На його думку, робота з оголеною натурою не відповідає традиції китайської культури, оскільки весь попередній історичний період великі китайські майстри не зображували у своїх творах оголене жіноче тіло. То ж і сучасні йому художники, на його думку, також могли б обійтися без цього в своїй творчості. «І не треба прикриватися міркуваннями про вивчення анатомії і спадку європейського класичного мистецтва при роботі з оголеною моделлю. Насправді — це штучні відмовки, щоб використовувати це в своїх непристойних вульгарних інтересах» [52, с. 10]. На його думку, яка пізніше було використана як основа для заборони малюнка і живопису з оголеної натури, в капіталістичному суспільстві оголені моделі використовуються для експлуатації жіночої краси, що було неприйнятним для Китаю. Цікаво, що згодом Кан Шен був посмертно засуджений разом з учасниками «Банди чотирьох».

Через три місяці Міністерство культури КНР видало наказ про заборону використання оголеної натури в мистецьких навчальних закладах. Це

розпорядження викликало здивування серед викладачів і діячів мистецтва. Викладачі Центральної академії мистецтв Китаю Вен Ліпен, Ван Ши Го і Лі Хуа Ті 13 травня 1965 року написали лист Мао Цзедуну, в якому висловили думку про те, що при побудові нової системи мистецької освіти пролетаріату, безумовно слід позбуватися старих феодальних традицій і методів, водночас зображення оголеної природи є основою академічного навчання художника. «За допомогою студіювання оголеної моделі студенти вивчають пропорції, анатомію людини. Вони вчаться моделювати форму, розуміти будову фігури. Для повноцінного навчання живописців і скульпторів малювання оголеної природи необхідне», — йшлося в листі [52, с. 10].

Після заборони вивчення оголеної природи професійні навички студентів значно погіршилися, що легко помітити за якістю їхніх картин. Тому в середовищі художників-педагогів і розгорілася дискусія про необхідність повторного розгляду і обговорення цього питання. Завдяки цьому, 18 липня 1965 Мао Цзедун підписав розпорядження для Тін І, Кан Шеєн, Джоу Ен Лай, Лю Шао Ци, Ден Сяопін, Пен Джен, в якому йдеться про те, що «цю проблему необхідно вирішити. Оголена модель — основа для живопису і скульптури. Заборона оголеної моделі — феодальні методи. Якщо в процесі відбуваються якісь негативні моменти — це є звичайним як для мистецтва, так і для науки» [52, с. 10]. Також Мао Цзедун писав, що китайські художники вже успішно вивчали оголену природу. Він наводить приклад Сюй Бейхуна, який вивчав європейське мистецтво і зображував оголену модель. Також він згадує ім'я художника Лю Хай Су. Цікаву особливість цього розпорядження помітив Цай Дежен, який досліджував питання заборони оголеної природи в живописі Китаю того часу. Він зауважив, що Мао Цзедун написав слово “модель” не ієрогліфом, а латинськими літерами. Керуючись відповіддю Мао Цзедуну на вищезгаданий лист художників, 11 листопада 1965 року Відділ пропаганди Комуністичної партії Китаю видає наказ, де йдеться про те, що художники мають право на зображення оголеної природи.

Та навіть після цього хунвейбіни не завжди виконували цю вказівку. Були випадки брутального поводження зі студентами, які малювали оголену натуру. Щоб припинити такі дії, які до того ж ставили під сумнів дієвість наказів правлячої верхівки країни, 4 серпня 1967 Мао Цзедун видав наказ про те, що малювання оголеної натури — це наука. «Художники повинні йти второваною дорогою, повторюючи творчий шлях Сюй Бейхуна, який дуже професійно зображував оголену натуру» [52, с. 10]. Він також протиставив творчі лінії Сюй Бейхуна і Ци Байши. На думку Мао Цзедуна, правильний метод був саме у Сюй Бейхуна, який показував життя реалістично і правдоподібно.

Після «Культурної революції» (коли «Банда чотирьох» була посмертно засуджена) в навчальні програми художніх вишів було повернуто вивчення оголеної натури. 15 грудня 1978 року Відділ мистецтв і освіти Комуністичної партії Китаю видав наказ про використання оголеної натури в мистецьких навчальних закладах. У ньому заявлялося, що ««Банда чотирьох» певний час заважала правильному розвитку навчання студентів за допомогою використання оголеної натури. Вони переслідували викладачів і студентів за це. Творчість художників зазнала утисків. Також в результаті діяльності «Банди чотирьох» кілька художніх академій і інститутів досі не використовують оголену натуру. Але використовувати оголену натуру необхідно, для чого є важливим негайне її введення в навчальну програму» [52, с. 10].

Щодо управлінських методів, на які спирався комуністичний режим в управлінні стильовими особливостями живопису в Китаї в той період, то вони були практично повністю перейняті у СРСР. У результаті хід подій і навіть долі художників Китаю часто теж повторювали радянські. Олексій Роготченко охарактеризував цей процес так: «Соцреалізм перемиг інші художні напрями не в відкритому протистоянні, а примусовим, командним шляхом, і видозмінювався протягом 60-ти років мінімум тричі, за формою і змістом. Єдиною незмінною константою залишалася партійна приналежність, для збереження якої були розроблені художні та естетичні норми новоствореної держави. За роки свого існування стиль перероджувався і трансформовався,

приспосовуючись до політичного замовлення. Він винищував художників, які не хотіли його підтримувати, звеличував і забезпечував матеріально тих, хто його визнавав. Водночас маємо визнати, що період домінування соцреалізму відкрив чимало нових імен талановитих художників, які, пристосувавшись до мимовільного вибору, примудрялися створювати справжні шедеври» [43, с. 88]. З чого видно, що ситуація в мистецькому середовищі Китаю якщо і не повторює повністю радянську, то успадкувала більшість її особливостей, як в самому стилі соцреалізму, так і в зумовлених ним в культурі і мистецтві історичних подіях.

Для дослідника, обізнаного з творчістю художників, що працювали на території СРСР, очевидними є паралелі з деякими роботами китайських художників. Наприклад, якщо уважно подивитися на роботу Гу Пан «Ще один урожай» (Іл. 2.3.4), можна побачити, що за кольором і композицією вона дуже схожа на випускну роботу української художниці Тетяни Яблонської «Хліб». Це пояснюється, насамперед, неймовірною подібністю культурних та мистецьких доктрин цих двох країн в той час. На спільній 4,5-метровій роботі Чень Іфея і Вей Цзіншаня 1972 року «Першопрохідці» (Іл. 2.3.5) ми бачимо групу будівельників, які несуть рейки під дощем, це знову ж таки показує героїчний дух робітничого класу, декларуючи його як зразок для наслідування. Саме такою була головна мета у вимогах, що висувалися до художніх творів керівною верхівкою.

Отже, яскравою особливістю олійного живопису періоду «культурної революції» є новий художній ідеал, романтизація і героїзація як комуністичної еліти, так і звичайних людей в сюжетах класової боротьби, побудови нового комуністичного суспільства і т. п. Та головною особливістю такої романтизації і героїзації в рамках соціалістичного реалізму стало те, що вони були передусім продуктом політичного тиску, тому чому зображені краса і благородство були спотворені. Незважаючи на це, твори того часу є унікальним видом мистецтва, і наскільки саме вони цінні і значущі для історії і сучасності — залишається

питанням полеміки, яка повинна аргументовано спиратися на подальші мистецтвознавчі дослідження.

Період «шрамів мистецтва» і місцеве мистецтво 1978–1979 років.

стали не тільки стартом політики реформ і відкритості в Китаї, але і початком нової ери китайського мистецтва. Політичні зміни вплинули також на розвиток культури, вони стали потужним чинником перетворення всіх видів мистецтв, а отже і олійного живопису. Народні думки та ідеї почали звільнятися. В цей час і виник феномен, названий «шрамами мистецтва».

За словами М. Неглінської, «Є підстави вважати прологом до сучасного мистецтва період між 1978–1984 рр., що розпочався незабаром після смерті Мао Цзедуна (9 вересня 1976 р.), коли китайське мистецтво ще не оговталось від тиску режиму і все ще знаходячись в шоковому сталі приклало зусилля до одужання» [29]. Дослідниця, з нашої точки зору, помітила дуже важливий момент: передумання цього періоду становленню сучасного мистецтва. Він не тільки залишив для історії чудові твори мистецтва, що відбивали протистояння соцреалізму і комуністичній ідеології, а й створив основу для більш пізніх новітніх змін в сучасному мистецтві [70, с. 263].

«Шрами мистецтва» — це мистецький феномен, який відповідає явищу «ран і шрамів літератури», їх можна зіставити з періодом «відлиги» в мистецтві СРСР. Цей стиль є формою перегляду культурних орієнтирів і викликаного ним звинувачення щодо десятирічного періоду «Культурної революції». «Шрами мистецтва» частково ґрунтувалися на людських інстинктах і емоціях: озираючись на свою недавню історію, діячі мистецтва піддавали осуду минуле лицемірство і тотальну залежність. Ван Фей, досліджуючи цей період в мистецтві Китаю, стверджував: «Напрями, породжені китайським живописом цього часу, «сільський реалізм» (термін, позначений нами як «міське мистецтво». — С. К.) і «живопис шрамів», відбили прагнення до гуманізації суспільства і загоєння отриманих ним ран» [8, с. 175]. Справді, більшість художників того періоду прославляли дух гуманізму та прагнули зобразити просту людину в її житті. З іншого боку, позначився і китайський менталітет,

сформований протягом всієї історії. С. Просєков дає йому таке визначення: «Думати по-китайськи — це значить: думати метафорами, типовими ситуаціями, які знаходяться в свідомості у формі прислів'їв, приказок, стійких виразів і в основному походять з історичного досвіду. Менталітет звичайного китайця проявляється в тому, що він неквапливий в роздумах, висновках, намагається контролювати своє мислення і не шукати прямих шляхів, в ньому сильно розвинене почуття обов'язку» [36, с. 90]. Отже, після тривалого тотального контролю мистецтва і культури художники в період реформ не стали похапцем і повністю змінювати мистецтво Китаю, створюючи нові напрями, заперечуючи історію, натомість — вдалися до знайомого їм реалізму, як одного з найбільш виразних для ілюстрації соціальних змін китайських стилів.

Дослідники відзначають загальнокультурний фундамент політики реформ і відкритості, який відбивався і на мистецтві: «Ніяке економічне зростання в такій величезній, розмаїтій і складній країні, яку можна порівняти з цілим континентом, країні, обтяженій безліччю проблем, що накопичилися за півтора століття безперервних і нищівних катастроф, не були б можливі без дії сил, що виходять далеко за межі економіки. Йдеться про колосальний культурно-історичний потенціалі Китаю, аналогів якого не має жодна країна сучасного світу. Цей безпрецедентний за тривалістю накопичення і різноманітності форм духовний досвід здатний ставати продуктивною силою і перетворюватися в соціальну матерію» [33, с. 7]. Власне, це є підтвердженням тої істини, що культура і мистецтво є основними цілями, заради яких і відбувається розвиток людства. У цьому сенсі, сучасне економічне диво Китаю видається цілком заслуженим — адже спирається на багатовікову китайську культуру.

Основним лейтмотивом «шрамів мистецтва» є драма, яка ґрунтується на ревізії ціннісних орієнтирів і, як результат, осуді. Художники з усім революційним ентузіазмом виступали проти «великого, величного і ідеального», проти «червоного світла», проти режиму «Культурної революції», який міцно вкорінювався у мистецтво протягом попереднього десятиліття. З точки зору мови живопису, це явище характеризувалося використанням

холодних сірих і темних кольорів. За словами Лю Мінью, ««шрами мистецтва» спонукали художників шукати приховані глибокі внутрішні почуття, щоб звичайні люди на картинах ставали героями, щоб розкрити справжнє життя і долю простого народу» [153, с. 160]. Як бачимо, ці прагнення можна охарактеризувати бажанням розкрити зворотну сторону медалі життя тодішнього китайського суспільства, що до цього часу було неможливим, адже такі намагання просто переслідувалися і каралися.

Більшість художників «шрамів мистецтва» перенесли на собі «культурну революцію». Вони відчували наслідки руху, коли молодь направляли в сільську місцевість для культурного просвітлення народу, їм не вдалося уникнути болю, викликаного цими десятьма роками катастрофи, і вони вибрали пензель, щоб з його допомогою виразити внутрішні емоції, показуючи в своїх роботах всі вади тієї епохи, виявляючи негативні історичні факти і переосмислюючи недавнє минуле.

Засновниками «шрамів мистецтва» стали представники творчого колективу та студентів академії образотворчого мистецтва з провінції Сичуань [160, с. 104]. У 1978 році Гао Сяохуа написав картину «Чому» (Іл. 2.3.6) — ця робота вважається однією з перших в стилі «шрамів мистецтва», мистецтвознавці також виділяють її як одну з найбільш характерних [153, с. 160]. Її можна порівняти з роботою Гелія Коржева «Комуністи» (1957–1960). Темою твору є насильство Червоної гвардії за часів «Культурної революції». На картині зображена група людей, які сидять на вулиці після запеклого бою, всі вони студенти, їхні обличчя виглядають втомленими, земля навколо них закривавлена, завалена гільзами, газетами тощо. У одного з хлопчиків перев'язана голова: він був поранений. Він дивиться на лінію фронту, і глядач розуміє, що він думає про себе, про те, що він тут робить, і питає себе чи є в цьому сенс, а якщо є, то який він з точки зору історії, людяності? У іншого хлопчика — пов'язка «повстанці», він сидить, схрестивши ноги, і очі його розмиті. Поранена дівчина лежить на землі, тіло її вкрите прапором, на якому написано девіз «нападати з пером і захищатися зі зброєю», її очі тоскно

дивляться на товаришів. З точки зору композиції, художник використовує великий план зверху, створюючи атмосферу, що передає відчуття пригнічення, тиску. Відповідно до трагічної теми обрана і техніка живопису. Художник використав багато сірого кольору і працював густими мазками, що, за словами Лу Юна, «викликає враження депресії і мороку» [153, с. 162].

Чен Цунлін в 1979 році написав картину «Останній місяць і останній день 1968 року. Сніг» (Іл. 2.3.7), яка також відома як найбільш типовий твір «шрамів мистецтва». На картині зображено бій червоногвардійської армії під час «Культурної революції». З метою відтворення сцени трагедії, художник зобразив холодний сніг і лід, просочені червоною кров'ю. Прості, гарячі молоді обличчя ніби оніміли, застигли в запалі своєї битви. Художник, зображуючи тодішню жорстоку реальність, тонко використав панораму, що надало роботі трагізму.

Окрім роботи «Чому» Гао Сяохуа, варто відзначити такі яскраві приклади: робота «Сходинки» Чен Цунлін (Іл. 2.3.8); «Батько і син» Чжу Іюна (Іл. 2.3.9); «Наше покоління» Чень Іміна (Іл. 2.3.10) — всі вони вважаються шедеврами «шрамів мистецтва». Під впливом феномена «шрамів мистецтва», який переріс в національне мистецьке явище, змінився також загальнонаціональний творчий стиль. Предмет творчості і зміст живописних робіт настільки довгий час виступали в якості політичного інструменту пропаганди, що для зламу цієї, вже давно сформованої тенденції, необхідно було докласти значних зусиль. «Шрами мистецтва» стали тим культурним важелем, який не тільки виставив напоказ темну сторону суспільства, але і сприяв оцінці з нової позиції десятирічної «Культурної революції», та зміцнілого значно раніше соцреалізму. Цзоу Юецзін підкреслює: «Найціннішим і найважчим, напевно, було те, що художники зіткнулися віч-на-віч з політикою пропаганди “Культурної революції” і мали мужність повністю відкинути її, показувати і виявляти наявні проблеми: це показує, що вони стали розуміти реальність, віднайшли відчуття критики і потреб суспільства» [165, с.200].

Отже, після закінчення «Культурної революції» художня думка в Китаї знову повернулася до свого істинного призначення, художники почали орієнтуватися на внутрішні почуття і потреби і повернулися до звичайної реальності. Розуміючи, що основна роль «шрамів мистецтва» полягала головно у викритті та критиці «Культурної революції», можна стверджувати, що поява «місцевого мистецтва» повернула мистецтво назад до реального життя: в роботах стали проявлятися емоції, життєвість, вони знайшли нову глибину в відбитті реальності.

Ло Чжунлі (нар. 1948) в 1980 році написав роботу «Батько» (Лл. 2.3.11). На картині зображене зморшкувате обличчя людини зі смаглявою шкірою, потрісканими губами, вираз її обличчя загалом простодушний. На противагу недавній тенденції і вимозі героїзації персонажів картин, Ло Чжунлі просто виставив напоказ образ сповненого радості простого фермера. Ця картина наповнена душевністю і щирими глибокими почуттями до свого рідного села. Автор порушив тенденцію «Культурної революції», і замість політичних лідерів і героїв боротьби за комуністичні ідеали він зображував простих робітників, селян і солдатів, які стали героями його власного, авторського творчого догмату, він позбувся «червоного світла» і моделі «Культурної революції». Він працював у стилі фотографічного реалізму, показуючи дійсність тих часів його засобами. Він проявив себе, як значний новатор, заявив про себе, як про видатного художника, який писав картини з простих людей. Його роботи вирізнялися гіперреалістичністю зображення. Отже, його можна зарахувати до знакових представників «місцевого реалізму». Це людина, яка в екстремальних умовах створювала різке контрасті з загальноприйнятими історично сформованими правилами живопису твори. Його фотографічний реалізм був настільки досконалим і вивіреним, що часто набагато перевершував в деталізації і художності фотографію, його роботи дають різкий візуальний ефект, висловлюють емоцію, глибоко вражають глядача.

Яскравим прикладом творчості представників «місцевого мистецтва» також був живопис Хе Дуоліна (нар. 1948). У 1981 році його випускний

роботою стала картина «Пробудження весняного вітерця» (Іл. 2.3.12). Художній критик Ян Вей вважає, що в цій картині автор наслідував стиль американського художника Конрада Уайза, його сентиментальний реалізм [165, с. 202]. На картині зображений чистий образ сільських дівчат. Безіменна дівчинка-підліток живе в своєму світі юнацьких фантазій, вона сидить в кушах і уважно вдивляється кудись у далечінь, вона замислена, а поруч, за її спиною, знаходяться пес, погляд якого теж спрямований кудись вгору, і корова, яка витягнула голову вперед. Під трьома різними кутами три персонажа кудись спрямували свій погляд — це дає глядачам змогу відчувати легкий вітерець, весну, з притаманними їй людськими мріями про майбутнє. У «Пробудженні весняного вітерця» розкриваються сумні і ліричні образи, що показує нам ще одну сторону китайського місцевого реалістичного мистецтва — прагнення поставити в центр сюжету картини людину, її життя, емоції і переживання, людське розуміння і усвідомлення. Цей твір дозволяє поглянути на китайський живопис з цілком нової точки зору, прищеплює нову естетику сприйняття, яка відкриває нові його грані.

Також яскравими прикладами «місцевого мистецтва» є твори Чень Данчина, серія картин «Тибет» (Іл. 2.3.13) і робота Чжан Сяогана «Злива наступає» (Іл. 2.3.14). Виразною рисою всіх цих робіт є зображення звичайних людей, простого народу, їхнього щоденного життя. Вони показані щиро і реалістично. Таке візуальне сприйняття не тільки об'єднує людей, глядача і художника, але також єднає соціальну, художню думку Китаю.

Можна з певністю стверджувати, що стиль «шрами мистецтва», що з'явився як повстанець проти «мистецтва “Культурної революції”», спричинився до звільнення творчості від тотального контролю, наслідком чого став розвиток сучасних процесів становлення мистецької думки. «Шрами мистецтва» стали перехідним етапом до «місцевого мистецтва». У роботах «місцевого мистецтва» простежується значно вищий рівень і глибина розуміння. Всі представники «місцевого мистецтва» відмовилися від впливу політики на творчість, і якщо навіть вона якось відбивалася в їх роботах, то

подавалася вона правдиво. Політичні процеси змальовувалися такими, якими були насправді. Також художники відмовилися від багатьох інших тем, щоб підкреслити силу прямого зображення побуту та життя простих людей, прагнення до природності, оспівування людства. Цей особливий період можна порівняти з Передвижниками в Російській імперії 1860-х, коли відбувався підйом демократичного руху, що мав великий вплив на розвиток російського живопису. Так, в 1863 році група талановитих художників відмовилася від міфологічних і біблійних сюжетів — від традиції, яка склалася і вже довгий час існувала в Академії. Вони самоорганізувалися, почали вивчати реалізм і писати картини в цьому стилі. У Петербурзі вони заснували Асоціацію вільних художників, яка пізніше, 1870-го року, стала рухом «Передвижницької школи мистецтва». Передвижники були реалістами, вважали, що мистецтво не мусить бути продуманим, вони брали активну участь у перетворенні живопису. Основним принципом, за який вони боролися, було відображення реального життя. Їх твори не тільки висміювали панівний клас тодішньої Російської імперії, вони показували страждання сільської та міської бідноти, а також створювали образ групи революціонерів, які борються за нове життя. Можна сказати, що художники «Передвижницької школи живопису» вище за все ставили ідеал краси живопису Чернишевського, його девіз «Прекрасне є життя». Вони виступали проти інтеграції Західного мистецтва в Російське, підкреслюючи національні особливості живопису, щоб показати життя і страждання свого народу, вважали своїм святим обов'язком дотримуватись го духу реалізму. «Шрами мистецтва», а також «місьцеве мистецтво» обрали собі такий же шлях.

Поява нової класики. Услід за «шрами мистецтва» і «місьцевим мистецтвом» виник новий західний вплив концептуального мистецтва, який досить швидко призвів до трансформацій у основних течіях китайського мистецтва. Чільне місце зайняли абстрактні і авангардні твори, що не тільки було новаторським явищем для Китаю кінця ХХ століття, а й вказувало на вибір

загального напрямку в сучасному китайському мистецтві: воно стало повноправним, сильним учасником глобальних мистецьких процесів.

Художники, які працювали в цьому стилі, все ще підкреслювали «індивідуальну свідомість» і «сучасну свідомість», але більшість робіт вже не були виконані виключно реалістично, мистецтво цього періоду перестало бути реалізмом у традиційному розумінні. Нова класика перебувала під глибоким впливом філософії сюрреалізму та екзистенціалізму [65, с. 55], тому багато робіт висловлювали сучасні ідеї і нові віяння в розумінні соціальних і культурних процесів. Це ще раз доводить, що реалізм досі має дуже великий вплив і найбільше число послідовників у Китаї.

У 1987 році в Шанхаї відбулася Перша виставка китайського олійного живопису, більшість з показаних там робіт були виконані в стилі реалізму, або на його основі. Наприклад, картини Цзінь Шаньї «Фрукти» (Іл. 2.3.15), Сюй Маняо «Моя мрія» (Іл. 2.3.16), Дун Чіюя «Східна дівчина» (Іл. 2.3.17) і багато інших. Це була виставка робіт, в тому числі, і в стилі нової класики, вона показала нові напрями в живописі, показала, що китайські художники знову стартували на шляху пізнання європейського класичного живопису.

Цзінь Шаньї (нар. 1934) в 1955 році відвідував курси олійного живопису Максимова, тому більшість його робіт, датованих до 1980 року, були виконані в стилі радянського соцреалізму. З-поміж них варто згадати — «Підкорення гори Мустагата» (Іл. 2.3.18), «Груднева зустріч» (Іл. 2.3. 19), «Великий похід» (Іл. 2.3.20) та інші.

Після 1980-х років Цзінь Шаньї поїхав в західну частину Сполучених Штатів, там він відвідав велику кількість відомих художніх музеїв і установ [145]. Він також читав лекції на кафедрі східного мистецтва в Нью-Йоркському муніципальному інституті. Під впливом вивчення сучасного американського живопису, його картини почали трансформуватися і вбирати в себе «неокласичний стиль». Характеризуючи свій професійний шлях, він зазначав: «Я вивчав живопис понад сорок років, я пам'ятаю, цей процес навчання дійсно був дуже важким для мене. У 1953 році, коли я закінчив бакалаврат

Центральної академії живопису, я ще не дуже контактував з олійним живописом, а тільки встиг подивитися декілька робіт вчителів, виконаних у цій техніці. А в реальності зіткнувся з олійним живописом тільки в 1955 році, на курсах олійного живопису Максимова, тоді мені випав шанс два роки вивчати і порівнювати систему радянської освіти, радянський стиль мистецтва. У контурному рисунку я більше розумів і приймав західну техніку, я усвідомив, що таке об'єм, простір, колір, а також інші фактори, які раніше не так враховував. Також важливим в європейському живописі було джерело світла: якщо правильно змоделювати роботу, то вона вийде дуже гармонійною і буде відбивати красу, це характеристика європейського живопису» [128]. Як бачимо, Цзінь Шаньї впевнено зараховує радянську школу живопису до європейських — зрештою, на той час в Європі відбувалися кілька подібні трансформації, з іншого боку, для Китаю, який доволі тривалий час в художньому плані перебував під впливом СРСР, цей досвід дійсно якщо і не був загальноєвропейським, то, принаймні, був його заміною.

Після реформи відкритості Цзінь Шаньї кілька разів їздив до Європи, щоб безпосередньо побачити більшу кількість шедеврів європейських майстрів. Передусім він був китайцем, який з дитинства піддавався впливу національних особливостей оточуючої його дійсності, отримав традиційну китайську освіту. Він цікавився китайською культурою, каліграфією, історією та колекціонуванням китайських творів мистецтва, і хоча більшу частину свого життя навчався олійного живопису в Європі, але вплив китайської культури на його власний творчий шлях був великим і невід'ємним. Він зазначає: «Я завжди затримував погляд на творах китайського живопису, це потенційно впливало на мої власні твори» [128, с. 56]. Починаючи з 1960-х років, його роботи «Вождь Мао разом з народом Азії, Африки і Латинської Америки» (Іл. 2.3.21), більш пізні роботи «Розвідка», «Портрет Хуан Юньюя», «Емігрант», «Молодий співак» (Іл. 2.3.22) та інші твори – всі вони знаходяться в одній культурній і живописній площині, навіть форми ліній на них однакові. Пізніше він намагався поєднати дух традиційного китайського живопису з духом

європейського мистецтва, комбінуючи монохромний живопис Сходу з яскравими фарбами живопису Заходу, поєднуючи прості і елегантні чорно-білі тони з кольором. За його словами, «це було основною підтримкою для прийняття деяких змін, що не вплинули на якість робіт і загальний стиль, я мушу сказати, що в моєму досвіді олійного живопису все тільки починалося, на той час я тільки доклав певних зусиль і навиків для того, щоб зробити мої творіння кращими, я намагався досліджувати нові шляхи розвитку китайського олійного живопису» [128]. Звичайно, абсолютно природним, як для досліджуваного періоду, так і для новітнього мистецтва Китаю, є саме таке осмислена інтеграція переваг західного живопису, так само як і прагнення до більш досконалого вивчення китайського олійного живопису на шляху до його входження в новітній світовий мистецький простір.

Зрештою, автор зазначає такі важливі моменти: «Китайський олійний живопис просякнутий духом китайської культури, і слід вирішити проблеми сучасного олійного живопису Китаю: відчуття механічного продукування творінь є занадто сильним, недостатньо виражена емоція, при вивченні форми і техніки живопису, найважливішим має бути відчуття людського існування» [128]. З цих слів стає зрозуміло, що найбільш турбує художників, які працюють над зміною напряму живопису Китаю: почуття, емоція, свобода вираження майстра. На це, вочевидь, є дві причини: як історична, зумовлена тривалим періодом управління культурою і мистецтвом «зверху», так і побоювання втратити таку бажану і здобуту свободу у вирі загальносвітових тенденцій до комерціалізації мистецтва.

Цзінь Шаньї в 1983 році написав картину «Таджицька наречена» (Іл. 2.3.23), за нею можна прослідкувати радикальні зміни у стилістиці китайського живопису: глибокий чорний фон виділяє і підкреслює основний червоний колір, що також є символічним; тема сюжету — свято; шаль, що покриває наречену, починається зверху і спадає до нижньої білизни, намисто на шії виглядає розкішно. Голову нареченої покриває обруч, зовнішній край якого також темно-червоний, майже бордовий, а основа червона, обруч, намисто і

сережки разом показують таджицькі етнічні традиції. Наречена є центром загальної уваги. У неї гарні очі, в яких читається злегка пригнічена радість, круглі і повні губи, трохи запалий рот: вираз обличчя виявляє почуття щастя і водночас туги майбутнього сімейного життя. Робота «Таджицька наречена» поєднує в собі класичний стиль, культуру і національний дух таджиків, ідеалізм темпераменту, порушуючи цим усталені канони портретного жанру. Вона стала яскравим прикладом неокласичного живопису — її створення було першим дотиком китайської культури і народу з цим художнім напрямом.

У «Таджицькій нареченій» Цзінь Шаньї відійшов від китайського олійного живопису, при створенні цього портрета він керувався переважно технікою, картина відрізняється і від імпресіонізму, з його поділеними, контрастними кольорами, і від поблажливого модернізму. Вона, з притаманною китайському мистецтву раціональністю, ввібрала в себе класичну елегантність, спокій, м'якість, створені багатими об'ємними живописними шарами та відкритим, інтенсивним зображенням краси, що як раз збіглися з орієнтацією традиційної китайської естетики. Картина повністю відійшла від похмурого і грубого «місцевого мистецтва» Китаю. Пізні роботи художника, такі, як «Молодий співак», «Фрукти», «Дівчина в синьому» та інші, і, звичайно ж, «Таджицька наречена», яку ми розглянули як знаковий приклад, досягли висоти західної естетики в своїй модельній системі, що, можна сказати, було головним завданням багатьох китайських художників. Такі прояви елементів західного живопису в китайському мистецтві створили нову естетику. У всіх таких роботах за основу було взято китайський живопис, але до моделей на картині, до вираження їх емоцій були застосовані суворі сучасні норми. Можна сказати, Цзінь Шаньї винайшов новий спосіб олійного живопису з китайською специфікою.

Чао Ге (нар. 1957) в 1982 році закінчив Центральну Академію образотворчого мистецтва. Він є ще одним представником унікального неокласичного стилю живопису. Велика частина персонажів його робіт не виказують характеру — цей підхід показує внутрішнє духовне прагнення

художника. Він вивчав європейське класичне мистецтво і шукав шляхи кращого поєднання китайських і західних мистецьких ідей. У таких роботах, як «Вбрання» 1987 року (Іл. 2.3.24), «Людина з окулярами» 1987 року (Іл. 2.3.25), «Самоцвіт» (Іл. 2.3.26) та інших його творах ми вловлюємо виразний контраст з неокласичними фігурами стилю Цзінь Шаньї. Чао Ге більшою мірою висловлював внутрішню психологічну складову образів персонажів. Визначаючи першоджерела своєї творчості, він акцентував: «Чудове мистецтво Стародавнього Єгипту, мистецтво Греції архаїчного періоду, мистецтво раннього Відродження, мистецтво 1930-х років, а також мистецтво первісних людей древніх монгольських степів однаково змушують моє серце тріпотіти — це мистецтво Людства. Це чудове мистецтво протягом всієї моєї юності було зі мною, і я дуже хотів хоча б трішечки наблизитися до нього, але я не був просто послідовником цієї загадкової епохи, я створив новий образ в своїй нинішній епосі. Я буду створювати свої власні твори мистецтва, висловлювати свої думки і почуття, підвищувати свою обізнаність в житті простих людей. У такий спосіб можна досягти високочуттєвої форми мистецтва. Я вклав серце і душу в свої твори, в них об'єднуються чудовий природний ландшафт і людська трагедія, створюючи потужну емоцію» [131, с. 900]. Як бачимо, Чао Ге, як і більшість художників того часу, творчість деяких яскравих представників якого ми досліджували, вважає за краще звертатися до древніх джерел мистецтв, переосмислюючи їх і застосовуючи в трансформованому вигляді для зображення вічних людських тем. Такий підхід став популярним не тільки тому, що він був зрозумілим путівником на переплетенні шляхів у мистецтві, а й з огляду на історичні особливості кінця ХХ століття в Китаї.

Щодо зворотного впливу мистецтва на історію і суспільство доречно процитувати думку мистецтвознавця Ван Фей: «Мистецтво того часу стимулювало процеси розкріпачення свідомості, що відбувалися в Китаї, і брало в них безпосередню участь. Воно стало мостом до західного мистецтва і західних концепцій, поставило під сумнів і атакувало підвалини традиційної Китайської і культури. Крім того, воно створило нову художню мову і нові

концепції сучасного мистецтва, заклало історичний фундамент для його розвитку. Після 1989 року Можна говорити про настання повноцінної ери сучасного китайського мистецтва» [8, с. 150]. Погоджуючись з такою періодизацією, все ж зауважимо, що до сьогоднішнього дня вплив процесів, що відбувалися в ХХ столітті, на китайське є дуже значним, що і буде показано нами далі.

Підсумовуючи, можна сказати, що до початку реформи відкритості більшість оригінальних неокласичних художників перебували під впливом радянського мистецтва, наприклад, Сюй Яошан (нар. 1945), Сун Веймін (нар. 1946) та інші. Після реформи вони змогли відвідати найбільші європейські та американські музеї, що, доповнивши їхню практику і академічну художню освіту, отриману в різних академіях образотворчого мистецтва, дало можливість продовжити дослідження нових можливостей китайського живопису, щоб удосконалити власний стиль.

Досить цікавим нам видається той факт, що в «Червону книгу» Мао Цзедуна включене висловлювання, яке ніби пророкує подальший, вже після його смерті, розвиток подій в мистецтві Китаю: «Нехай розцвітають сто квітів, і хай змагаються сто шкіл. <...> Ми вважаємо, що примусове поширення одного жанру, однієї школи і заборона іншого жанру, іншої школи силою адміністративної влади спричиняє шкоду розвитку мистецтва і науки» [162, с. 300]. Невідомо, чи справді Мао планував «вирішити протиріччя в народі» які стосувалися мистецтва, як заявив 27 лютого 1957 року, але, в будь-якому разі, історія — взявши свою величезну ціну — зробила це, і безліч квітів-стилів розквітли і продовжують розквітати в китайському мистецтві.

Підсумовуючи дослідження традицій реалізму в китайському живописі ХХ століття, акцентуємо увагу на деяких важливих висновках. Починаючи з 1979 року, китайський олійний живопис почав позбуватися обов'язкового соцреалізму, політичних кайданів, художники почали шукати шляхи кращої інтеграції західного живопису в китайське мистецтво. На той час поява «китайського неокласицизму» була історичною необхідністю. Також значним

був вплив радянського реалістичного живопису на китайське мистецтво з моменту заснування Нового Китаю і до кінця XX століття. Проявлявся цей вплив як в наслідуванні канонів радянського реалізму, так і в їх запереченні. Перші художники в техніці олійного живопису працювали на твердій і міцній базі політичної пропаганди, тому простору для творчості та інновацій в їх роботі було вкрай мало. Реалістичний живопис Радянського Союзу, як і раніше, глибоко впливає на теперішній, а, може, навіть і майбутній китайський живопис. Після реформ відкритості в Китаї почалися процеси звільнення творчої думки, і політика не втручалася в світ живопису. Художники почали подорожувати світом, відвідували найбільші європейські та американські музеї та галереї, після чого вбирали сучасні західні елементи живопису і, взявши за основу традиційний китайський живопис, створювали власний новий стиль. Можна з певністю сказати, що завдяки ідеологічному звільненню, в китайському живописі після 1979 року знову на короткий період з'явилася безліч шкіл сучасного західного живопису, але реалістична стилістика все ще була панівною для більшості художників. Чимало художників того періоду мали міцну базу радянської академічної освіти, і з легкістю переймали елементи стилів і технік сучасного західного живопису, але вони не змогли повністю відмовитися від концепції реалізму, поєднуючи старі і нові принципи і переконання з традиційною китайською культурою. Вони прагнули яскраво представляти китайську культуру, що відбилося на їх творчому доробку. Твори у стилі китайського неокласичного живопису, як і багатьох стилів раніше, також сповнені китайськими культурними особливостями, або ж створені з огляду на них. Завдяки цьому реалістичний живопис знову отримав загальносуспільне визнання.

