

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

Signed by:
王冲
129FAA7C35C3463...

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН ЧОНГ

УДК 75.051:746.4-048.62/-055.2]:391(=581)(510)"199/201"(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В СТАНКОВОМУ
ЖИВОПИСІ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ТРАДИЦІЇ ТА
НОВАЦІЇ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
Доктора філософії (Ph.D)

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

王冲

Signed by:
王冲
129FAA7C35C3463...

Ван Чонг

Signed by:
王冲
129FAA7C35C3463...

Науковий керівник: Алфьорова Зоя Іванівна
доктор мистецтвознавства, професор
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Ван Чонг. Репрезентація жіночого костюму в станковому живописі Китаю кінця XX ст. - початку XXI ст.: традиції та новації. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2025.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю дослідити зміни, які відбулись в репрезентації жіночого костюму в станковому живописі Китаю протягом століть. Акцент у дослідженні робиться на тому, що китайський станковий живопис демонструє увагу до репрезентації жіночого костюма з збереженням елементів ханьфу, даосистських та буддистських мотивів та підкреслює зв'язок з багатовіковою історією та культурним кодом Китаю. В умовах глобалізації збереження образів національного жіночого одягу в живописі країни стає актом культурного спротиву та способом вираження етнічної ідентичності. Втім, жіночий костюм у живописі також стає не просто декоративним елементом, а символом соціальних змін: переходу від традиційного до сучасного образу жінки.

Сучасні художники-станковисти Китаю використовують костюм як метафору свободи, трансформації або навіть внутрішньої боротьби особистості. Отже, актуальність дослідження полягає в здатності образів жіночого костюму в сучасному станковому живописі Китаю слугувати мостом між минулим і сьогоденням, виразником національної та гендерної ідентичності, а також інструментом художнього та соціального діалогу. Традиції та новації в зображенні костюма не виключають одна одну, а навпаки — сприяють створенню глибоких, багатошарових візуальних образів, актуальних для сучасного китайського та глобального глядача.

Дисертація присвячена дослідженню традицій та новацій в репрезентації жіночого костюму в станковому живописі Китаю наприкінці XX-початку XXI ст. як комплексній науковій проблемі в мистецтвознавчому дискурсі. Це

потребувало осмислення контексту, аналізу традиційних репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі сучасного Китаю та характеристики змін в новаційних репрезентаціях жіночого костюму в сучасному станковому живописі країни насьогодні.

Хронологічні межі дослідження: кінець XX- перша чверть XXI ст.

Об'єкт дослідження — станковий живопис Китаю кінця XX ст. - початку XXI ст.

Предмет дослідження — репрезентація жіночого костюму в станковому живописі Китаю кінця XX ст. - початку XXI ст.

Мета дослідження – визначити традиційні та новаційні стратегії репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі Китаю кінця XX ст. - початку XXI ст.

У **Вступі** розкривається актуальність наукової проблеми, що досліджувалась, окреслені його хронологічні та територіальні межі, об'єкт та предмет дослідження, окреслюється його мета та завдання, що охоплюють, окрім систематизації фахової літератури та окреслення основних груп джерел, дослідження контекстних змін в станковому живописі сучасного Китаю, аналіз традиційних репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі сучасного Китаю, виявлення та аналіз в інноваційних репрезентаціях жіночого костюму в сучасному станковому живописі Китаю.

Теоретичне значення дисертації полягає в поглибленні розуміння змін, які відбулись в репрезентації жіночого костюму в станковому живописі сучасного Китаю, а практичне – у можливості використання результатів для мистецької, освітньої та виставкової діяльності.

Методологія дослідження є комплексною та спирається на іконографічний і іконологічний підходи. В дослідженні, окрім загальнонаукових методів аналізу, використовуються методи історико-культурної реконструкції, історико-порівняльного, типологічного, формально-стилістичного та художньо-композиційного аналізу як спеціальних методів мистецтвознавства.

У першому розділі осмислений стан наукової дослідженості теми, сформована джерельна база наукової розвідки, визначена методологія дослідження, коротко охарактеризований його понятійний апарат та концепція. Аналіз наукової літератури з обраної проблеми свідчить про те, що в сучасному мистецтвознавчому дискурсі, незважаючи на наявність певної кількості масивів різноаспектної фахової літератури, контексти, традиційні стратегії репрезентації жіночого костюму в гохуа та новаційні стратегії в новітньому станковому живописі осмисленні недостатньо, а тому потребують додаткового системного дослідження.

У другому розділі дисертації встановлені критерії формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у станковому живописі Китаю, які формувалися протягом століть, і тісно пов'язані з філософсько-естетичними та соціальними установками китайської культури. Здійснена періодизація формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у живописі Китаю за принципом зміни правлячих династій. За критерієм ідеалізації та нормативності образу жінки та її костюмного комплексу в гохуа з'ясовано, що з посиленням конфуціанської ортодоксії та централізації влади, жіночий образ у китайському живописі еволюціонував від чуттєво-естетичного (династія Тан) до нормативно-моралістичного (династії Сун та Цин).

Встановлення традиційного ханьфу, як основної форми жіночого костюмного комплексу за часів ранніх династій, в гохуа було репрезентовано як у формі парадного (аристократичного) живопису, так і в живописі народної традиції. Встановлено, що критерієм соціального та ієрархічного статусу жіночий одяг у династичному живописі Китаю був не просто декоративним елементом, а цілісною візуально-кодОВОЮ системою, в якій кожен фасон, колір, візерунок та аксесуар зчитувався як вказівка на соціальний ранг, моральний статус, сімейну роль та громадську функцію жінки. Художники гохуа діяли не як нейтральні спостерігачі, а як візуальні літописці та ідеологи, транслуючи офіційні уявлення про порядок, гармонію та субординацію. У народному живописі часто використовувався стійкий набір жіночих типів, а не

індивідуалізація жіночих образів через одяг, як це робилось в парадній традиції династичного живопису.

З'ясовано, що ідеологічний критерій у династичному Китаї відіграв ключову роль формуванні суспільних вимог до жіночого одягу і суворо нормував її репрезентацію в живописі. Він ґрунтувався переважно на конфуціанській системі цінностей, яка визначала соціальну ієрархію, гендерні ролі та моральні норми. Буддизм посилив тенденцію до скромності та багатошаровості ханьфу. А даосизм вплинув на формування образу безсмертної феї в одязі та в живописі династичного Китаю. В живописі гохуа ці ідеологічні настанови не просто відображалися — вони візуалізувалися як нормативні зразки жіночої поведінки та форм, стилів та аксесуарів в жіночому костюмному комплексі.

Виявлено, що за критерієм ритуальності та символіки, у династичному живописі Китаю жіноча мода і костюмний комплекс були не просто відображенням реальності — вони виконували символічну функцію, фіксуючи як соціальний статус, так і моральні, культурні і космологічні значення. В народній традиції живопису костюм стає символічним узагальненням, а не буквальним відображенням епохи.

Основними схемами символізації жіночого костюма у китайському живописі були: ієрархічна схема (символізація соціального статусу); морально-етична схема (репрезентація чеснот жінки); космологічна та природна символізація; естетична та тілесна схема символізації жіночності; наративна схема символізації, згідно якої жінка та її одяг були носіями сюжету жанрового живопису. В народній традиції живопису жіночий костюм часто був частиною фольклорно-міфологічного світу, не пов'язаною з реальністю.

Підтверджено, що у кожному періоді розвитку династичного Китаю костюм у живописі був знаковою системою, через яку митець транслиував ідеали своєї епохи: від тілесної естетики та жіночої індивідуальності — до моралістичного кодексу, соціальної регламентації та символічної політики. Народний живопис використовував костюм як носія позитивної символіки,

пов'язаної з благополуччям, щастям та родинними цінностями. Встановлено, що репрезентація жіночого костюма в живописі династичного Китаю не була довільною — вона суворо підкорялася художньому канону і естетичним нормам, які склалися у кожній історичній епосі. Ці канони визначали не лише стиль і форму зображення, але й те, який костюм доречний для жінки певного типу та статусу, як він мав бути стилістично втілений та включений до композиції картини. В цьому сенсі основними стилями такого втілення були стилі гунбі, се-і та баймяо.