Висновки до розділу 2

Досліджено діяльність художників, які, маючи міцні, тисячоліттями укладені підвалини художньої культури Китаю, на початку ХХ століття, з метою розвитку та підняття культурного рівня своєї батьківщини, покинули країну і поїхали вчитися за кордон. Пошуки нових художніх стилів, зразків західного живопису, вбирання західних передових технологій та ідей стали для старого Китаю необхідними етапами в його прагненні не відставати від світових темпів розвитку художньої культури.

Наголошено, що, беручи до уваги зручність транспортного сполучення, більшість студентів вибирали як пункт свого призначення для навчання за кордоном Японію. Досліджено основні осередки мистецького впливу Японії, що транслиувала західні віяння, на китайське мистецтво. Головними провідниками мистецької освіти для китайських студентів названі Курода Сейкі та Фуджішіма Такеші. Докладно розглянуто процеси їхніх впливів на становлення тогочасного олійного живопису.

Звернено увагу на проблематику входження у мистецький простір Китаю теми оголеної природи, яка, хоча й практикувалася з давніх-давен, але під впливом природознавчих наук зіткнулася з численними заборонами, втім, її поступ виявився неспинним.

Досліджено велику роль появи художніх освітніх установ в становленні сучасного китайського мистецтва. На конкретних прикладах творчості художників і освітньої діяльності професорів, китайських та запрошених з СРСР, проаналізовано як негативні, так і позитивні фактори впливу радянського мистецтва на китайське. Особливу увагу приділено розгляду ролі художника і педагога Костянтина Мефодійовича Максимова — як у пропаганді соціалістичного реалізму, так і в наданні китайським студентам міцного базису класичного живопису. Розкрито переваги, які дала радянська модель академічної художньої освіти для становлення олійного живопису, проаналізовано вплив цієї моделі на становлення китайського мистецтва в цілому. Вивчено особливості китайського варіанту соціалістичного реалізму.

Виявлено особливості зміни стилістики олійного живопису періоду «Культурної революції». Яскравою особливістю періоду є новий художній ідеал, романтизація і героїзація як комуністичної еліти, так і звичайних людей в сюжетах класової боротьби, побудови нового комуністичного суспільства тощо. Це було, насамперед, результатом політичного тиску, завдяки чому краса і благородство на картинах спотворені, а сюжети досить одноманітні.

Основні явища періоду початку політики реформ і відкритості типологізовані так:

1) період «шрамів мистецтва» і виникнення місцевого мистецтва (після 1978–1979 рр.);

2) поява нової класики (1980-ті рр.).

Вказано, що до 1979 року твори олійного живопису, як правило, відображали основну тему — героїзм. У цей час реалізм радше постулювався, а насправді ж у мистецтві переважало перебільшення, яке досягло таких значних масштабів завдяки відповідності завданням політичної пропаганди. Після 1979 року політичні, соціальні та економічні перетворення у Китаї спровокували обставини, завдяки яким світ мистецтва також почав змінюватися і ставати вільнішим. Величезні зміни відбулися в мистецькій думці, в ідеях авторів і в художній мові їхніх картин. Адже, так чи інакше, всі стилі сучасного світового мистецтва, які прийшли в Китай раніше, хоч і були заміщені соцреалізмом, але тією чи іншою мірою були змушені вичікувати слушного часу для свого розвитку.

Зазначено, що основним лейтмотивом «шрамів мистецтва» була драма перегляду і зміни ціннісних орієнтирів і, як результат, осуд. Слідом за «шрамами мистецтва» і «місцевим мистецтвом» настав період виникнення неокласицизму. З'явилося так зване «концептуальне мистецтво», яке досить швидко стало основною течією. Твори китайського неокласичного живопису, як і багатьох стилів до нього, також сповнені китайськими культурними особливостями, або ж створені з огляду на них. З'ясовано, що завдяки цьому реалістичний живопис знову отримав загальносуспільне визнання.

Серед імен знакових художників, на прикладах творчості яких розкрито головну проблематику розділу, були названі: Гуан Лян, Лі Тефу, Сюй Бейхун, Лінь Фенмянь, Інь Шуансі, Чжен Цзінь, Дін Тяньчюе, Цзінь Шаньї, Ван Чен І, Ло Чжунлі та ін.

Розділ 3

ВИНИКНЕННЯ УНІКАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ ПРИ ПОЄДНАННІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВПЛИВУ ЗІ СТАРОДАВНІМИ ТРАДИЦІЯМИ

3.1. Європейський вплив на стильові особливості творчості китайських митців.

Китайські художники ХХ століття більше не хотіли залишатися обмеженими рамками стародавнього живопису, вони їхали навчатися за кордон, щоб студіювати нові техніки живопису і шукати нові творчі шляхи. Після того, як студенти поверталися на батьківщину, вони поширювали набуті під час свого навчання нові ідеї, нові методи, що призвело до виникнення і розвитку унікальних стильових особливостей китайського живопису. У попередньому розділі ми досліджували становлення академічної школи, основою якої став реалізм, як перейнятий із західної культури в першій половині століття, так і привнесений із традиції соцреалізму СРСР після 1949 року. Водночас вплив інших європейських стилів на мистецтво Китаю також був значним.

Насамперед, це був вплив модернізму, який здобув в Китаї власні характерні ознаки. На початку ХХ століття студенти навчалися живопису в Японії і Європі, де на той час модернізм був широко поширений. Після отримання художньої освіти у відомих західних та японських професорів, китайські студенти отримали широкий і різноманітний досвід, який дозволив урізноманітнити традиції реалізму проявами західного модернізму. Повернувшись на батьківщину, вони намагалися поширити набуті знання, навички та досвід. Хоча між реалізмом і модернізмом було багато протиріч, художники все ж поставили собі за мету: «Західний живопис повинен змінити Китайський живопис». У цей період світ китайського живопису став строкатим і різноманітним. У 1937 році, після китайсько-японської війни, переважно

виконуючи роль політичної пропаганди, реалізм зіграв значну роль в китайському живописі і зміцнив свій статус, значно потіснивши модернізм, який тимчасово відійшов на другий план. Однак вплив модернізму на сучасний китайський живопис ніяк не менший за вплив реалізму, що, безумовно, ставить його в число цікавих проблем для дослідження.

Політичні зміни в Європі протягом усієї її історії завжди приводили до появи нових течій і технік у мистецтві. Наприклад, неокласичний напрям в мистецтві виник в кінці XVIII — початку XIX століття у Франції, і його поява безпосередньо пов'язана з буржуазною революцією, що відбулася в той же період. Науковий прогрес також долучився до цього процесу — романтизм безпосередньо пов'язаний з розвитком промислової революції у Великобританії. Імпресіонізм виник як результат натхнення науковим доказом теорії про те, що колір — це світло, відображене від об'єкта.

Модерністська школа живопису поставила собі за мету відрізнятись від традиційних художніх стилів мистецтва. На початку XX століття Китай також пережив «нову демократичну» революцію і був відкритий для проникнення численних нових думок та ідей. У світі мистецтва виникли нові збурення, художники знаходили нові шляхи пошуку натхнення і творчості. Проте, у величезній кількості випадків, вони не «досліджували» західний живопис, переосмислюючи отримані досвід і знання, а, радше, запозичували західний творчий доробок. Аналогічно в сучасному західному мистецтві існує багато запозичених зі східного мистецтва елементів.

Відомо, що Китай і Європа на початку XVIII століття встановили прямі торговельні відносини, після чого фарфор, шовк, китайські картини та інші товари стали популярні серед аристократів Європи. Китайські товари стали модою, на них був дуже великий попит завдяки високій якості та художнім особливостям. В результаті різної відмінності стилів Сходу і Заходу, багато художників імітували китайські твори мистецтва, або ж привносили в свої твори східний колорит. Так, мистецтвознавці відзначають наступне: «Наприклад, у творчості художників Буше і Ватто є деякі елементи характерні

для Сходу. Картина Ватто «Паломництво на острів Кіферу» має очевидні ознаки східного мистецтва, реалізм поєднується з неземною красою східного мистецтва» [75, с. 280]. Східне мистецтво справило великий вплив на розвиток європейського мистецтва, зокрема на виникнення і розвиток французького постімпресіонізму [12, с. 270].

І нині проблематика культурних взаємовпливів Сходу і Заходу є актуальною і обговорюваною. Сучасний арт-ринок, що намагається поєднати глобалізацію і все більший інтерес до національних особливостей, ставить нові завдання перед художниками. А. Попов стверджує: «Схід і Захід повинні прагнути до взаємного розуміння і сприйняття того кращого, що є в їхньому культурному багажі, частиною якого є і мистецтво» [34, с. 87]. Однак ця проблема бере початок щонайменше в ХХ столітті, а її корені сягають ще давніших часів. Так, А. Панарін, розглядаючи проблему глобалізму в різних її аспектах вважає, що «альтернатива гуманістичного глобалізму може полягати в тому, щоб заново синтезувати досвід цивілізацій Сходу і Заходу» [31, с. 11]. Проте, можна стверджувати, що процес такого синтезу відбувається в китайському мистецтві з початку ХХ століття, надаючи йому все нові і нові можливості — починаючи від появи живопису в жанрі ню і закінчуючи поп-артом, фотореалізмом, інтерактивністю тощо.

У ХХ столітті китайські студенти, які навчалися за кордоном, в основному у Франції та Японії, здебільшого вивчали реалізм, щоб компенсувати відсутність у китайському живописі певних технік, запозичувати переваги для виправлення недоліків. Вивчати ж модернізм було легше, тому що мова цього стилю живопису зрозуміліша. Можна сказати, що Японія стала першою країною, яка допомогла Китаю зрозуміти західну стилістику модерністського живопису. На початку ХХ століття, завдяки зручному транспортному сполученню та відносній географічній близькості, більшість студентів вивчали образотворче мистецтво в Японії – в Токійській школі образотворчого мистецтва, або ж в школі живопису Кавабата. Олійний живопис зародився в Європі, а першою азійською країною, яка прийняла Західний

олійний живопис, була Японія. На початку ХХ століття в Японії були представлені всі напрями сучасного західного живопису. Серед японських митців, що справили великий вплив на китайських студентів, варто виділити художників і професорів Куроду Сейкі та Фуджішіму Такеші. Обидва вони вчилися в Європі, і з їхніх робіт видно, що до реалістичної бази вони додали дешицю імпресіонізму. Китайський художник Гуан Лян, який навчався в Японії, в «Мемуарах Гуана» писав: «Мій учитель Накамура Фусецу, а також викладач інституту Кавабата, Фуджішіма Такеші та інші, є наступним поколінням після Куроди Сейкі, засновника реалізму Японії. З одного боку, учитель вимагав від нас стійких базових навичок контурного рисунка, з іншого боку – щоб ми не прагнули лише до чисто академічної традиції – чия творчість буде просто “копіюванням”, той буде позбавлений права продовжувати навчання.

Під їхнім керівництвом “в основу реалізму” було покладено поєднання кількох складників, в тому числі і імпресіоністської революції. Тому, в цей час у мене виник інтерес до імпресіонізму як окремої течії, і до його дослідження» [153, с. 44]. Відомо, що японське мистецтво того часу активно вбирало європейський досвід, роботи різних жанрів європейського мистецтва регулярно експонувалися на виставках у Токіо. Ці виставки допомагали як японцям, так і китайським студентам розширити кругозір, отримати нові знання в мистецтві, до того ж вони, без сумніву, стали прекрасним джерелом натхнення. Експоновані твори були переважно роботами сучасних інноваційних шкіл мистецтва (імпресіонізм, постімпресіонізм, кубізм, фовізм). Гуан Лян акцентує: «Це не зовсім збігалося з тим, що я вивчав. В екстенсивному панно, в неприборканості пензля я ніби побачив уяву і волю художників» [153, с. 44]. Причиною такого враження художника було те, що в навчанні переважало загострення уваги на тодішньому офіційному «академізмі», що зумовлювало за собою обмеження в мистецтві. Це спровокувало бажання і спроби живопису звільнитися, вийти зі студій на вулицю, щоб повною мірою використовувати свої можливості, отриманий художній досвід втілити в творах, які б мали бажану художниками силу світла і кольору. Отже, як бачимо, на початку ХХ

століття більшість китайських художників, які навчалися в Японії, сповідували Японські ідеї олійного живопису, і, беручи за основу реалізм, додавали до нього техніку імпресіонізму.

Китайські художники, які вивчали Західний живопис в Європі і Японії, мали загальну тенденцію — тяжіння до реалізму, але ті, хто навчався в Японії, частіше зверталися до модернізму. Лю Сяолу зазначає, що творчість художників, які навчалися в Європі, можна розділити на два періоди [27, с. 96]. Ранній період — представлений творчістю Лінь Фенмянь, голови Пекінської школи образотворчого мистецтва (1925–1927) і представника Ханчжоуської Національної академії мистецтв (1928–1937). Він толерантно ставився до різних шкіл західного живопису. Та пізній період — представлений творчістю Сюй Бейхуна, представника Центрального університету та школи мистецтв Бейпін. Він обрав для себе єдиний стиль роботи — реалізм.

Японський олійний живопис не має такої давньої традиції академічної освіти, як європейський. Спочатку деякий вплив справив пленерний живопис, але він не вкоренився, а за ним прийшов західний модернізм. Характеризуючи стратегію вибору китайських художників між навчанням в Японії або ж в Європі, потрібно зауважити, що японські студенти вже перейняли Західний модернізм, що призвело і до трансформацій в творчій свідомості китайців. До 1937-го року найбільша кількість китайських студентів відправлялися на навчання до Японії. На той час різні школи сучасного західного живопису вже дісталися до Японії, саме різноманітність жанрів, що наводнили Японію, і сформувала новий період в історії Японського мистецтва. Це був період відкриттів, період безлічі різноманітних стилів живопису. Завдяки спільним східним особливостям ментальності китайських і японських художників, вони знайшли дуже багато точок дотику, результатом чого став потужний творчий спалах. За словами Лю Сяолу, навіть назви стилів були вперше перекладені на китайську мову в Японії: «Багато з концепцій сучасного західного мистецтва японці вперше переклали китайськими ієрогліфами, а потім китайські студенти принесли їх до Китаю: імпресіонізм, постімпресіонізм, неоімпресіонізм,

дадаїзм, фовізм, експресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, тощо» [27, с. 107]. Резюмуючи, зауважимо, що поступ і поширення сучасного мистецтва в Китаї — це великою мірою заслуга Японії і китайських студентів, які там навчалися.

Розглянувши велику частину творів художників ХХ століття, які навчалися живопису в Японії, можна побачити, що багато з них використовували вивчені там стилі, в тому числі імпресіонізм та фовізм. Наприклад, *Лі Шутун* (1880–1942), який в 1905 році відбув до Японії вчитися за власний рахунок. Його наставником був Курода Сейкі. Задовго до вступу до Школи образотворчого мистецтва, він захоплювався творчістю Куроди Сейкі, присвятив тривалий час вивченню його картин, тому імпресіонізм Куроди Сейкі вплинув на стиль олійного живопису Лі Шутуна. Картина Лі Шутуна «Напівоголена жінка», описана в попередньому розділі, це робота, яку Лі Шутун написав ще студентом. Оголена натура була тоді основною темою японського олійного живопису, що було результатом бойкоту традиційного мистецтва, внутрішнього опору застарілим нормам і догматам, культурного відродження, при розумінні необхідності розширення меж, використання ідеології західного живопису. Курода Сейкі часто писав оголених жінок без фону, його триптих «Мудрість, враження, сентиментальність» є однією з таких робіт. Лі Шутун наслідував і повторював манеру Куроди, створюючи картину з тієї ж темою оголеного тіла. Що стосується техніки і композиції, ця картина має досить очевидні подібності з ще одним шедевром Куроди Сейкі — «Дівчина, що сидить на стільці». Порівнюючи їх, зауважимо, що вираз обличчя персонажів незворушний, зображення і композиція точно збалансовані, варто звернути увагу і на варіації світла і кольору. Тому слід ще раз підкреслити, що імпресіонізм Куроди Сейкі вплинув на стиль олійного живопису Лі Шутуна — що є цілком типовою ситуацією в рамках перейняття китайськими майстрами досвіду японського живопису. Такі процеси відбувалися не тільки в рамках взаємодії «учитель-учень», а й завдяки участі студентів в культурному житті

Японії — відвідуванню виставок, дослідженню зразків живопису відомих японських художників, спілкуванню з ними тощо.

Гуан Лян (1900–1986), який в 1917 році подався до Японії для студіювати живопис, повернувся на батьківщину в 1923 році, де став професором Шанхайського художнього коледжу. Творчість Гуана Ляна є невід’ємною частиною сучасного китайського мистецтва, і можливо, він був першим, хто ввів ідеї Західного модерністського живопису в традиційний китайський живопис тушшю. Створюючи унікальні театральні портрети, він мав високу репутацію як у себе на батьківщині, так і за кордоном. Його картини написані під впливом модернізму. Він використав не тільки відповідні стилю техніки, але також теорії та ідеї. Кажучи про способи розуміння сучасного мистецтва, Гуан Лян підкреслював: «Якщо ми будемо знати теорію і розуміти дух сучасного живопису, то будемо здатні правильно зрозуміти сучасне мистецтво і не зможемо отруїти його. Художник повинен мати відповідну освіту, особливо в теперішній час, в іншому разі — він ремісник» [153, с. 44]. Це, досить точно ілюструє академічні настрої в живописі того часу, заява була м’якою критикою деяких не надто талановитих художників сучасного мистецтва. Гуан не тільки мав добру освіту, а й був занурений у світ мистецтва, що відбилося в його картинах.

Гуан Лян має свою власну манеру живопису, стильові особливості його робіт характеризуються чарівною інфантильністю ліній в поєднанні з передачею глибокого розуміння традиційного китайського живопису. Зображені ним в останні роки свого життя персонажі Пекінської опери мають не тільки яскраво виражені характери, а й особливу колоритність, притаманну китайському мистецтву з ранніх етапів його становлення.

Як уже було зазначено, в роботах Гуан Ляна «Після ванни» і «Натюрморт на столі» можна побачити алюзії на фовізм Анрі Матісса. Матісс вважав, що мистецтво має дві форми вираження, одна відповідає на питання «як зображено», а інша — «як виражено». Він виступав за останню. Пізній Матісс, в процесі вивчення східного мистецтва, перетворив свою гонитву за

динамічним, продуктивним живописом, нічим не обмеженим в поглядах, на пошук балансу, відчуття чистоти і спокою. Можна сказати, що завдяки східному мистецтву великий майстер відкрив багато нових графічних методів, він зрозумів, що картина — це декорація. Натомість Гуан Лян — навпаки, перетворив декорації на свій живопис.

Отже, західна живописна стилістика потрапила до Китаю як через освіту, так і через виставки, журнали та іншими шляхами: це було свідоме об'єднання місцевої культури з навколишнім середовищем, з глобальною культурою. Його метою було формування класичного стилю за допомогою запозичення певних особливостей і явищ зі стилів інших країн, що мало важливе значення для китайського олійного живопису ХХ століття. Цей стиль ввібрав у себе деякі елементи класичного стилю живопису, легкі зміни світла і кольору, а також суб'єктивну думку про зображуваний об'єкт, у такий спосіб створювалися картини з нерухомою натурою, натюрморти, пейзажі та портрети. Такі роботи є хорошим фундаментом для китайського сучасного живопису. З'явилися роботи, що репрезентували китайський стиль живопису, його образ, варто відзначити також справжню еволюцію технік, що послужить плацдармом для вивчення майбутніми поколіннями, а також для збору та ідентифікації робіт — це стало дуже важливим завданням сучасного китайського живопису та мистецтвознавства.

Значна частина китайських студентів, переважно тих, хто працював у стилістиці модернізму, або використовував його елементи, навчалися у Франції. Наприклад, Чжан Юй (1900–1966), У Да Юй (1903–1988), Лін Фенмянь (1900–1999). З-поміж них саме Лін Фенмянь вважається типовим представником цього напрямку. Він є піонером сучасного китайського живопису. Під час свого навчання у Франції Лін Фенмянь познайомився, а згодом товаришував з таким відомим художником, як Фернан Кормон. І хоча Кормон був типовим представником класицизму, це не змусило Лін Фенмянь вивчати європейський класицизм. Отже, завдяки внутрішній переконаності провідних китайських художників того часу в необхідності змін, через дослідження ними стильових

особливостей кращих зразків європейського мистецтва, і відбувалися трансформації китайського живопису.

Як нам відомо, виникли різні групи, такі, як: «Східне мистецтво», «Пегас», «Союз Аполлон», «Художній рух», «Вирішальна хвиля» та інші. Художники створювали товариства, проводили виставки, їхньою метою був культурний обмін Схід–Захід, а також поширення західного живопису. З-поміж усіх цих груп товариство «Вирішальна хвиля» було найбільш типовим, більшість художників, що входили до складу групи, були юними, і найбільший вплив на їхню творчість справили імпресіоністи або модерністи. Засновником товариства був Пань Сюн Чен (1906–1985). Він навчався у Франції, де піддався глибокому впливу європейського модернізму. Під час навчання Кац — польський друг художника Мане — одного разу сказав: «Ти витрачаєш так багато часу на копіювання, ти міг би також використовувати свій розум, за допомогою копіювання можна тільки набити руку, вдосконалити техніку, в Луврі стільки шедеврів, коли ж ти зможеш всіх їх скопіювати?» [112, с. 249].

Пань Сюн Чен поступово почав розуміти, що власне копіювання, або ж наслідування, ніколи не зможе стати справжнім твором мистецтва і творчість, що базується на копіюванні, ніколи не буде цінуватися. Він почав пробувати себе в різних стилях і шукати новий мистецький шлях. Картини Пань Сюн Чена не обмежувалися наслідуванням західного живопису, він постійно шукав власний шлях для участі в трансформації китайського живопису. Але не тільки Пань Сюн Чен, та й, власне кажучи, всі інші члени товариства «Вирішальна хвиля» дотримувалися ідеї «гармонійного співіснування східного і західного мистецтва», можна сказати, що це товариство було групою єдиних духом бунтівних художників, хоч у них і не було єдиної художньої ідеї. Така єдність заохочувала художників досліджувати західні мистецькі напрями, вони створювали живу культуру мистецтва, вони не просто копіювали або успадковували західний живопис, але спершу добре вивчали його, і, маючи спільну мету змінити китайський традиційний живопис, створювали власні нові форми вираження, що і стало фундаментом для нового мистецтва Китаю. Щоб

зрозуміти західний модернізм, китайським художникам слід було спершу зрозуміти суть східного мистецтва, його квінтесенцію і його межі. У 1935 році товариство «Вирішальна хвиля» з політичних причин саморозпустилася, приводом для чого стали війна і економічні проблеми. Але в китайському мистецтві і далі було багато екстремалів і бунтівників.

Всього за п'ять років діяльності товариства було проведено чотири виставки. Виставки були наповнені новим свіжим подихом китайського молодого мистецтва, мета учасників виставок також була дуже явна і конструктивна. Але вони не взяли до уваги всі аспекти тогочасної ситуації, Китай тоді ще не дозрів для погляду в майбутнє. Головною помилкою молодих художників було те, що вони не брали до уваги ігнорування урядом, який проводив власну культурну політику, нових настроїв і естетичних почуттів художників. Так само і вони були частково відірвані від свого народу. Слід зауважити, що на той час більша частина народу Китаю не була готова прийняти сучасне мистецтво модернізму, тому реалізм і зміг монополізувати тодішній мистецький світ.

Проаналізуємо основні фактори впливу на творчість китайських художників, що працюють у техніці олійного живопису. Як ще один знаковий приклад, вивчимо творчі шляхи Ма Чан Лі і Ма Лу. Батько і син, вони є представниками двох генерацій художників Китаю. Обидва — викладачі провідного художнього вищого навчального закладу Китаю — Центральної академії мистецтв Китаю, історія якої налічує більше ста років. На їхньому прикладі ми простежимо еволюцію європейських традицій живопису в китайському мистецтві, що надалі дасть можливість сформулювати принципи становлення сучасного китайського образотворчого мистецтва.

Ма Чан Лі народився 1931-го року. У 1963 закінчив навчання в Центральній академії мистецтв Китаю. На той час саме ця академія стала осередком поширення європейських традицій у китайській мистецькій освіті. Керівником Ма Чан Лі був Ло Гун Лю, (1916–2004), котрий навчався в СРСР протягом 1955–1958 рр. у Б. Йогансона і В. Орешнікова. Під час навчання він

копіював живопис французьких імпресіоністів у музеях Ленінграда і Москви. Цікаво, що він здійснив творчу поїздку в Україну з одногрупниками з Китаю. В Україні він писав чорноморські пейзажі, творчо розробляв тематику українського села. Повернувшись до КНР, був призначений на посаду заступника ректора Центральної академії у статусі професора — керівника майстерні. Творчим напрямом його майстерні стало дослідження радянського живопису та імпресіонізму. Тому багато уваги приділялося власне пленеру. Зауважимо і критичне ставлення Ло Гун Лю до системи радянської художньої освіти. На його думку, в результаті однотипного методу творчості художники втратили суб'єктивність в передачі образу. Він вважав за потрібне об'єднувати європейську і китайський живопис, зокрема, європейський імпресіонізм та китайський стиль.

Для Ма Чан Лі навчання та експерименти після захисту диплома в Центральній академії не припинилися. Він продовжує наполегливо досліджувати олійний живопис. Ма Чан Лі вважає, що головне — знайти привід для творчості в звичайному житті. Наприклад, зображення гір — цікава тема і в традиційному китайському живописі, і в сучасному. Але, на його думку, життя людей у всіх своїх проявах — значно цікавіше за життя природи. Ма Чан Лі подорожував різними провінціями Китаю, охопивши природний і культурний зріз Заходу, Півдня, Півночі. Багато малював на пленері. Він вважає, що на півночі в пейзажі має значення небо і його кольори, на півдні воно не таке важливе, оскільки часто вкрите імлою. Основним своїм завданням бачив створення, шляхом спостереження за природою, роботи, яка б відбивала враження і почуття художника, адже саме так можна донести глибину мотиву для глядача.

Ма Чан Лі виявляє почуття за допомогою кольору. Йому вдається вирішити одне з головних завдань олійного живопису — передати глядачеві емоційність сприйняття художника за допомогою живописного твору. В його олійному живописі велике значення має корпусність, або ж фактура накладення

фарб. Так, Ма Чан Лі вважає, що якщо в живописі тушшю головне — тональні градації, то в олійному живописі не так важливий тон, як пастозність фарби.

Ма Чан Лі пише: «Мої роботи об'єднують особливості імпресіонізму і східного стилю сеї. Я хочу показати людям колір і фактуру олійного живопису» [138].

Відомий мистецтвознавець, ректор Центральної академії мистецтв Китаю, Фан Діань вважає, що в пейзажному живописі Ма Чан Лі є три найважливіші особливості.

Перша — він дійсно зображує природу, життя так, щоб глядач відчув повітря, реальність пейзажу. Його пейзаж завжди матеріальний, має глибоку ілюзорну перспективу [89, с. 403]. Завдяки цьому досягається ефект монументальності і епічності.

Друга особливість — багаторічний досвід пошуку сюжетів дає художнику можливість передавати найхарактерніші особливості різних куточків природи.

Третя особливість полягає в тому, що його пейзажні композиції наповнені формальними художніми знахідками і відкриттями. Так, між чистим реалізмом і абстрактним експресіонізмом, художник знаходить щось своє [85, с. 93].

Зауважимо, що для живопису Ма Чан Лі характерний дуже енергійний мазок, відчуття ритму, фактури поверхні полотна. Присутній у всіх його картинах ритм, рух говорять про відмову від класичної статичності двомірних зображень. Тут є і рух дерев за вітром, і загадкові спіралеподібні ритми гірських масивів, і багатоплановість, мінливість пейзажу. У всьому для художника дуже важливою є динаміка, яка розгортається як перспектива в пейзажі. Тому зображене виглядає дуже життєво, і водночас узагальнено.

Так, в його відомій картині «На пасовищі» (Іл. 3.1.1), де на тлі синього неба з білими хмарами зображені тибетські жінки зі ступами, — все підкоряється єдиному ритму. Загалом, це жанровий сюжет — жінки пастухів товчуть в ступах трави, щоб приготувати традиційний чай. Але художник вирішив його воістину з космічним масштабом. Для того, щоб показати взаємодію людини і природи, він надав силуетам фігур жінок химерні вигини,

які повторюють ритміку скупчення хмар. Все в картині пронизано загальним кругообігом руху, природною енергією. Без сумніву, досягти правдивості і образності художнику допоміг його багаторічний досвід пленерного живопису.

Ма Лу народився в Пекіні 1958-го року. З 1982 по 1984 рік навчався в Німеччині, в Університеті мистецтв Гамбурга. У 1984 році повернувся до Китаю і приступив до викладацької роботи. Був учасником Всекитайської виставки 1988 року «Оголена натура» в Центральному державному художньому музеї Китаю. Та згодом він майже зовсім відмовився від фігуративного живопису, надаючи перевагу абстрактним композиціям. Нині він керівник факультету олійного живопису Центральної академії мистецтв Китаю.

Його власні творчі переконання полягають у тому, що станковий живопис в майбутньому повинен еволюціонувати, перейшовши від класичних форм до чогось нового. Адже чітке розмежування — олійний живопис, акварельний та ін. — стримує творчі пошуки художників. В історії класичного живопису (як Європи, так і Китаю) величезну роль зіграли і темпера, і фрескова техніка, і енкаустика.

Основою живопису він вважає рисунок. Але не в сенсі академічних навичок, а в сенсі швидкого вираження думки, напряму, ритму і лінії. Тут він, як і його батько, виступає послідовником стилю сеї, який, передусім, передає ідею і думку художника. Для *Ма Лу* почуття художника і його філософський світогляд набагато важливіші за суто живописні якості картини. Головне — мати власне мислення, а не переконувати журі на виставці. Всі художники мають право на власне бачення — вчить він студентів [84, с. 104].

У своїх картинах він паралельно практикує олійний і акриловий живопис. Подібні експерименти допомагають йому розширити діапазон засобів художнього вираження. Живопис *Ма Лу*, звісно, можна зарахувати до чистого абстракціонізму, проте, у глядачів виникають асоціації з пейзажними мотивами. На наш погляд, це підтверджує те, що автору під силу досягти певної природної гармонії за рахунок використання динамічних контрастів між основними композиційними масами, а де-інде, навпаки — максимального узагальнення

форми і тону. Найважливіше те, що художник викладає на полотнах разом з фарбами і свої відчуття, виконані так майстерно, що просто не можуть залишити глядачів байдужими.

Отже, на прикладі батька і сина Ма Чан Лі та Ма Лу ми простежили деякі знакові моменти в творчих ідеях і переконаннях китайських художників, які інтерпретували європейські традиції в своїй творчості. Як бачимо, бажання створити нову художню мову, яка б виявляла глибинні прагнення китайської ментальності і мала б сучасне і актуальне звучання — основні завдання, які вирішували художники в своїй творчості. Звичайно, генетичний зв'язок, як і єдина альма-матер — Центральна академія мистецтв Китаю, — все це, безумовно, робить творчість цих двох представників різних поколінь досить схожою. Проте, саме на їхньому прикладі ми можемо відчутти ті основні тенденції, які трансформували китайський новітній живопис протягом XX–XXI століть.

Зауважимо, що Ма Лу, ідучи слідами батька, двічі відвідав Україну, і продемонстрував свій живопис місцевому глядачеві. Також відбулися цікаві дискусії з колегами художниками і викладачами. Зокрема, він дуже зацікавився українським сакральним мистецтвом і був вражений творчістю бойчукістів, раніше йому невідомою. Це ще раз підтверджує те, що справжнє мистецтво не має кордонів. У його планах — здійснити монументальний проект спільно з українськими художниками.

Підсумовуючи, ще раз наголосимо на тому, що на початку XX століття китайські художники не бажали більше іти второваним шляхом давнього традиційного живопису, тому вони їхали вчитися західному живопису за кордон. Після повернення додому вони поділилися на дві групи, одна — реалісти, друга — модерністи, які і сформували основу стильових особливостей китайського живопису того часу. Китайські художники, які вивчали модернізм, осягнули його суть і хотіли привезти його в Китай, адже були переконані, що саме за допомогою модернізму можна змінити традиційний китайський живопис. Але багато наставників казали, що спершу слід змусити китайських

студентів глибоко зрозуміти суть майже тисячолітнього живопису своєї країни. Всупереч всім історичним, освітнім та соціальним обставинам того часу, більша частина ідей модерністських та авангардистських художників мали право на життя. Але вони недостатньою мірою врахували ситуацію в Китаї. Початок ХХ століття був бурхливою епохою, численні соціальні, політичні та інші причини, в поєднанні з глибокою вкоріненістю консервативних естетичних поглядів китайського народу, не дозволили модернізму зайняти гідне місце в світі живопису. Реалізм, незабаром потужно підтриманий китайським урядом, на той час виявився більш доречним і прийнятним для Китаю.

Отже, китайські художники всіх творчих напрямів докладали зусиль для привнесення в китайський живопис новітніх світових тенденцій. Незалежно від того, чи були це представники реалізму, чи ж модернізму, всі вони постулювали ідею «Західний живопис допоможе змінити китайський традиційний живопис». Ця ідея вплинула на творчий дух китайських художників всього ХХ століття, і досі, як і раніше, є досить важливою концепцією.

3.2. Жанрова різноманітність китайського живопису ХХ – початку ХХІ століть

Проаналізувавши стильові особливості китайського живопису, ми прийшли до необхідності досліджувати жанрову різноманітність у творчості китайських художників ХХ– початку ХХІ століть. Для цього ми виберемо кілька відомих художників, чий творчі шляхи і роботи, на наш погляд, репрезентують китайський живопис цього періоду — як завдяки їх популярності, так і завдяки певним особливостям, характерним для сучасного їм мистецького середовища.

Пленер. Лі Тьєн Сян народився в Хебеї у 1928 році. У 1953 році поїхав вчитися до Ленінграду (в інститут імені І. Рєпіна) і вступив на живописне відділення. Навчався у А. Мильникова і В. Орешнікова. Після повернення до Китаю викладав у Центральній академії мистецтв у майстерні № 2. У 1985 році

його призначають ректором Шанхайського інституту мистецтва при Шанхайському університеті.

На його думку, основною проблемою олійного живопису в Китаї був колір. Він вважав, що китайські художники трималися за старі традиції, і тому зображували, як їм здавалося, реальний колір предметів. Наприклад, писали білою фарбою білу стіну, і так далі. Але для розуміння сучасного європейського живопису потрібно засвоїти вчення про рефлекси та імпресіоністичні принципи. Так він казав через багато років, вже ставши знаменитим майстром. Відразу ж після повернення до Китаю він працював над публікаціями про проблематику кольору в живописі. Підсумком його багаторічної праці стала опублікована в 2015 році монографія «Art Color». Це була перша наукова книга про колір в олійному живописі, написана китайським художником [134].

Лі Тьєн Сян пише, що ще давньокитайський поет Дцю І помічав красу освітлення: «там, де сонце світить на річку, вода стає червоною, а в тіні — зеленою». У книзі він наводить багато ілюстративного матеріалу — картин європейських і російських художників-класиків. У своєму живописі, значна частина якого виконана на пленерах, він також вважав найважливішим завданням саме роботу з кольором, його творчу передачу засобами живопису.

Аналізуючи картини Лі Тьєн Сяна, ми також бачимо його схильність до європейського методу у всьому, і особливо у вирішенні колористичних задач. Він дуже майстерно використав передачу контражурного освітлення (чого взагалі не було в китайському мистецтві до нього). Також його манера відрізняється добротним малюнком, чіткою передачею форми і світло-повітряного середовища.

У роботах художника чітко видно вплив його вчителів Мильникова, і особливо Орешнікова. Це, насамперед, увага до найтонших колірних і тональних переходів (валорів), вишуканість колористичної гами, ліризм мотивів.

У дипломній роботі «Дитяча бібліотека» (1958), (Іл. 3.2.1) він спробував сумістити традиції китайської традиційної картини і реалістичного живопису.

Він площинно і декоративно розмістив композиційні плями. Кольори одягу дітей і кольору інтер'єру — дуже яскраві і контрастні. Це нагадує традиційну китайську гравюру. Звернення до неї може трактуватися як символ підкреслення необхідності історизму, вивчення звичаїв простого люду, адже ці художні твори, завдяки своїй дешевизні, були доступні широким верствам народу.

Варто звернути увагу на ліричні пейзажі «Після дощу» (1998), (Іл. 3.2.2) та «Весняні берези» (2007), (Іл. 3.2.3), в яких він блискуче передає нюанси освітленості, показуючи глибоке розуміння краси природи, яке вказує на фундаментальне розуміння законів пленерного живопису і колориту, та уміння гармонійно їх застосовувати. Примітно, що в картині «Зимові берези» (1990), (Іл. 3.2.4) він вже відходить від чистоти європейського стилю, і намагається поєднати європейську традицію з китайською. В цілому творчість художника дуже тісно пов'язана зі школою, яку він пройшов у СРСР, і в ній превалюють суто європейські традиції.

Лін Ган народився в Шандуні в 1924 році. Він також навчався в СРСР у Б. Йогансона в 1954–1960 роках. Факт впливу Б. Йогансона на творчість Лін Гана є незаперечним. Це і напружений контрастний колорит живопису, і любов до звучних, соковитих барв. І водночас глибоке проникнення в характер моделей портретів. Шуй Кен Джун вважає, що Йогансон звертав увагу на побудову структури полотна і цілісність композиції, що передавав і своїм студентам. Автор вважає, що Йогансон, проводячи аналогію з китайським живописом, — це стиль сеї, а не гунбі [147]. Ймовірно, причиною такого висновку була його експресивність. Якщо для китайців було важче розуміти методику колірної рішення, ніж малюнок, то Лін Ган пройшов колористики в СРСР, і після повернення додому також зосередився на вирішенні колористичних завдань. Це було головним і в його живописі, і у викладацькій діяльності. Сам Лін Ган згадував, що в кольорі він бажав орієнтуватися на імпресіоністів, а в тоні і рисунку — на Рембрандта, картини якого копіював в Ленінграді, поєднуючи ці протилежності з китайським живописом сеї.

Після повернення він став професором Центральної академії мистецтв Китаю в Пекіні, викладав живопис у другій і четвертій майстернях. Шуй Кен Джун також вважає, що пленерний живопис Лін Гана мав велике значення для становлення нової китайської художньої школи [130]. На пленері він, накопичуючи матеріал для картин, писав дуже вільно, передаючи повноту кольору.

На жаль, під час «Культурної революції» він мав творчу перерву, і лише 1980 року він відновив свою діяльність як художник. Він почав багато подорожувати, що вплинуло на його мислення як художника. Побував у Сіндзяні, також їздив за кордон, в тому числі у США, де познайомився з абстрактним експресіонізмом, що певною мірою також вплинуло на його творчі пріоритети. Також на пейзажний живопис художника вплинула школа гіперреалістичного живопису США. У пізній період він звертає більше уваги на формальні категорії живопису — колір, лінію. Проте, попри вплив модерного мистецтва, Лін Ган завжди залишається вірним матеріалістичному світогляду.

Чуань Шань Ши (нар. 1930) — професор Китайської академії мистецтв у Ханчжоу. Два роки вивчав олійний живопис у Китаї, після чого в 1953 році також навчався у СРСР в Інституті імені Рєпіна в Ленінграді, де його вчителями були майстри А. Мильников та В. Орешніков.

Після повернення до Китаю він отримав державне замовлення для музею в провінції Хейлунцзян. Картина «Вісім героїнь» (Іл. 3.2.5) стала класикою нового китайського живопису. Це епічне полотно примітне монументальним розмахом та експресивним письмом. Драматизм події підкреслюється насиченим контрастним колоритом. Для створення ефекту правдоподібності художнику знадобилися досвід роботи на пленері і накопичення етюдного матеріалу, котрим він навчився в Ленінграді.

У 1959 році він створив пленерні роботи присвячені індустріальному будівництву. Художник прагнув передати відчуття величі і грандіозності новобудов. Володіння техніками пленерного живопису дозволило йому передати життєвість і водночас образність зображуваних мотивів. Можна

порівняти ці роботи з індустріальними пейзажами українського художника О. Шовкуненка. Так, незважаючи на індустріальну тематику, головним був зображений на картинах стан природи, що робить їх особливо цілісними.

У 1979 році він здійснив творчі подорожі до Сіндзяну, та міста Дуньхуан у провінції Ганьсу. Цікаво, що мистецтвознавці згадують, що фресковий живопис Дуньхуана вплинув на його мистецький світогляд [142]. Безсумнівно, подорожі вплинули на розширення загального кругозору та тематику творчості. Він правдиво передає і природу, і типажі мешканців західних провінцій. Йому вдалося дуже точно відтворити і місцевий пейзаж, і місцевий колорит за допомогою передачі особливостей народного одягу. У його пейзажах цього періоду з'являється монументальність і композиційний відбір. Кольори стають більш локальними, великі плями формують композицію полотна, що, безумовно, надає їм особливої епічності. Ми вважаємо, що вплив фрескового живопису на ці трансформації стилю був незначним. Загалом, протягом усього творчого шляху, художник залишився вірним своїм попереднім, раніше встановленим, принципам.

Сью Мін Хуа народився в 1932 році в Дзянсу, м Ісін. У 1957–1960 роках навчався в Інституті імені І. Рєпіна на факультеті живопису. Після повернення до КНР викладав в Нанкінському педагогічному інституті, був професором, заступником директора інституту мистецтв. Тривалий час займався творчістю в Сіндзяні. За його словами, під час навчання в СРСР, він зрозумів, що малюнок повинен бути основою образотворчого мистецтва. Але також величезне значення в своїй педагогічній і творчій практиці він надавав пленеру. За його зізнанням, головною творчою ідеєю художника було об'єднання методів російської класичної школи живопису з методами французького імпресіонізму і китайською традицією сеї [143]. Якщо в СРСР під час навчання він блискуче освоїв зображення людини і писав складні історичні картини, то після «Культурної революції», в пізній період своєї творчості він майже повністю перейшов на пейзажний жанр.

Роботи художника відрізняються вишуканим сріблястим колоритом. Митець органічно поєднує пастозний, щільний матеріальний мазок російської школи з сріблястими вібруючими відтінками повітря і простору французького імпресіоністичного живопису. Тут можна провести аналогії з К. Піссаро, і з К. Моне, і навіть з А. Марке (він так само сміливо узагальнював форми). Сюю Мін Хуа навіть спеціально писав латаття, як Моне, або ж зимові пейзажі з річкою (як Марке). А деякі роботи, наприклад, серія картин з кораблями, повністю перегукуються з радянською школою — і за мотивами, і за манерою виконання [148].

Він також дуже тонко зображує міські квартали рідного півдня, сріблясті міські пейзажі дуже делікатно передають урбаністичне середовище, повітря мегаполісів.

Його мотиви тяжіють до ліричних. Відрізняється його творчість і камерністю пейзажів, навіть тих, де ніби показана панорама, він все одно залишається прихильником камерності, акцентуючи увагу глядача не так на просторовій глибині, як на передачі світло-повітряного середовища. Вібрація повітря і швидкоплинні зміни стану природи — ось головні моменти в полотнах цього художника.

Су Гао Лі народився 1937-го року в провінції Шаньсі. Навчався також у Ленінграді, в майстерні А. Мильникова. Після повернення в КНР він викладає живопис як професор в Центральній академії на факультеті олійного живопису. Відомий мистецтвознавець і художник Фан Діань у своєму дослідженні його творчості дотримується думки, що саме він був одним з найзначніших представників китайської школи плерного живопису ХХ століття [147]. Зауважимо, що сам Фан Діань також досяг значного успіху у плерному живописі.

Фан Діань наголошує: «те, що після “Культурної революції” художники (як і Су Гао Лі. — С. К.), поїхали на плер, потягнулися до написання плерних мотивів — це органічно, бо вони 10 років відчували духовну спрагу, оскільки не мали можливості в своїй творчості виказувати почуття глибокого

захоплення красою природи, красою традиційної народної архітектури» [147]. Це був дуже важливий етап у розвитку китайського мистецтва ХХ століття. Можна сказати — підготовка до наступних стадій розкріпачення творчої думки китайських художників. До того ж, описаний період цінний своїми досягненнями, оскільки тоді художники створювали чудові ліричні твори, що увійшли до золотого фонду китайського мистецтва.

Твори Су Гао Лі цінні тим, що всі вони без винятку мають в основі композиційну ідею. Це не етюди, а самостійні цілісні твори. Водночас, художник зміг зберегти і передати свіжість сприйняття. Наприклад, картина, написана на основі вражень від його поїздки до Шаньсі — «Робота в полі» (1977) (Іл. 3.2.6). Це монументальна і велична робота, яка об'єднала природне і людське начало в одній потужній художній ідеї.

1978-го року, працюючи в Хейлундзяні, він створив програмні твори — «Поле» і «Чорна земля» (Іл. 3.2.7). У 1985, в Юннані — «Червона земля» (Іл. 3.2.8). Земля займає весь формат полотна, у такий оригінальний спосіб художник використав весь простір для вираження власних почуттів і емоцій в зображенні.

Ми вважаємо, що Фан Діань правий у своїй оцінці, і Су Гао Лі є великим майстром, який зміг об'єднати китайську і європейську традиції. Його роботи дуже декоративні і монументальні, і водночас переконливі і реалістичні. У його пейзажах відчувається прикордонна епічність. Особливо вдало художнику вдавалося відтворювати враження від краси гірських пейзажів. Також він майстерно володіє передачею складного освітлення, контрастних тіней, контражурного світла. Цінність його творчої манери і в тому, що, не зважаючи на натурність і етюдність, він, передусім, шукає і знаходить образи, а не констатує факт. Він — один з найуспішніших пейзажистів, проводив безліч виставок, присвячених пленерному живопису [13].

Фань Діань вважає, що оскільки Су Гао Лі вчився в майстерні монументалістики, у А. Мильникова, навіть в пейзажних композиціях і в пленерних роботах він зберігав монументальний підхід. Це видно не тільки в

узагальнених формах і масштабних розмірах полотен, але, найперше, в особливій епічності оповіді і інтерпретації пейзажних мотивів.

Фан Діань визначає такі основні, характерні для творчості Су Гао Лі, особливості.

Перша – реалістичність і правдивість. За спогадами художника Дай Ши Хе, по цих картинах він, насамперед, відчував душевний стан художника.

Друга – життєвість, сприйняття безпосереднього кольору, чітка характеристика колориту місцевості. Ми також вважаємо, що, незважаючи на стилізацію, художник завжди правдиво передає регіональні особливості мотиву над яким він працював.

Третя – особлива енергія, сила. Вона відчувається в манері моделювання, в графічних лініях, якими він підсилює контури зображення [147].

Акцентуємо увагу також на ще одній характерній рисі – гармонійному поєднанні європейських і китайських традицій і методів. У тональних градаціях, в підборі контрастів, художник керується принципами сеї. Це особливо чітко видно на прикладі найтемніших тональних акцентів в композиціях. Часом вони ніби написані тушшю, навіть конфігурація плям на картині також нагадує плями туші. Ці плями і об'єднують композицію, і допомагають зосередити увагу глядача на головних композиційних вузлах.

Джан Дзень Дзюнь народився 1931-го року в Маньчжурії, у м Ляонін. Професор Центральної академії мистецтв Китаю. Його відомі програмні твори присвячені героїчній боротьбі китайського народу за незалежність і становлення КНР.

Після «Культурної революції» він, як і інші художники його покоління, багато часу віддає творчим подорожам Китаєм та іншими країнами і континентами, в тому числі Африкою. Отримані враження та матеріали пленерного живопису стають основою його творів. Більше уваги в них надається не так сюжетній лінії, як пейзажу, епічному сприйняттю природи і людини в природі. Його роботи характерні свободою самовираження в композиції, в колористичному рішенні [149, с. 100].

Джан Дзень Дзюнь вважає, що в процесі компонування дуже важливо підготувати ескізи, щоб вивірити всі композиційні маси. Але коли художник переходить працювати на повний формат, то він має не просто механічно збільшувати ескіз, а, навпаки, намагатися, як у китайському живописі сеї, на одному диханні знайти в картині ще щось нове для надання їй більшої виразності [150, с. 24]. Саме це і надає його картинам особливу цілісність і свіжість. Серед картин художника слід згадати епічні пейзажі, де він зображує простори Китаю. Ці роботи характерні об'єднанням китайських і європейських традицій та нових тенденцій живопису.

У 1960 році зовнішньополітичні та економічні відносини СРСР і КНР охолонули. Програма освітнього обміну між СРСР і Китаєм в Центральній академії була фактично заморожена. Студенти з КНР, які ще залишалися у вишах СРСР, завершували своє навчання і відбували на батьківщину. Але в цей період, починаючи з 1960 року, вже змінилося ставлення до них з боку радянських громадян. Тому будь-яких видатних, широко висвітлених подій, пов'язаних з їх перебуванням в СРСР, в історії не зафіксовано.

В той же час Центральна академія мистецтв Китаю створює свої програми вивчення європейського мистецтва. Було організовано три майстерні європейського живопису. Ця традиція, до речі, збережена і донині.

Першою майстернею був призначений керувати *У Цо Жен* (1908–1997). Він народився в місті Сучжоу, навчався у знаменитого китайського художника Сюй Бейхуна і у Франції. З 1958 року він був ректором Центральної академії. Головним завданням цієї майстерні було вивчення класичного європейського живопису.

Керівником другої майстерні був призначений Ло Гун Лю (1916–2004), котрий у 1955–1958 роках навчався в СРСР у Б. Йогансона і В. Орешнікова. Подібно іншим студентам-китайцям, він приділяв багато уваги вивченню і копіюванню живопису європейських, а зокрема французьких, імпресіоністів у музеях Ленінграда і Москви. Разом з одногрупниками з Китаю він здійснив творчу подорож в Україну, де писав чорноморські пейзажі, а також працював в

українському селі. Його пленерним роботам того періоду властива чітка реалістична передача кольорів і вдале зображення природи.

Після повернення до КНР, він був призначений на посаду заступника ректора Центральної академії, став професором і керівником майстерні. Головним творчим напрямом майстерні було дослідження російського та радянського живопису. Також в ній вивчали імпресіонізм, і багато уваги приділяли безпосередньо пленерному живопису. Ло Гун Лю вчив студентів фундаментального підходу до пленерного живопису, розмірено виконання всіх етапів — від задуму, ескізів композиції, до безпосереднього письма на природі. Цікавим є і критичне ставлення Ло Гун Лю до системи радянської художньої освіти. На його думку, художники в результаті застосування однотипного творчого методу втратили суб'єктивність в передачі образу. Він вважав, що слід об'єднувати європейський реалізм з китайським живописом, результатом чого мало стати глибоко народне мистецтво.

Девіз його педагогічної концепції був таким: «Навчитися закордонним методам і змінити їх для свого творчого зростання. Додати китайські традиції і йти своїм шляхом» [154]. Він закликав студентів бути послідовними у цих творчих пошуках, оскільки на порожньому місці, без глибокого освоєння чужих традицій, не можна відразу ж створювати свої.

Для прикладу опишемо його картину «Мао Цзедун в горах Тінганшан» (1959) (Іл. 3.2.9). Мао Цзедун зображений в період перебування у провінції Цзянсі. Він сидить на тлі гірського пейзажу, занурений у роздуми. Пейзаж написаний у холодних м'яких тонах, які вдало підкреслюють повітряну перспективу. Дещо обмежене площинне сприйняття виникає внаслідок того, що художник ще не досить майстерно пов'язував перший і другий плани картини. Контрастом до пастельних тонів пейзажу виступає чорний силует фігури Мао Цзедуна. Цікаво, що силует могутньої фігури Мао нагадує силует гори, на тлі якої він і зображений. Таку метафоричність можна вважати особистою творчою знахідкою художника. Адже, незважаючи на цілком європейську техніку і

манеру виконання, подібна образність споріднює композицію з традиційним класичним китайським образотворчим мистецтвом.

Інша картина — «Тінганшан» (1960) (Іл. 3.2.10) написана в ще більш імпресіоністичній, ніж попередня, манері. Водночас на противагу творам класиків французького імпресіонізму, композиція характерна монументальним звучанням. Прагнення до монументальності пояснюється як манерою самого художника, так і естетичними вимогами часу. У цьому симбіозі чітко видно ідею художника — поєднати європейський імпресіонізм і китайський стиль сеї. Також він писав історичні тематичні твори, поєднуючи ці два стилі, чого до нього в китайському мистецтві не робив ніхто.

Сучасники порівнювали його живопис з картинами російського художника І. Левітана. Сам художник, аналізуючи картину Левітана «Володимирська дорога», казав, що ця картина має певну тему, і тому цей пейзаж дуже правдивий і реалістичний. Але відзначав, що не відчував в ній величі та епічності, тоді як у своїх картинах намагався досягти найперше саме монументальності. Він додав європейський колір і конструктивну побудову пейзажу до методу китайського написання пейзажу тушшю (шан шуй). Туман на картині, за задумом художника, також мав надавати твору епічності і величі. Він був по-своєму правий, адже сам Левітан, власне, не ставив під час написання зазначеної картини перед собою завдання створення особливої епічності. Навпаки, Левітан, як щирий передвижник, хотів показати красу в простих буденних речах. Натомість Ло Гун Лю, зображуючи гірський пейзаж на своїй картині, поряд з правдивістю і ілюзорністю намагався досягти ще й епічності та героїзму. Історичний аспект був для нього дуже важливим, адже саме ці гірські пейзажі пов'язані в китайській історії з героїчними подіями становлення Нового Китаю і діяльністю Мао Цзедуна в цих місцях.

У 1959 році він створив тематичну картину «Один помститься за іншого» (Іл. 3.2.11), в основу якої покладена історична трагічна тема. Тут показані селяни, які ховають загиблого родича. Над ними тяжіє чорний фон. Не видно навіть елементів пейзажу. Це підсилює узагальненість і монументальність

образів, чії світлі силуети, одягнені в простий одяг, викликають драматичні асоціації на тлі чорної плями заднього плану.

У пейзажах художника (наприклад, картина «Гуйлін») простежується намір зображувати дуже світлий стан гармонійності південної природи. За свіжістю виконання картина більше схожа на швидкий начерк тушшю в стилі сеї, ніж на детально написане олійне полотно.

Варто перелічити і студентів професора Ло Гун Лю, які досягли визначних успіхів в образотворчому мистецтві завдяки засвоєнню і адаптації до своєї творчості європейського методу живопису. Це такі художники, як: Тхо Му Си (нар. у Внутрішній Монголії, 1932), Вен Лі Пен (нар. в провінції Хубей, 1931), Ма Чан Лі (нар. в провінції Хебей, 1931).

Творчість Тхо Му Си характерна ліричним ставленням до природи. Він ще зі студентських років засвоїв основні принципи пленерного олійного живопису. Його етюди виконані за всіма традиціями реалістичного живопису, в них є відчуття колориту, присутній художній відбір.

Незважаючи на те, що всі сюжети композицій і тематичних картин автор брав з природи, вони дуже образні. Колір і тон в його інтерпретації виступають вже у іншій художній ролі і якості. Вони умовні, і водночас життєві. Тут можна провести аналогії з радянським живописом 1950–1960-х років. Так, художник багато уваги приділяє тонким відтінкам світлих фарб. Також в його роботах багато пауз і інтервалів, які нагадують білий простір паперу в традиційному китайському живописі. Образи художника — жителі села, їх повсякденні турботи, але вони показані з особливою ліричністю. Люди, домашні тварини — всі гармонійно співіснують у світі, який оспівує художник — його батьківщині — Внутрішній Монголії. За його роботам ми бачимо, як з настанням лібералізації живописці відходили від ідеологічних тим, від історичної тематики, заглиблюючись в красу простого народного життя. Метафоричність виявляється і в тому, що у простих темах, — два вершники в безкрайньому степу, або ж дівчинка з козою, дівчина з коровами, — він знаходить значущі образні рішення, які показують гармонію світобудови. Такий підхід дуже

співзвучний і з класичною китайською філософією. Ці глибоко філософські твори увійшли до скарбниці китайського сучасного живопису. Незважаючи на прості сюжети і мінімалізм в деталях, вони дуже багаті в духовному сенсі [9, с. 83]. Нині художник — почесний ректор Інституту мистецтв Педагогічного університету Внутрішньої Монголії.

Вен Лі Пен — нині професор Центральної академії мистецтв Китаю. Його творчість чудово ілюструє те, як китайські майстри змогли переосмислити і змінити реалістичні методи пленерного живопису, запозичені у радянських художників. Якщо в ранній період творчості художник ще повністю тримається в рамках реалістичної передачі особливостей пейзажного мотиву, освітлення, то пізніше він вводить в композицію декоративні елементи, які вже нагадують традиційні китайські форми. Примітно, що художник експериментує не тільки з поєднанням стилю реалізму і стилю сеї, а й намагається запозичити елементи з монументально-декоративного традиційного мистецтва і мистецтва стилю гунбі.

У пізніх роботах автор намагається вводити цікаві, різноманітні фактури. Багато уваги приділяє декоративності силуетів. Також в його картинах є метафоричне трактування кольорів різних елементів композиції, наприклад, крони дерев він часто пише локальним синім кольором, а гори і скелі — насиченим червоним. Це надає картинам неповторності та образності. Художнє бачення Вен Лі Пена поетичне та епічне. На прикладі його творчості ясно видно еволюцію від радянської соцреалістичної традиції до нового китайського мистецтва.

Третю майстерню очолював *Тун Сі Вен* (1914–1973). Він народився в провінції Чжецзянь, в місті Шаосін. Навчався у Ханчжоу в академії мистецтв Китаю. У третій майстерні звертали увагу на китайську традицію і її використання в сучасному мистецтві. Але, попри це, саме ця майстерня найбільше тяжіла до експериментів і пошуків. Перед Тун Сі Веном, як перед керівником майстерні, керівництвом академії було поставлено завдання створення нових форм і стилістики. Студенти досліджували різноманітні

стилістичні напрями, намагаючись знайти виразність і нову художній мову. Цікавою особливістю цієї майстерні було і те, що Тун Сі Вей дозволяв і заохочував індивідуальні творчі пошуки серед своїх студентів.

Розглянемо детальніше творчість самого керівника майстерні, щоб зрозуміти основні його принципи та пріоритети в мистецтві. Художник часто виїздив на пленер до Тибету. Характерна деталь — він ставив задачу якнайшвидше завершувати роботу з натури, адже його до цього спонукали суворі високогірні умови, і, зокрема, нестача кисню. У колориті він звертав увагу на природні локальні кольори, на відміну від більшості своїх колег-сучасників, які в пленерному живописі надавали перевагу французькому імпресіонізму. Його творчим пріоритетом було створення «сеї, написаного олійними фарбами» [146]. При порівнянні його робіт різних хронологічних періодів чітко видно наміри відходу від чистого академічного письма до експресіонізму і декоративності.

У його пейзажних пленерних етюдах і картинах, створених на основі цих етюдів, дуже чітко видно спроби відходу від імпресіоністичного бачення до більш монументального сприйняття природи. Його хрестоматійні історичні полотна «Проголошення державності» (Іл. 3.2.12) також характерні глибоким розумінням і світло-повітряного середовища, і пейзажного фону, на якому розгортається дія картини. Він фактично об'єднав традиційний китайський монументальний живопис, декоративне народне мистецтво і європейські академічні методи для створення нового стилю.

Локальні яскраві барви полотен художника викликають аналогію з відкритими кольорами народного мистецтва, і, водночас, за рахунок строгості і логічної вивіреності композиції, вони схожі на кращі класичні взірці європейського монументального історичного жанру. У його портретному живописі також іноді навмисно відсутні рефлекси і відтінки, щоб висловити монументальність і цілісність образу. Часом він використовує локальні кольори, наприклад, чорний, щоб показати декоративність композиційної плями.

Його картини одразу ж запам'ятовуються глядачеві, адже він намагається зображати елементи пейзажу на верхній межі яскравості. Колір для нього – не стільки засіб для передачі середовища, скільки поетична метафора. І часто ці метафори повторюють народну поезію і фольклор. Так, коли він малює чисте небо – воно гранично яскраво-блакитне, якщо снігові вершини, то вони, здається, засліплюють глядача своєю білизною, якщо ж силуети яків, то вони чорніші за ніч. Все – як у народному епосі. На основі синтезу народного і академічного мистецтва художник зміг створити свій стиль, зрозумілий широкій публіці. В ті часи, коли мистецтво мало переважно ідеологічний характер, це було дуже цінним талантом, і послужило для створення нового китайського мистецтва.

Педагогічна діяльність Тун Сі Вена в третій майстерні вийшла за рамки професійної академічної підготовки молодого покоління художників — його творча позиція стала прикладом для багатьох його учнів в пошуках нового китайського мистецтва, яке спиралося на глибоке розуміння і осмислення народних традицій. Саме його учні стали тими художниками, хто пізніше змогли якісно перетворити китайський живопис – від простого повторення європейських і радянських взірців вони прийшли до створення нової художньої мови. Більшість студентів-випускників майстерні стали відомими і самобутніми майстрами, які залишили помітний слід у новому мистецтві КНР.

Проаналізуємо творчість деяких студентів Тун Сі Вена. *Лю Пін Тян* народився 1937-го року в Пекіні. У 1961 році закінчив навчання в академії. Згодом став професором Інституту мистецтв Центрального національного університету в Пекіні. У творчому сенсі він багато запозичив у свого вчителя, зокрема увагу до тибетських пейзажів. Його твори зображають затишні куточки тибетських селищ і широкі перспективи гірських хребтів. Також він багато подорожував європейськими країнами. Венеція, Мілан, Париж, французькі провінції, зокрема, Бретань, знайшли своє місце на етюдах, написаних на пленері під час його подорожей. Художник, крім олії, використовує ще й таку, досі мало популярну в Китаї, європейську техніку, як пастель. З одного боку, це

ніби більш мобільна і проста у використанні живописна техніка, ніж олія, проте з іншого – в деяких аспектах більш складна. Тонкі переходи і градації тонів прекрасно надаються до передачі повітряної перспективи і фактури предметів. Він майстерно відтворює тонкі нюанси кольору, розкриваючи широку палітру відтінків. Його роботи і декоративні, і водночас дуже правдиві і матеріальні. Хоча низка пейзажів написані більш узагальнено, з намаганням максимально стилізувати декоративні та геометричні ритми архітектури. Так, в його венеціанських роботах пізніших періодів ми бачимо вже більш площинне рішення простору. Тут художник ставить завдання не так передати глибину простору, як передати химерні комбінації геометричних структур, які він прочитує в класичних архітектурних ансамблях стародавнього італійського міста.

Проректор Інститут мистецтв Центрального національного університету Гао Жунь Сі пише, що плерерні замальовки художника – це аж ніяк не робочий матеріал для картин, а окремі самостійні твори [146]. І з ним не можна погодитися, оскільки в кожному, навіть дуже короткому нарисі, художник ставить і вирішує композиційні завдання. У кожній роботі розкривається і ідея, і композиція, і тематична сюжетна частина. Також Гао Жунь Сі вважає, що майстерне володіння технікою пастелі теж дуже цінне для художника. Лю Пін Тян досяг вершин майстерності, віртуозно використовуючи технічні можливості пастелі. Гао Жунь Сі ділить творчі пастельні цикли художника на три періоди. Перший – роботи в Китаї (на острові, морські пейзажі), другий – різні регіони Китаю, і третій – подорожі Європою. Проаналізувавши їх можна зрозуміти, що з часом художник все більше уваги приділяє не так передачі деталей, як декоративній інтерпретації мотиву. Гао Жунь Сі вважає, що сучасні студенти мусять брати за приклад методику Лю Пін Тяна, адже зловживання фотографією, яку вони використовують замість роботи з натури, призводить до поверхового розуміння суті пейзажного мотиву. А творчість Лю Пін Тяна є гарною ілюстрацією того, як завзята методична робота з натури дає високі результати [146].

Ще один випускник майстерні Тун Сі Вена – *Лі Сю Ши*, народився 1933-го року в Ляоніні. Він засвоїв уроки майстра і розвинув його настанови в своїй творчості. Мистецтвознавець Шан Хуей вважає, що Лі Сю Ши кардинально змінив свій стиль і тематику після навчання в академії [135]. Ще з його ранніх тематичних полотен і портретів видно, що у художника надзвичайний талант пейзажиста, почуття кольору, і цей талант підштовхує його до занять практики пленерного живопису і написання пейзажів.

Якщо на ранньому етапі творчості художник дуже скрупульозно намагався відтворювати радянські зразки, то пізніше він зовсім відійшов від такого запозичення. Його ранні пейзажні роботи схожі на твори А. Рилова, а пейзажі із залізницею і за ритмом, і за композицією дуже нагадують роботи радянського живописця Г. Ніського. У них — та сама монументальна епічність пейзажу, повторюється навіть мотив — поїзд, який мчить по засніженій рівнині на тлі яскравого декоративного призахідного неба. Згодом Лі Сю Ши відмовляється від ілюзорності, даючи волю своїм почуттям. Він вводить чорні контури, які нагадують китайську туш, вводить прийом часткової деформації малюнка, відходячи від реалістичності заради більшої виразності. Він також починає застосовувати різні декоративні фактури, використовує методи пуантилізму, але по-своєму їх інтерпретує: головне для нього не ілюзорність в передачі реального колориту, а декоративні ефекти, які досягаються за допомогою кольорових точкових мазків.

Пейзажі художника дуже різняться між собою. Є в його творчості і епічні декоративні полотна, і камерні ліричні твори. Також дуже оригінально він використовує графічні контури. У його пекінських пейзажах, де зображений імператорський палац Гугун і різні куточки старого міста, є і лірика, і задушевність, і водночас кмітливо підкреслені характерні риси міського середовища. Можна відзначити також його прекрасний талант рисувальника, оскільки художник вміло використовує силует, гостро передає характер і конструкцію елементів пейзажу — чи то гірських масивів, чи крон дерев, або ж ритмічно організованих архітектурних форм.

Третій відомий випускник цієї майстерні — *Тін Джі Лін*, народився в провінції Хебей у 1928 році. Професор Центральної академії мистецтв Китаю (Пекін). У своїй творчості він звертається до зображення повсякденного життя. У державних художніх музеях була зібрана його рання творчість, але в період «Культурної революції» більшість з цих творів було втрачено.

Творча манера Тін Джі Лін характерна тим, що він багато часу віддає роботі на природі і рідко працює в майстерні [133].

По завершенні періоду «Культурної революції» художник звернувся до витоків, до народної мистецтва, зокрема, до техніки вирізання з паперу (витинанки). Також він багато подорожував: 1976 до 1984 року — об'їздив майже весь Китай. У наступне десятиліття він відвідав 22 країни. Серед них — Індія, Єгипет, Греція та інші. У живописі особливу увагу звертає на тональність і колорит. Це його шана викладачеві Дун Сі Вену, який і прищепив йому це почуття кольорового тону. Дун Сі Вен повторював, що колір — основа картини. З 1960 року Тін Джі Лін у своїй творчості намагається інтерпретувати традиції китайського традиційного живопису сеї. З 1970 року його творча манера еволюціонує, і поступово наближається до нефігуративного мистецтва. Сам художник казав, що коли він пише, то головними вважає не колір, композицію чи інші суто професійні вміння, а свої почуття [133].

Тін Джі Лін згадує, що вчитель Дун Сі Вен не вважав за потрібне розділяти сеї і гунбі в традиційному китайському живописі, оскільки на його думку вся китайська художня традиція будується на змальовуванні життя і почуття. Дун Сі Вен вчив, що в роботі над картиною головне — показати життя, маючи на увазі не ілюзорність реалістичного зображення, а життєвість і почуття, ставлення художника до зображуваного предмету. Також Дун Сі Вен не був прибічником радянського і, зокрема, російського академічного мистецтва. Він критикував представників російської школи живопису за відсутність чистоти і декоративності кольору, надмірне захоплення сірими і монохромними відтінками.

Також Тін Джі Лін згадував, що селяни, які оточували його під час роботи на пленері, власне і були його вчителями — вони живуть простим життям і власним прикладом навчають життєвій філософії [133].

В композиції живописних серій і картин художник часто вдається до використання форматів, пропорції яких вкладаються в рамки китайської традиції. Його мазки, його манера дуже експресивні. Глядач може простежити буквально всі рухи пензля. Колові ритми, які він використовує при накладенні мазків, мають ще й декоративний художній ефект. Вони немов клубочаться, показуючи рух пензля і думки художника.

Сюжети полотен дуже прості, і водночас глибоко філософські. Це селянське життя у всіх його проявах. Людина на картинах художника є одним цілим з природою. Ритмічна будова його рослинних мотивів також має декоративну основу. Незважаючи на реалістичне письмо, широке узагальнення колориту і тону допомагає Тін Джи Ліну досягти максимальної виразності і образності. Кольори — яскраві та відкриті. Він не боїться брати їх на повну силу, щоб показати ефект сонячного неба або соковитої зелені. Водночас, коли художник малює осінній або весняний пейзаж, його колорит може бути і стриманим.

Загальною для всіх його полотен є гранична виразність, якої він домагається за рахунок колірної і тональної відбору. Часом кольори на його полотнах можуть здаватися і зовсім відкритими, плакатними. Це теж допомагає розкриттю образу, передає світосприйняття селян, яке базується на народних архетипах і поняттях. Наприклад, небо має бути синім, трава зеленою, квітуче дерево — цвісти яскравими білими квітами. Це вияв глибокої поваги до народного сприйняття світу, до глибинних традицій селянства.

Отже, вищевикладене дозволяє нам резюмувати, що у всіх творах досліджених нами майстрів пленерного живопису одним з головних творчих чинників є вплив європейської художньої традиції. Завдяки її грамотному засвоєнню і майстерній інтерпретації, художники досягли в своїй творчості

визначних результатів на шляху об'єднання класичного китайського живопису і європейських впливів.

Фігуратив. Вплив європейського реалістичного мистецтва на китайський олійний живопис упродовж періоду «Культурної революції» був значним. Чжоу Шен Куй вважає, що картини фігуративного живопису цього часу можна типологізувати за чотирма категоріями.

1. *Зображення лідера.* Зображення Мао Цзедуна було головною темою тодішньої живопису. Як приклади — програмні роботи Чжана Цзінь «Вождь Мао на великому виробництві» та Чень Еннін «Вождь Мао відвідав сільські селища в Гуандуні» 1972 року.

2. *Ілюстрація героїзму.* Історичні події — дуже важливий сюжет для творчості цього періоду. Героїзм людей, які брали в них участь, став основою для великої кількості робіт, наприклад, «Я — “Буревісник”» Пань Цзяцзуна 1971 року, «Першопрохідці» Чень Іфея і Вей Цзіншань 1972 року і т. д.