Доведено, що за критерієм функціональності, у китайському живописі гохуа, жіночий костюм — це не тільки атрибут зовнішнього вигляду, але й функціональний компонент композиції, який сприяв розкриттю сюжету, настроїв, ієрархії та естетичних установок. Відповідно до критерію функціональності, костюм у гохуа виконував багаторівневу художню та семантичну роль.

В парадній традиції гохуа, в контексті правління династії Тан костюм — частина мистецької естетики, що допомагає передати рух і чуттєвість; в живописі династії Сун він стає стриманим, канонічним, вписується у філософську концепцію живописних сувоїв; в живописі династії Мін жіночий костюм суворо регламентований та служить виразником моралі та ієрархії, а в живописі династії Цин він перетворюється на декоративний та символічний елемент, підпорядкований ефектній візуальності. В народній традиції гохуа, в жанрах популярної релігійної та театральної графіки, включаючи лубочний живопис, костюм відображає реальний вигляд сільської чи міської жінки, часто зайнятої домашньою чи ремісничою працею. Одяг не ідеалізує жінку, а підкреслює її реальну роль у господарському та сімейному житті, а її костюм є кодом для моментального «читання» ролі та статусу жінки без підписів. Втім, в цій же традиції костюм може передавати узагальнене народне відчуття людини «з легенд та міфів» та слугувати естетичним побажанням щасливого життя.

У третьому розділі встановлено, що еволюція репрезентації жіночого китайського костюма у живопису з пізнього періоду династії Цин (кінець XIX

століття) до 1920-х років відбиває глибокі соціальні, культурні та політичні трансформації, що відбувалися у Китаї. Костюм зображувався як індикатор соціального становища, і навіть як відображення конфуціанської моралі (цнотливість, скромність). Жінки у живописі кінця правління династії Цин часто показані як носії традиційних чеснот — вони статичні, граціозні, усунуті від зовнішнього світу. Послаблення впливу династії Цин призвело до поступового відмови від маньчжурських елементів одягу. У 1920-і роки підчас модернізації суспільних відносин та впливу Заходу ципао стає символом цих змін та формує в живописі образ «нової» міської жінки. У живописі та особливо у популярній графіці (наприклад, плакатах календарів) жінки часто зображуються з короткими стрижками, модними туфлями, книгами, газетами — ознаками «нової жінки». Зображення стають світськими, сексуалізованими та комерціалізованими, відбиваючи новий тип міської культури. З'ясовано, що вплив декадансу збігся з процесом вестернізації в Китаї (особливо в Шанхаї), що позначилося на комбінуванні традиційного китайського ханьфу або ципао з європейськими елементами (корсетами, зачісками, аксесуарами). Образ такої жінки в живописі часто ставав символом культурного конфлікту та перехідності, де костюм підкреслював її двоїсту ідентичність — між минулим та тодішньою сучасністю, Сходом та Заходом.

Під впливом декадентської естетики китайські художники все частіше зображували жінку як символ естетичної вишуканості чи алегорію краси, туги, самотності. Жіночий костюм ставав частиною цієї алегорії, це був не просто одяг, а матеріальна «оболонка» доби. Жінка в ципао, репрезентована в живописі, одночасно могла бути образом прекрасного минулого і жертвою урбанізації, модернізації та втрати ідентичності. У ряді живописних творів художниками створювалось відчуття смерті, згасання, немов постать жінки втрачала щільність, стаючи символом часу, що вислизає. Наряди зображувалися з особливою увагою до декоративних деталей: вишивки, тканин, візерунків, що зближало такі зображення з естетикою Ар Нуво та модерну, спорідненою з декадансом. Доведено, що в у першій половині XX ст. відбувається

урізноманітнення засобів репрезентації китайського жіночого костюму, які виходять за межі гохуа. Нові художні форми – комерційна ілюстрація, літографія, рекламні плакати – поступово перебирають на себе завдання репрезентації образу «нової» жінки через модернізований ципао. Виявлено, що перехід від ципао до революційного одягу у повоєнному Китаї був не просто зміною моди, а й частиною революційного проєкту перевизначення жіночої ідентичності. Ципао в стилі декаданс символізувало старий, капіталістичний і жіночний Китай, від якого нова влада прагнула рішуче відмовитися.

Революційний жіночий одяг був покликаний знищувати відмінності, придушувати індивідуальність і робити жінку інструментом та символом соціалістичної держави. Жіночий костюм став інструментом утвердження образу жінки як «бойового товариша» та «будівельника соціалізму», а не як хранительки сім'ї чи об'єкта краси. Роль жінки у суспільстві змістилася від традиційної до виробничої та ідеологічно активної, що відбивалося і в одязі та було репрезентовано в живописі, переважно виконаному в стилі соціалістичного реалізму. З'ясовано, що реформи Ден Сяопіна стали поворотним моментом: відходом від всеосяжного ідеологічного контролю до культурної та особистої свободи. Це виявилось у звільненні одягу від політичного значення, поверненні моди та індивідуального стилю. Відбулась глибока трансформація художньої мови китайського живопису, від політизованого реалізму до іронічного, експериментального та часто критичного мистецтва. Доведено, що формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю відбувається в кількох контекстах: етнічному, в контексті культури повсякденності, в контексті святкової культури та в контексті емоційного прийняття жіночого костюму. Це відбувається через складну взаємодію культурних, історичних, соціальних та художніх факторів. Історико-культурний фактор впливає на те, що сучасні художники, відходячи від традицій, вступають у діалог зі спадщиною.

Соціально-гендерний фактор впливає на те, що жіночий костюм використовується як візуальна мова для вираження протестних, критичних чи

іронічних поглядів на громадські очікування до жінки, як в суспільстві, так і в живописі. Художньо-естетичний фактор впливає на те, що неканонічність стає формою опору уніфікації та культурній цензурі в станковому живописі.

Виявлено, що формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в контексті етнічної традиції має дві тенденції. Перша – спроба створити в станковому живописі реконструкцію етнічного жіночого костюму, характерного для певної національної меншини; друга, більш поширена – створення метафоричних та символічних конструкцій на основі трансформації традиційних елементів етнічного костюму. У Китаї спостерігається зростання інтересу до власного коріння та пошук національної ідентичності. Жіночий костюм — особливо виразний елемент живописного мистецтва, адже в ньому поєднуються ідеї краси, статусу, ритуалу, звичаїв і навіть міфології. Через зображення жіночих образів в етнічних костюмах художники порушують теми походження, стійкості традицій та глибинного зв'язку із землею та народом. З'ясовано, що репрезентація повсякденного одягу міської жінки у станковому живописі Китаю – це спосіб художнього осмислення життя за умов стрімких змін. Це актуальна форма вираження індивідуальності, спосіб соціального аналізу та виклик культурним стереотипам. Вона не просто фіксує образи, а входить у діалог із традицією, сучасністю та майбутнім. «Картини-споглядання» китайських живописців початку ХХІ століття є важливим напрямом у сучасному живописі Китаю, що характеризується уважним, майже документальним поглядом на повсякденне життя, а також переосмисленням особистого та соціального досвіду. В цих живописних творах повсякденний міський одяг відіграє ключову, але ненав'язливу роль, розкриваючи глибокі аспекти ідентичності, часу та психологічного стану зображених жінок.

Виявлено, що сучасний ошатний жіночий костюм у Китаї — це візуальний діалог між минулим та сьогоденням. Він зберігає традиційні культурні коди (через силует, орнамент, колір), але висловлює їх у сучасній естетиці: витонченою, динамічною та гнучкою. Такий костюм не просто прикраса — це заява про культурну ідентичність, смак та приналежність до спадщини,

адаптовану до глобальної візуальної мови. Його репрезентація в сучасному станковому живописі використовується художниками як візуальний маркер культурної ідентичності та внутрішньої жіночої сили. Доведено, що в неканонічних стратегіях репрезентації в станковому живописі в контексті емоційного прийняття жіночого костюму він перестає бути лише ознакою епохи чи професії, втрачає прив'язку до соціокультурної конкретики та стає частиною психологічного чи поетичного простору. Це посилює стан сновидності, ірреальності, в якому глядач зчитує емоції героїні через візуальні деталі вбрання – його летючість, спотворення, символіку кольору. У китайському станковому живописі початку ХХІ століття під впливом магічного реалізму жіночий костюм трансформувався з предмета побуту у виразну художню мову, якою художники передають: внутрішню драму персонажів своїх картин, філософські ідеї плинності та трансформації, напругу між культурною пам'яттю та особистою ідентичністю. Цей стилістичний напрям вважає жіночий костюм не просто обрамленням жіночого образу, а ключем до його смислового розкриття, що створює емоційну глибину та посилює ефект художнього «бачення сну наяву».