3. *Зображення Червоної гвардії.* Червона гвардія складалася з молодих людей і вважалася майбутнім країни, це були затяті прихильники революції. Прикладами можуть бути картини Чен Янін «Щоденник Тривалого маршу», «Робота в полях» та ін.

4. *Зображення селян і солдатів.* За часів пізньої «Культурної революції» тема селян і солдатів стала ще більш поширена, адже вона відповідала постульованим Мао Цзедуну догмам. Згадаємо, наприклад, хрестоматійні картини «Осінній урожай», «Весняний бриз» авторства Чжоу Шуцяо.

Твори періоду «Культурної революції» також можна поділити на ранній і пізній періоди. Між ними є низка істотних відмінностей: під час пізнього періоду («Культурної революції») живопис стає ближчим до реального життя, насичується світлом. Виразною особливістю стала поява характерних тем: селяни і солдати, студенти вчаться, фермери працюють, збирання врожаю тощо. Головним лейтмотивом був показ прагнення народу до об'єднання і згуртування заради спільної роботи, навчання, побудови соціалізму. Особливістю фігуративного жанру стало те, що у всіх персонажах художники

вважали за необхідне показати героїзм і «правильність» мислення [61]. Головний герой зображувався найпомітнішим. Поставлений в центр композиції, він здавався головним сценічним персонажем або ж пам'ятником. На картині «Вождь Мао приймає Червону гвардію», молоді люди з Червоної гвардії оточили Мао на автомобілі, радо вітаючи його. Тріпотіння червоних прапорів у їхніх руках, Тяньаньмень як фон, підкреслення різниці величини звичайних людей і самого Мао показують, що Мао зробив найвищу честь іншим героям картини — і водночас глядачеві. Втім, це показує також близькість Мао до людей і об'єднання людей навколо нього [63, с. 19].

Цю ж тему бачимо на картині «Командна боротьба»: основним її призначенням теж була пропаганда. Мао також в центрі, ніби пам'ятник на площі, під ним — мішанина, течія, вир червоних прапорів і транспарантів. Показаний великий лідерський темперамент Мао, який повинен переконати глядача в правоті обраного Китаєм шляху, а на тлі видно текстовий опис, який демонструє рішучість боротьби з капіталізмом, і прагнення до побудови соціалістичного суспільства.

Художні методи, застосовані в цих двох картинах, однакові, але тема і ідеї різні. Багато персонажів картини «Вождь Мао приймає Червону гвардію» показані крупно, спереду або збоку, що дає можливість виявити позитивні риси обличчя, внутрішній психологічний стан, повною мірою використати освітлення, виділити тривимірність героїв інтенсивним світлом. На картині «Командна боротьба» ми бачимо центральний образ Мао, оточений океаном людей, які показані дуже дрібними і зливаються на тлі транспарантів і прапорів. Невипадковим виглядає і звернений до глядача транспарант з обличчям Мао, що повторює головну ідею картини, і текст, розташований у верхньому лівому куті.

На той час культурний рівень народу був низьким, мистецтво сприймалося ним не так широко, як в європейських країнах. Щоб дати широким масам глядачів можливість зрозуміти політику партії, живопис вдавався до засобів, які характеризувалися переважно сильним

пропагандистським ефектом. Метою було привернення уваги людей. Нерідко використовувалося об'єднання текстового пояснення та зображення. Як приклади, наведемо картини Лі Йі «Ідіть за Вождем Мао вперед», Шан Ліан Сяо «Бути такою людиною». На картині «Ідіть за Вождем Мао вперед» образ голови Мао сильний як і раніше, але, на відміну від попередніх робіт, Мао дивиться не вгору, а вперед. Цей спосіб представлення героя, як і зображена посмішка, допомагає зробити його ближчим до людей. Водночас ми бачимо, що на картині панує дуже сильний вітер, але Мао непорушний як камінь. Це також є способом демонстрації сили його революційних переконань.

Картина Шан Ліан Сяо «Бути такою людиною» (1971) – це також пропагандистська робота, яка брала участь у Національній художній виставці 1972-го року. У цей період фігури, зображені на картинах, були дуже театралізованими. Здебільшого зображувалися персонажі, що борються за майбутнє, що показують високий моральний дух, що не бояться труднощів. Наведемо ще кілька красномовних прикладів: «Популярна Революційна опера» Хуа Сонджін, «Новаторство» Ту Посюн, «Служити людям» Лю Божон. На останній картині повінь, вочевидь, символізує зло, яке зазнає невдачі у двобої з героями. Сила повені дуже велика, і герої повинні використовувати всі свої сили для її відвернення. Отже, головною ідеєю картини є заклик до мобілізації на боротьбу зі злом. Виконане в реалістичному стилі, таке перебільшення означає етичне виправдання героїчної боротьби, об'єднуючи в одне ціле політику і життя шляхом використання стихії як найочевиднішої метафори.

Подібними прийомами оперує і Чжан Дзінінь у картині «Мідна стіна», Чень Яньнін в його «Мао Цзедун відвідав сільську місцевість Гуандун», Лі Бін у «Познайтеся з новими товаришами», Хо Де і Лі Яншен у полотні «Обов'язок», У Юнхуа в картині «Вождь Мао оглядає вугільні шахти». У цих роботах є спільна точка дотику — Мао став життєвим персонажем, який зображений серед людей, такий як вони, або трохи вищий. На картині «Мао Цзедун відвідав сільську місцевість Гуандун», образ голови Мао стає більш

осмисленим, людяним. Він стоїть серед людей, що демонструє його любов до народу.

Отже, в сюжетах фігуративної творчості, присвяченої політичним лідерам та пропаганді, цього періоду можна виділити три головних трансформації.

1. Спочатку образ Мао зображувався як божественний, пізніше Мао в живописі став ближчим до народу, до справжнього життя.

2. Спочатку фігура Мао зображувалася з поглядом догори, спрямованою виключно до ідеалу, пізніше Мао почав дивитися прямо.

3. Спочатку художники прагнули лише до звеличення, пізніше додалися романтичні почуття, з'явилася більша свобода.

Спільними для фігуративного живопису тоді були ідеї і теми – при зміні художньої мови, методів і технік — вони не змінювалися. Також спільним був реалістичний стиль і кольорова палітра, де переважали червоні, яскраві кольори, які можна простежити майже в кожній роботі. По-перше, червоний відтінок мало світло в картинах, по-друге, за допомогою нього художники робили кольори більш яскравими, як, наприклад, на картині «Озброєні робітники мають честолобство».

Дамо відповідь на питання, чому використовувався саме червоний колір.

У концепції китайської культурної традиції, червоний колір має глибоко вкорінене в історії значення. На святах, на весіллях, все прикрашали червоним кольором, в народі вважають, що червоний колір символізує щастя.

У буддійської релігії, в буддійському мистецтві червоний колір завжди переважав, ще за часів стародавнього Китаю багато художників використовували його як основний.

На переконання Кандінського, червоний колір є необмеженим. За природою він теплий, у символіці – лютий, а таке поєднання якраз пасує для характеристики китайського способу мислення. Втім, європейські художники також часто використовують червоний колір як один з найвиразніших.

І, звісно, червоний – це колір-символ політичної системи тодішнього Китаю.

Показовою в цьому сенсі є картина Чен Кай «Робітники і селяни співають червоні пісні». На ній зображена радість після збирання врожаю, майже всі деталі мають в основі червоний колір. Те саме бачимо і на картині «Ми зустріли Мао» – навіть загальний тон теж є червоним.

Червоний колір не так символізує життя, кров, як робить сильний вплив на психіку глядача, миттєво привертає його увагу, ідеально пасує для агітації, реклами. У більш пізні періоди творчості художники починають менше використовувати червоний колір, натомість пишуть природними кольорами. Цю характерну особливість в становленні живопису можна відстежити за картиною Шен Дявей «Їжте сніг», на якій зображені все ті ж робочі, звичні для фігуративного живопису, після роботи — на перерві, під сонцем. Але основа її — відбиваюча світло поверхня, композиція вже відрізняється від раніше сформованих стандартів, обов'язкових червоних прапорів вже немає, є тільки дерево, тепле світло, як символ гармонії і щастя. Те саме бачимо на картині Хе Шаодяо «Навчання вдосконаленню» і Шан Дін «Безперервна боротьба».

Сірий колір і холодні тони так само посідають чільні місця у творчості цього періоду. За приклад візьмемо картину Тан Сяомін «Ніколи не припиняйте боротьбу» 1972 року, що на якій зображений відомий письменник Лу Сюн. Тут не використані яскраві кольори, але художнику вдалося показати твердість характеру в прагненні до мети.

Міміка героїв картин в творчості цього часу теж має свої особливості. Пізні періоди характеризуються більш вільною мімікою портрета, значення надається вже не так художнім перебільшенням, як життєвості, зверненню уваги на внутрішній світ людини, наприклад, як на картинах Яна Чжігуана «Шахтарі» і Чен Янніна «Молодий лікар». Картина «Шахтарі» була закінчена в 1972 році і зараз зберігається в Китайському художньому музеї. Ця робота дуже точно показує об'єднання китайського живопису і рисунка з європейським реалізмом: фігура шахтаря майже жива.

Також особливістю китайського фігуративу цього періоду є те, що обличчя мають оптимістичну, позитивну міміку, часто на межі з пристрасною.

Прикладом можуть бути картини Чжао Чжітяна «Вітаємо Шанхайський революційний комітет», «Працівники Дацина». Також до оптимістичної і позитивної міміки, що символізує доброту характеру і невідбутну життєву енергію, часто додається серйозність, зосередженість, внутрішня строгість, як на картині Тан Чжігуан «Мао».

Отже, вивчивши найбільш яскраві ознаки фігуративного живопису цього періоду, ми можемо констатувати, що протягом усього ХХ століття в ньому переважав реалістичний стиль, поєднаний з художніми особливостями поставлених перед художниками завдань. У більш пізні періоди, коли культурний диктат влади став менш відчутним, художники почали повертатися до своїх внутрішніх почуттів, емоцій. Для їх показу вони вдавалися і до традиційного китайського живопису, і до рисунка, і до європейського реалізму, і до залучення до задуму і втілення творчих завдань інших стилів та технік.

Ню. Одним із цікавих і спірних для Китайського мистецтва видів фігуративу є живопис ню. Ми вивчили історію цього жанру в попередньому розділі, оскільки входження ню в художній процес Китаю і його подальше становлення має велике значення для розуміння сучасних трансформацій в китайському олійному живописі. Тут же дослідимо найбільш знакові приклади творчості художників, які зображали оголену натуру.

3 липня 1920 року в Шанхайській художній академії вже з'явилася можливість малювати і жіночу оголену натуру. Але перша в історії китайського живопису натурниця через кілька днів втекла під тиском власної сім'ї. Художники Чен Бао І, Ван Юей Джі, Лі Шутон також працювали в жанрі ню. Однак, цікавою особливістю було те, що вони малювали своїх дружин. Ці два факти є показником готовності тогочасного китайського суспільства беззастережно прийняти живопис ню як повноправну частину образотворчого мистецтва. Справа ще й у тому, що з початку ХХ століття до 1949 року, з огляду на драматичні політичні і соціальні конфлікти в Китаї, суспільство не цікавилось питаннями культури та образотворчого мистецтва. Коло любителів і ентузіастів нового європейського мистецтва обмежувався лише великими

промислово розвиненими містами (Шанхай, Пекін). Тому художники, які писали оголену натуру, серед яких досліджені нами майстри живопису Лю Хайсу і Сюй Бейхун, робили це емпірично — просто стилізували під тогочасні модні течії [11, с. 32]. У 1949 році було заборонено використовувати оголену натуру в творчості. Була введена сувора державна цензура. Робота художників в цій області перейшла в зовсім інші рамки — зображення оголеного тіла допускалося лише в процесі мистецької освіти [54, с. 76].

З огляду на політичні перетворення в Китаї, Ден Сяопін заявив, що потрібно звільняти своє мислення від старих стереотипів. Тому, у грудні 1977 року, при оформленні інтер'єру міжнародного аеропорту в Пекіні, було вирішено прикрасити його розписами сучасних художників. Були запрошені майстри з Центральної академії декоративного мистецтва (нині — Інститут образотворчого мистецтва Університету Цінхуа). Робота тривала з 1977 по 1979 роки. У березні 1979 року уряд реабілітував багатьох художників, що зазнали утисків під час «Культурної революції». Ця подія стала дуже важливою для сучасників, як у зв'язку з отриманням більшої творчої свободи, так і з усвідомленням, що можна розвивати художні ідеї і жанри, які досі були заборонені.

Художник Юан Юнь Шен написав для аеропорту фреску під назвою «Свято Сонгкран» (Іл. 3.2.13). На ній з'явилися зображення оголених персонажів, а саме — показана традиція святкової забави, коли люди обливають один одного водою. Композиція Юана Юнь Шеня «Свято Сонгкран» була не самодостатнім твором, а частиною загального монументального ансамблю розписів. Її розміри 27 м x 3,4 м.

Це було лляне полотно, приклеєне на стіну. Сюжет картини — свято води тайської народності. Ден Сяопін схвально відгукнувся про цей твір. Але, незважаючи на це, ті фрагменти, де були зображені оголені жінки, адміністрація аеропорту вирішила змінити на свій розсуд. Вони прикрили тіла білим шовком. Цей комічний випадок цілком схожий на те, як свого часу фрески Мікеланджело в Сикстинській капелі були домальовані Даніеле да Вольтерра,

щоб прикрити певні частини постатей. Надалі, щоб уникнути ще більшого скандалу, адміністрація вирішила закрити ці фрагменти розпису спеціальними щитами. Мистецтвознавець Ма Хунцзен висловився з цього приводу, що китайські художники, інтерпретуючи європейські впливи в своєму мистецтві, повинні більше зважати на китайські традиції і бути більш тактовними. І тому він вважав несвоєчасним і недоречним експонування живопису з оголеним тілом в публічному просторі, та ще й у таких важливих монументальних творах.

Художник У Гуан Джун вважав, що жанр ню слід поступово популяризувати в китайському суспільстві. На той час йшла активна суспільна дискусія про потребу зображення оголеного тіла, каталізатором якої стала історія створення цього монументального розпису в аеропорту Пекіна.

Нині цей твір все ще недоступний для широкого глядача, бо у тій зоні терміналу було споруджено кафе. Відомий художник і мистецтвознавець У Вейшань вважає, що робота Юан Юнь Шена, її художня мова, дуже важливі як для розуміння історії китайського монументального мистецтва, так і для розвитку нового мистецтва, тому необхідно створити музей цієї фрески.

У шостому номері наукового журналу «Мистецтво» за 1980 рік було опубліковано 16 статей з питань оголеної натури в образотворчому мистецтві, а у 12 номері того ж року — ще 4 статті. Загалом у 1980 році тільки в цьому журналі було надруковано 23 статті з цієї проблематики. З них 6 публікацій негативно ставилися до роботи китайських художників у цьому напрямку, натомість, 8 статей позитивно оцінювали роботу з моделлю, нейтральну позицію зайняли 9 авторів [53]. Аналізуючи це, робимо висновок, що проти виступали взагалі не дотичні до образотворчого мистецтва люди. Професійні ж художники та мистецтвознавці підтримували впровадження європейських традицій в китайське образотворче мистецтво.

Отже, лише 1980-го року, в період початку реформ відкритості, думка китайських громадян про живопис ню змогла отримати поштовх до кардинальних змін. У 1978 році художник Тан Да Сі створив у місті Гуанджоу

скульптурний твір «Героїка». Це зображення оголеної дівчини-лучниці на здибленому коні. Ця робота — один з перших доступних широкій публіці творів, де оспівується краса оголеного тіла.

В цей період все більше мистецьких навчальних закладів зайнялися пошуком натурників на постійну роботу. У 1985 році Академія театру в Шанхаї також оголосила конкурс на роботу моделлю на театральньо-декораційному факультеті, серед претендентів були і сільські жителі, що раніше було б взагалі неможливим. Це яскраво ілюструє поступову зміну і пом'якшення патріархальних звичаїв, які почали поступатися місцем сучасним тенденціям.

У 1987 році художник і мистецтвознавець Чен Дзуйей в книзі «Теорія зображення оголеної натури», вперше в Китаї підняв питання роботи з моделлю на високому методичному рівні [53]. З 22 грудня 1988 року до 8 січня 1989 року в Національному художньому музеї Китаю пройшла виставка, де були представлені твори олійного живопису в жанрі ню. Відповідно до наявних даних, цей вернісаж відвідали більше 200 тис. осіб. Авторами картин були більше двох десятків молодих викладачів факультету олійного живопису Центральної академії мистецтв. Також для участі у виставці були запрошені кілька авторитетних професорів. Серед них Дін Шан І, Джан Цьєн Чунь. Це була перша виставка ню, проведена на такому високому рівні. До цього в деяких містах все ж проходили подібні вернісажі, але влаштовували їх в приватних галереях, а авторами експонованих робіт були менш відомі художники. У періодичних виданнях також почали публікувати окремі твори європейського класичного мистецтва, присвячені зображенню оголеного тіла.

Отже, ми можемо стверджувати, що протягом ХХ століття під впливами спочатку європейського живопису, потім соцреалізму СРСР, а згодом, в кінці століття – світових художніх тенденцій, китайський олійний живопис пройшов довгий шлях від традиційного живопису гохуа, сеї тощо – до сучасного. Протягом більшої частини століття жанрова різноманітність була значно обмежена у своєму розвитку, і до сьогодення це залишається проблемою. Якщо для світової живописної культури такі явища, як

впровадження ню, є вже давно пройденим етапом, і відповідні жанри мають тривалу історію становлення, то в китайському образотворчому мистецтві ці процеси досі є важливими пунктами на шляху становлення.

3.3. Техніки, технології, матеріали в китайському живопису означеного періоду

Для всебічного вивчення впливів європейського реалізму на китайський олійний живопис необхідно досліджувати також художні техніки, що практикуються китайськими художниками. М. Саліван зазначає: «Китай пережив століття революції. Гнітючою є ситуація з декоративним мистецтвом, відтоді як народний уряд прийшов до влади в 1950 році. Хоча методи декоративного мистецтва і підтримувалися, чи навіть поліпшувалися, проекти, як правило, являють собою підробки, безладно скопійовані з різних епох китайської історії. Однак з живописом ситуація дещо інша, адже він не відбивати реакцію людини на світ навколо неї. Справді, роботи останніх п'ятдесяти років дають нам яскраву картину конфлікту сил, що формують сучасне мистецтво Китаю» [113, с. 81]. Отримати відповідь на питання про головні тенденції в цьому процесі, а також про принципи взаємовпливів мистецтва Сходу і Заходу нам допоможе аналіз творчих шляхів декількох найвиразніших художників ХХ–ХХІ століттях.

Сюй Бейхун (1895–1953) – знакова фігура в історії нового китайського мистецтва, особливо з точки зору впровадження прийомів західного реалізму з метою урізноманітнення, збагачення китайського живопису. Європейський класицизм вплинув на нього ще під час навчання у Франції. Величезне значення художника для історії китайського мистецтва полягає найперше в тому, що він успішно поєднав у своїй творчості технології і техніку європейського реалізму і методи китайського традиційного живопису. Його полотна стилістично є академічно строгими і народними водночас. Обидва ці напрями талановито переосмислені художником, в результаті чого він створив

ряд робіт, які є важливими доказовими прикладами для розкриття теми нашого дослідження.

До їх числа входять малюнки тушшю й експресивні тематичні композиції, виконані олійними фарбами. Його картини часто багатофігурні, мають яскраво виражений сюжет, повністю повторюють методику європейського написання картин. У зображенні тварин і людей слід відзначити знання анатомії, сміливе використання перспективи.

Прикладом може бути його хрестоматійна серія «Коні», в роботах якої зображені галопуючі коні. Головною її перевагою є дуже виразна передача відчуття руху художником. Саме ця робота стала певним еталоном нового китайського реалістичного мистецтва. Слід також зауважити, що існують десятки тисяч її копій, які й донині дуже популярні в Китаї. Це засвідчує її величезне значення для всього подальшого розвитку китайського образотворчого мистецтва.

У роботі художника «Лев» дуже експресивно змодельована форма. Без сумніву, спадають на думку асоціації з зображеннями левів французьким класиком Еженом Делакруа.

У сюжетних полотнах, написаних олійними фарбами, художник дуже ретельно, але водночас образно, моделює тіло персонажів. Сюй Бейхун демонструє майстерне володіння формою, вміння працювати з натурним матеріалом. Але порівняно з його малюнками тварин, картини програють в образності, метафоричності. Вони більш багатослівні, і водночас позбавлені лаконізму, притаманного його знаменитим образам тварин. На нашу думку, однією з причин є те, що зображуючи тварин художник набагато ретельніше дотримується споконвічно китайських традицій, інтерпретуючи їх відповідно до свого європейського досвіду. А в картинах — намагається більше наслідувати європейське мистецтво, часто забуваючи про зв'язок з китайською традицією. Це, власне, і не дивує: як ми знаємо, традиція олійного живопису в Китаї дуже молода, тому Сюй Бейхун і інші художники були піонерами, на

успіхах і помилках яких навчаються сучасні майстри китайського олійного живопису [91, с. 17].

У портретному жанрі він також проявив талант дуже тонкого колориста, досвідченого художника і оригінального композитора. Його портрети є новаторськими за формою, вони збагатили китайське мистецтво особливим ліричним і експресивним мотивом.

Ян Венлян (1893–1988) — художник-живописець, який досліджував живопис і експериментував з ним все своє творче життя. Він мріяв про удосконалення технології олійного живопису, покращення тривкості картин. Порівнюючи олійний живопис із тривалістю життя, він, передусім, намагався поліпшити технологічні прийоми. Художник навчався додавати яєчний білок у акварель, і картини його завдяки цьому прийому ставали блискучими, але ефект все одно не міг перевершити технологічні особливості олійного живопису. Відомо, що він додавав рослинне масло при роботі над традиційним китайським живописом. Але ці експерименти, на жаль, не були успішними. Прислухаючись до порад малярів-технологів, до яких він звертався за допомогою, художник додавав до фарб риб'ячий жир і розчинник пінен. Цим він хотів досягти кращого розчинення, а відтак, і швидшого висихання фарб.

Картина художника «Сіху», на якій зображене однойменне озеро, виконана саме у згаданій техніці. Він пише картину дуже скрупульозно, хоче показати все в реальному тривимірному просторі. Відомо, що художник типологізував свої методи так: тонкість письма; тонкість накладення фарби; накладання фарби товстим шаром; змішування фарб; використання тертя пензля об полотно; письмо, схоже на підмітання пензлем; повне покриття поверхні; поплескування пензлем [67, с. 121].

Як бачимо, Ян Венлян не тільки експериментував з матеріалами, а й вивчав та розробляв технологічні прийоми олійного живопису, які до нього в китайському мистецтві ніхто не класифікував.

У період, коли почалася китайсько-японська війна, художники починають виїздити із зони військових дій до найвіддаленіших куточків Китаю, наприклад,

до північно-західного і південно-західного районів. Як приклад тенденцій у живописі таких авторів, розглянемо творчість художника Дона Сівена. У 1943–1945 роках він жив у провінції Ганьсу, на північному заході, в районі міста Дуньхуан, де копіював багато старовинних фрескових розписів. Це, безумовно, змінило і розширило його світогляд і вплинуло на техніку, манеру і тематику і особливо технологію його живопису.

Варто зауважити, що китайські художники цього періоду вивчали етнічний китайську живопис. Тут можна провести паралель з творчими пошуками бойчукістів в Україні, які хотіли знайти подібну універсальну, зрозумілу простому люду художню мову, на основі якої збиралися створити свій стиль. Так само і китайські художники скрупульозно і відповідально досліджували традиційне китайське мистецтво, щоб створити на його основі зрозумілу широким масам образотворчу мову. Багато з них у своїй творчості інтерпретували такі культурні явища, як китайська фреска.

Ще один приклад — художник У Дзуожен. 1943-го року він здійснив творчі поїздки до провінцій Шаньсі та Ганьсу. Його манера і стиль змінилися після тривалого аналізу та копіювання древнього фрескового живопису. Так події війни проти Японії змінили концепції і тенденції китайського живопису. Створений, в результаті цього, на основі синтезу китайського древнього народного живопису та європейського академізму китайський новий реалізм в той час став головним методом художників.

Після 1949 року переважно зникли зображення оголеної фігури, пейзажу і натюрморту. З точки зору тодішньої державної ідеології, олійний живопис найбільше пасував для створення нового мистецтва. Адже за допомогою реалістичного олійного живопису можна було найкраще зобразити дійсність і народне життя саме так, як того вимагала ідеологія. На додаток до всебічного вивчення мистецтва і культури Радянського Союзу, типи картин були визначені більш детально, наприклад — китайський живопис, олійний живопис, графіка. Термін «олійний живопис» в Китаї довгий час замінював поняття «європейський живопис». Ця концепція підкреслює методи і основні

матеріальні та ідейні характеристики картин, написаних в цей період в техніці олійного живопису [109, с. 58]. Це також ілюструє політичну ситуацію в країні. Адже назва «європейський живопис» не актуальна, а «радянський живопис» теж не пасує, тому що не дає поняття про унікальність китайського шляху розбудови нової держави. Тому нейтральна назва «олійний живопис», яка увібрала характеристики і технології обох, була визнана найбільш прийнятною, оскільки відкидала згадку про вплив буржуазної західної культури. Це дуже показово для того періоду історії становлення мистецтва в КНР. Склалося так, що саме назва «олійний живопис» дотепер міцно закріпилася за цим напрямом живопису, який характерний симбіозом стилістик, методів і технік.

Після 1949 року Музей історії китайської революції почав активно залучати видатних художників для створення картин, що висвітлювали революційні історичні теми. Для того, щоб показати внесок Комуністичної партії Китаю в китайську революцію в різні періоди, після 1949 року олійний живопис, пропагандистська роль якої тут незамінна, вважався основним інструментом пропаганди в мистецтві всієї країни. Головна причина цього була в тому, що реалістичні олійні картини відбивають дійсність життя краще, ніж традиційні, створені в китайських стилях і техніках.

На практично вживані техніки вплинуло і те, що після 1949 року Китай і Західноєвропейські країни переважно не мали відносин в області культурного обміну. Попри це, олійний живопис широко поширюється в Новому Китаї. Він розвивався на основі таких тенденцій і стилів, як радянський соціалістичний реалізм, і став головним, а часом і єдиним, видом живопису Китаю в цей період.

Картина «Церемонія відкриття» є типовим зразком живопису того періоду. Автор цього твору — *Дон Сівен*. Висота картини 2 м, ширина 4 м, — такий монументальний масштаб мав підкреслити значимість твору. Картина характерна тим, що об'єднала особливості європейської та китайської художніх традицій. Локальні яскраві кольори і сонячне світло мають викликати відчуття святковості та величі історичного моменту. Композиція основних груп фігур

персонажів величністю і розміреним ритмом дещо нагадує фрески в Дуньхуані. Також художник вдався до оригінального технологічного прийому — додав у фарби пісок. Так він спробував підкреслити матеріальність текстури.

У цій картині художник постарався показати зв'язок з класичною китайською культурою, ніби проводячи паралель з попередніми історичними періодами, коли місіонери-європейці, працюючи над замовленнями для імператорського двору, вивчали китайський живопис. Метод площинного вирішення мас картини, використання декоративних кольорів — все мусіло нагадувати традиційний китайський живопис. Отже, ми бачимо яскравий приклад того, як художники намагалися об'єднувати європейський реалізм і китайську традицію, поєднуючи лінії і яскраві кольори народного живопису Китаю і класичного мистецтва Європи. Вказані особливості мають і картини 1960 року — Ю Бена «Му Дан Цзян Кен», Фан Ганміна «Осінь на озері Сіху», Гуан Ляна «Верф в Гуандоні». Дон Сівен подорожував до Тибету, багато працював на пленері. Для основи своєї творчості він взяв традиційний живопис і поступово сформував свій власну художню манеру, ретельно пов'язуючи форму і колір західного олійного живопису з композицією традиційного китайського живопису. Особливо любив він писати такі теми, як китайський пейзаж і сцени сільського життя, зображуючи село дуже лірично.

Чан Шухон (1904–1994) — ще один художник, який навчався в академії мистецтв у Парижі. У 1943 році здійснив подорож до Дуньхуану, і з тих пір досліджував тамтешні фрески протягом 40 років. Стилiстика, техніка тих розписів дуже вплинули на його творчість.

Окремо слід відзначити пейзаж, написаний у 1954 році — картину «Юрта». В ній художник показав повсякденне життя пастухів, яскравий і веселий колорит. Рухи його пензля, безумовно, нагадують прийоми, використані стародавніми художниками у фресковому живописі періоду Династії Північна Вей [71]. Художник досконало вивчив класичний європейський живопис, але те, як він використовував світло і лінію виказує відбиток стилю стародавнього китайського мистецтва [66, с. 103].

Від початку «Культурної революції», як ми вже говорили, в творчості всіх діячів мистецтва головною стає тема революційних перетворень і оспівування Мао Цзедуна. Майже всі без винятку художники пишуть його портрети і картини про його діяльність і життя. Фігура Мао завжди була в центрі картини — це своєрідна риса цих творів. За технікою творчість тих часів можна поділити на китайський живопис, олійний живопис та гуаш. Але все ж найбільшій популярності в ті роки набуває олійний живопис. Його легко експонувати, він зберігається краще ніж твори на папері або шовку. Зазвичай кольори на картинах того періоду були яскравими і теплими. Основні тони — червоні, як прапори, а фони могли бути декоративними.

Широко поширеною стала тема «героїчного революційного творення». Так, художники Хе Конде і Ян Дянь написали гуашню картину «Захист назавжди», яка стала дуже відомою в Китаї. Показово, що художники використовували техніку гуаші для таких картин не для досягнення декоративного ефекту, а як заміник більш дорогих олійних фарб.

З 1979 року, коли в КНР почався новий історичний період реформ і відкритості на міжнародній арені, олійний живопис продовжив посідати чільне місце в мистецькому житті країни. Китайський олійний живопис увійшов в новітню історію завдяки тому, що саме в тематичних картинах цього часу художники зуміли знайти нові шляхи, заперечуючи образ мислення культурної революції. Центральна академія мистецтв почала видавати професійний художній часопис «Світове мистецтво». У першому ж випуску була надрукована стаття «Західні художні напрями». Це було вирішальним поворотом в розумінні значення того, як західне сучасне мистецтво і його ідеї можуть бути використані китайськими художниками. Вперше з 1949 року китайський народ зміг більш докладно зрозуміти процеси становлення і зміни сучасного західного мистецтва [120, с. 24]. Це видання значно розширило світогляд всіх китайських художників.

Після періоду «Культурної революції», найбільш очевидною зміною стало те, що Китай почав відкриватися для зовнішнього світу. Мислення народних

мас і політичні концепції країни зазнали величезних змін. Колись домінуючі в китайському культурному просторі радянські виставки змінилися різноманітними експозиціями з усього світу. Вони активно стимулювали інтерес китайських діячів мистецтва до західноєвропейських і світових тенденцій.

На початку 1980-х років в китайському олійному живописі було три тенденції: формалізм, модернізм, реалізм. Утім, розвитку набували новітні тенденції, запозичені з Заходу, а живопис став більш вільним від традицій.

Чень Данчин (нар. 1953) є представником нового реалізму. Його картина «Тибетський живопис» — приклад нового мистецтва і символ повного звільнення від багаторічного домінування традицій радянського олійного живопису в китайському мистецтві. Картина груба і важка, вона зображує реальне життя. Так в Китай приходить гіперреалізм: сільське життя почали зображати без прикрашання — правдиво і гостро.

Чжо Чуня (нар. 1955), у 1982 році закінчив Академію образотворчого мистецтва провінції Сичуань. Тематика його робіт зосереджена на особистих почуттях. Він створював ескізи на відкритому повітрі. У картинах «Тибетська молодь» (Іл. 3.3.1) і «Вовна» дуже реалістично зображений побут жителів Тибету. Перебільшення у відтворенні кольору і гіпертрофовані фігури — характерні риси його творів. Він також писав багато пейзажних мотивів. Після повернення з Німеччини, його живопис став дуже фактурним, що посилювало відчуття маси і сили в його картинах.

Після 1979 року значних змін зазнали як ідеї, так і концепції, які впливали на вибір тематики. Так, політична тематика переважно зникла. Художники воліли зображувати сильні життєві образи. Наприклад, Чао Хінлін написав картину «Життя крейди», на якій показаний старий викладач у класі біля дошки. Кольори, композиція — все підкреслює образ і якийсь прихований драматизм героя — вчителя. Контрастне освітлення, метафоричні порівняння схожих відтінків (білі сиве волосся, білий папір аркуша в руці вчителя, біла крейда), а також чорний фон, який вдало їх відтіняє, змушують фіксувати увагу

на головному — розкритті типового образу справжнього вчителя-трудівника, який прожив непросте життя і залишився вірним високим ідеалам, передаючи їх молоді. Ця картина, за словами багатьох сучасників, гостро відбивала глибоку філософію життя та історичних політичних подій недавніх періодів. У цій картині варто звернути увагу на композиційну побудову, світло і використання мастихіна. Учитель повернувся, читаючи конспект, на відміну від персонажів робіт попереднього періоду «Культурної революції», він не дивиться на глядача. Тут художник показує не агітаційне плакатне трактування образу, а, навпаки, показує людину в період роздумів, що є набагато складнішим завданням. Порівнюючи картину з творами Ендрю Уайта, можна простежити американський вплив. Водночас, радянський портретний жанр також розробляв подібні образи. Згадаймо, наприклад, «Портрет академіка І. Павлова» авторства М. Нестерова (1930, 1935), «Портрет композитора Кара-Караєва» Т. Салахова (1960), або глибоко драматичні образи Д. Жилінського, Г. Коржева та інших художників.

Цзінь Шаньї (нар. 1934) — один з ректорів Центральної академії мистецтв Китаю, видатний майстер і педагог. Характерним впливом зазначеного періоду на його творчість є те, що з 1980 року його картини стали тяжіти до класичного європейського стилю. На його думку, типи картин були розроблені в Китаї протягом лише кількох десятиліть, і часто художники неглибоко розуміли обраний стиль і методи, малюючи той чи інший портрет або сюжет, а тому відсутність в історії нового (починаючи з 1949 року) китайського мистецтва олійного портретного ліричного живопису, позначилося на якості робіт цього жанру. Серія його портретів, створена після 1980-х, відкрила нову сторінку в портретному мистецтві Китаю. Досліджуючи його роботу «Гаджицька наречена», можна дійти висновку, що він добре вивчив і засвоїв техніку класичного європейського живопису. У ній дуже грамотно підібрані фактури обличчя і одягу. Слід зауважити, що художник спробував вивчити французьку та італійську класичні школи, не обмежуючись лише радянським живописом, як це раніше робили більшість художників з КНР.

Цзінь Шаньї писав про свій творчий шлях: «Кілька разів я подорожував до Європи, щоб побачити велику кількість оригіналів шедеврів живопису. У традиційному європейському живописі майже все зображене на картині знаходиться у верхньому світлі, бічному освітленні. Європейські художники робили так, щоб сформувати повноцінне враження об'єму. Справді, європейська картина, написана в техніці олійного живопису, підкреслює тонкі зміни об'єму і простору за допомогою світлі і тіні. У цей момент я глибоко відчув, що раніше моє розуміння олійного живопису було занадто поверховим» [128].

Чао Ге (нар. 1957) закінчив Центральну академію образотворчого мистецтва Китаю у 1982 році. Вивчаючи класичний європейський живопис, він відкривав нові засоби зображення простору. Його живописні роботи були виконані в суворій відповідності з класицистичними картинами [72, с. 66]. Для кожного твору було зроблено багато підготовчих ескізних варіантів. Методи, використані художником у своїй творчості, подібні до методів європейських майстрів епохи Відродження.

Отже, хоча олійний живопис в Китаї має більш ніж столітню історію, вивчення традиційних європейських матеріалів і технологій живопису, було впроваджене в Китаї повною мірою і систематично лише після 1979 року. Для китайських художників попередніх періодів характерним було відставання в таких областях, як розуміння витоків традиційного європейського живопису, розуміння техніки, знання лакофарбових матеріалів. Це серйозно вплинуло на естетичну цінність китайського мистецтва олійного живопису. Поява в академічній програмі вищих навчальних закладів вивчення матеріалів для олійного живопису поліпшило принципи створення картини олією в області текстури, техніки, пігменту, передачі кольору, основи, ґрунту, захисного шару, довговічності і міцності живописного шару. Після 1980-х років в китайському живописі почався період більш повного розуміння матеріалів і прийомів європейського живопису. Багато художників вирушили до Європи. Там їм пощастило практикуватися, брати участь в мистецькому житті (хоча б у

студентські роки). Зауважимо, що лише починаючи з XXI століття китайські майстри стали повноцінно брати участь в світовому мистецькому процесі. Нині це вже правило — тисячі майстрів отримали можливість працювати і виставляти свої твори в інших країнах. Водночас, китайські коледжі та інститути запрошують професорів і художників з вищих навчальних закладів Франції, США, Японії та інших країн до Китаю для проведення семінарів з образотворчих технік. Багато молодих художників беруть участь в розробці західних художніх матеріалів та сучасних лакофарбових матеріалів.

На початку XXI століття Центральна академія образотворчого мистецтва, Академія образотворчого мистецтва Лу Сінь і інші запрошують багатьох західних професорів і художників для читання лекцій. У такий спосіб викладання техніки і технології олійного живопису в Китаї піднялося на вищий, професійний рівень. В останні роки багато китайських художників поглиблено і ретельно вивчили методи і матеріали, а також значно поліпшили якість своїх творів [137].

З початком культурного обміну між сучасними китайською і західною культурами вплив великої кількості західних мистецьких ідей також змінив концепцію кольору китайського живопису. Західна наукова теорія кольору дуже вплинула на сучасний китайський живопис. Змінилися матеріали, китайський живопис отримав багато нових кольорів, пігментів, а також акварель, як вторинний пігмент [141, с. 24].

Підсумовуючи варто згадати і про відмінності китайського живопису від західного. Використання таких інструментів як пензель, папір, туш визначило індивідуальні риси китайського живопису, що відрізняють його від західного. Китайський живопис особливо акцентує техніку художнього висловлення. «Пензель і туш тісно пов'язані, невіддільні. Під час написання картини, пензель взаємодіє з тушшю, а туш з пензлем, почерк формується за допомогою туші, а туш проявляється завдяки почерку» [151]. У традиційному китайському монохроматичному живописі головними кольорами є чорний і його тональні градації. Китайські художники давніх епох доклали величезних зусиль для

дослідження і демонстрації світу монохроматичного живопису [79, с. 230]. Спостерігаючи за змінами в китайському живописі протягом декількох тисяч років, можна помітити, що, водночас з його розвитком, різноманітність кольорів поступово ставала особливістю китайського живопису. Вона лише прикрашає картини і багато художників спочатку малюють тушшю, а тільки потім наносять кольорову палітру. Пензель для туші і власне і туш є унікальним інструментарієм для художнього вираження, який використовується виключно в китайському живописі. Пензлем можна створювати легкі штрихи, відбитки, паузи, злами тощо. За допомогою туші можна регулювати насиченість кольору, вологість і бризки на картині. Досліджене нами у цьому та попередніх розділах використання китайськими художниками щонайширшого переліку технік, яке прийшло у достатньо консервативний реалістичний живопис Китаю наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст., від класичної витинанки до сучасних інсталяційних тощо дає можливість говорити про те, що кутайська художня творчість на сьогодні є світовим прогресивним явищем. Всі ці техніки не лише відповідали на запити часу й допомагали втілити прояви абстрактності у живописі, але й створили унікальне експериментальне художнє поле, що й прославило Китай у сьогочасному арт-просторі.

Тепер, коли китайський живопис активно запозичує досвід західних художників, митці почали сміливо змішувати різні кольори, завдяки чому картини набули унікальної художньої цінності і є глобальним культурним надбанням. Багато сучасних китайських художників, котрі навчалися за кордоном, використовують свої знання в сфері західного мистецтва для зміни власне китайського живопису. Наприклад, «Школа живопису Ліннань», заснована Гао Дцен Фу, Гао Ци Феном, Чень Шу Женем, художниками з провінції Гуандун, досліджує західне і японське мистецтво. Європейське мистецтво має великий вплив на цю школу, особливо стосовно плерного живопису. Головною ідеєю школи був, знову ж таки, — синтез європейських і місцевих традиції для зміни китайського живопису. Техніка китайського традиційного живопису, завдяки використанню прийомів європейського

мистецтва в китайській інтерпретації, набуває нового звучання. Китайський живопис доповнюється відсутніми формами вираження, такими, як світло і колір, глибина тощо. У пейзажах, зображенні квітів і птахів, диких звірів художники цієї школи вдаються до методу «безконтурного живопису», а також створюють вільні стилі.

Китайський художник Сюй Бейхун, який навчався живопису в Європі, об'єднав західні і традиційні китайські техніки. Унаслідок чого його картини отримали широке визнання народних мас. Крім того, на монохроматичний живопис сприятливо вплинули роботи у стилі *гунбі чжунцай* («тонке письмо, яскраві кольори»), давні розписи і народний живопис. В наш час китайські художники все більше уваги звертають на гармонію пензля і туші з палітрою кольорів, для досягнення цієї гармонії художники доклали чимало зусиль і спроб. У китайському живописі пензель, туш і традиційна колірна палітра пов'язані зі змістом, сьогодні вони існують у симбіозі з новими техніками, технологіями і матеріалами, що провокує виникнення нових художніх форм, число і якість яких, безумовно, зростають.

Висновки до розділу 3

Досліджено стильові особливості олійного живопису Китаю. Охарактеризовано вплив модернізму, який набув у Китаї власних характерних ознак. Вказано, що китайські художники, які вивчали Західний живопис в Європі та Японії, мали спільну рису — тяжіння до реалізму. Водночас ті, хто навчався в Японії, частіше зверталися до модернізму, але використовували і інші вивчені там стилі, в тому числі імпресіонізм, фовізм. Отже, після повернення додому з навчання китайські митці назагал поділилися на дві групи,

одна – реалісти, друга – модерністи, які і сформували основу стильових особливостей китайського живопису того часу. Широко трансльованою була думка про те, що саме за допомогою модернізму можна змінити традиційний китайський живопис. Утім, інші митці були переконані, що саме суть майже тисячолітнього живопису Китаю має бути незаперечною основою для подальшого становлення олійного живопису.

Спираючись на знакові приклади, проаналізовано основні чинники стильового впливу на творчість китайських художників, що працюють в техніці олійного живопису. Зазначено, що, всупереч всім історичним, освітнім та соціальним обставинам того часу, більша частина ідей модерністських та авангардистських художників так чи інакше вплинули на новий мистецький простір Китаю. Першочерговою причиною стало охолодження відносин СРСР і КНР після 1960 року, внаслідок чого потужна до того часу програма освітнього обміну між СРСР і Китаєм в Центральній академії була припинена. У той же час розширюються програми вивчення європейського мистецтва, організовуються майстерні європейського живопису.

Наголошено на тому, що донині проблематика культурних взаємовпливів Сходу і Заходу є актуальною і обговорюваною, а також такою, що потребує ретельного мистецтвознавчого аналізу. Сучасний арт-ринок під впливом глобальних світових процесів та водночас дедалі більшого інтересу до пошуку національних особливостей, ідентичності, порушує нові питання та ставить завдання перед художниками і дослідниками мистецтва.

Вивчено жанрове розмаїття творчого спадку відомих художників, творчі шляхи і роботи яких можуть дати уявлення про китайський живопис вказаного періоду, як завдяки їх популярності, так і з огляду на присутність у їхніх картинах особливостей, характерних для сучасного їм мистецького середовища. Серед основних жанрів особливу увагу приділено пленеру, фігуративу і оголеній натурі.

Вказано, що, хоча олійний живопис в Китаї має більш ніж столітню історію, вивчення традиційних європейських матеріалів і технологій живопису,

було впроваджене в Китаї повною мірою і систематично лише після 1979 року. Для китайських художників попередніх періодів характерним було відставання в таких областях, як розуміння витоків традиційного європейського живопису, розуміння техніки, знання лакофарбових матеріалів. Це серйозно вплинуло на естетичну цінність китайського мистецтва олійного живопису. Поява в академічній програмі вищих навчальних закладів вивчення матеріалів для олійного живопису поліпшило принципи створення картини олією в області текстури, техніки, пігменту, передачі кольору, основи, ґрунту, захисного шару, довговічності і міцності живописного шару. Після 1980-х років в китайському живописі почався період більш повного розуміння матеріалів і прийомів європейського живопису. Починаючи з ХХІ століття китайські майстри стали повноцінно брати участь в світовому мистецькому процесі.

На прикладах використаного в роботах художників різноманітного інструментарію простежено взаємозв'язок між розширенням переліку технік, збагаченням кольорової і тональної різноманітності та зовнішніми впливами на мистецтво Китаю. Виявлено також відмінності китайського живопису від західного. Використання таких інструментів як пензель, папір, туш визначило індивідуальні характерні риси китайського живопису, в якому особливо акцентується традиційна техніка художньої експресії. Досліджено особливості використання різних кольорових гам, зокрема червоної, а також авторські експерименти з колірним вираженням головних тем та ідей картин.

Серед імен художників, на творчий доробок яких звернено увагу, такі митці, як: Гуан Лян, Ма Чан Лі, Лі Тьєн Сян, Лін Ган, Сью Мін Хуа, Су Гао Лі, Ло Гун Лю, Вен Лі Пен, Тун Сі Вен, Лю Пін Тянь, Лі Сю Ши, Тін Джі Лін, Шан Ліан Сяо, Юан Юнь Шен, У Гуан Джун, Чен Дзуйей, Сюй Бейхун, Ян Венлян, У Дзуюжен, Дон Сівен, Чень Данчин, Чжо Чуня, Цзінь Шаньї, Чао Ге та інші. Аналіз їхніх живописних робіт дозволив зробити узагальнюючі висновки стосовно впливів європейського мистецтва на китайський олійний живопис.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз наявних джерел, що стосуються обраної теми, дозволив встановити необхідність узагальнюючого дослідження, яке б розкрило проблематику впливу традицій європейського реалістичного мистецтва на китайський живопис. Досліджено культурно-історичні передумови виникнення олійного живопису в Китаї, в результаті чого вказано, що європейський живопис міг з'явитися в Китаї ще 1000 років тому, завдяки Шовковому шляху, але відомі лише окремі твори з використанням технік олійного живопису періоду Династії Мін (1368–1644), датовані XV століттям.

У той історичний період європейський живопис поширювався в Китаї завдяки місіонерам, які привозили з собою копії картин та ікон, і самі створювали картини для імператорського двору. На початку XVIII століття Імператор Цяньлун Династії Цин заборонив поширення християнської релігії і наказав вигнати з країни всіх місіонерів. Це стало головною причиною того, що майже до XX століття європейські традиції в образотворчому мистецтві Китаю не набули значного розвитку.

Запропоновано наступну періодизацію впровадження європейського живопису, і, як результат, становлення олійного живопису Китаю: ранні етапи (до кінця XIX століття); початок масового поширення (кінець XIX століття — 1949 рік); період впливу соціалістичного реалізму (1949–1978 роки); від реформ відкритості до нашого часу (1979 — 2010-ті роки).

Доступні джерела та їх значення описані відповідно до цієї періодизації.

2. Простежено роль європейських впливів на трансформацію концепцій і пошук художніх форм у китайському живопису від ранніх етапів становлення до початку діяльності художніх вишів. Визначено, що на початку XX століття, з метою розвитку та підняття культурного рівня своєї батьківщини, молоді художники поїхали вчитися за кордон. Опанування нових художніх стилів, пошук гідних прикладів західного живопису, вбирання західних передових

технологій та ідей стали необхідними для старого Китаю етапами в його прагненні не відставати від глобальних темпів розвитку художньої культури.

Беручи до уваги зручність транспортного сполучення, більшість студентів обирали пунктом свого призначення для навчання за кордоном Японію, яка на той час вже мала досить тривалу і багату історію олійного живопису. Великим кроком у напрямі вивчення досягнень західного мистецтва стало виконання творів у жанрі ню. Японія, яка на той час вже запозичувала західний досвід, як значна локація художніх впливів, місце навчання китайських художників, зіграла в цьому не останню роль. Іншим центром художньої освіти і знайомства з новим для китайців мистецтвом була Франція. Розглянуто творчі шляхи найбільш впливових китайських художників того періоду, які очолювали процес внесення новацій у живопис.

Досліджено значну роль художніх освітніх установ, заснованих протягом досліджуваного періоду, для становлення сучасного китайського мистецтва. Після створення Шанхайської художньої школи по всій країні розпочався бум мистецької освіти: 1918-го року був створений перший в Китаї державний художній коледж — Бейпін; в 1922 році Ян Вен Лян заснував приватну школу образотворчого мистецтва в місті Сучжоу; в 1923 році Лін Чю Жень створив спеціалізовану школу мистецтв в Чжецзяні.

Показано, що художники, які навчалися за кордоном, бачили головною метою вивчення олійного живопису та поширення його в Китаї, проте після повернення додому відкривали для себе нові ідеї, ставали вільними в творчості, рухалися в напрямку самовизначення в світовому мистецькому середовищі, створювали свої школи і викладали у вищих навчальних закладах, передаючи набутий, в тому числі за кордоном, досвід. Це стало початком, першим паростком сучасного мистецтва Китаю.

3. Виявлено ключові особливості трансформацій в китайському олійному живописі після 1949 року. Заснування 1 жовтня 1949 року Китайської Народної Республіки спричинилося до кардинальних змін в усіх сферах життя, і, найперше, в культурі та мистецтві. Відповідно до керівної лінії Комуністичної

Партії Китаю було вирішено перейняти досвід мистецтва соціалістичного реалізму у Радянського Союзу. Це було неминучим вибором в умовах жорсткої міжнародної ситуації і внутрішньої післявоєнної обстановки.

На окремих прикладах творчості художників, освітньої діяльності професорів, китайських та запрошених з СРСР, проаналізовано як негативні, так і позитивні аспекти впливу радянського мистецтва на китайське. Також розкрито переваги, які надала становленню китайського олійного живопису радянська модель академічної художньої освіти, яку зокрема окреслено через дослідження викладацької діяльності К. Максимова. Показано значення впливу цієї моделі на становлення всіх видів мистецтва в Китаї.

Вказано аспекти впливу радянського образотворчого мистецтва на сучасний китайський живопис, а саме:

Зміцнення техніки живопису. З моменту введення радянської системи викладання мистецтва в Китаї, рівень академічної класичної освіти зріс. І донині різні мистецькі навчальні заклади КНР використовують радянську систему навчання.

Політична пропаганда. Зародження і розвиток нової соціалістичної країни вимагали політичної пропаганди для задоволення вимог влади щодо впливу мистецтва на думку громадськості, що зіграло велику роль на розглянутому етапі розвитку китайського суспільства.

Нове розуміння китайсько-західної інтеграції. Імплементация радянського соцреалістичного мистецтва в китайське культурне середовище призвела до обмеженості у творчості художників темою перемоги революції і оспівуванням комуністичних героїв. Загалом вони працювали в манері, подібній до радянської, що призвело до того, що художники, які відвідували один навчальний курс олійного живопису, мали майже однаковий стиль, і використовували досить одноманітні техніки.

Акцентовано увагу на тому, що в Китаї того періоду соціалістичний реалізм не тільки був встановлений керівною верхівкою як головний художній стиль, а й сприймався багатьма художниками як чіткий і зрозумілий дороговказ

в мистецтві. Встановлено, що завдяки цим факторам всі, окрім соціалістичного реалізму, напрями в образотворчому мистецтві або зникли, або існували в підпіллі. У ці роки імпресіонізм, абстракціонізм та інші нові течії були оголошені реакційними і зазнали утисків і гонінь. Описано основні особливості стилю, ідеї і засоби китайського варіанту соціалістичного реалізму.

4. Окреслено особливості мистецьких процесів кінця XX — початку XXI століття в китайському олійному живописі. Цей часовий проміжок поділений на два кардинально різних періоди: період «Культурної революції» та період початку політики реформ і відкритості. Наочно показані подібності та відмінності перетворень, що відбулися в ці періоди.

Яскравою особливістю олійного живопису періоду «Культурної революції» був новий художній ідеал, романтизація і героїзація як комуністичної еліти, так і звичайних людей в сюжетах класової боротьби, побудови нового комуністичного суспільства тощо. Це було, передусім, продуктом політичного тиску, в результаті чого краса і благородство у картинах були спотворені, а сюжети і техніки — досить одноманітні.

Основні явища періоду початку політики реформ і відкритості періодизовані на: період «шрамів мистецтва» і виникнення місцевого мистецтва та період появи неокласицизму.

Визначений термін «шрами мистецтва» — це феномен у мистецтві, який є формою перегляду культурних орієнтирів і викликаного цим звинувачення щодо подій десятирічного періоду «Культурної революції», відповідає явищу «ран і шрамів літератури», їх можна зіставити з періодом «відлиги» в мистецтві СРСР. Зазначено, що основним жанром «шрамів мистецтва» є драма, яка ґрунтується на перегляді ціннісних орієнтирів і, як результат, засудженні. Художники з усім революційним ентузіазмом виступали проти «великого, величного і ідеального», проти «червоного світла», проти режиму «Культурної революції», що міцно вкоренилася в мистецтві попереднього десятиліття. В рамках «Місцевого мистецтва» більшість художників цього часу прославляли дух гуманізму та прагнули зобразити просту людину в її повсякденності. З

іншого боку, дався взнаки і китайський менталітет, сформований упродовж всієї історії. Показано, що після тривалого тотального контролю мистецтва і культури, художники в період реформ не стали похапцем повністю змінювати мистецтво Китаю, створюючи нові напрями, заперечуючи історію. Натомість вони вдалися до знайомого їм реалізму, як одного з найбільш виразних китайських стилів для зображення соціальних змін.

Услід за «шрами мистецтва» і «місцевим мистецтвом» настав період появи неокласицизму. З'явилося так зване «концептуальне мистецтво», яке досить швидко стало основною течією. На передній план вийшли абстрактні і авангардні твори, що було не тільки новаторським явищем для Китаю кінця ХХ століття, а й вказувало на вибір загального напрямку розвитку сучасного китайського мистецтва: воно стало входити у світовий мистецький контекст як його повноправний, сильний учасник. Але більшість робіт все ж залишалися реалістичними. Виявлено, що неокласицизм знаходився під глибоким впливом сюрреалістичної і екзистенціалістичної філософії, тому багато робіт висловлювали сучасні ідеї і нові віяння в розумінні соціальних і культурних процесів. Неокласичний живопис в Китаї, як і багато стилів до нього, також сповнений китайськими культурними особливостями, або ж твориться з огляду на них. Отже, з'ясовано, що реалістичний живопис знову здобув загальносуспільне визнання.

5. На досліджених взірцях живопису обґрунтовані головні тенденції виникнення і становлення стильових особливостей. Доказово описані головні чинники, що впливали на мистецтво цього часу. Передусім це був вплив модернізму, який здобув в Китаї власні характерні риси. Китайські художники, які вивчали Західний живопис в Європі і Японії, мали загальну тенденцію — тяжіння до реалізму, але ті, хто навчався в Японії, частіше зверталися до модернізму, водночас використовуючи також інші вивчені там стилі, в тому числі імпресіонізм, фовізм. Проаналізовано, спираючись на знакові приклади, основні чинники стильового впливу на творчість китайських художників, що працювали в техніці олійного живопису. Зазначено, що китайські художники

кожного напрямку спільно працювали заради привнесення в китайський живопис новітніх світових тенденцій. Незалежно від того, чи були це представники реалізму, модернізму або інших стилів, всі вони постулювали ідею, що західний живопис допоможе змінити китайський традиційний живопис. Це дало можливість стверджувати, що процес такого синтезу відбувається в китайському мистецтві з початку ХХ століття, надаючи традиційному мистецтву все нові і нові можливості — починаючи від появи реалістичного живопису в жанрі ню і закінчуючи поп-артом, фотореалізмом, інтерактивністю тощо.

6. Досліджено та систематизовано жанрове розмаїття в творчості китайських художників ХХ — початку ХХІ століть. Вивчено жанри творчого доробку відомих художників, роботи яких репрезентують китайський живопис цього періоду завдячуючи їхній популярності та в зв'язку з наповненістю їхніх картин особливостями, характерними для сучасного їм мистецького середовища. Особливу увагу приділено пленеру, фігуративу та ню. Показано, що протягом ХХ століття під впливами спочатку європейського живопису, згодом — соцреалізму СРСР, а в кінці століття — світових художніх тенденцій, китайський олійний живопис пройшов довгий шлях від традиційного живопису гохуа, сеї тощо, до сучасного. Упродовж більшої частини століття жанрова різноманітність була значно обмежена у своєму розвитку, і до сьогоднішнього дня це залишається проблемою.

7. Визначено техніки, технології, матеріали, що використовувалися в живописі досліджуваного періоду. На прикладах вживаного в роботах художників інструментарію простежено взаємозв'язок між розширенням переліку технік, фарб, зростанням світлової різноманітності і зовнішніми впливами на мистецтво Китаю. Виявлено також відмінності китайського живопису від західного. Використання таких інструментів як пензель та перо визначило особливі відмінні риси китайського живопису, в якому особливо підкреслюється традиційна техніка художнього вираження. Відзначено, що в наші дні китайські художники все більше звертають увагу на гармонію пензля і

туші з палітрою кольорів. Для досягнення цієї гармонії художники доклали чимало зусиль. У китайському живописі пензель, туш і традиційна колірنا палітра є пов'язаними зі змістом картини, і сьогодні вони знаходяться в симбіозі з новими техніками, технологіями і матеріалами, що сприяє виникненню нових художніх форм, число і якість яких, безумовно, зростають.

На основі результатів дослідження численних окремих зразків живопису, виконана дисертація дала відповідь на поставлені загальні та конкретні питання, а також підготувала підґрунтя для подальшого науково-творчого вивчення теми історії формування живопису Китаю, як в контексті китайського мистецтва, так і в контексті загальносвітових художніх процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анчуков С. В., Чжэндин Ляо. Эволюция реализма в изобразительном искусстве Китая на протяжении XX века // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2011. № 11. С. 189–202.
2. Арагон Л. Анри Матисс: в 2 кн. / пер. с фр. Л. А. Зониной. Москва: Прогресс, 1973. 472 с.
3. Артемова Е. В. Приемы интерпретации европейского искусства в живописи Китая // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. 2017. № 1. С. 87–92.
4. Бажанов Е. А. Китай: суть времени // Новое время. 2000. № 16. С. 20–22.
5. Белецкий П. А. Китайское искусство: Очерки. Киев: Изомузгиз, 1957. 162 с.: 48 с. ил.
6. Борисов О. Б., Колосков Б. Т. Советско-китайские отношения, 1945–1970: Краткий очерк. Москва: Мысль, 1971. 479 с.
7. Ван Пин. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом // Уч. зап. Забайкал. гос. ун-та. Сер. Философия, социология, культурология, социальная работа. 2013. № 4 (51). С. 207–214.
8. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ. Москва, 2008. 212 с.
9. Ван Цзянь. Отражение философии даосизма в живописи Китая. Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / ФГБОУ ВПО «Забайкальский гос. ун-т». Чита, 2012. 175 с.
10. Вдохновленный западной живописью Курода Сэйки и его противники. URL: <http://collection.sina.com.cn/yjjj/2016-03-16/doc-ifxqhmve9265892.shtml>. (Дата звернення: 10.11.2018).

11. Виноградова Н. А. Сюй Бэйхун. Москва: Изобразительное искусство, 1980. 64 с.
12. Виноградова Н. А., Николаева Н. С. *Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока.* Москва: Искусство, 1979. 374 с.
13. Выставка «Живопись художников из Южного Китая». URL: <http://www.spsl.nsc.ru/news-item/vystavka-xudozhnikov-iz-yuzhnogo-kitaya>. (Дата звернення: 21.04.2018).
14. Гао Минлу. Размышления об искусстве периода руководства Мао Цзэдуна // Аршиишити. 21век. 1993. Дек. С. 25–44.
15. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Гос. акад. худож. ин-т им. В. И. Сурикова при РАХ. Москва, 2017. 197 с.
16. Горова Н. В. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку ХХІ століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка). Дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ, 2016. 178 с.
17. Гюнтер Х., Добренко Е. Соцреалистический канон: Сб. статей. С.-Петербург: Акад. проект, 2000. 1039 с.
18. Дэця Ли. Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2012. № 133. С. 175–185.
19. Клюева Т. Константин Мефодьевич Максимов. Живопись. Акварель. Москва: Сов. художник, 1977. 152 с.
20. Кон Чинпу, Ван Гуйлин. Краткий анализ выступлений Дэн Сяопина по вопросам искусства // Яркий день. Гуамин. 2004. 28 июля. С. 4–5.
21. Купцов И. И. Константин Мефодьевич Максимов. Ленинград: Художник РСФСР, 1984. 136 с.

22. Ли Япин. Константин Мефодиевич Максимов: русско-китайский художник // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Москва, 2007. С. 156–159.

23. Ли Япин. Творчество учеников К. М. Максимова — продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Москва, 2008. С. 211–217.

24. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: Від джерел соцреалізму до 1980-х років // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент. Київ: LK Maker, 1998. С. 256–301.

25. Лон Диан. Высказывания Мао Цзэдуна об искусстве. Пекин: Б/в, 2016. 206 с.

26. Лон Синмин. Мысли и выступления Мао Цзэдуна по вопросам литературы и искусства // Гуамин. 2013. 12 дек. С. 6.

27. Лю Сяолу. У каждого свой путь: в память о пионерах современного китайского искусства, обучавшихся в Восточной Азии и на Западе. Пекин, 2012. 434 с.

28. Матисс Анри. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Сост. Е. Б. Георгиевская. Москва: Искусство, 1993. 416 с.

29. Неглинская М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения. URL: <http://www.synologia.ru>. (Дата звернення: 25.04.2018).

30. Осенмук В. В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII века) в Китае. Москва: Смысл, 2001. 400 с.

31. Панарин А. С. Искушение глобализмом. Москва: ЭКСМО, 2003. 256 с.

32. Панова О. Последователи Константина Максимова в Китае. URL: <https://magazeta.com/2014/02/maximov-china/>. (Дата звернення: 04.05.2018).

33. Полубота А. Великий китайский путь // Литературная газета. 2011. № 34. С. 7–11.

34. Попов А. И. Взаимодействие ценностей западной и Восточной художественных культур — объективная необходимость современного цивилизационного процесса // Аналитика культурологии. Москва, 2006. С. 86–78.

35. Пострелова Т. А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. Москва: Наука, 1976. 256 с.

36. Просеков С. А. Менталитет китайцев и реформы Дэн Сяопина // Философские науки. 2015. № 1. С. 86–98.

37. Роготченко О. О. Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 103–110.

38. Роготченко О. О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до і по воєнній доби СРСР–УРСР // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2014. Вип. 14. С. 169–174.

39. Роготченко О. О. Соціокультурне тло 1945–1960 років Радянської України як модель нищення вільної думки // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2015. № 3. С. 89–93.

40. Роготченко О. О. Чинники впливу на українську образотворчість періоду першої фази розвитку соціалістичного реалізму (1930–1950-ті) // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтво-знавчої науки : Мистецькі обрії '2014: Зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2014. Вип. 6 (17). С. 143–148.

41. Роготченко О. О. Школа Михайла Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2005. Вип. 3. С. 217–128.

42. Роготченко О. О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. Харків: Акта, 2005. Вип. 2. С. 64–71.

43. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.

44. Роули Дж. Принципы китайской живописи. Москва: Наука, 1989. 160 с.

45. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. К.: ВХ-студіо, 2008. 188 с.: іл.

46. Смирна Л. В. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. Київ: Фенікс, 2008. Вип. 9. С. 300–314.

47. Смирнов И. Соцреализм: Антропологическое измерение // Соцреалистический канон / Сб. ст. под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. С.-Петербург: Акад. проект, 2000. С. 16–27.

48. Соболевский Н. Д. Константин Мефодьевич Максимов. Ленинград: Художник РСФСР, 1962. 68 с.

49. Сычев В. Л. Изобразительное искусство. Судьбы культуры КНР (1949–1974). Москва: Наука, 1978. 628 с.

50. Сычев В. Л. Современная традиционная живопись Китая. Основные тенденции развития // Искусство. 1988. № 9. С. 18–26.

51. Фэн Фасы. Годовщина со дня смерти художника Сюй Бэйхуна // Исследования по искусству. 1995. № 3. С. 8–11.

52. Цай Дежен. Комментарии к высказыванию Мао Цзэдуна в документе «Инструкция по вопросам использования обнаженной природы художниками» // Китайская газета для чтения. Джунхуа Ду Шу. 19.05.2004. С. 10.

53. Цао Гуан Юй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості // Сходознавство. 2007. № 39–40. С. 164–185.

54. Цензура в Советском Союзе. 1917–1991: Документы / Сост. А. В. Блюм; комм. В. Г. Воловников. Москва: РОССПЭН, 2004. 575 с.
55. Чень Ян. Традиции и современность: китайская миниатюра тушью и акварелью. С.-Петербург: Кристина, 2006. 96 с.
56. Чжан Аньчжи. История китайской живописи. Ростов-на-Дону: Феникс; Краснодар: Неоглори, 2008. 352 с.
57. Чжан Біюнь. Живопис «хуа-няо» в художній культурі Китаю ХХ — поч. ХХІ ст. // Народознавчі зошити. 2011. № 1 (97). С. 125–128.
58. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина. С.-Петербург, 2006. 170 с.
59. Шалінський І. Культурний код українського плаката Революції Гідності. Дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ, 2016. 176 с.
60. Яковлева Н. Ф. Китайская живопись «гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства // Вестн. Забайкальского гос. ун-та. 2012. № 9. С. 9–12.
61. «Soldiers» Art // China Reconstructs. 1976. Aug. P. 40–44.
62. Andrews Julia. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1994. 568 p.
63. Art That Serves Proletarian Politics // China Reconstructs. 1968. Febr. P. 18–25.
64. Barmé Geremie. Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader. London: M. E. Sharpe, 1996. 321 p.
65. Bodde D. Harmony and Conflict in Chinese Philosophy. Studies in Chinese Thought and Institutions / Ed. by Ar. Wright. Chicago: American Anthropological Org., 1953. P. 54–62.
66. Cahill James. Chinese Painting. New York: Rizzoli, 1977. 216 p.
67. Catalogue of Authenticated Works of Ancient Chinese Painting and Calligraphy. Beijing, 1985. Vol. 17. 296 p.

68. Chang Arnold. Modern Expressions of the Literati Aesthetic in Chinese Painting // Orientations. 1986. Aug. P. 33–43.
69. Chang Arnold. Painting in the People's Republic of China: The Politics of Style. Boulder, Colorado: Westview Press, 1980. 130 p.
70. Chang Tsong-Zung, Valerie Doran, et. al. China's New Art, Post-1989. Hong Kong: Hanart T Z Gallery, 1993. 348 p.
71. China archaeology and art digest. Hong Kong: Art Text Ltd., 1996.
72. Chine Demain: Art Chinois, Chine Demain Pour Hier (catalog). Paris: Carte Secrete, 1990. 100 p.
73. Chinese Painting and Calligraphy. 5th century — 20th century. Beijing: Morning Glory Publishers, 1984. 168 p.
74. Clark John. Modern Asian Art. Sydney: Craftsman House and Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998. 236 p.
75. Clark John. Problems of Modernity in Chinese Painting // Oriental Art. 1986. № 32 (Autumn 1986). P. 270–283.
76. Clarke David. Exile from Tradition: Chinese and Western Traits in the Art of Lin Fengmian // Oriental Art. 1993–1994. Vol. 39. No. 4. P. 22–29.
77. Cohen Joan Lebold. The New Chinese Painting, 1949–1986. New York: Abrams, 1987. 168 p.
78. Cohen Myron. Cultural and Political Inventions in Modern China: The Case of the Chinese «Peasant» // Daedalus. 1993. № 122 (2/1993). P. 151–170.
79. Contag V., Wang Chichien. Seals of Chinese Painters and Collectors of the Ming and Ching Periods. Hong Kong: Hong Kong University Publishing, 1982. 794 p.
80. Croizier Ralph. Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906–1951. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988. 224 p.
81. Croizier Ralph. Art and Society in Modern China — A Review Article // The Journal of Asian Studies. 1990. № 3, Aug. P. 586–602.

82. Duthuit Georges. *Chinese Mysticism and Modern Painting*, Paris: Chroniques du jour, 1936. 155 p.
83. Fan Dian, Leng Lin, and Hans van Dijk. *Ideals and Idols of Beijing* (catalog). Hong Kong: Schoeni Art Gallery, 1994. 95 p.
84. Fan Dian. *Chinese Fine Arts in the 1990's*. 1993. 160 p.
85. Fan Dian. *Ten Noted Contemporary Chinese Oil Painters and Their Artistry*. Fuzhou: Fujian Fine Arts Press, 1994. 200 p.
86. Galikowski Maria. *Art and Politics in China 1949–1984*. Hong Kong: Chinese University Press, 1998. 341 p.
87. Gao Minglu. *Inside Out: New Chinese Art* (catalog). Berkeley: University of California Press, 1998. 204 p.
88. *Gebrochene Bilder — Junge Kunst aus China (Broken Pictures–Young Chinese Art)*. Hamburg: Drachenbrücke, Horlemann Verlag, Unkel/Rhein and Bad Honnef, 1991. P. 49–179.
89. Gombrich E. *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1989. 512 p.
90. Hou Hanru. *Between the Sky and the Earth: Five Contemporary Chinese Artists around the World*. Hong Kong: Annie Wong Foundation and University Museum and Art Gallery, University of Hong Kong, 1998. 72 p.
91. Huang Junqing. *Dream of China: '97 Chinese Contemporary Art*. Beijing: China Today Press, 1997. 241 p.
92. Jiaqi Yan, Gao Gao. *Turbulent Decade: A History of the Cultural Revolution*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1996. 659 p.
93. Johim Ch. *Chinese Religions: A Cultural Perspective*. N. Y.: Englewood Cliffs, 1986. 224 p.
94. Jung C. G. *Psychology and Religion: West and East*. Princeton: Princeton University Press; 1975. 699 p.
95. Kraus Richard. *China's Cultural «Liberalization» and Conflict Over the Social Organization of the Arts // Modern China*. 1983. № 2 (April 1983). P. 212–227.