Зроблено загальний висновок, що в сучасному станковому живописі Китаю все частіше зустрічаються форми-гібриди, коли традиційний костюм зберігає форму, яка впізнається, але отримує нову візуальну інтерпретацію через незвичайний ракурс, незвичне символічне середовище або цифрові ефекти. Це відображає метамодерністську настанову китайського живопису — не відмовлятися від минулого, а перекодовувати його в нову культурну тканину, зберігаючи емоційний зв'язок із традицією, але актуалізуючи її через сучасні стратегії репрезентації жіночого костюму.

Окреслюючи перспективи подальших досліджень, можна зазначити потенціал різних аспектів гендерної проблематики, яку можна репрезентувати через жіночий костюм.

Ключові слова: Китай, образотворче мистецтво, живопис, сучасний станковий живопис, стратегії репрезентації, жіночий костюм, традиції, новації.

ABSTRACT

Wang Chong. Representation of women's costume in easel painting of China of the late 20th century - early 21st century: traditions and innovations. – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2025.

The relevance of the study is due to the need to investigate the changes that have occurred in the representation of women's costume in Chinese easel painting over the centuries. The emphasis in the study is on the fact that Chinese easel painting demonstrates attention to the representation of women's costume while preserving elements of Hanfu, Taoist and Buddhist motifs and emphasizes the connection with the centuries-old history and cultural code of China. In the context of globalization, the preservation of images of national women's clothing in the country's painting becomes an act of cultural resistance and a way of expressing ethnic identity. However, women's costume in painting also becomes not just a decorative element, but a symbol of social change: the transition from a traditional to a modern image of a woman.

Contemporary easel artists in China use costume as a metaphor for freedom, transformation, or even the inner struggle of the individual. Therefore, the relevance of the study lies in the ability of images of women's costume in contemporary easel painting in China to serve as a bridge between the past and the present, an expression of national and gender identity, and a tool for artistic and social dialogue. Traditions and innovations in the depiction of costume are not mutually exclusive, but on the contrary, contribute to the creation of deep, multi-layered visual images that are relevant to the contemporary Chinese and global audience.

The dissertation is devoted to the study of traditions and innovations in the representation of women's costume in easel painting of China in the late 20th and early 21st centuries. as a complex scientific problem in the art historical discourse. This required understanding the context, analysis of traditional representations of women's

costume in easel painting of modern China and characteristics of changes in innovative representations of women's costume in modern easel painting of today.

Chronological boundaries of the study: late 20th - first quarter of 21st century.

Object of the study – easel painting of China in the late 20th century - early 21st century.

Subject of the study – representation of women's costume in easel painting of China in the late 20th century - early 21st century.

The purpose of the study is to determine traditional and innovative strategies of representations of women's costume in easel painting of China in the late 20th century - early 21st century.

The **Introduction** reveals the relevance of the scientific problem under study, outlines its chronological and territorial boundaries. The object and subject of the study, outlines its goal and objectives, which include, in addition to the systematization of professional literature and the delineation of the main groups of sources, the study of contextual changes in easel painting in modern China, the analysis of traditional representations of women's costumes in easel painting in modern China, and the identification and analysis of innovative representations of women's costumes in modern easel painting in China.

The theoretical significance of the dissertation lies in deepening the understanding of the changes that have occurred in the representation of women's costumes in easel painting in modern China, and the practical significance lies in the possibility of using the results for artistic, educational and exhibition activities.

The research methodology is comprehensive and is based on iconographic and iconological approaches. In the study, in addition to general scientific methods of analysis, methods of historical and cultural reconstruction, historical and comparative, typological, formal-stylistic and artistic-compositional analysis are used as special methods of art history.

The first chapter of the dissertation provides a comprehensive overview of the state of scientific research on the topic, forms a source base for scientific research, defines the research methodology, briefly describes its conceptual apparatus and

concept. The analysis of scientific literature on the selected problem shows that in modern art discourse, despite the presence of a certain number of arrays of diverse professional literature, contexts, traditional strategies for representing women's costumes in guohua and innovative strategies in modern easel painting are insufficiently studied, and therefore require additional systematic research.

The **second chapter of the dissertation** establishes the criteria for the formation of the traditional-canonical representation of women's costumes in Chinese easel painting, which were formed over the centuries and are closely related to the philosophical-aesthetic and social attitudes of Chinese culture.

The periodization of the formation of the traditional-canonical representation of women's costumes in Chinese painting is carried out according to the principle of the change of ruling dynasties. According to the criterion of idealization and normativity of the image of a woman and her costume complex in the gohua, it was found that with the strengthening of Confucian orthodoxy and the centralization of power, the female image in Chinese painting evolved from sensual-aesthetic (Tang dynasty) to normative-moralistic (Sung and Qing dynasties).

The establishment of traditional Hanfu as the main form of women's costume complex during the early dynasties was represented in the gohua both in the form of ceremonial (aristocratic) painting and in the painting of the folk tradition. It was established that the criterion of social and hierarchical status of women's clothing in dynastic painting of China was not just a decorative element, but a holistic visual-code system in which each style, color, pattern and accessory was read as an indication of the social rank, moral status, family role and public function of a woman. Guohua artists acted not as neutral observers, but as visual chroniclers and ideologists, transmitting official ideas about order, harmony and subordination. Folk painting often used a stable set of female types, rather than individualizing female images through clothing, as was done in the ceremonial tradition of dynastic painting.

It has been found that ideological criteria in dynastic China played a key role in shaping social requirements for women's clothing and strictly regulated its representation in painting. It was based mainly on the Confucian value system, which

determined the social hierarchy, gender roles and moral norms. Buddhism strengthened the tendency towards modesty and multi-layeredness of Hanfu. And Taoism influenced the formation of the image of the immortal fairy in clothing and in the painting of dynastic China. In the painting of Guohua, these ideological guidelines were not simply reflected – they were visualized as normative models of female behavior and forms, styles and accessories in the female costume complex.

It was found that according to the criterion of rituality and symbolism, in the dynastic painting of China, women's fashion and costume complex were not simply a reflection of reality – they performed a symbolic function, recording both social status and moral, cultural and cosmological meanings. In the folk tradition of painting, the costume becomes a symbolic generalization, rather than a literal reflection of the era.

The main schemes of symbolization of women's costume in Chinese painting were: hierarchical scheme (symbolization of social status); moral-ethical scheme (representation of women's virtues); cosmological and natural symbolization; aesthetic and bodily scheme of symbolization of femininity; narrative scheme of symbolization, according to which a woman and her clothes were the carriers of the plot of genre painting. In the folk tradition of painting, women's costume was often part of the folklore and mythological world, not connected with reality. It has been confirmed that in each period of the development of dynastic China, costume in painting was a symbolic system through which the artist transmitted the ideals of his era: from bodily aesthetics and female individuality to the moralistic code, social regulation and symbolic politics. Folk painting used costume as a carrier of positive symbolism associated with well-being, happiness and family values.

It has been established that the representation of women's costume in the painting of dynastic China was not arbitrary – it strictly obeyed the artistic canon and aesthetic norms that developed in each historical era. These canons determined not only the style and form of the image, but also what costume was appropriate for a woman of a certain type and status, how it should be stylistically embodied and included in the composition of the painting. In this sense, the main styles of such embodiment were the styles of gongbi, se-yi and baimiao.

It has been proven that according to the criterion of functionality, in Chinese guohua painting, women's costume is not only an attribute of appearance, but also a functional component of the composition, which contributed to the disclosure of the plot, moods, hierarchy and aesthetic attitudes. According to the criterion of functionality, the costume in guohua performed a multi-level artistic and semantic role. In the ceremonial tradition of Guohua, in the context of the Tang Dynasty, costume is part of the artistic aesthetics that helps to convey movement and sensuality; in Song Dynasty painting, it becomes restrained, canonical, fits into the philosophical concept of painted scrolls; in Ming Dynasty painting, women's costume is strictly regulated and serves as an expression of morality and hierarchy, and in Qing Dynasty painting, it turns into a decorative and symbolic element, subordinated to spectacular visuality. In the folk tradition of Guohua, in the genres of popular religious and theatrical graphics, including lubok painting, costume reflects the real appearance of a rural or urban woman, often engaged in household or craft work. Clothing does not idealize a woman, but emphasizes her real role in economic and family life, and her costume is a code for instantly "reading" the role and status of a woman without signatures. However, in the same tradition, a costume can convey a generalized folk feeling of a person "from legends and myths" and serve as an aesthetic wish for a happy life.

The third chapter of the dissertation establishes that the evolution of the representation of women's Chinese costume in painting from the late Qing dynasty (late 19th century) to the 1920s reflects the profound social, cultural and political transformations that took place in China. The costume was depicted as an indicator of social status, and even as a reflection of Confucian morality (chastity, modesty). Women in painting from the end of the Qing dynasty are often shown as carriers of traditional virtues - they are static, graceful, removed from the outside world. The weakening of the influence of the Qing dynasty led to the gradual rejection of Manchu elements of clothing. In the 1920s, during the modernization of social relations and the influence of the West, the qipao became a symbol of these changes and formed the image of a "new" urban woman in painting. In painting and especially in popular

graphics (for example, calendar posters), women are often depicted with short haircuts, fashionable shoes, books, newspapers – signs of the "new woman". Images become secular, sexualized and commercialized, reflecting a new type of urban culture.

It has been found that the influence of decadence coincided with the process of Westernization in China (especially in Shanghai), which was reflected in the combination of traditional Chinese hanfu or qipao with European elements (corsets, hairstyles, accessories). The image of such a woman in painting often became a symbol of cultural conflict and transition, where the costume emphasized her dual identity – between the past and the then modernity, East and West. Under the influence of decadent aesthetics, Chinese artists increasingly depicted women as a symbol of aesthetic refinement or an allegory of beauty, longing, loneliness. Women's costume became part of this allegory, it was not just clothing, but a material "shell" of the era. A woman in a qipao, represented in painting, could simultaneously be an image of the beautiful past and a victim of urbanization, modernization and loss of identity. In a number of paintings, artists created a feeling of death, fading, as if the figure of a woman was losing density, becoming a symbol of slipping away time. The outfits were depicted with special attention to decorative details: embroidery, fabrics, patterns, which brought such images closer to the aesthetics of Art Nouveau and modernism, related to decadence. It has been proven that in the first half of the twentieth century. there is a diversification of the means of representing Chinese women's costume, which go beyond the guohua. New artistic forms – commercial illustration, lithography, advertising posters – gradually take on the task of representing the image of a "new" woman through the modernized qipao. It has been found that the transition from qipao to revolutionary clothing in post-war China was not just a change in fashion, but also part of a revolutionary project to redefine female identity. The decadent qipao symbolized the old, capitalist and feminine China, which the new government sought to resolutely abandon.

Revolutionary women's clothing was designed to destroy differences, suppress individuality and make women an instrument and symbol of the socialist state.

Women's costumes became a tool for establishing the image of women as "comrades in arms" and "builders of socialism", rather than as guardians of the family or objects of beauty. The role of women in society shifted from traditional to productive and ideologically active, which was reflected in clothing and was represented in painting, mainly executed in the style of socialist realism. It is found that Deng Xiaoping's reforms were a turning point: a departure from comprehensive ideological control to cultural and personal freedom. This was manifested in the liberation of clothing from political significance, the return of fashion and individual style. There was a profound transformation of the artistic language of Chinese painting, from politicized realism to ironic, experimental and often critical art. It is proven that the formation of non-canonical strategies for representing women's costumes in modern easel painting in China occurs in several contexts: ethnic, in the context of everyday culture, in the context of festive culture and in the context of emotional acceptance of women's costumes. This occurs due to the complex interaction of cultural, historical, social and artistic factors.

The historical and cultural factor influences the fact that modern artists, departing from traditions, enter into a dialogue with heritage. The socio-gender factor influences the fact that women's costume is used as a visual language to express protest, critical or ironic views on public expectations of women, both in society and in painting. The artistic and aesthetic factor influences the fact that non-canonicity becomes a form of resistance to unification and cultural censorship in easel painting. It has been found that the formation of non-canonical strategies of representation of women's costume in the context of ethnic tradition has two tendencies. The first is an attempt to create in easel painting a reconstruction of an ethnic women's costume, characteristic of a certain national minority; the second, more widespread, is the creation of metaphorical and symbolic constructions based on the transformation of traditional elements of an ethnic costume. In China, there is a growing interest in one's own roots and the search for national identity. Women's costume is a particularly expressive element of pictorial art, as it combines the ideas of beauty, status, ritual, customs, and even mythology. By depicting female images in ethnic costumes, artists raise the themes of origin, the

stability of traditions, and a deep connection with the land and people. It has been found that the representation of everyday clothing of an urban woman in easel painting in China is a way of artistically understanding life in conditions of rapid change. It is a relevant form of expression of individuality, a method of social analysis, and a challenge to cultural stereotypes. It does not simply record images, but enters into a dialogue with tradition, modernity, and the future. The “contemplation paintings” of Chinese painters of the early 21st century are an important trend in contemporary Chinese painting, characterized by a careful, almost documentary look at everyday life, as well as a rethinking of personal and social experience. In these paintings, everyday urban clothing plays a key but unobtrusive role, revealing deep aspects of identity, time, and the psychological state of the depicted women. It has been found that modern elegant women's costume in China is a visual dialogue between the past and the present. It preserves traditional cultural codes (through silhouette, ornament, color), but expresses them in a modern aesthetic: elegant, dynamic, and flexible. Such a costume is not just a decoration – it is a statement of cultural identity, taste, and belonging to heritage, adapted to a global visual language.

Its representation in modern easel painting is used by artists as a visual marker of cultural identity and inner feminine power. It has been proven that in non-canonical strategies of representation in easel painting in the context of emotional acceptance of women's costume, it ceases to be just a sign of an era or profession, loses its attachment to socio-cultural specifics and becomes part of a psychological or poetic space. This intensifies the state of dreaminess, unreality, in which the viewer reads the emotions of the heroine through the visual details of the outfit – its volatility, distortion, the symbolism of color. In Chinese easel painting of the early 21st century, under the influence of magical realism, women's costume was transformed from an everyday object into an expressive artistic language with which artists convey: the inner drama of the characters in their paintings, philosophical ideas of fluidity and transformation, the tension between cultural memory and personal identity. This stylistic direction considers a woman's costume not just a frame for a woman's image,

but a key to its semantic disclosure, which creates emotional depth and enhances the effect of an artistic "dream come true."

The general conclusion is that hybrids are increasingly common in contemporary easel painting of China, where a traditional costume retains a recognizable form but is given a new visual interpretation through unusual angles, symbolic surroundings, or digital effects. This reflects the metamodernist approach of Chinese painting — not to abandon the past, but to recode it into a new cultural fabric, preserving an emotional connection to tradition but actualizing it through contemporary strategies of representation of women's costume.

By outlining the **prospects for further research**, one can envision the potential of various aspects of gender issues that can be represented through women's costumes.