96. Lee Benjamin. *Going Public // Public Culture*. 1993. № 5. P. 165–178.
97. Leese Daniel. *Mao Cult: Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 324 p.
98. Li Chao. *A History of Oil Painting in Shanghai*. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1995. 358 p.
99. Lu Hong. *A Process of "SELF" Discovery — Chinese Contemporary Oil Painting in the 1990s // The First Academic Exhibition of Chinese Contemporary Art*. Beijing, Hong Kong: Ning Nan Arts Publishing Co., 1996.
100. Lu Victoria. *The Rising New Moon: Contemporary Art in Taiwan since 1945 // Art and Asia Pacific*. 1993. Sept. P. 40–46.
101. *Mao Goes Pop, China Post '89* (catalog). Sydney: Museum of Contemporary Art, 1993. 32 p.
102. Murray Michael. *Avant-Garde Chinese Art: Beijing/New York*. New York, 1986. 40 p.
103. Needham J. *Science and Civilization in China*. Cambridge: Cambridge University Press, 1956. 696 p.
104. Raddock David. *Beyond Mao and Tiananmen: China's Emerging Avant-Garde // New Art Examiner*. 1995. February-March. P. 34–35.
105. Richard Curt Kraus. *The Cultural Revolution: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2012. 152 p.
106. Saso M. *The Teaching of Taoist Master Chuang*. New Haven: Oracle Bones Press, 1978. 274 p.
107. Schell Orville. *Chairman Mao as Pop Art // The Mandate of Heaven*. New York: Simon & Schuster, 1994. P. 279–292.
108. Schipper K. M. *The Taoist Body // History of Religions*. Chicago: Univ. Press, 1978. V. 17. № 3–4. P. 335–386.
109. Silbergeld Jerome. *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form*. Washington: University of Washington Press, 1982. 132 p.
110. Skoggard Ross. *Report from China: Chinese Art, from Tao to Mao // Art in America*. 1976. No. 64 (November–December). P. 52–55.

111. Strassberg Richard E. "I Don't Want to Play Cards with Cézanne" and Other Works: Selections from the Chinese "New Wave" and "Avant-Garde" Art of the Eighties. Pasadena, California: Pacific Art Museum, 1991. 104 p.
112. Strassberg Richard E. and Waldemar A. Nielsen. Beyond the Open Door: Contemporary Paintings from the People's Republic of China. Pasadena, California: Pacific Art Museum, 1987. 75 p.
113. Sullivan Michael. Art in Today's China: Social Ethics as an Esthetic // Art News. 1974. Vol. 73, Sept. P. 55–57.
114. Sullivan Michael. An Introduction to Chinese Art. London: Faber and Faber, 1959; Berkeley: University of California Press, 1960. 204 p.
115. Sullivan Michael. Art and Artists of Twentieth-Century. China. Berkeley, Los Angeles: Ahmanson Murphy Imprint in Fine Arts, 1996. 392 p.
116. Sullivan Michael. Chinese Art in the Twentieth Century. London: Faber and Faber, 1959. 110 p.
117. Sullivan Michael. Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary. Berkeley: University of California Press, 2006. 274 p.
118. Sullivan Michael. The Meeting of Eastern and Western Art, from the Sixteenth Century to the Present. Berkeley: University of California Press, 1973. 306 p.
119. Tai Hoi Ying. Arts Exchange (review) // Asian Art News. 1998. Vol. 8, № 3 (May/Jun 1998). P. 15.
120. The First Academic Exhibition of Chinese Contemporary Art 96–97 (catalog). Hong Kong: China Oil Painting Gallery Ltd., 1996. P. 23–29.
121. Watari Koichi. Chinese Contemporary Art, 1997. Tokyo: Watarium, 1997. 185 p.
122. Yang Wen-I. Four Female Artists (review of shows by Irene Chou, Chiu Tze-yan, and Yan Ming-hui; and Margaret Shui Tan) // Art and Asia Pacific, 1995. Vol. 2, No. 2 (April, 1995). P. 117–118.

123. Yorke A. The Role of the Artist in Contemporary China: Tradition and Modern Attitudes to Art Appreciation // Journal of the Oriental Society of Australia. 1988–1989. P. 20–21.

124. Zha Jianying. China Pop. New York: New Press, 1995. 224 p.

125. «中国 油画 1700–1985» 陶咏自 «美术» 1988 年 4 月. 221–230 页 [Тео Юн. Китайський масляний живопис 1700–1985 pp. // Fine Arts. 1988. Квітень. С. 221–230.].

126. 时茹婷 «蔡元培美育思想与现代文化建设» 江苏师范大学 2018 年 № 18. 248 页 [Ши Жу Тин «Естетичне виховання думки Цай Юаньпея і будівництво сучасної культури» // Звичайний університет Цзянсу. 2018. № 18 С. 248.].

127. «走向生活美育» 刘悦迪 发表于 «中国文化报» 2018 年 5 月 27 日 6–10 页 [Лю Юдей. Назустріч естетиці життя // Новини китайської культури. 2018. 27 травня. С. 6–10.].

128. «寻源问道 – 油画研究展» 艺术家感言 2009 年 1 月 URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFV&dbname=CJFD2009&filename=MSZY200901028&v=MTg2MThS-OGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDV-VJMT2ZadWRxRkNuZ1ZyN05LRDdSZDdHNEh0ak1ybzlIYkk=> (Дата звернення: 01.07.2018). [Пошук джерел. Виставка-дослідження олійного живопису. Відгуки художників].

129. «北平艺专» URL: <http://www.xiaozongshi.com/article/1635832-1/1/>. (Дата звернення: 14.08.2018) [Художнє училище Бейпін].

130. «从“革命”的叙事到“生命”的思考—林岗绘画的发展脉络» 水天中 中国当代油画名家精品集»林岗»发表于 «美术研究», 2010 年 № 4. URL:<http://www.cqvip.com/Main/Detail.aspx?id=35972156> (Дата звернення: 20.10.2017) [Шуй Тяньчжун. Від розповіді про «революцію» до мислення «життя»: дослідження картин Лін Гана.].

131. «二十世纪中国油画» 北京出版社 北京美术摄影出版社 2000 年 [Китайський олійний живопис. ХХ століття. Пекін: Вид. дім «Вишукане мистецтво», 2000. 1784 с.].

132. «欢迎苏联油画专家康·麦·马克西莫夫» «美术» 杂志第 3 期 5–7 页 [Ласкаво просимо до радянського експерта олійного живопису Кан Мая Максимова // Мистецтво. 1955. № 3. С. 5–7].

133. «靳之林: 生生不息的色彩» 唐子韬 2013 年 7 月 1 日 上海证券报 URL:<http://finance.sina.com.cn/stock/t/20130701/032915968269.shtml> (Дата звернення: 01.07.2013) [Тан Зікайі. Нескінченні кольори // Шанхайські цінні папери. 2013. 1 липня.].

134. «李天祥: 画好油画应深入研究色彩» 1984 年 6 月 30 日 来源: 人民网-艺术收藏频道 URL: <http://art.people.com.cn/n/2015/0424/c206244-26900451.html>. (Дата звернення: 30.06.2017). [Лі Тьєн Сян. Намалюй хорошу олійну картину, щоб вивчити глибину кольору // Народна мережа — Канал колекції мистецтв].

135. «李秀实对中国油画北派写意特征的个性探索» 尚辉 2017 年 8 月 28 日 URL : <https://artist.artron.net/yishujia0002662/3-9380.html> (Дата звернення: 28.08.2017) [Шан Ху. Особистість Лі Ху Ші в дослідженні особливостей китайської картини маслом Північної школи.].

136. «历史的温度: 中央美术学院与中国具象油画展» (The temperature of history CAFA and Chinese Representational oil paintings) 范迪安施大畏著, 高等教育出版社 2016, 382 页 [Фань Діан. Історична температура: Центральна академія образотворчого мистецтва та китайська фігуративна виставка олійного живопису. Пекін: Преса вищої освіти, 2016. 382 с.].

137. «论油画材料技法与绘画风格的关系» 桂小径著 2013 年 URL: <https://www.xzbu.com/7/view-4839059.htm> (Дата звернення: 2013) [Гуй Сяобінь. Про взаємозв'язок між матеріалознавством олійного живопису та живописом.].

138. «满幅韵律总关情—马常利先生的油画艺术» 范迪安 发表于《中国文化报》2015年12月13日 URL:<http://wap.cnki.net/baozhi-CWHB2015121300-81.html> (Дата звернення: 13.12.2015). [Фань Діан. Олійний живопис Ма Чан Лі // Новини китайської культури.]

139. «美术家通讯» 2011年第2期, 第56–57页 [Вісник художника. 2011. № 2. С. 56–57].

140. «美院简史» 中国美术学院 URL: <http://www.caa.edu.cn/xy/xyjs2/> [Коротка історія Академії мистецтв. МІСТО: Китайська академія мистецтв.]

141. «浅析中国画色彩发展与运用» 作者 张春娥 发表于《文教材料» 2011年№ 34 24–25页 [Чжан Чунью. Аналіз розвитку та застосування кольору в китайському живопису. «Культурно-освітні матеріали» 2011. № 34. с. 24–25].

142. «全山石留在画布上的历史» 福贵 发表于杂志《国家人文历史» National Humanity History 2014年16期 URL: <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-WSCK201416038.htm> (Дата звернення: 2014) [Історія живопису на полотні // Національна гуманітарна історія. 2014. № 16.]

143. «诗意的生命色彩--访著名油画家、美术教育家徐明华» 宜兴日报 2014年10月9日 «阳羨·人物» 撰稿: 程伟 赵辉 URL:<http://yixing-art.com/wenyuan14/14-007.htm> (Дата звернення: 09.10.2014) [Ченг Вей Чжао. Поетичне життя. Колір. Інтерв'ю з відомим масляним живописцем і художником-педагогом Сюй Мін Хуа // Yangshuo-People.]

144. «我的外祖父—郑锦» 汪伦 2005年6月7日 URL:<http://www.china-qw.com/node2/node2796/node2883/node3178/node3481/userobject6ai248942.html> (Дата звернення: 07.06.2005) [Ван Лунь. Мій дідусь — Чжен Цзінь.]

145. «我的油画之路» 靳尚谊 口述 曹文汉 撰文 吉林美术出版社 2000年 258页 [Цзінь Шаньї. Моя дорога у олійному живопису. Пекін: Видавництво образотворчих мистецтв, 2000. 258 с.]

146. «写生-艺术家的修为方式» 写在《刘秉江油画棒写生集》出版之际 高润喜 (中央民族大学美术学院副院长、教授) 2009年10月23日 URL: <http://blog.dahuajia.com/blog-530-684.html> (Дата звернення: 23.10.2009) [Гао Рунсі. Етюд — шлях зростання художника. Етюдні картини олією Лю Бінцзян. Центральний національний університет, Академія мистецтв.].

147. «写生中的创造» 苏高礼油画作品展 范迪安 写于 中央美术学院美术馆 2000年6月 URL: https://sugaoli.artron.net/news_detail_234762 (Дата звернення: 06.07.2008). [Фань Діан. Створення в ескізах. Виставка масляної картини Су Гао Лі. Центральна академія мистецтв, Музей мистецтв].

148. «徐明华油画艺术» 徐湖平 南京博物院 2018年3月1日 URL: <http://www.yixingart.com/xuminghua/1-02.htm> (Дата звернення: 01.03.2018). [Ху Мінгуа. Олійний живопис. Музей у Нанкіні.].

149. «循着艺术的规律探索前进—谈詹建俊的油画创作» 艾中信发表于《文艺研究》Literature & Art Studies 1981年05期 98–106页 [Ай Жонгсин. Джан Дзень Дзюнь: Дотримуючись закону про мистецтво, досліджувати прогрес. Розмова про створення олійного живопису // Література та мистецтвознавство. 1981. № 5. С. 98–106].

150. «用心灵作画—詹建俊和他的作品» 唐庆年 张士增 发表于《美术》1985年01期 23–25页 [Тан Ціннян, Чжан Шизенг. Малюнок з розумом. Джан Дзень Дзюнь і його твори // Мистецтво. 1985. № 1. С. 23–25.].

151. «中国绘画中的油墨整合» 关准彬 2000年 URL: http://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=1a5b75c40be35c1a8f55ecdb2bcd6ff5&site=xueshu_se (Дата звернення: 25.04.2009) [Гуан Жубін. Інтеграція чорнила в китайський живопис.].

152. 梁光泽 «油画《木美人》研究» 发表于《岭南文史》2001年02期 3–6页 [Лян Гуандзе. Дерев'яна красуня //Лін Нан. 2001. № 02. С. 3–6.].

153. «中国油画史»刘淳著, 中国青年出版社, 2005 年 7 月 462 页 [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайський молодіжний видавничий дім, 2005. 462 с.].

154. «中国油画要走自己的路—罗工柳的艺术人生» 刘乐 摘自 «油画» 第 2 期 2017 年 7 月 URL:http://www.sohu.com/a/159836354_611303 (Дата звернення: 25.07.2017) [Лю Ле. Китайський олійний живопис повинен іти своїм шляхом — художнє життя Ло Гун Лю // Олійний живопис. 2017. № 2.].

155. 艾中信: «徐悲鸿研究», 上海人民美术出版社, 1981, 185 页 [Ай Чжунсінь. Дослідження Сюй Бейхуна. Шанхай: Вид. дім образотворчого мистецтва, 1981. 185с.].

156. 靳尚谊、潘世勋 «第一画室的道路», «美术研究» 1987 年第 11 期 URL: <http://www.cafa.com.cn/c/?t=835532> (Дата звернення: 12.01.2014). [Цзінь Шаньї, Пан Шиксун. Шлях першої майстерні // Дослідження мистецтва. 1987. № 11.].

157. 梁锡鸿 著 广州"大光报"1 948 年 6 月 26 日 5–6 页 [Лян Сіхун. Гуанчжоу // Велике Світло. 1948. 26 черв. С. 5–6.].

158. 林风眠国画作品欣赏 2012 年 4 月 2 日 URL: http://www.360doc.com/content/12/0402/13/7949420_200211904.shtml (Дата звернення: 02.04.2012) [Картини китайського живописця Ліня Феньмяня.].

159. 刘海粟与“模特儿事件”被批艺术叛徒 «中国档案报» 2012 年 11 月 2 日 URL: <http://www.zgdazxw.com.cn:8080/NewsView.asp?ID=20655> (Дата звернення: 11.26.2012) [Лю Хайсу і «модель інциденту» як зрада мистецтва // Архіви Китаю.].

160. 刘明玉»小议“伤痕美术”的历史意义和审美价值[J]». 牡丹江教育学院学报, 2010. № 4. 104–105 页 [Лю Міню. Історичне значення і естетична цінність «шрамового мистецтва» // Журнал Муданьцзянського коледжу освіти. 2010. С. 104–105.].

161. 刘晓路 «世界人体艺术鉴赏大辞典»: 社会科学文献出版社, 1990-5-1: 196 页 [Лю Сяолу. Всесвітній словник боді-арту. Пекін: Академічна преса. 01.05.1990. 196 с.].

162. 毛澤東 著, 楊照 導讀: «毛澤東語錄» (精裝) 台灣東觀出版社 2005 年 8 月 22 日初版 360 页 [Мао Цзедун. Цитати Мао Цзедуна. Тайвань: Видавництво Дунгуань, 2005. 360 с.].

163. 木美人 · 烂大门 · 真灵 — 从民间俗称和旧族谱记载 追探历史 真实"侨都新观察"杂志 2016 年 第 1 期 总 第 7 期 林福杰 URL: http://www.jmbs.gov.cn/content/2016-03/10/content_1948458.htm (Дата звернення: 01.10.2016) [Ли Фу Де. Справжні духи — народні і старі родовідні записи у історичній науці // Нові зарубіжні китайські спостереження. 2016. № 7.].

164. 王华震 «李叔同展出的两幅油画背后的故事»2018 年 9 月 1 日 URL: <http://www.chinaluxus.com/20130405/271581.html/>. (Дата звернення: 01.09.2018). [Ван Хуацжень. Історія двох картин, виставлених Лі Шутонем.].

165. 邹跃进. 新中国美术史 [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2002 年. 337 页 [Історія нового мистецтва Китаю. Чанша: Хунань. Вид-во образотворчих мистецтв, 2002. 337 с.].

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Сунь Ке. Влияние советского изобразительного искусства периода социалистического реализма на китайскую живопись второй половины XX века // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ: НАОМА, 2016. Вип. 25. С. 333–345.

2. Сунь Ке. История развития европейских традиций в высшем художественном образовании КНР XX–XXI вв. // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2016. Вип. 26. С. 345–358.

3. Sun Ke. Chinese oil painting of the period of cultural revolution // Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Kharkiv: KhDADM, 2018. No. 4. P. 78–83. [Сунь Ке. Китайський олійний живопис часів Культурної революції // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків : ХДАДМ, 2018. № 4. С. 78–83.].

4. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду «Шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму // Вісник Львівської національної академії мистецтв. *Ars longa vita brevis*. Львів : ЛНАМ, 2018. Вип. 37. С. 174–190.

5. Сунь Ке. Фігуратив у китайському олійному живописі: від Мао до ню // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ: НАОМА, 2018. Вип. 27. С. 221–226.

6. Sun Ke. Unique Stylistic Features of Chinese Oil Painting: European influence // Artistic culture. Topical issues: Annual scientific journal / Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: MARI

NAA of Ukraine, 2018. Vol. 14. P. 135–141. [Сунь Ке. Унікальні стилістичні риси китайського олійного живопису: Європейський вплив // Художня культура. Актуальні проблеми: Щоріч. наук. журнал / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : ІПСМ НАМ України, 2018. Вип. 14. С. 135–141].

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Сунь Ке. Масляная живопись в Китае XX века // Шляхи розвитку українського мистецтвознавства: матеріали міжвузівської наук. конф. 22 квітня 2016 року. Київ, 2016. С. 60.

8. Сунь Ке. Китайський каталог «Ди з юан» // Четверті Наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998): матеріали всеукр. наук. конф. 26 листопада 2016 р. Київ, 2016. С. 119–120.

9. Сунь Ке. Художники реализма начала 20 века в Китае // Мистецький контекст в Україні XX століття: Традиції та новації мистецтвознавчої діяльності: матеріали всеукр. наук. конф. до 100-річчя заснування Української академії мистецтва. 25–28 квітня 2017 р. Київ, 2017. С. 175.

10. Сунь Ке. К вопросу об истории китайской пленэрной живописи XX–XXI вв. // П'яті наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998): матеріали всеукр. наук. конф. 25 листопада 2017 р. Київ, 2017. С. 138–139.

11. Сунь Ке. Оголена натура в живопису Китаю 20 століття // Шості наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Білецького: матеріали всеукр. наук. конф. 24 листопада 2018 р. Київ, 2018. С. 187–189.

12. Сунь Ке. Еволюція європейських традицій живопису у Китаї та становлення сучасного китайського образотворчого мистецтва на прикладі двох генерацій художників, батька та сина — Ма Чан Лі та Ма Лу // Нонтрадиція: від Малевича до сьогодні: матеріали міжнар. наук. конф. 16 жовтня 2018 р. Київ, 2018. URL:http://academia.gov.ua/Conf_2018_2_T.pdf

13. Сунь Ке. История развития европейских традиций в высшем художественном образовании КНР XX-XXI вв. // Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу: матеріали всеукр. наук. конф. 19 квітня 2019 р. Київ, 2019. URL:http://academia.gov.ua/Conf_NA_ZLAMY_2019_P.pdf

ДОДАТОК Б

ІЛЮСТРАЦІЇ

Перелік ілюстрацій

Іл. 1.1.1. Європейські жінки в китайському костюмі або Жінки на дереві. XV століття. Дерево, олія. 175×87,5 см. Музей Синхуй, провінція Гуандун, Китай.

Іл. 2.1.1. Автор невідомий. Фігура і фенікс. Період Воюючих царств Чу. 475–221 рр. до н. е. Шовк, туш. 31.2 × 23.2 см. Музей Хунань, Китай.

Іл. 2.1.2. Автор невідомий. Фігура і дракон. Період Воюючих царств Чу. 475–221 рр. до н. е. Шовк, туш. 31.2 × 23.2 см. Музей Хунань, Китай.

Іл. 2.1.3. У Даоцзи. 87 небожителів. Період Імперії Тан. Папір, туш. 29.2 × 30 см. Музей Сю Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.4. Лі Гунлінь. П'ять коней. Період Імперії Сун. Папір, туш. 29.3 × 22.5 см. Токійський національний музей, Японія.

Іл. 2.1.5. Чжоу Фан. Придворні дами в головних вбраннях із квітами. Період Імперії Тан. Папір, туш. 46 × 180 см. Музей Ляо Нінь, Китай.

Іл. 2.1.6. Ши Ке. Два монахи. Період Імперії Сун. Папір, туш. 35.5 × 12.9 см. Токійський національний музей, Японія.

Іл. 2.1.7. Лян Кай. Безсмертний в бризках чорнил. Період Імперії Сун. Папір, туш. 48.7 × 27.7 см. Музей Гу Гон, Тай Бей. Китай.

Іл. 2.1.8. Лян Кай. Поезія Лі Бая. Період Імперії Сун. Папір, туш. 81.2 × 30.4 см. Токійський національний музей, Японія.

Іл. 2.1.9. Лян Кай. Монах. Період Імперії Сун. Папір, туш. 96.7 × 41.5 см. Токійський національний музей, Японія.

Іл. 2.1.10. Чжань Цицянь. Весняна прогулянка. Період династії Суй. Шовк, туш. 43 × 80.5 см. Музей Гу Гон, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.11. Ван Вей. Світанок після снігопаду в горах біля річки. Період Імперії Тан. Шовк, туш. 23 × 41.5 см. Зібрання Огава, Кіото. Японія.

Іл. 2.1.12. Цянь Сюань. Білочка. Період династії Юань. Папір, туш. 26.3 × 44.3 см. Музей Гу Гон, Тай Бей. Китай.

Іл. 2.1.13. Хань Хуан. П'ять Биків. Період імперії Тан. Папір, туш. 20.8 × 139.8 см. Музей Гу Гон, Тай Бей. Китай.

Іл. 2.1.14. Курода Сейкі. Ранковий туалет. 1893. Полотно, олія. 95 × 180 см. Приватна колекція, Токіо. Японія.

Іл. 2.1.15. Курода Сейкі. Триптих .Мудрість, Враження, Почуття. 1897–1899. Полотно, олія. 180.6 × 99.8 см. Меморіальний зал Курода, Токіо. Японія.

Іл. 2.1.16. Курода Сейкі. Біля озера. 1897. Полотно, олія. 69 × 84.7 см. Меморіальний зал Курода, Токіо. Японія.

Іл. 2.1.17. Курода Сейкі. Малина. 1912. Полотно, олія. 45 × 33 см. Приватна колекція, Токіо. Японія.

Іл. 2.1.18. Курода Сейкі. Майко. 1893. Полотно, олія. 80.4 × 65.3 см. Приватна колекція, Токіо. Японія.

Іл. 2.1. 19. Лі Шутонь. Напівоголена жінка. 1909. Полотно, олія. 91 × 116.5 см. Пекінська Центральна академія образотворчого мистецтва, Китай.

Іл. 2.1.20. Лі Шутонь. Автопортрет. 1911. Полотно, олія. 60.6 × 45.5 см. Токійський університет мистецтв, Японія

Іл. 2.1.21. Лі Шутонь. Квітка. 1911. Полотно, олія. 56 × 39 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.22. Курода Сейкі. Жінка, що сидить на стільці. 1892. Полотно, олія. 98.2 × 78.7 см. Токійський національний музей, Японія.

Іл. 2.1.23. Ван Гог. Автопортрет. 1887. Полотно, олія. 65 × 54 см. Музей мистецтва Метрополітен, Нью Йорк. США.

Іл. 2.1.24. Гуан Лян. Натюрморт на столі. 1920. Полотно, олія. 60 × 60 см. Галерея Ханхай, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.25. Гуан Лян. Після купання. 1934. Полотно, олія. 60 × 80 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.

Іл. 2.1.26. Дін Ян Юн. Дівчина. 1924. Полотно, олія. 65 × 85 см. Приватна колекція, Гуандун. Китай.

Іл. 2.1.27. Дін Ян Юн. Чжон Дао. 1940. Папір, туш. 45 × 45 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.

Іл. 2.1.28. Гуан Дзлан. Нарцис. 1931. Полотно, олія. 45 × 60 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.29. Гуан Дзлан. Нью. 1929. Полотно, олія. 78 × 100 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.30. Гуан Дзлан. Дівчина. 1929. Полотно, олія. 56 × 75 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.31. Гуан Дзлан. Пейзаж. 1930. Полотно, олія. 60 × 60 см. Приватна колекція, Шантон. Китай.

Іл. 2.1.32. Лі Тефу. Музикант. 1918. Полотно, олія. 68 × 56 см. Художня галерея Лі Тефу, Гуандун. Китай.

Іл. 2.1.33. Лі Тефу. Художник. 1934. Полотно, олія. 91 × 72 см. Художня галерея Лі Тефу, Гуандун. Китай.

Іл. 2.1.34. Лі Тефу. Пейзаж. 1930. Полотно, олія. 76 × 64 см. Художня галерея Лі Тефу, Гуандун. Китай.

Іл. 2.1.35. Лі Тефу. Натюрморт 1. 1940. Полотно, олія. 63 × 76 см. Гуанчжоуська академія образотворчого мистецтва, Гуанчжоу. Китай.

Іл. 2.1.36. Лі Тефу. Натюрморт 2. 1940. Полотно, олія. 63 × 78 см. Гуанчжоуська академія образотворчого мистецтва, Гуанчжоу. Китай.

Іл. 2.1.37. Лі Тефу. Натюрморт 3. 1950. Полотно, олія. 63 × 78 см. Гуанчжоуська академія образотворчого мистецтва, Гуанчжоу. Китай.

Іл. 2.1.38. Сюй Бейхун. Старий з палицею. 1929. Папір, олівець. 60 × 90 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.39. Сюй Бейхун. Стара. 1929. Полотно, олія. 58 × 70 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.40. Сюй Бейхун. Тіло чоловіка. 1929. Полотно, олія. 73 × 55 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.41. Сюй Бейхун. Юй Гун пересунув гори. 1939–1941. Папір, туш. 134 × 424 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.42. Сюй Бейхун. Тагор. 1940. Папір, туш. 50 × 50 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.43. Сюй Бейхун. Коні. 1941. Папір, туш. 326 × 112 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.44. Сюй Бейхун. Коні 2. 1942. Папір, туш. 100 × 75 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.45. Сюй Бейхун. Коні 3. 1944. Папір, туш. 110 × 300 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.46. Сюй Бейхун. Храм, що кричить. 1922. Полотно, олія. 50 × 60 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.47. Сюй Бейхун. Пейзаж, Ліцзян. 1937. Полотно, олія. 60 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.48. Сюй Бейхун. Дві гуски. 1942. Папір, туш. 75 × 150 см. Музей Сюй Бейхун, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.49. Сюй Бейхун. Бамбук і камінь. 1942. Папір, туш. 85 × 100 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.50. Сюй Бейхун. Пробуджений лев. 1943. Папір, туш. 100 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.1.51. Лінь Фенмян. Біль. 1926. Полотно, олія. 90 × 180 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.

Іл. 2.1.52. Лінь Фенмян. Горе. 1926. Полотно, олія. 60 × 60 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.

Іл. 2.1.53. Лінь Фенмян. Гуманність. 1927. Полотно, олія. 75 × 240 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.

Іл. 2.1.54. Лінь Фенмян. Страждання людства. 1927. Полотно, олія 75 × 240 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.

Іл. 2.1.55. Лінь Фенмян. Квітка. 1950. Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.

Лл. 2.1.56. Лінь Фенмян. Наймичка в чорному. 1950. Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.

Лл. 2.1.57. Лінь Фенмян. Три красуні. 1950–1960. Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.

Лл. 2.1.58. Лінь Фенмян. Музыка. 1950–1960. Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.

Лл. 2.1.59. Лінь Фенмян. Думи на цитрі. 1950–1960. Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.

Лл. 2.2.1. Лю Чен Хуа. Мао Цзедун дорогою до Ан Юань. 1967. Полотно, олія. 100 × 170 см. Китайський будівельний банк, Гуанчжоу. Китай.

Лл. 2.2.2. Чжань Цзяньцзюнь. Добрий урожай. 1953. Полотно, олія. 100 × 180 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Лл. 2.2.3. Чжань Цзяньцзюнь. Початок. 1957. Полотно, олія. 140 × 348 см. Пекінська Центральна академія образотворчого мистецтва, Китай.

Лл. 2.2.4. Чжань Цзяньцзюнь. П'ять героїв гори Лан Я. 1959. Полотно, олія. 186 × 203 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.

Лл. 2.2.5. Чжань Цзяньцзюнь. Озирнутися назад. 1979. Полотно, олія. 155 × 182 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Лл. 2.2.6. Чжань Цзяньцзюнь. Небо над лугом. 1986. Полотно, олія. 120 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Лл. 2.2.7. Чжань Цзяньцзюнь. Зелене поле. 1984. Полотно, олія. 177 × 196 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Лл. 2.2.8. Чжань Цзяньцзюнь. Віддалена місцевість. 1987. Полотно, олія. 145.5 × 96.5 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Лл. 2.2.9. Ван Чен І. Лист. 1957. Полотно, олія. 143 × 226 см. Пекінська Центральна академія образотворчого мистецтва, Китай.

Лл. 2.2.10. Ван Шико. Об'єднання військ в горах Цзінганшань. 1950. Полотно, олія. 150 × 280 см. Китайський революційний музей історії, Пекін. Китай.

Іл. 2.2.11. Фен Фаси. Перехід через гору Цзіншань. 1950. Полотно, олія. 150 × 280 см. Китайський революційний музей історії, Пекін. Китай.

Іл. 2.2.12. Дун Сівень. Форсування річки Даду. 1950. Полотно, олія. 200 × 230 см. Китайський революційний музей історії, Пекін. Китай.

Іл. 2.2.13. Ху Ічуань. Розірвати пута. 1950. Полотно, олія. 174 × 246 см. Китайський революційний музей історії, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.1. Колективна робота студентів і викладачів Чжецзянської академії образотворчого мистецтва. Голова Мао. 1969. Полотно, олія. 60 × 80 см. Чжецзянська академія образотворчого мистецтва, Ханчжоу. Китай.

Іл. 2.3.2. Чень Еннін. Вождь Мао відвідав селища в Гуандуні. 1972. Полотно, олія. 173 × 295 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.

Іл. 2.3.3. Пан Цзяцзуна. Я — “Буревісник”. 1971. Полотно, олія. 90 × 120 см. Приватна колекція, Шантон. Китай.

Іл. 2.3.4. Гу Пан. Ще один урожай. 1972. Полотно, олія. 110 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.5. Чень Іфей і Вей Цзиньшань. Першопрохідці. 1972. Полотно, олія. 120 × 90 см. Китайський палац мистецтв, Шанхай. Китай.

Іл. 2.3.6. Гао Сяохуа. Чому. 1978. Полотно, олія. 106 × 136. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.7. Чень Цунлін. Останній місяць і останній день 1968 року. Сніг. 1979. Полотно, олія. 200 × 300 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.8. Чень Цунлін. Сходина. 1984. Полотно, олія. 180 × 180 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.9. Чжу Іюн. Батько й син. 1980. Полотно, олія. 267 × 214 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.10. Чень Імін. Наше покоління. 1984. Полотно, олія. 170 × 200 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.11. Ло Чжунлі. Батько. 1980. Полотно, олія. 222 × 155 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.12. Хе Дуолін. Пробудження весняного вітерця. 1981. Полотно, олія. 95 × 129 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.13. Чень Данчин. Тибет. 1980. Полотно, олія. 75 × 55 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.14. Чжан Сяоган. Злива наступає. 1981. Полотно, олія. 80 × 100 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.15. Цзінь Шаньї. Фрукти. 1984. Полотно, олія. 90 × 110 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.16. Сюй Маняо. Моя мрія. 1987. Полотно, олія. 180 × 180 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.17. Дун Чіюй. Східна дівчина. 1987. Полотно, олія. 60 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.18. Цзінь Шаньї. Підкорення гори Мустагата. 1957. Полотно, олія. 90 × 120 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3. 19. Цзінь Шаньї. Груднева зустріч. 1961. Полотно, олія. 60 × 80 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.20. Цзінь Шаньї. Великий похід. 1964. Полотно, олія. 120 × 160 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.21. Цзінь Шаньї. Вождь Мао разом з народом Азії, Африки і Латинської Америки. 1967. Полотно, олія. 143 × 156 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.22. Цзінь Шаньї. Молода співачка. 1984. Полотно, олія. 74 × 54 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.23. Цзінь Шаньї. Таджикицька наречена. 1983. Полотно, олія. 60 × 50 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.24. Чао Ге. Портрет. 1987. Полотно, олія. 77 × 59 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.25. Чао Ге. Людина в окулярах. 1987. Полотно, олія. 77 × 59 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 2.3.26. Чао Ге. Самоцвіт. 1987. Полотно, олія. 77 × 59 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.1.1. Ма Чан Лі. На пасовищі. 1981. Полотно, олія. 150 × 162 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.1. Лі Тьєн Сян. Дитяча бібліотека. 1958. Полотно, олія. 96 × 300 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.2. Лі Тьєн Сян. Після дощу. 1998. Полотно, олія. 80 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.3. Лі Тьєн Сян. Весняні берези. 2007. Полотно, олія. 90 × 110 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.4. Лі Тьєн Сян. Зимові берези. 1990. Полотно, олія. 80 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.5. Чуань Шань Ши. Вісім героїнь. 1989. Полотно, олія. 192 × 300 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.6. Су Гао Лі. Робота в полі. 1977. Полотно, олія. 90 × 120 см. приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.7. Су Гао Лі. Чорна земля. 1978. Полотно, олія. 100 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.8. Су Гао Лі. Червона земля. 1985. Полотно, олія. 100 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.9. Ло Гун Лю. Мао Цзедун в горах Тінганшан. 1959. Полотно, олія. 220 × 280 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.10. Ло Гун Лю. Тінганшан. 1960. Полотно, олія. 284 × 223 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.11. Ло Гун Лю. Один помститься за іншого. 1959. Полотно, олія. 180 × 153 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.12. Тун Сі Вей. Проголошення державності. 1953. Полотно, олія. 405 × 230 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.

Іл. 3.2.13. Юан Юнь Шен. Свято Сонгкран. 1979. Фреска. 700 × 200 см. Столичний аеропорт Пекіна, Пекін. Китай.

Іл. 3.3.1. Чжо Чуня. Тибетська молодь. 1980. Полотно, олія. 90×100 см.
Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 1.1.1. “Європейські жінки в китайському костюмі, або Жінки на дереві.” XV століття. Дерево, олія. 175×87,5 см.
Музей Синхуй, провінція Гуандун, Китай.



Іл. 2.1.1. Автор невідомий. “Фігура і фенікс.” Період Воюючих царств Чу. 475–221 рр. до н. е. Шовк, туш. 31.2 × 23.2 см. Музей Хунань, Китай.



Іл. 2.1.2. Автор невідомий. “Фігура і дракон.” Період Воюючих царств Чу. 475–221 рр. до н. е. Шовк, туш. 31.2 × 23.2 см. Музей Хунань, Китай.



Лл. 2.1.3. У Даоцзи. “87 небожителів. Період Імперії Тан.”

Папір, туш. 292 × 30 см. Музей Сю Бейхуна, Пекін. Китай.



Лл. 2.1.4. Лі Гунлінь. “П’ять коней.” Період Імперії Сун.

Папір, туш. 29.3 × 225 см. Токійський національний музей, Японія.