Keywords: China, fine arts, painting, modern easel painting, representation strategies, women's costume, traditions, innovations.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ВАН ЧОНГА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях України та які включені до
міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Ван Чонг, Алфьорова З. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *HUDPROM* 2023, 25 (1). *THE UKRAINIAN ART AND DESIGN JOURNAL*. С. 78-86. DOI 10.33625/hudprom2023.02.078
2. Ван Чонг. Костюми жінок Сіньцзяня, Гуансі та Нінся в сучасному станковому живописі Китаю. *Art and Design*. 2023. № 4 (24). С. 194–204. DOI <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.4.17>.
3. Ван Чонг. Повсякденний жіночий костюм в сучасному китайському станковому живописі. *Актуальні питання гуманітарної науки*, № 80, том 2. С. 142-149. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Ван Чонг. Періодизація існування «жіночої теми» в станковому живописі Китаю. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*. Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. – Харків, 2022. – 136 с. (укр., англ. мов.). С.22-23
2. Ванг Чонг. Репрезентація жіночого костюма в культурі хайпай на матеріалі станкового живопису Китаю. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку. Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (07-08 вересня 2022 р.)*, ХНТУ/ за ред. Білик А.А. – Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. – 234 с. С.85-87. ISBN 978-617-7773-36-7
3. Ван Чонг. Основні стратегії репрезентації жіночого костюму в сучасному станковому живописі Китаю. *Modernization of today's science: experience and trends: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings*

of the III International Scientific and Theoretical Conference, September 23, 2022. Athens, Hellenic Republic: European Scientific Platform. P. 98-99. ISBN 979-8-88796-804-9 DOI 10.36074/scientia-23.09.2022

4. Ван Чонг. Тибетський жіночий костюм в сучасному станковому живописі Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. — Харків: ХДАК, 2023. — 268 с. С. 253-254.*

5. Ван Чонг. Жіночий костюм меншин Мяо та Дун автономного округу Гуансі в сучасному станковому живописі Китаю. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. 136 с. С.127-128.*

6. Ван Чонг. Революційний» костюм доби Мао Цзедуна в станковому живописі Китаю. Ван Чонг. (2025). Революційний» костюм доби Мао Цзедуна в станковому живописі Китаю. *Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 року/ Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2025. 145 с. С.135-136. <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf>*

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

1. Alforova Z, Wang Chong. Non-canonical strategies of representation of female costume in contemporary Chinese easel painting. *Art in the Focus of Theoretical Studies: Oriental-Ukraine. Collective monograph / Edited by V. Kutateladze, Z. Alforova. Kharkiv: KSADA, 2022. p. (Scientific series of the department of the ICCP of the KSADA). Харків: Видав. центр ХДАДМ, 2022. 205 с. С.17-28.*

2. Ван Чонг. Методологічні підходи до осмислення репрезентативних стратегій в станковому живописі Китаю. *Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик: колективна монографія*/ за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків: Видав. центр ХДАДМ, 2024. 175 с. С. 102-125. (Наукова серія кафедри МККП ХДАДМ). ISBN 978-966-8106-95-8. <https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1.pdf>.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	25
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	30
1.1. Репрезентативні стратегії жіночого костюму у станковому живописі у мистецтвознавчому дискурсі, основні підходи.....	30
1.2. Джерела дослідження.....	41
1.3. Понятійний апарат дослідження.....	45
Висновки до першого розділу.....	53
РОЗДІЛ 2. ТРАДИЦІЙНА СТРАТЕГІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ У СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ.....	56
2.1. Основні етапи та критерії формування традиційної репрезентації жіночого костюма у живописі Китаю.....	56
2.2. Еволюція традиційної репрезентації жіночого костюма в станковому живописі Китаю.....	108
2.3. Парадна і народна традиція репрезентації жіночого костюма в станковому живописі Китаю.....	116
Висновки до другого розділу	124
РОЗДІЛ 3. НОВІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ.....	127
3.1. Вплив європейської традиції на репрезентацію жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю.....	127
3.2. Декаданс у репрезентації жіночого костюма в станковому живописі Китаю.....	135

3.3. Образно-стилістичні характеристики неканонічних стратегій
репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю...141

Висновки до третього розділу191

ВИСНОВКИ196

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ199

ДОДАТКИ229

ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....230

ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ239

ДОДАТОК В. АНАТАЛІТИЧНІ СХЕМИ ТА ТАБЛИЦІ.....301

ВСТУП

Актуальність дослідження. Жіночий костюм у китайській культурі — це не просто одяг, а складний символ, що відображає соціальний статус, етнічну приналежність, епоху та ідеали краси. У умовах глобалізації та впливу західної моди важливо зберігати візуальні коди традиційного костюма через мистецтво, особливо мистецтво живопису, який може виступати як форма культурної пам'яті. Сучасні художники переосмислюють традиційні образи, поєднуючи їх з новими формами, кольорами та техніками, таким чином створюючи міст між минулим і теперішнім. Жіноча фігура та її одяг в мистецтві живопису — це простір проекції суспільних поглядів на жінку. Сучасний живопис Китаю відображає зміни в сприйнятті гендеру, емансипацію та пошук індивідуальності жінкою. Через зображення костюма художники піднімають питання самовираження, соціальної свободи, традиційного та сучасного образу жінки. Це стає особливо значущим у китайському суспільстві, де відбувається зіткнення традиційних конфуціанських цінностей і сучасних феміністських течій, що тільки формуються. Китайський жіночий костюм (наприклад, ханьфу або ципао) має високий декоративний та символічний потенціал. У станковому живописі костюм використовується не тільки як елемент реалістичної фіксації статусу жінки, але і як виразний засіб, адже костюм може символізувати епоху, настрій, душевний стан героїні. Багато сучасних художників акцентують увагу на деталях, тканинах, орнаментах, граючи з візуальною метафорою та культурним контекстом. Сучасний станковий живопис Китаю перебуває в постійному пошуку національної художньої мови. Жіночий костюм стає свого роду «візуальним кодом», через який художники встановлюють діалог між традиційним китайським мистецтвом (наприклад, гошуа або народним живописом мінхуань) та сучасними західними техніками, якими користуються китайські живописці. Це робить тему костюма не тільки естетично привабливою, але й важливою з точки зору формування національної художньої ідентичності через образність станкового живопису Китаю кінця XX-початку XXI ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мета дослідження – визначити традиційні та інноваційні стратегії репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі Китаю кінця XX ст. - початку XXI ст. Для досягнення зазначеної мети були визначені основні завдання дослідження:

- систематизувати наукову та спеціальну літературу, дослідити стан вивчення теми наукової роботи;
- сформувати джерельну базу і провести систематизацію, класифікацію матеріалів дослідження;
- дослідити контекстні зміни в станковому живописі сучасного Китаю;
- здійснити аналіз традиційних репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі сучасного Китаю;
- проаналізувати зміни в новаційних репрезентаціях жіночого костюму в сучасному станковому живописі Китаю;
- окреслити перспективи подальших досліджень.

Територіальні межі дослідження визначені специфікою дослідження й охоплюють сучасні адміністративні межі Китаю.

Хронологічні межі дослідження зумовлені його метою і завданнями, окреслені кінцем XX - першою чвертю XXI ст. Але визначення традиційних та новаційних стратегій репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі Китаю кінця XX ст. - початку XXI ст. потребувало звернення до історії жіночого одягу та його репрезентацій в гошуа на основі масиву джерел різних періодів розвитку китайського образотворчого мистецтва.

Методи дослідження. Вибір методологічного інструментарію обумовлений характером дослідження та його метою. Незважаючи на синологічний матеріал дослідження, іконографічний і іконологічний підходи (Е. Панофський [141;142;143], А. Варбург [172]) є основою обраної методології. Іконографія спрямована на аналіз сюжету, персонажів, жіночий костюм, символіку

станкового твору. Іконологія розкриває більш глибокі сенси, культурний і філософський контекст живописних зображень за темою дослідження. Загальнонаукові методи дослідження поєднуються з методом історіографічного аналізу фахової літератури, методом історико-культурної реконструкції, методом історико-порівняльного аналізу, методом типологічного аналізу, методами формально-стилістичного аналізу, методом художньо-композиційного аналізу як спеціальних методів мистецтвознавства. Обраний методологічний інструментарій є комплексним і дозволив простежити еволюцію репрезентації жіночого костюму в станковому живописі Китаю, визначити традиційні та іноваційні стратегії таких репрезентацій.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше*:

- комплексно розглянуті традиційні та новаційні стратегії репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі Китаю кінця XX ст. - початку XXI ст.;
- зроблена періодизація та встановлені критерії формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у станковому живописі Китаю;
- доведено, що формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю відбувається в кількох контекстах: етнічному, в контексті культури повсякденності, в контексті святкової культури та в контексті емоційного прийняття жіночого костюму;
- з'ясовано, що в сучасному станковому живописі Китаю жіночий костюм стає свого роду «візуальним кодом», через який художники встановлюють діалог між традиційним китайським мистецтвом (наприклад, гохуа або народним живописом мінхуань) та сучасними західними техніками;
- окреслено коло сучасних китайських майстрів-станковистів, що відзеркалили в своєму мистецтві еволюцію жіночого костюму.

Уточнено і доповнено:

- контексти, взаємозв'язки та взаємовпливи між традиційними техніками гохуа та усталеними в династичному Китаї стратегіями репрезентаціями жіночого костюму в живописі країни;

- художні особливості новітньої репрезентації етнічного жіночого костюму деяких народностей сучасного Китаю.

Набули подальшого розвитку:

- аналіз модифікацій сучасного жіночого костюму, репрезентованих в станковому живописі Китаю кінця XX - початку XXI ст.

Теоретичне значення дослідження полягає в обґрунтуванні та систематизації традиційних та інноваційних стратегій репрезентації жіночого костюма у сучасному станковому живописі Китаю як важливого інструменту художньої комунікації та культурної ідентичності. Аналіз поєднання традиційних та інноваційних репрезентативних стратегій жіночого костюму в сучасному китайському станковізмі дозволяє виявити механізми трансформації образу жінки у контексті соціокультурних змін, зумовлених процесами глобалізації, урбанізації та цифровізації. Дослідження робить внесок у розвиток мистецтвознавчої теорії, уточнюючи понятійний апарат та методологічні підходи до вивчення костюма як маркера етнічного, історичного та соціокультурного статусу жінки в образотворчому мистецтві сучасного Китаю. Виявлені закономірності розширюють можливості міждисциплінарного аналізу сенсів, культурного та філософського контекстів живописних зображень, сприяють поглибленню гендерних досліджень у галузі образотворчого мистецтва та формують концептуальну основу для розуміння синтезу традиції та інновації у китайській художній культурі XXI століття.

Практичне значення дослідження полягає у застосуванні його результатів у художній та музейно-виставковій практиці, арт-освіті, індустрії моди та культурно-дипломатичних проєктах. Матеріали дослідження можуть бути основою для створення творів та експозицій, що інтегрують традиційні та інноваційні стратегії репрезентації жіночого костюма, а також для формування освітніх програм та креативних ініціатив, спрямованих на популяризацію живописної та культурної спадщини Китаю у сучасному контексті.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження автора,

викладені у 10 одноосібних публікаціях, з них 3 опубліковані в наукових збірниках, затверджених Атестаційною колегією МОН України, 1 публікації, яка додатково відображає наукові результати дисертації у співавторстві з З.Алфьоровою.

Апробація результатів дисертації. Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 6-ти всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: на Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» (Харків, ХДАДМ, 2022), на VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку» (Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський, 2022), III Міжнародна науково-теоретична конференція (Афіни, Грецька Республіка, 2022), на Міжнародна науково-практичній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2023), на «Перших Таранушенківських читаннях» (Харків, ХДАДМ, 2023), на «Других Таранушенківських читаннях» (Харків, ХДАДМ, 2025).

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів і висновків до них, загальних висновків, списку літератури і додатків (списку ілюстрацій, альбому ілюстрацій, аналітичних схем та таблиць). Обсяг основної частини – 198 сторінок, список використаних джерел (297 позицій), додатків (109 ілюстрацій, 45 аналітичних таблиць та схем).

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Репрезентативні стратегії В станковому живописі у мистецтвознавчому дискурсі, основні підходи

Питання про історіографічні підходи до опису стратегій репрезентації жіночого костюма в станковому живописі сучасного Китаю торкається одразу кількох дисциплінарних утворень: мистецтвознавства, гендерних досліджень, культурології, історії моди тощо. У мистецтвознавчому дискурсі репрезентативні стратегії у станковому живопису розглядаються як сукупність художніх прийомів, способів зображення та візуальних кодів, за допомогою яких художник виражає зміст, ідею або позицію. Репрезентації жіночого костюму в сучасному станковому живописі Китаю відображають культурний контекст, естетичні установки історичного часу, індивідуальний стиль художника та соціальні функції мистецтва.

Найпоширенішим в історіографії, присвяченій зазначеній проблемі, є *соціокультурний та історичний підхід*, згідно якому в науковому середовищі звертається особлива увага на соціокультурні та історичні фактори, які вплинули на зміни в станковому живописі Китаю. В таких дослідженнях станковий живопис розглядається як певний візуальний медіатор ідеології, пропаганди чи соціальної критики. Різна науково-дослідницька оптика, характерна для наукових публікацій цього підходу, фокусується як на загально-теоретичних дослідженнях станкового живопису Китаю, так і на контекстах, які вплинули на різні аспекти його розвитку.

Такі наукові публікації зачіпають цивілізаційні питання взаємозв'язків глобалізації світу та мистецьких процесів, до прикладу як книзі «Мистецтво і глобалізація» під редакцією Дж. Елкінса, Ж. Валявічарської та А. Кім [53], публікації Дж. Гарріса [106; 107], В.Шейка [44; 45], Ван Чуна [167] та інших. Основними ідеями зазначеної фахової літератури стали ідеї культурного синтезу

в умовах глобалізації, синтезу, який дозволив Китаю увійти у коло країн, які поступово перетворюються на світовий арт-хаб. Такі мегаполіси як Пекін, Шанхай або Гуанчжоу активно формують як нові моделі культурної дипломатії в якості «м'якої сили», так і сприяють динамічній інтерналізації нового покоління художників. Втім, дослідники вказують і на існуючі ризики: можливість втрати національного культурного коду або поглинення традиційних мистецьких стратегій новітніми технологічними винаходами та глобальним арт-ринком. Тому основною тезою китайського наукового дискурсу сьогодні є розуміння глобалізації не як розчинення у світовому економічному та культурному полі, а активна гра на ньому на власних умовах, де країна одночасно зберігає давній культурний стрижень та адаптує його до глобальних технологічних, економічних, соціокультурних та естетичних тенденцій.

Втім, окрім, глобалізаційного контексту, який, безперечно, продовжує бути вкрай важливим, частина наукових досліджень зазначеного історіографічного напрямку присвячена контекстам, які вплинули на становлення сучасного китайського суспільства та образотворчого мистецтва сучасного типу. Кардинально важливими тут є реформи Ден Сяопіна, вплив яких досліджувався у фаховій літературі. Так, у дослідженні Чена Чжу, опублікованому в Стенфордському університеті, глибоко проаналізовані наслідки реформ 1980-х років в Китаї для візуального мистецтва [90], Девід Елліот в книзі «Нове мистецтво Китаю після 1989 року» розглядає ці реформи в якості фундаменту для кардинальної модернізації суспільних та мистецьких процесів в Китаї кінця XX ст. [98]. Аналіз контекстних змін, які вплинули на становлення образотворчого мистецтва нового типу в країні був зроблений Полом Гладсоном в 2004 р. в книзі «Сучасне китайське мистецтво: критична історія» [102]. Загалом позитивна оцінка реформ 1980-х рр. для суспільного та мистецького клімату в країні в чисельних публікаціях цього історіографічного сегменту все ж таки доповнювалась обережною думкою про загрозу «втрати минулих культурних орієнтирів», яка може вплинути на стан збереження національного соціокультурного коду.

Великим сегментом фахової літератури, яка може розцінюватись як та, що містить контекстну інформацію щодо репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі Китаю, є загальнотеоретична мистецтвознавча література, присвячена еволюції китайського живопису та впливам на неї зовнішніх естетичних тенденцій. Певна контекстна інформація міститься на сьогодні практично у кожному дослідженні загальної історії образотворчого мистецтва Китаю. В роботах початку XX ст., і, особливо з останньої чверті XX ст., описуються соціокультурні та історичні контексти як правління кожної династії імператорського Китаю, і відповідно, історія розвитку образотворчого мистецтва кожної історичної доби. Великий масив дослідницької наукової літератури, як китайської, так і закордонної, присвяченій загальній історії образотворчого мистецтва Китаю, детально описує значні історичні та соціокультурні впливи на розвиток китайського мистецтва. При цьому практично у цих роботах не відстежується та не описується взаємозв'язок між станковим живописом та еволюцією жіночого костюму.