Лл. 2.1.5. Чжоу Фан. “Придворні дами в головних вбраннях із квітами.” Період

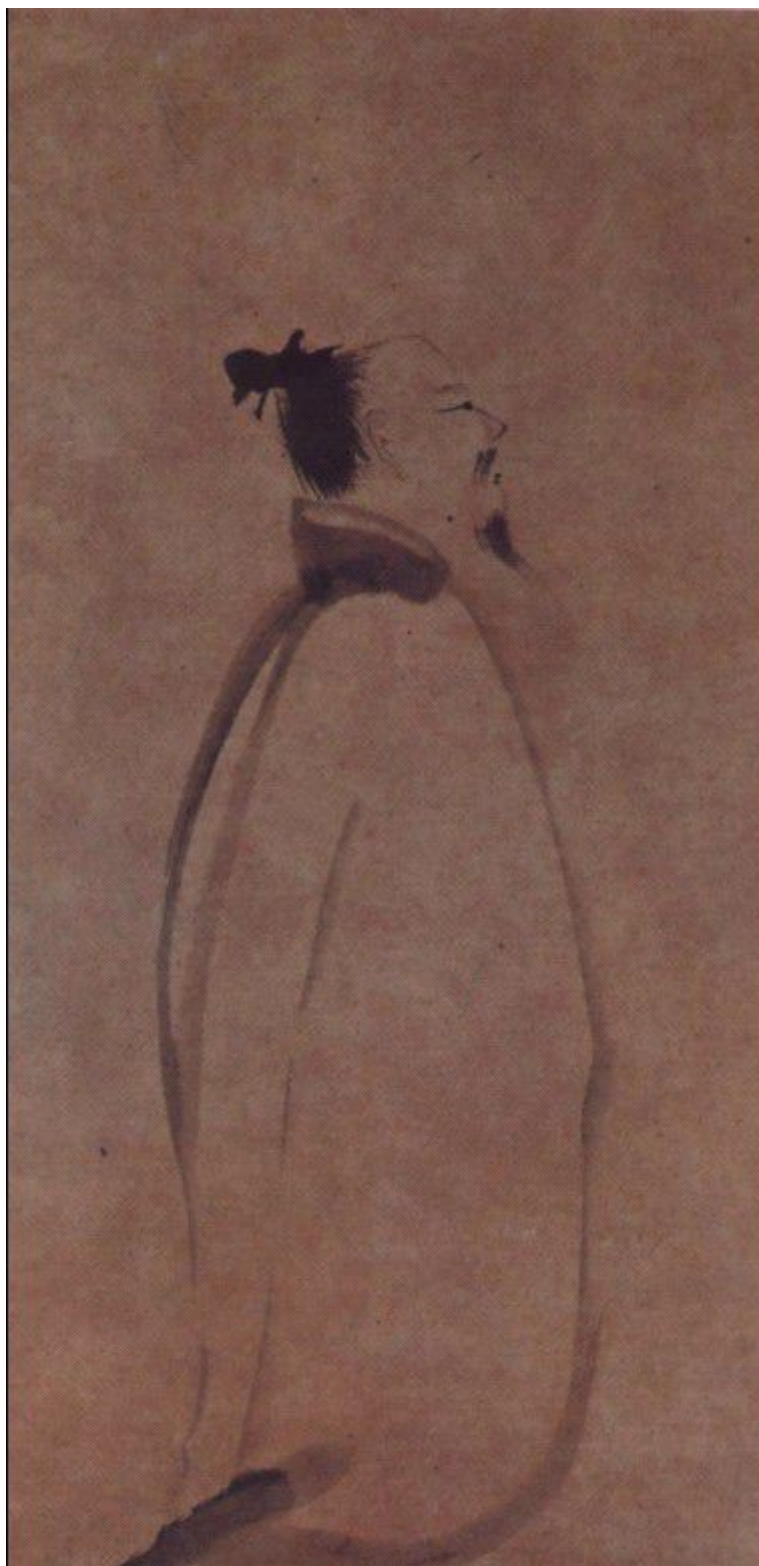
Імперії Тан. Папір, туш. 46 × 180 см. Музей Ляо Нін, Китай.



Іл. 2.1.6. Ши Ке. “Два монахи.” Період Імперії Сун.
Папір, туш. 35.5 × 129 см. Токійський національний музей, Японія.



Іл. 2.1.7. Лян Кай. “Безсмертний в бризках чорнил.” Період Імперії Сун. Папір, туш. 48.7 × 27.7 см. Музей Гу Гон, Тай Бей. Китай.



Іл. 2.1.8. Лян Кай. “Поезія Лі Бая.” Період Імперії Сун.
Папір, туш. 81.2 × 30.4 см. Токійський національний музей, Японія.



Іл.2.1.9.Лян Кай. “Монах.” Період Імперії Сун.
Папір, туш. 96.7 × 41.5 см. Токійський національний музей, Японія.



Іл. 2.1.10. Чжань Цзицзянь. “Весняна прогулянка.” Період династії Суй. Шовк, туш. 43 × 80.5 см. Музей Гу Гон, Пекін. Китай.



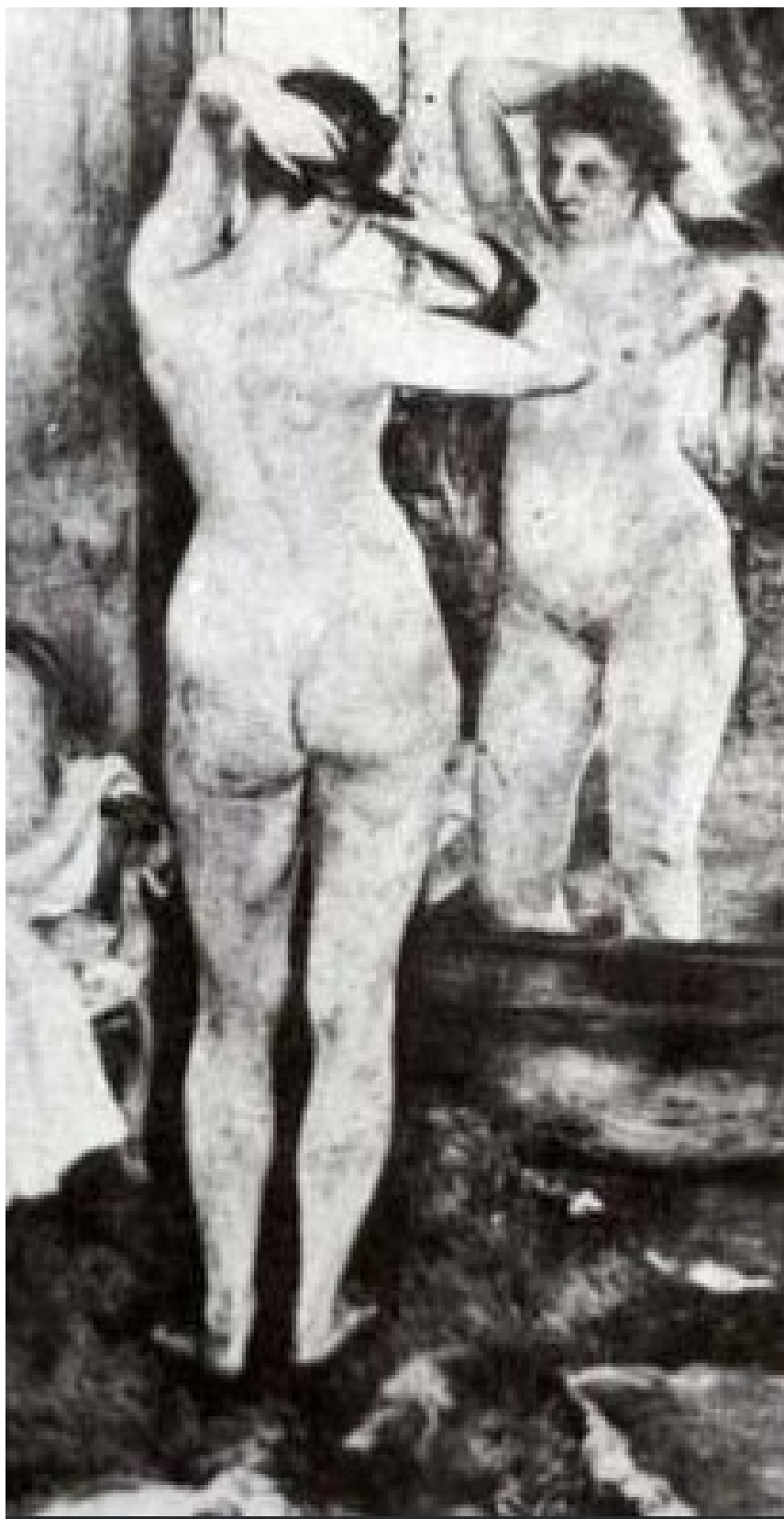
Іл. 2.1.11. Ван Вей. “Світанок після снігопаду в горах біля річки.” Період Імперії Тан. Шовк, туш. 23 × 41.5 см. Зібрання Огава, Кіото. Японія.



Іл. 2.1.12. Цянь Сюань. “Білочка.” Період династії Юань.
Папір, туш. 26.3 × 44.3 см. Музей Гу Гон, Тай Бей. Китай.

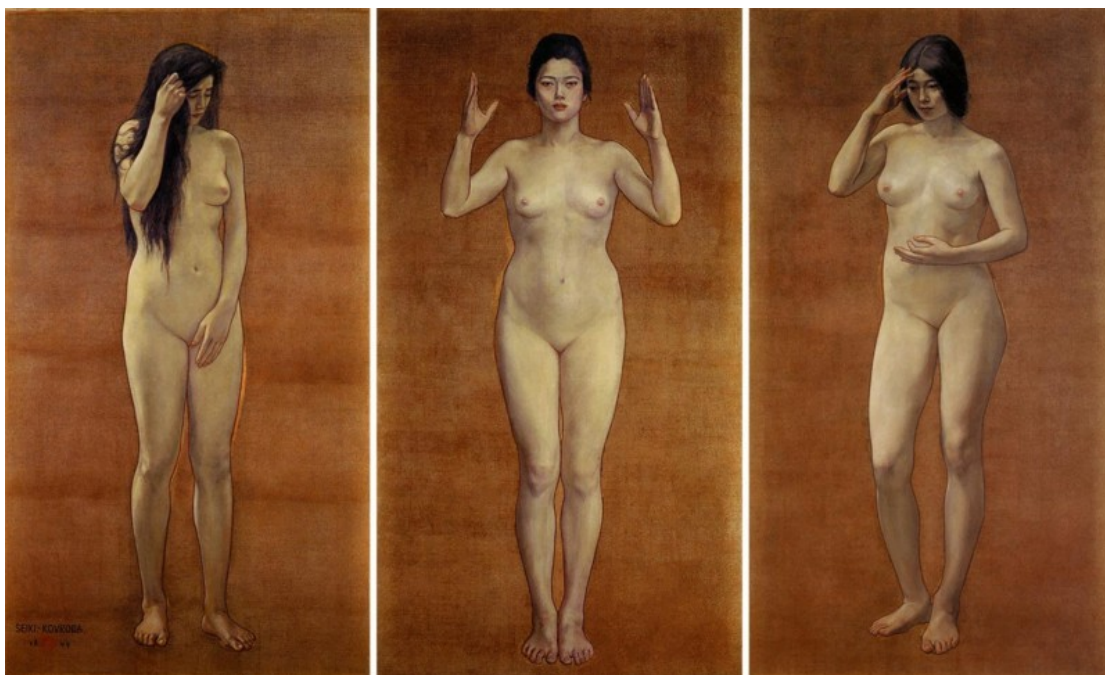


Іл. 2.1.13. Хань Хуан. “П’ять Биків.” Період імперії Тан.
Папір, туш. 20.8 × 139.8 см. Музей Гугун, Тай Бей. Китай.



Іл. 2.1.14. Курода Сейкі. “Ранковий туалет.” 1893.

Полотно, олія. 95 × 180 см. Приватна колекція, Токіо. Японія.



Іл. 2.1.15. Курода Сейкі. Триптих. “Мудрість, Враження, Почуття.” 1897–1899.
Полотно, олія. 180.6 × 99.8 см. Меморіальний зал Курода, Токіо. Японія.



Іл. 2.1.16. Курода Сейкі. “Біля озера.” 1897.
Полотно, олія. 69 × 84.7 см. Меморіальний зал Курода, Токіо. Японія.



Іл. 2.1.17. Курода Сейкі. “Малина.” 1912.

Полотно, олія. 45 × 33 см. Приватна колекція, Токіо. Японія.



Іл. 2.1.18. Курода Сейкі. “Майко.” 1893.

Полотно, олія. 80.4 × 65.3 см. Приватна колекція, Токіо. Японія.



Іл. 2.1. 19. Лі Шутонь. “Напівоголена жінка.” 1909.

Полотно, олія. 91 × 116.5 см.

Пекінська Центральна академія образотворчого мистецтва, Китай.



Іл. 2.1.20. Лі Шутонь. “Автопортрет.” 1911.

Полотно, олія. 60.6 × 45.5 см. Токійський університет мистецтв, Японія

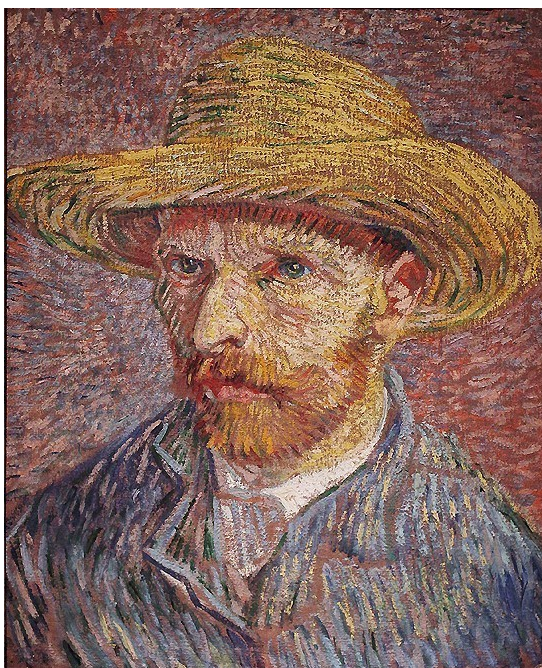


Іл. 2.1.21. Лі Шутонь. “Квітка.” 1911.

Полотно, олія. 56 × 39 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.22. Курода Сейкі. “Жінка, що сидить на стільці.” 1892.
Полотно, олія. 98.2 × 78.7 см. Токійський національний музей, Японія.



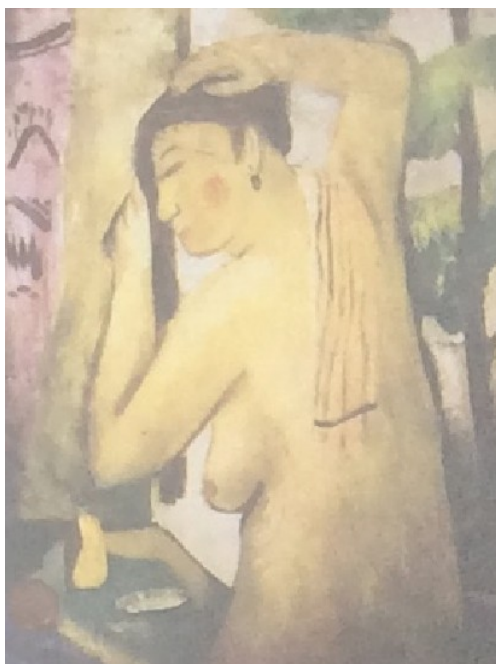
Іл. 2.1.23. Ван Гог. “Автопортрет.” 1887.

Полотно, олія. 65 × 54 см. Музей мистецтва Метрополітен, Нью Йорк. США.



Іл. 2.1.24. Гуан Лян. “Натюрморт на столі.” 1920.

Полотно, олія. 60 × 60 см. Галерея Ханхай, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.25. Гуан Лян. “Після купання.” 1934.
Полотно, олія. 60 × 80 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.



Іл. 2.1.26. Дін Ян Юн. “Дівчина.” 1924.
Полотно, олія. 65 × 85 см. Приватна колекція, Гуандун. Китай.



Іл. 2.1.27. Дін Ян Юн. “Чжон Дао.” 1940.

Папір, туш. 45 × 45 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.



Іл. 2.1.28. Гуан Дзлан. “Нарцис.” 1931.

Полотно, олія. 45 × 60 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.29. Гуан Дзлан. “Ню.” 1929.

Полотно, олія. 78 × 100 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

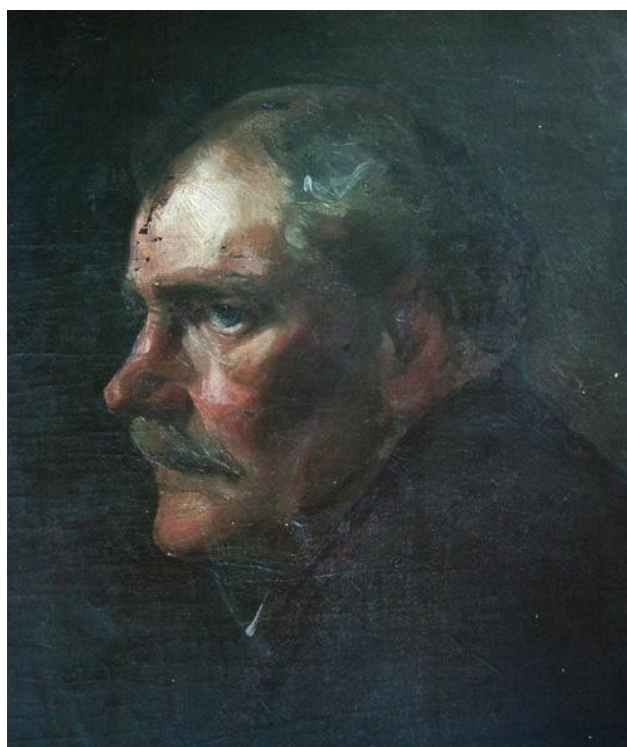


Іл. 2.1.30. Гуан Дзлан. “Дівчина.” 1929.

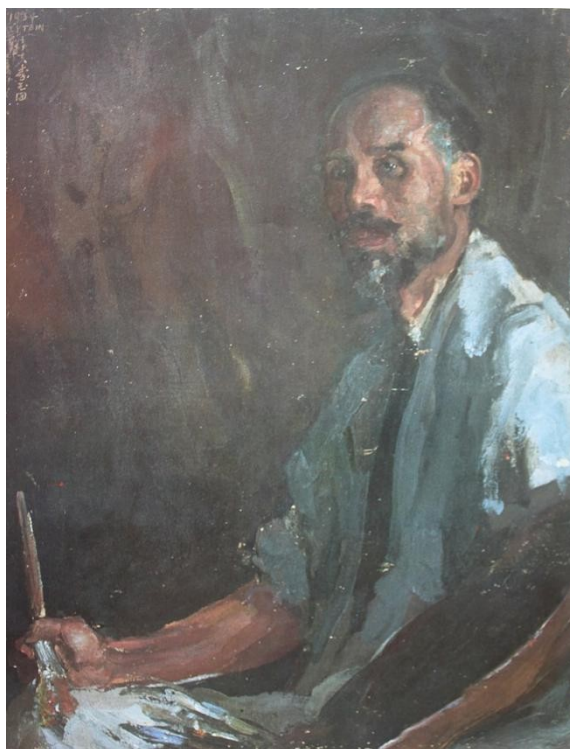
Полотно, олія. 56 × 75 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



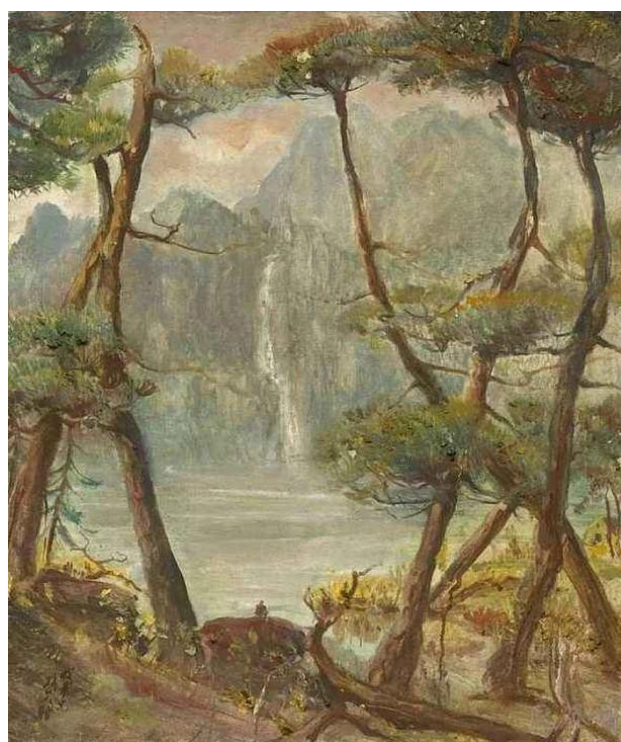
Іл. 2.1.31. Гуан Дзлан. “Пейзаж.” 1930. Полотно, олія. 60 × 60 см. Приватна колекція, Шаньдун. Китай.



Іл. 2.1.32. Лі Тефу. “Музикант.” 1918.
Полотно, олія. 68 × 56 см. Художня галерея Лі Тефу, Гуандун. Китай.



Іл. 2.1.33. Лі Тефу. “Художник.” 1934. Полотно, олія. 91 × 72 см. Художня галерея Лі Тефу, Гуандун. Китай.



Іл. 2.1.34. Лі Тефу. “Пейзаж.” 1930. Полотно, олія. 76 × 64 см. Художня галерея Лі Тефу, Гуандун. Китай.



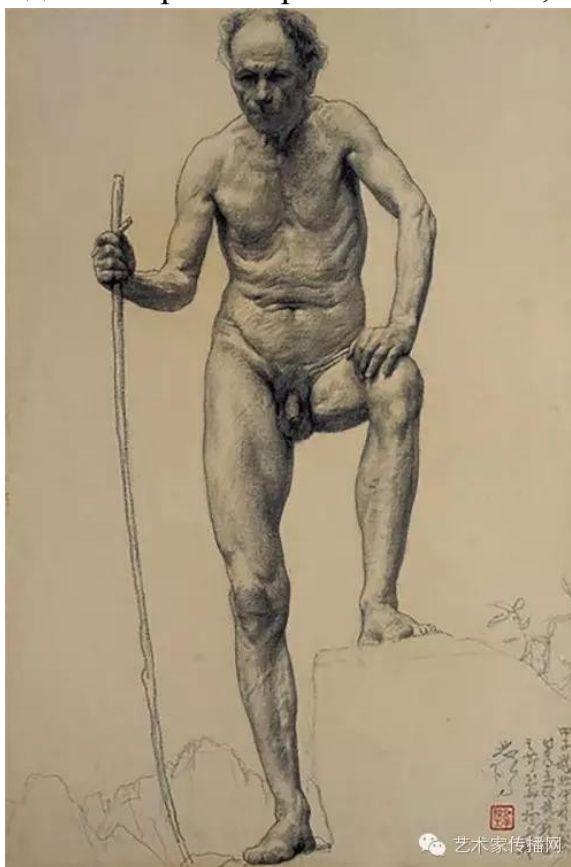
Іл. 2.1.35. Лі Тефу. “Натюрморт 1.” 1940. Полотно, олія. 63 × 76 см.
Гуанчжоуська академія образотворчого мистецтва, Гуанчжоу. Китай.



Іл. 2.1.36. Лі Тефу. “Натюрморт 2.” 1940. Полотно, олія. 63 × 78 см.
Гуанчжоуська академія образотворчого мистецтва, Гуанчжоу. Китай.



Іл. 2.1.37. Лі Тефу. “Натюрморт 3.” 1950. Полотно, олія. 63 × 78 см.
Гуанчжоуська академія образотворчого мистецтва, Гуанчжоу. Китай.

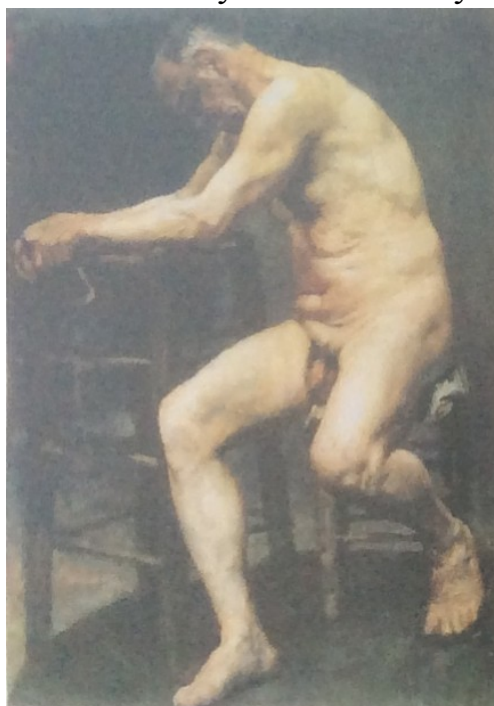


Іл. 2.1.38. Сюй Бейхун. “Старий з палицею.” 1929.
Папір, олівець. 60 × 90 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.39. Сюй Бейхун. “Стара.” 1929.

Полотно, олія. 58 × 70 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.

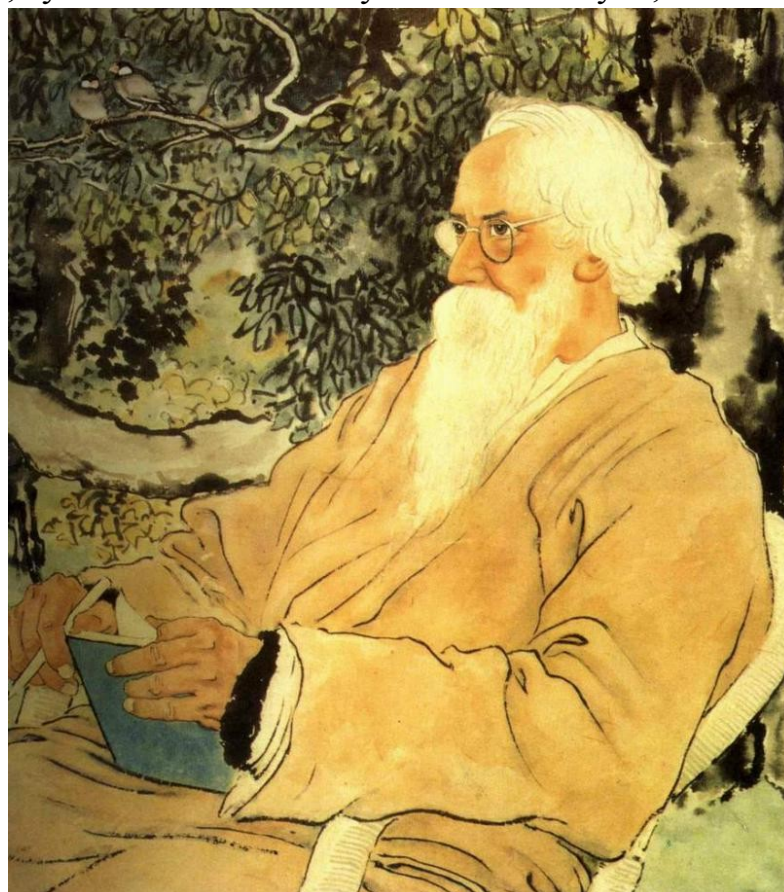


Іл. 2.1.40. Сюй Бейхун. “Тіло чоловіка.” 1929.

Полотно, олія. 73 × 55 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.41. Сюй Бейхун. “Юй Гун пересунув гори.” 1939–1941.
Папір, туш. 134 × 424 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.42. Сюй Бейхун. “Тагор.” 1940.
Папір, туш. 50 × 50 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.43. Сюй Бейхун. “Коні.” 1941.

Папір, туш. 326 × 112 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.



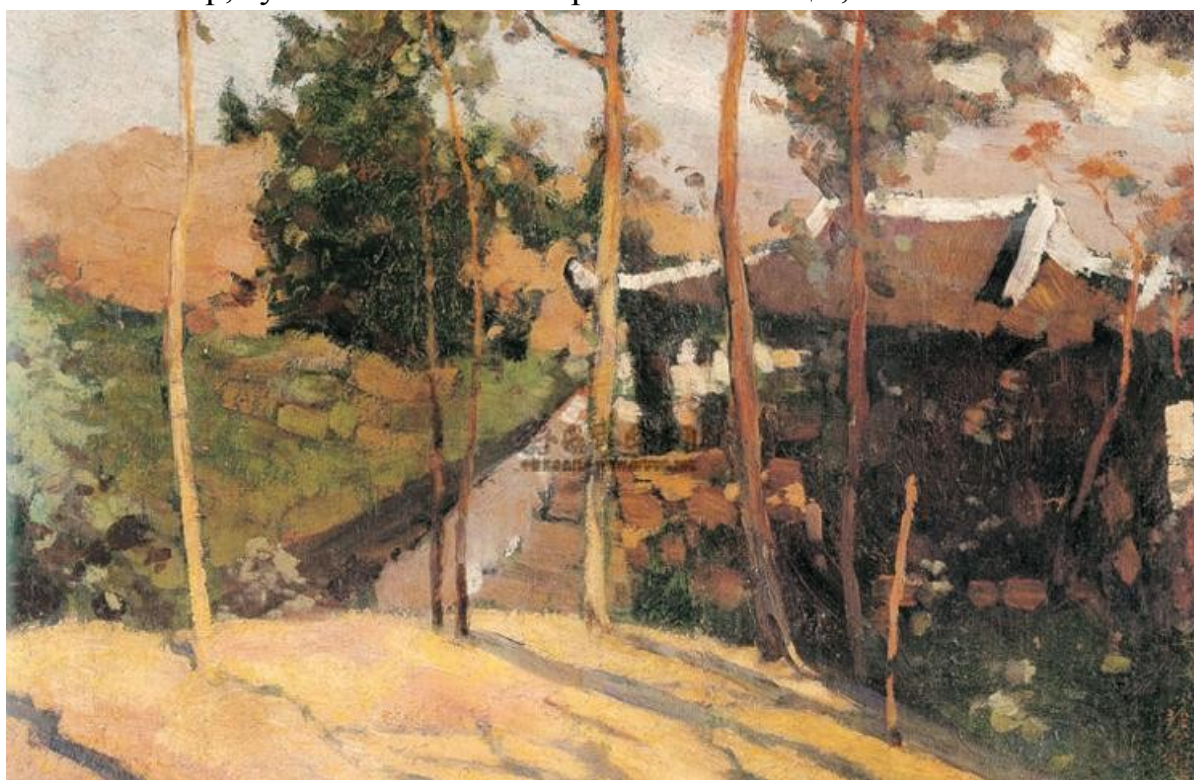
Іл. 2.1.44. Сюй Бейхун. “Коні 2.” 1942.

Папір, туш. 100 × 75 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.45. Сюй Бейхун. “КоніЗ.” 1944.

Папір, туш. 110 × 300 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.46. Сюй Бейхун. “Храм, що кричить.” 1922.

Полотно, олія. 50 × 60 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.47. Сюй Бейхун. “Пейзаж, Ліцзян.” 1937.
Полотно, олія. 60 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.48. Сюй Бейхун. “Дві гуски.” 1942.
Папір, туш. 75 × 150 см. Музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.49. Сюй Бейхун. “Бамбук і камінь.” 1942.

Папір, туш. 85 × 100 см. музей Сюй Бейхуна, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.50. Сюй Бейхун. “Пробуджений лев.” 1943.

Папір, туш. 100 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.1.51. Лінь Фенмян. "Біль." 1926.

Полотно, олія. 90 × 180 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.



Іл. 2.1.52. Лінь Фенмян. "Горе." 1926.

Полотно, олія. 60 × 60 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.



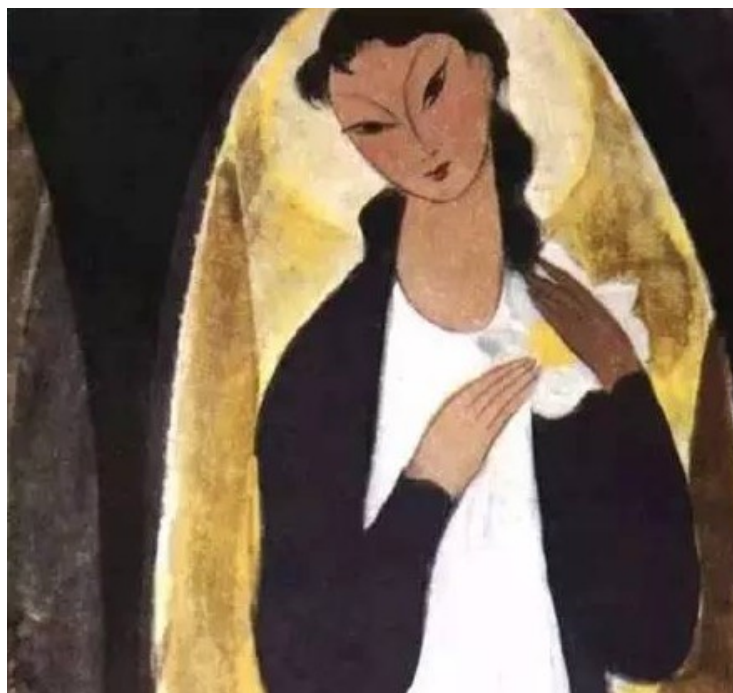
Іл. 2.1.53. Лінъ Фенмян. “Гуманність.” 1927.

Полотно, олія. 75 × 240 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.



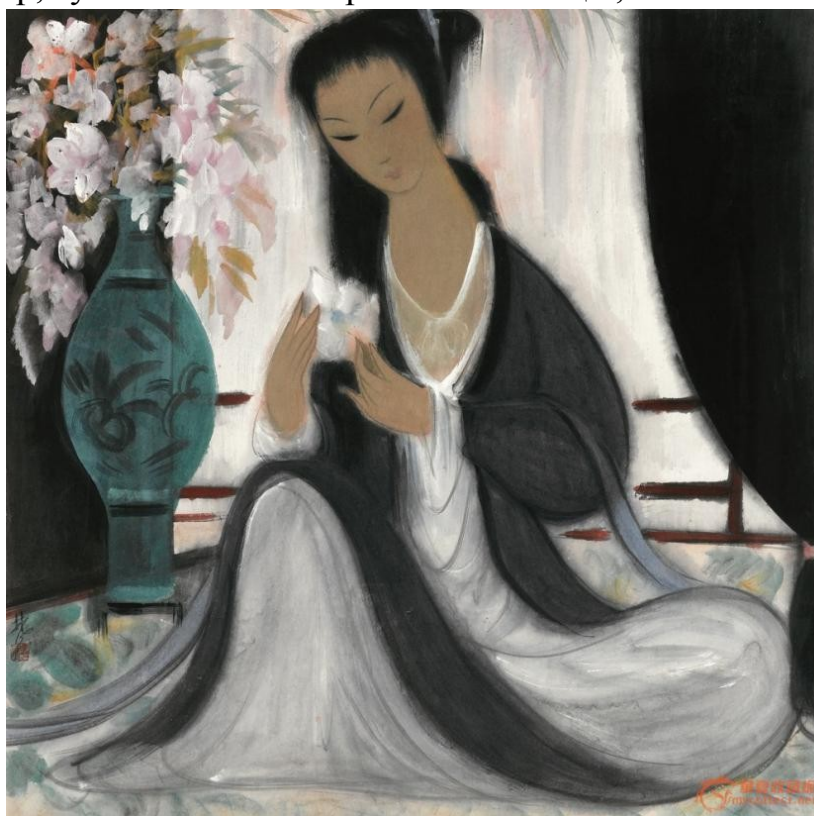
Іл. 2.1.54. Лінъ Фенмян. “Страждання людства.” 1927.

Полотно, олія. 75 × 240 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.



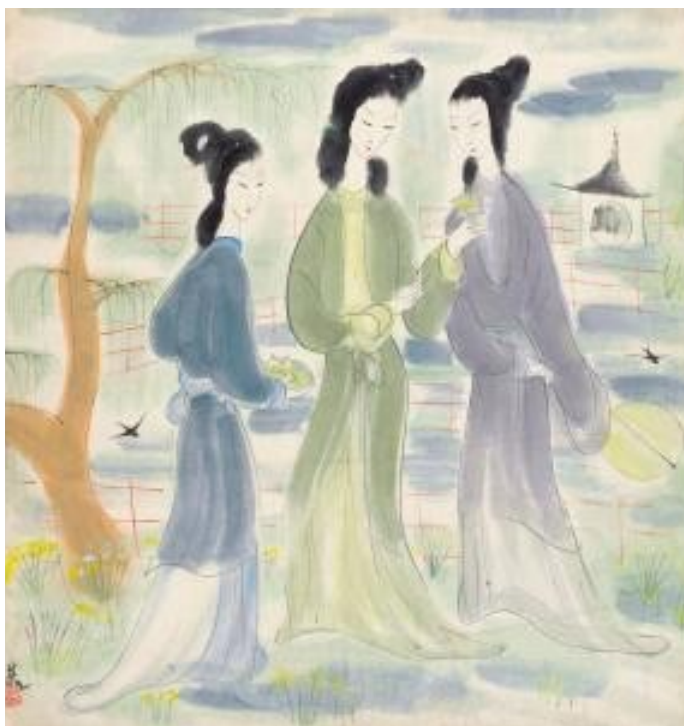
Іл. 2.1.55. Лінъ Фенмян. “Квітка.” 1950.

Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.

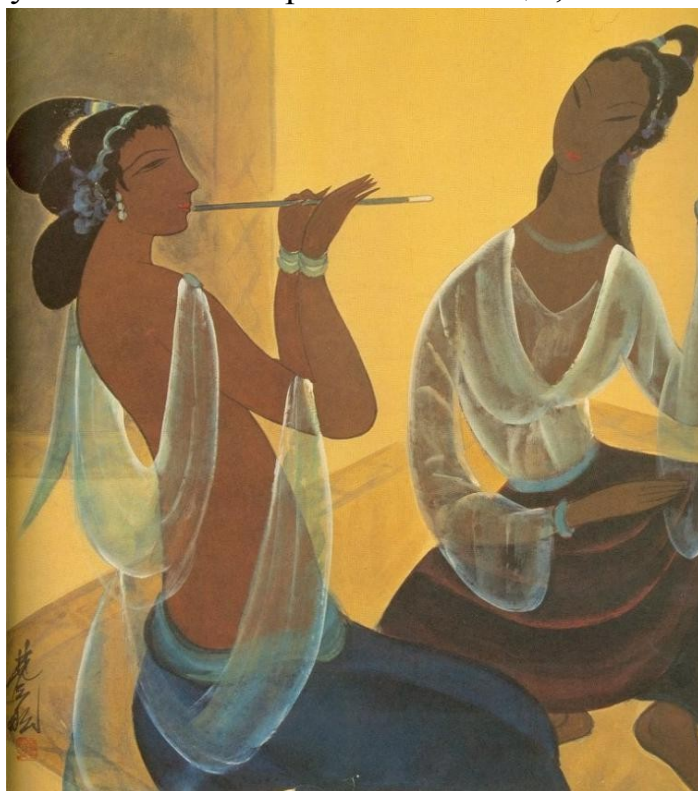


Іл. 2.1.56. Лінъ Фенмян. “Наймичка в чорному.” 1950.

Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.



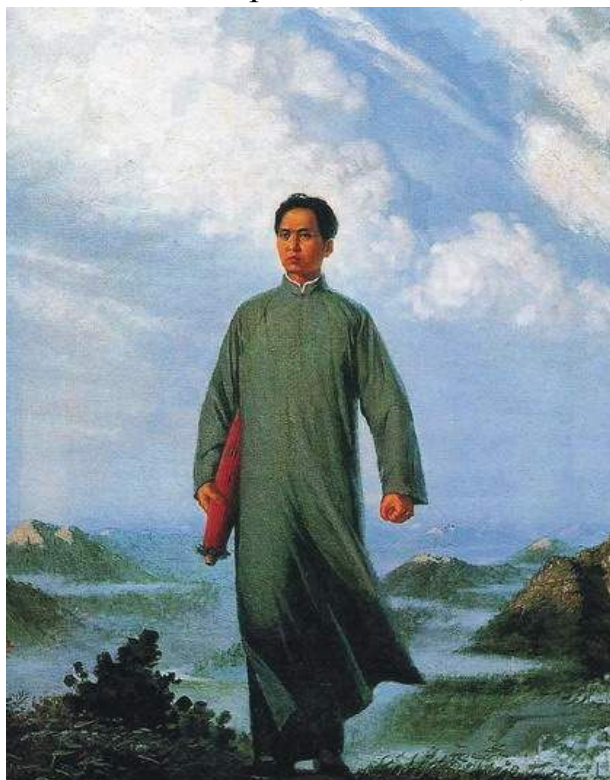
Іл. 2.1.57. Лінь Фенмян. “Три красуні.” 1950–1960.
Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.



Іл. 2.1.58. Лінь Фенмян. “Музыка.” 1950–1960. Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.



Іл. 2.1.59. Лінь Фенмян. “Думи на цитрі.” 1950–1960.
Папір, туш. 67 × 67 см. Приватна колекція, Шанхай. Китай.



Іл. 2.2.1. Лю Чен Хуа. “Мао Цзедун дорогою до Ан Юань.” 1967. Полотно, олія.
100 × 170 см. Китайський будівельний банк, Гуанчжоу. Китай.



Іл. 2.2.2. Чжань Цзяньцзюнь. “Добрий урожай.” 1953.
Полотно, олія. 100 × 180 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.2.3. Чжань Цзяньцзюнь. “Початок.” 1957. Полотно, олія.
140 × 348 см. Пекінська Центральна академія образотворчого мистецтва, Китай.



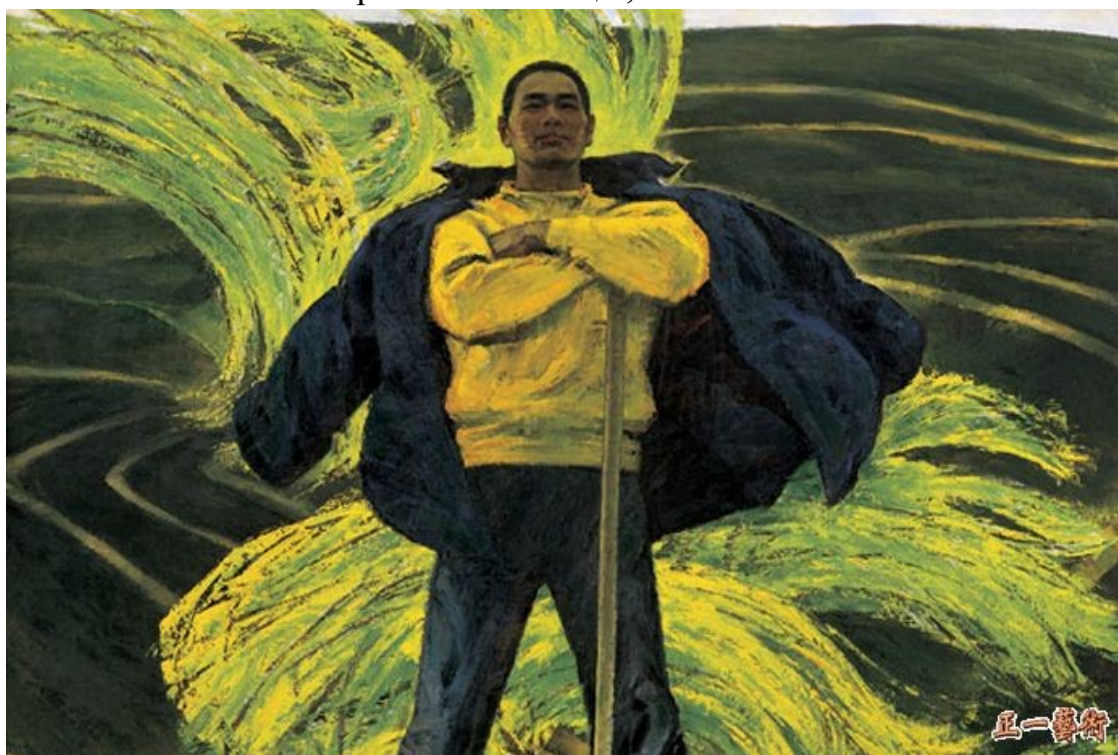
Іл. 2.2.4. Чжань Цзяньцзюнь. “П’ять героїв гори Лан Я.” 1959. Полотно, олія.
186 × 203 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 2.2.5. Чжань Цзяньцзюнь. “Озирнутися назад.” 1979. Полотно, олія. 155 ×
182 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.2.6. Чжань Цзяньцзюнь. “Небо над лугом.” 1986. Полотно, олія. 120 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.2.7. Чжань Цзяньцзюнь. “Зелене поле.” 1984. Полотно, олія. 177 × 196 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.2.8. Чжань Цзяньцзюнь. “Віддалена місцевість.” 1987. Полотно, олія. 145.5 × 96.5 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.2.9. Ван Чен І. “Лист.” 1957. Полотно, олія. 143 × 226 см. Пекінська
Центральна академія образотворчого мистецтва, Китай.



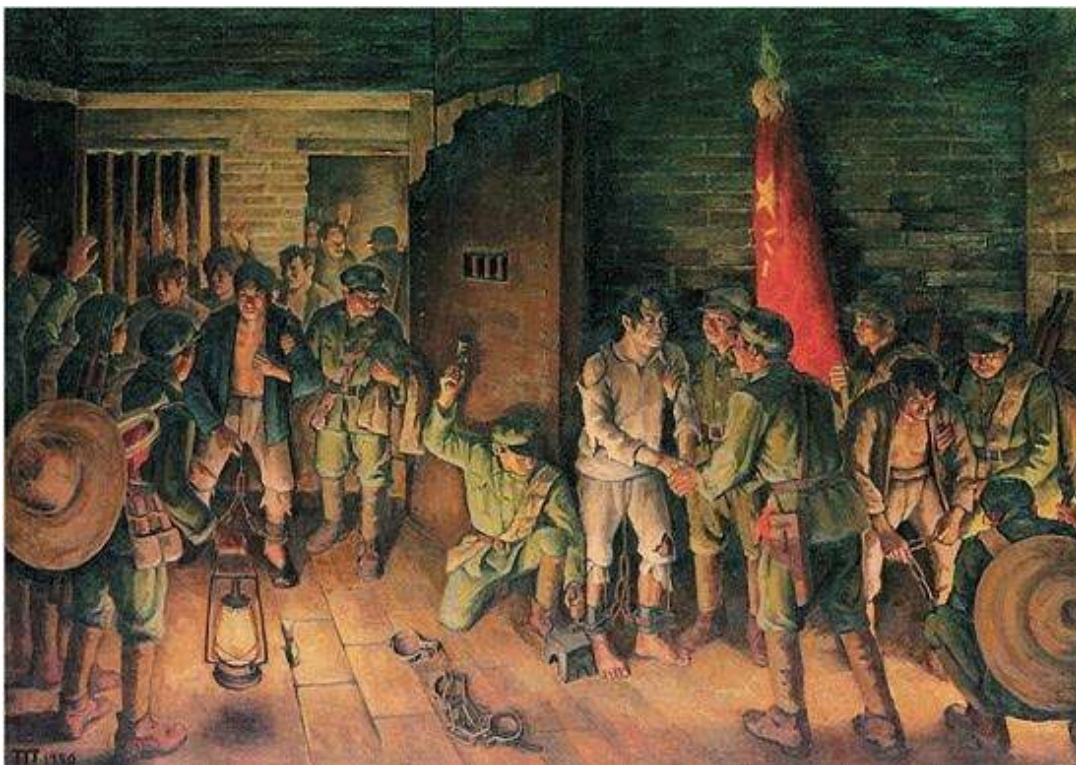
Іл. 2.2.10. Ван Шико. “Об’єднання військ в горах Цзінганшань.”
1950. Полотно, олія. 150 × 280 см. Китайський революційний музей історії,
Пекін. Китай.



Іл. 2.2.11. Фен Фаси. “Перехід через гору Цзіншань.” 1950.
Полотно, олія. 150 × 280 см. Китайський революційний музей історії, Пекін.
Китай.



Іл. 2.2.12. Дун Сівень. “Форсування річки Даду.” 1950. Полотно, олія. 200 × 230 см. Китайський революційний музей історії, Пекін. Китай.



Іл. 2.2.13. Ху Ічуань. “Розірвати пута.” 1950. Полотно, олія.
174 × 246 см. Китайський революційний музей історії, Пекін. Китай.

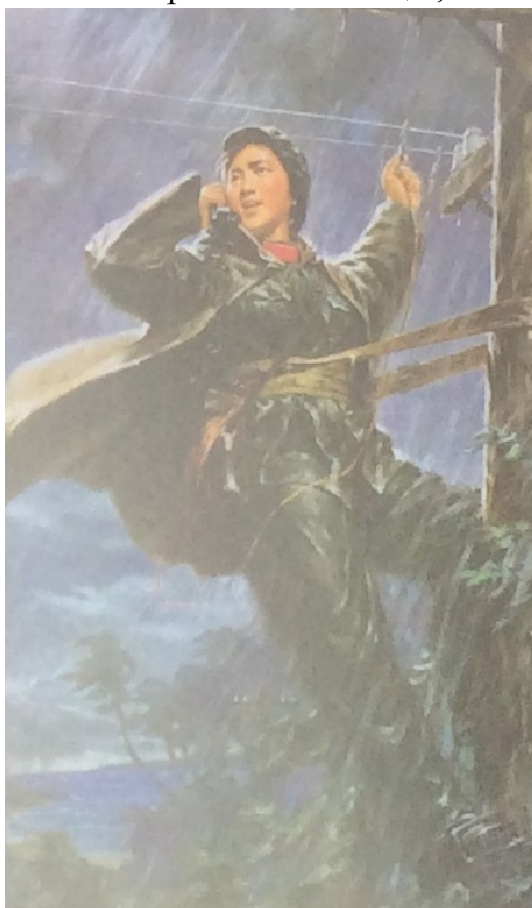


Іл. 2.3.1. Колективна робота студентів і викладачів Чжецзянської академії образотворчого мистецтва. “Голова Мао.” 1969. Полотно, олія. 60 × 80 см.

Чжецзянська академія образотворчого мистецтва, Ханчжоу. Китай.



Іл. 2.3.2. Чень Еннін. “Вождь Мао відвідує селища в Гуандуні.” 1972. Полотно, олія. 173 × 295 см. Приватна колекція, Гонконг. Китай.



Іл. 2.3.3. Пан Цзяцзуна. “Я — “Буревісник.” 1971. Полотно, олія. 90 × 120 см. Приватна колекція, Шантон. Китай.



Іл. 2.3.4. Гу Пан. “Ще один урожай.” 1972.
Полотно, олія. 110 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.5. Чень Іфей і Вей Цзиньшань. “Першопрохідці.” 1972. Полотно, олія.
120 × 90 см. Китайський палац мистецтв, Шанхай. Китай.



Іл. 2.3.6. Гао Сяохуа. “Чому. 1978.” Полотно, олія. 106 × 136 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.



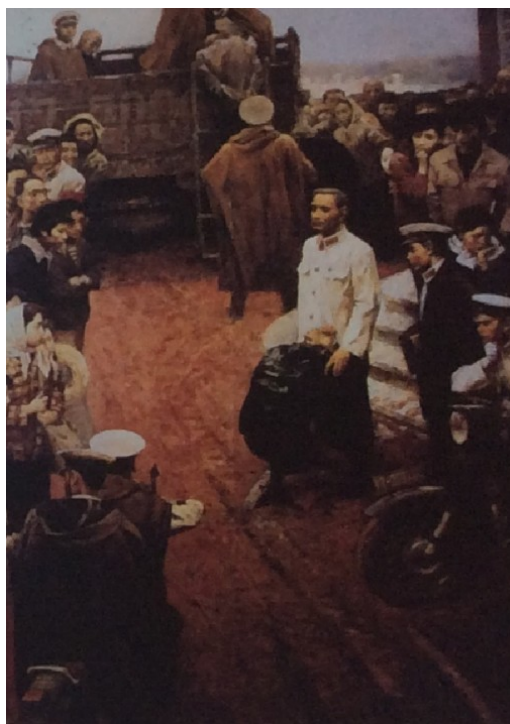
Іл. 2.3.7. Чень Цунлін. “Останній місяць і останній день 1968 року. Сніг.” 1979.

Полотно, олія. 200 × 300 см. Національний художній музей Китаю, Пекін.

Китай.



Іл. 2.3.8. Чень Цунлін. “Сходини.” 1984. Полотно, олія. 180 × 180 см.
Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

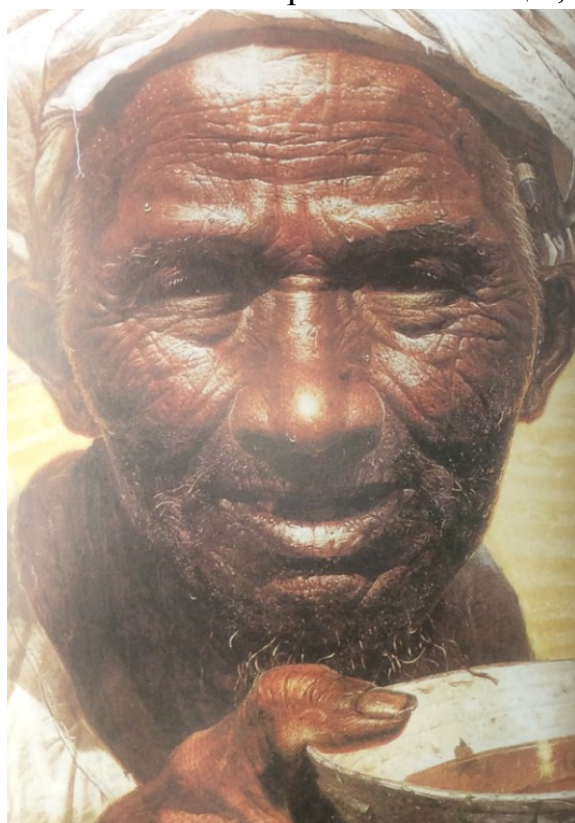


Іл. 2.3.9. Чжу Іюн. “Батько й син.” 1980.
Полотно, олія. 267 × 214 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.10. Чень Імін. “Наше покоління.” 1984.

Полотно, олія. 170 × 200 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

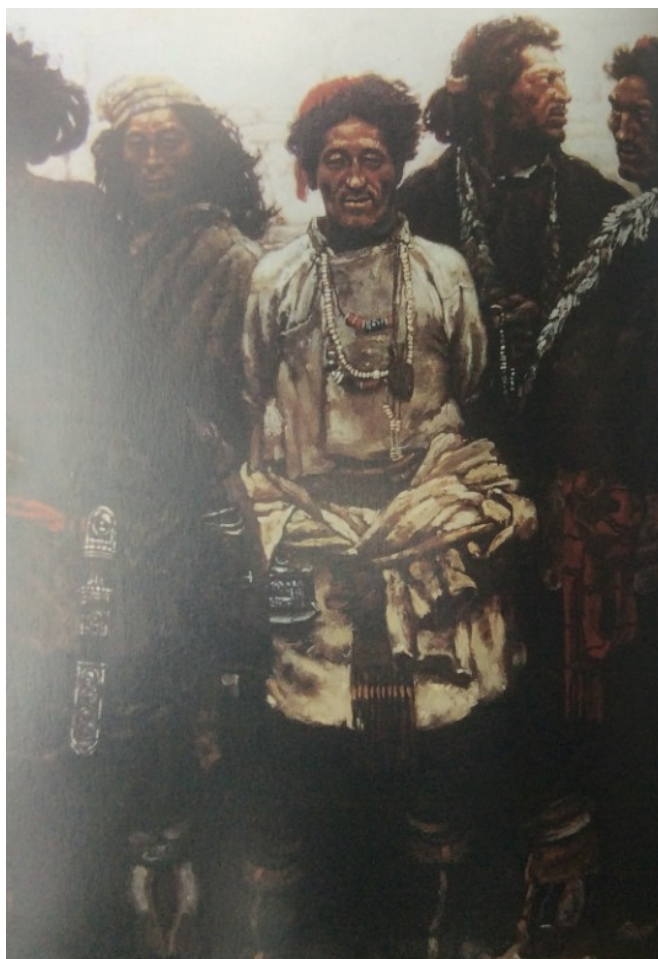


Іл. 2.3.11. Ло Чжунлі. “Батько.” 1980.

Полотно, олія. 222 × 155 см. Національний художній музей Китаю, Пекін.
Китай.



Іл. 2.3.12. Хе Дуолін. “Пробудження весняного вітерця.”1981. Полотно, олія. 95 × 129 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.13. Чень Данчин. “Тибет.” 1980.

Полотно, олія. 75 × 55 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.14. Чжан Сяоган. “Злива наступає.” 1981.

Полотно, олія. 80 × 100 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.15. Цзінь Шаньї. “Фрукти.” 1984. Полотно, олія. 90 × 110 см.

Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.16. Сюй Маняо. “Моя мрія.” 1987.

Полотно, олія. 180 × 180 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.17. Дун Чіюй. “Східна дівчина.” 1987.
Полотно, олія. 60 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.18. Цзінь Шаньї. “Підкорення гори Мустагата.” 1957.
Полотно, олія. 90 × 120 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 2.3. 19. Цзінь Шаньї. “Груднева зустріч.” 1961.
Полотно, олія. 60 × 80 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.20. Цзінь Шаньї. “Великий похід.” 1964.
Полотно, олія. 120 × 160 см. Національний художній музей Китаю, Пекін.
Китай.



Іл. 2.3.21. Цзінь Шаньї. “Вождь Мао разом з народом Азії, Африки і Латинської Америки.” 1967. Полотно, олія. 143 × 156 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

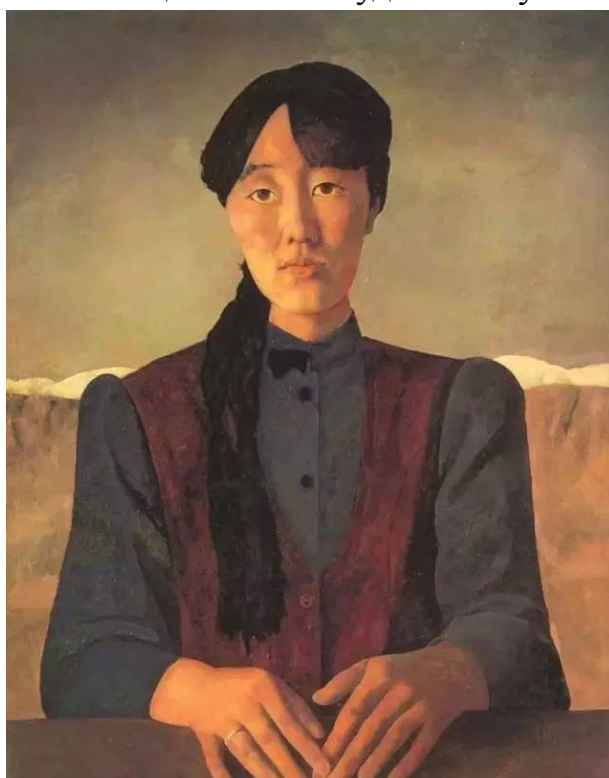


Іл. 2.3.22. Цзінь Шаньї. “Молода співачка.” 1984. Полотно, олія. 74 × 54 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.23. Цзінь Шаньї. “Таджицька наречена.” 1983.

Полотно, олія. 60 × 50 см. Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.

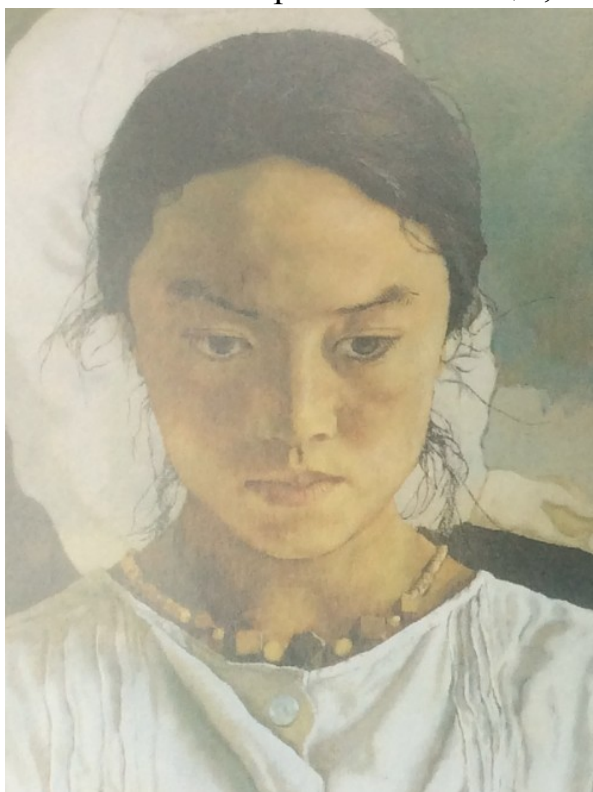


Іл. 2.3.24. Чао Ге. “Портрет.” 1987.

Полотно, олія. 77 × 59 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 2.3.25. Чао Ге. “Людина в окулярах.” 1987.
Полотно, олія. 77 × 59 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.

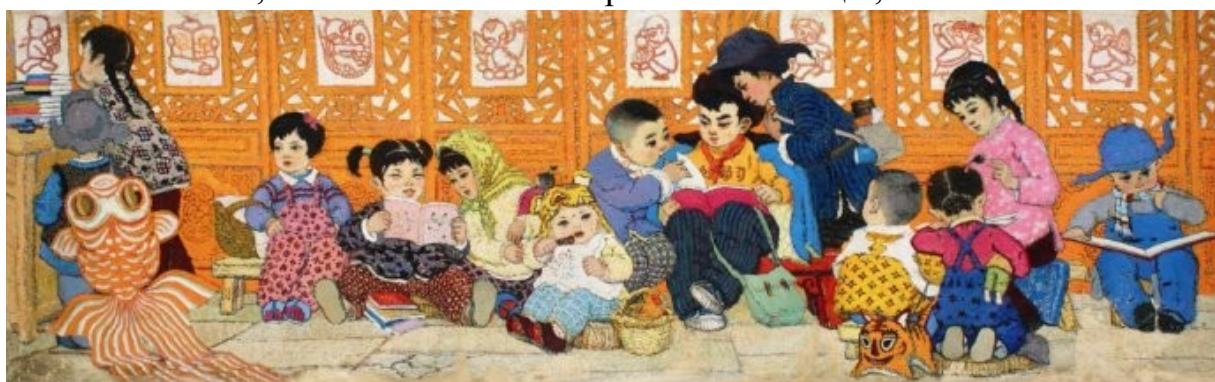


Іл. 2.3.26. Чао Ге. “Самоцвіт.” 1987.
Полотно, олія. 77 × 59 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



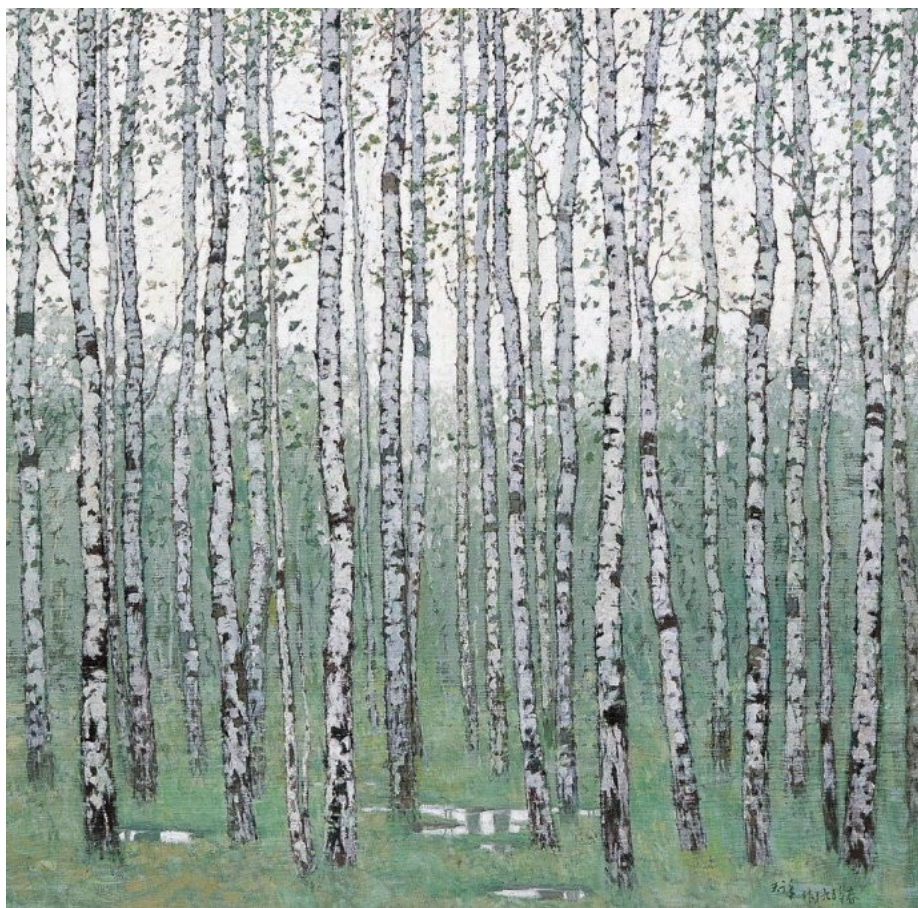
Іл. 3.1.1. Ма Чан Лі. “На пасовищі.” 1981.

Полотно, олія. 150 × 162 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



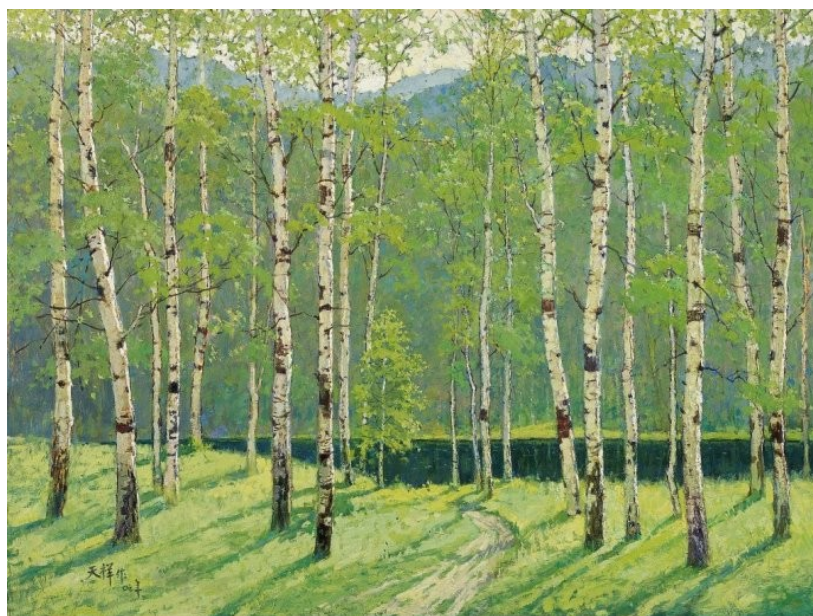
Іл. 3.2.1. Лі Тьєн Сян. “Дитяча бібліотека.” 1958.

Полотно, олія. 96 × 300 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.2. Лі Тьєн Сян. “Після дощу.” 1998.

Полотно, олія. 80 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.3. Лі Тьєн Сян. “Весняні берези.” 2007.

Полотно, олія. 90 × 110 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.4. Лі Тьєн Сян. “Зимові берези.” 1990.

Полотно, олія. 80 × 80 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.5. Чуань Шань Ши. “Вісім героїнь.” 1989. Полотно, олія. 192 × 300 см.

Національний художній музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.6. Су Гао Лі. “Робота в полі.” 1977.

Полотно, олія. 90 × 120 см. приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.7. Су Гао Лі. “Чорна земля.” 1978.

Полотно, олія. 100 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.8. Су Гао Лі. “Червона земля.” 1985.

Полотно, олія. 100 × 120 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.



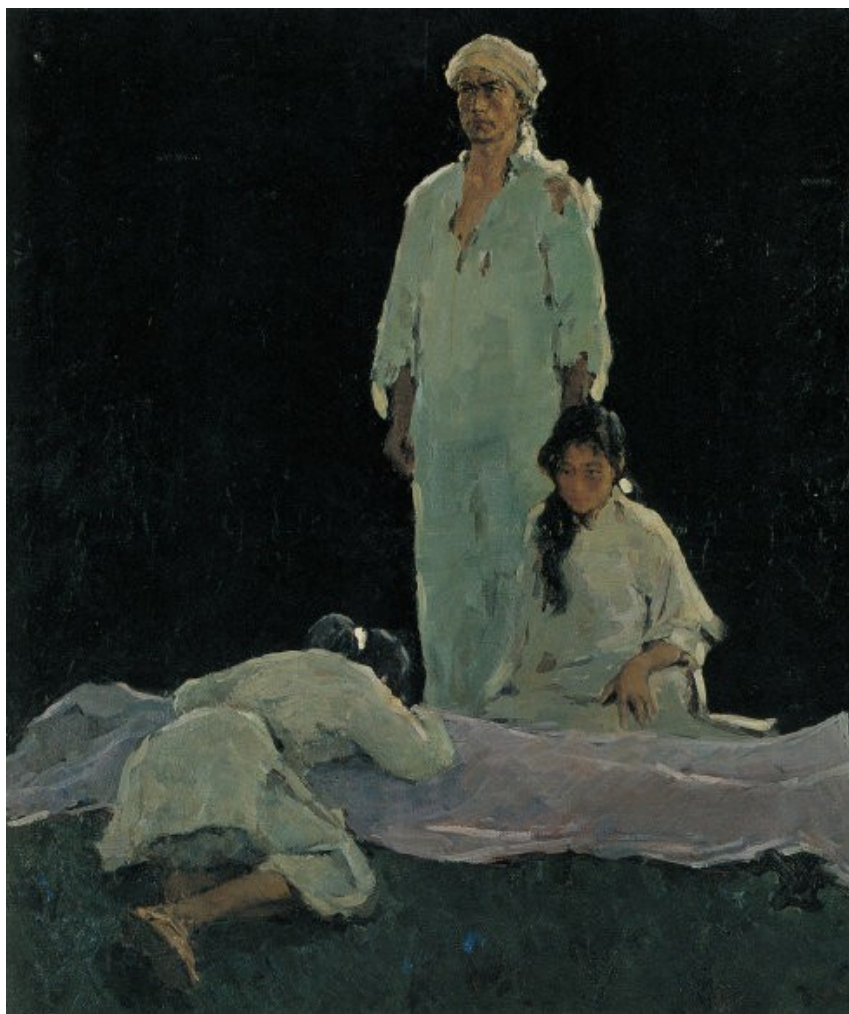
Іл. 3.2.9. Ло Гун Лю. “Мао Цзедун в горах Тінганшан.” 1959.

Полотно, олія. 220 × 280 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.10. Ло Гун Лю. “Тінганшан.” 1960.

Полотно, олія. 284 × 223 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.11. Ло Гун Лю. “Один помститься за іншого.” 1959.
Полотно, олія. 180 × 153 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл. 3.2.12. Тун Сі Вей. “Проголошення державності.” 1953.
Полотно, олія .405 × 230 см. Національний музей Китаю, Пекін. Китай.



Іл . 3.2.13. Юан Юнь Шен. “Свято Сонгкран.” 1979. Фреска. 700 × 200 см.
Столичний аеропорт Пекіна, Пекін. Китай.



Іл. 3.3.1. Чжо Чунь. “Тибетська молодь.” 1980.
Полотно, олія. 90×100 см. Приватна колекція, Пекін. Китай.