Окрім фундаментальних праць патріарха китайського мистецтвознавчого дискурсу, Гао Мінлу [195; 196; 197; 198], на межі століть з'являються чисельні публікації дослідників нового покоління, які переосмислюють контексти еволюції образотворчого мистецтва в Китаю. Серед них колективна монографія Ван Чаовеня, Сюе Юннєня та Цай Сінї [280], праці Ван Цзунїна [191], Го Вейхуа [200], Інї Ліцзе [211], Ліня Му [216] та багатьох інших. Англomовна історіографія китайських вчених XI ст. теж звертає увагу на переосмислення контекстів еволюції китайського образотворчого мистецтва з урахуванням новітньої археологічної та мистецтвознавчої інформації. Так, в публікаціях Лі Пуяоаня [119], Лю Чуня [126] [Лю Сіня [127; 128; 129] та інших з'являються нові факти щодо контекстів, які вплинули на розвиток образотворчого мистецтва Китаю протягом його історії. Ця ж риса характерна для англomовної фахової літератури закордонних дослідників. В працях С. Бушелла [67; 68; 69]. В. Вотсона [169; 170; 171], Дж. Зільбергелда [147], Дж. Кехілла [73; 74; 75; 76; 77], К. Клунаса [95], К. Х. Максвелла та Дж. Сміта [132], С. Маккосленда [134; 135], в цікавій роботі

Фредеріка Моута «Інтелектуальний клімат у Китаї вісімнадцятого століття: погляди на Пекін, Сучжоу та Янчжоу в період Цяньлун» [138], в окремих публікаціях Р. Барнхарта [58; 59], а також у колективних монографіях за його участю [56;57], О. Сірена [148] та інших дослідженнях розкриваються додаткові контекстні аспекти розвитку китайського живопису. Глибокий аналіз робіт європейських та американських вчених-синологів з проблем живопису Китаю був проведений Гу Сінченем та його науковим керівником В. Шулікою [16]. Зміни в розумінні розвитку китайського живопису в україномовному мистецтвознавчому дискурсі проаналізовані в україномовних публікаціях Ю. Бабунич та К. Сяовена [1], Ван Міня щодо фрескового живопису [4; 5], М. Ковальнової та Лю Фаня щодо традицій та інновацій в олійному пейзажному живописі в Китаї ХХ ст. [18] та інших.

Аналізуючи взаємовпливи Китаю та Європи з доби династії Тан по добу династії Сун, західні вчені в колективній монографії під редакцією Х. С. Томаса відзначають гуманітарну місію танської династії в обміні ідеями та практиками Сходу та Заходу [93]. В спільній статті Є. Котляра та Г. Чжижуна теж звертаються до загально-історичного та соціокультурного контекстів зазначеної проблеми на матеріалі творчості Джузеппе Кастільоне та його живопису в Китаї в XVIII ст. [22]. Чжан Чже, звертаючись до натюрмортів Джузеппе Кастільйоне, розуміє їх як синтез східної та західної традицій в китайському образотворчому мистецтві [40]. А в публікації Р. Шмагало та Х. Сянь, до прикладу, простежується зв'язок між Сходом та Заходом у мистецтві маски [282]. Л. Горбатенко в своїх публікаціях торкається проблеми принципів побудови асоціативно-образних кольорних композицій [273; 274], що стало цікавим для порівняння розумінням кольору китайськими дослідниками [2; 3; 14].

Окрім взаємовпливів Сходу та Заходу, вчені також звертали увагу на азійські впливи на Китай та його суспільство та культуру. Окрім відомого монгольського впливу (завоювання), відомо також про японський вплив на мистецтво Китаю. Про це писали Дж.Ф. Ендрюс та К. Шен [48], С. Рибалко [28] та інші.

Окремим масивом літератури контекстного характеру є наукові публікації, в яких досліджувався вплив СРСР на китайське суспільство та культуру періоду Мао Цзедуна. До прикладу, в праці Лінь Су досліджувалась роль комуністичній пропаганди в китайському мистецтві [125], а у статті В.Тарасова – вплив радянських наративів на китайську мистецьку практику [31]. Вей Чжан в книзі «Мистецтво та революція: китайський живопис у часи Культурної революції» звертає увагу на взаємозв'язки СРСР та мистецтва соціалістичного реалізму та китайського образотворчого мистецтва часів Культурної революції [175]. А в монографії Сюй Біна «Візуальна політика соціалістичного реалізму в Китаї» аналізуються контексти, які призвели до формування соціалістичного реалізму в живописі Китаю доби Мао Цзедуна [179.].

Соціокультурний та історичний підхід в історіографії проблеми зачіпає ще кілька аспектів: вплив західного модернізму та постмодернізму на мистецькі процеси; інституційні та освітні зміни, які вплинули на стан сучасного станкового живопису Китаю; фокус на авангарді, наукові дискусії щодо трансформації базових традицій в китайському образотворчому мистецтві та на питаннях збереження культурній ідентичності в творчості сучасних художників.

Суттєвим контекстним аспектом історіографії є вплив західного модернізму та постмодернізму на образотворче мистецтво Китаю [103]. Одним з найцікавіших моментів цього впливу є історія суспільно-мистецького руху «4 травня» в Китаї. Насьогодні багато китайських та закордонних дослідників осмислити важливість цього руху для зближення естетичних систем Сходу та Заходу. Західний модернізм суттєво вплинув на урізноманітнення станкових живописних технік та зображальних прийомів, і це засвідчила історіографія, присвячена цьому аспекту проблеми.

Мистецький рух «4 травня» суттєво вплинув на трансформації в китайському живописі та інтелектуальному житті китайського суспільства [181]. В книзі Чжоу Цзо-цзуна «Рух Четвертого травня: Ідеологічна революція в сучасному Китаї» робиться розмежування «вузького» та «широкого» розуміння руху, вплив на сучасну китайську свідомість [261]. В дослідженні Чень Піньюаня

«Дотик до історії та вступ до руху Четвертого травня», використовуючи підхід «нової історичності», автор розглядає феномен історичної дійсності через ключові об'єкти — день події, журнал «Нова молодість», особистість Цай Юаньпея, статті та вірші членів руху «4 травня» [256].

В цікавій статті Лю Сюецзяо «Про вплив західного живопису на дизайн обкладинок сучасних літературних книг під час руху «Нова культура Четвертого травня» розглядається вплив західних художніх течій (арт нуво, кубізму, конструктивізму тощо на китайський живопис). Автор показує, як естетичні ідеї того часу сформували візуальну обложку як форму модної комунікації [230]. Треба зазначити, що в китайській історіографії наголошується на тому, що естетична програма «4 травня» була не ізольованим художнім явищем, а частиною широкого проєкту культурної модернізації. Мистецтво розглядалося як радикальне оновлення національного духу, а естетичне виховання — як інструмент формування нового громадянина, здатного до критичного мислення. Була також висунута концепція «художньої революції» (美术革命). В історіографії закріпилося розуміння того, що рух «4 травня» ініціював революцію в образотворчому мистецтві з її основними принципами, найважливішим з яких були: відмова від замкнутого наслідування старих канонів гохуа; освоєння реалізму як «наукового» методу зображення; розвиток індивідуального мистецького стилю, інтеграція західних технік та форм з китайським живописом, розгляд мистецтва як засобу соціального та політичного висловлювання.

Поява імпресіоністичних тенденцій в китайському олійному живописі першої половини XX ст. описана у спільній статті М. Ковальнової та Цю Чжуанюя [19]. А в статті Ю. Бабунич та К. Сяовена «Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису» на ґрунтовному документальному матеріалі проаналізовані модерністські художні рухи початку XX ст., зокрема рух, який представляли Кан Ювей і Лян Цічао [1].

Ще один масив історіографії цього напрямку аналізує вплив реформ Ден Сяопіна на мистецтво. В своїй книзі «Ден Сяопін та трансформація китайського

мистецтва: епоха реформ та її вплив» Чжан Вей аналізує відомий китайський мистецький рух «Нова хвиля 85» та ті контексти, які призвели до його створення [186]. Ву Хун в книзі «Китайське мистецтво 1980-х років: вплив Нової хвилі» розкриває значення мистецького руху «Нова хвиля 85» для становлення новітнього живопису Китаю ХХІ ст. [178]. На сьогодні «Нова хвиля 85» розглядається в історіографії як рух, без котрого були б неможливі переходи значної кількості сучасних китайських художників до нетрадиційних технік живопису [121], [187]. Різні системи постмодерного мислення в культурі аналізує Дао Цзи в своєму дослідженні, приходячи до висновку, що в Китаї ці системи не дуже приживаються [209].

Останні десятиліття в якості контексту розглядаються інституційні та освітні зміни в сучасному Китаї. Відомо, що художні академії та окремі школи в Китаї виникають дуже давно. А підчас правління династії Сун (китайське Просвітництво) освіта в країні розквітає. Усе це впливає і на розвиток живопису. Попри кризи та драматичні події, у ХХ ст. художня освіта країни збагачується за рахунок впливу величезної китайської діаспори та тих художників, які здобували освіту за кордоном [83]. На сьогодні їх творчість є предметом багатьох досліджень науковців-мистецтвознавців. Чжу Цзяньгао в статті «Аналіз думки Ву Гуанчжуна про художню освіту» стверджує що «мистецька освіта є діяльністю, у якій школа здійснює цілеспрямований, спланований і організований вплив на вихованих, щоб освічені змінилися відповідно до очікувань» [263, с.34]. Публікація Ю. Бабунич та К. Сяовена, про яку вже згадувалось, аналізує також і естетичну систему мистецької освіти Кая Юаньпея, яка виявилась фундаментом для змін у підготовці художників сучасного Китаю [1]. Суттєво змінює уявлення про сучасний стан мистецтва і є корисною для мистецької освіти дисертація Гао Сяотяня, захищена в Україні [15]. Отже, в працях, присвячених цим контекстам, розглядаються впливи таких освітянських змін, без яких було б неможливо зрозуміти еволюцію китайського станковізму.

Перша чверть ХХІ ст. – це період боротьби китайських традиціоналістів за відродження національної ідентичності на противагу світовому глобалізму.

Насамперед, в китайській історіографії ці питання ставились дуже активно. Певним чином відбулось повернення та перегляду стародавніх китайських джерел з живопису, висвітлення нових біографічних даних майстрів давніх династій тощо. Цікавими також є публікації, як китайномовні, так і іншомовні, які стосується сучасних історіографічних дискусій. Серед останніх можна назвати дослідження Хао Сяо Хуа, присвячене появі новітніх естетичних концепцій в китайському мистецтвознавстві на межі XX-XXI століть [32]. В англomовній статті, виданій в Україні, її автор – Цзіншен Хуан – звертається до витоків традиційного китайського живопису, підкреслюючи важливість збереження в ньому національної ідентичності [111]. Треба зазначити, що прагнення такого збереження існує у величезному масиві академічної китайської фахової літератури. Втім, навіть такі відомі фахівці, як Гао Мінлу, зазначили, що сфера сучасного китайського образотворчого мистецтва на початку XXI ст. значно змінилась під впливом глобалізації та цифровізації [201]. Цю думку підтримують і дослідники нового покоління, такі, як Л. Дуань [278], Чжу Ці [293] та інші.

Отже, в історіографії зазначеного напрямку існують тверді переконання, що відкритість світу викликала потужний потік західних ідей та художніх форм, породивши як творчу свободу, так і культурну комерціалізацію. Дослідники пишуть про «ціннісний зсув» — від колективістської ідеології до індивідуалізму та прагматизму. Старше покоління вчених, яке працювало у 1980-ті рр., часто згадує реформи як час інтелектуальної відлиги, бурхливих дискусій та надій. Молоді дослідники, які народилися після 1990-х рр. аналізують реформи скоріше через призму їх довгострокових наслідків — не тільки економічного підйому, урбанізації, але й проблем екології, соціальної мобільності та «нової нерівності». Втім, загальним є занепокоєння щодо розмивання національної ідентичності сучасного суспільства Китаю.

Окрім *соціокультурного та історичного підходу* в історіографії проблеми дослідження ще одним історіографічним напрямом є осмислення гендерного аспекту зазначеної проблеми у фаховій літературі. Кілька науковозначущих тем

розробляється в цьому напрямі науковцями-мистецтвознавцями. По-перше, це тема зміни статусу китайської жінки в сучасному суспільстві країни. З'явилися чисельні публікації, в яких переосмлюється роль жінки, її статуси відносно парадигми традиційного патріархального устрою як імператорського Китаю, так і Китаю початку XX ст. По-друге, це тема, гендеру у мистецтві, зокрема, в образотворчому. Демократизація мистецької освіти в Китаї призвела до появи нового покоління жінок-художниць та жінок-дослідниць, які поступово починають віддзеркалювати зміни в китайському суспільстві у своїй науковій та мистецькій творчості.

Один з лідерів китайської академічної думки, Лі Сяоцзян в книзі «Академічні питання жінок та гендеру» обговорює методологічні проблеми, пропонує локалізацію західних феміністських концептів та розглядає специфіку китайської гендерної проблематики. [220]. Одна з перших книг про гендер в КНР, дослідження Ляо Веня «Жіноче мистецтво — фемінізм як спосіб» аналізує художні практики жінок-художниць, специфіку локального фемінізму та пропонує методологію для художньої критики з феміністичних позицій [232]. Під редакцією Мейфер Мей-хуей Ян в збірці «Власні простори: жіноча публічна сфера в транснаціональному Китаї» автори досліджують формування жіночих публічних просторів та практик вираження у транснаціональному китайському контексті [133]. В опублікованому в Берклі дослідженні Ван Чжена «Жінки в китайській доби Просвітництва: усна та текстова історія» реконструюються біографії та інтелектуальні практики жінок-діячів періоду «четвертого травня» і подальших років [169]. В загальнотеоретичному дослідженні «Гендерний підхід до Китаю» Дай Цзіньхуа на матеріалі кіно, масової культури та публічних дискурсів показує, як гендерна проблематика конституює культурну модернізацію та видозмінює візуальну репрезентацію жінок у сучасному Китаї [206].

Окремою групою публікацій є наукові розвідки, які присвячені дизайну сучасного жіночого костюма, зміні матеріалів його виготовлення та тим тенденціям, які існують в сучасній китайській жіночій моді, а жіночий костюм

розглядається як історичний та соціокультурний маркер суспільних відносин в країні. В книзі Чжан Лін, присвяченій дослідженню стилю жіночого одягу в Південній династії Сун [260], характеризуються форми та стильові парадигми жіночого одягу південносунського періоду; детальна морфологія крою, розмірних співвідношень та естетичних кодів. Історія чонгсаму (ципао) розглядається в дослідженні Лю Жуйпу та Чжу Бовей [228]. Авторами запропоновано класифікацію силуетів ципао (класичну – реформовану – канонізовану форму) та простежено технічні/конструкторські зміни, які лягли в основу сучасного образу жіночого міського одягу. Цікавими також виявились дослідження Чень Буюня щодо розвитку жіночої моди доби династії Тан [71], [72]. В публікації Хуа Мей наданий огляд історії китайського одягу від давнини до XX ст. [252]. Цікавим є дослідження На Чуньїн щодо цивільного одягу династій Суй та Тан [235]. А Ван Юйцін, аналізуючи еволюцію ципао (чонсам), розглядає, як сукня стала платформою для обговорення жіночності, модерності та політичних символів у китайському суспільстві [196]. Безумовно, перераховані праці не вичерпують усі аспекти зазначеної групи фахових публікацій. Втім усі вони є важливими для вирішення дослідницьких завдань дисертаційного дослідження.

Враховуючи міфопоетичний характер китайської традиційної культури та системи мистецтва (гохуа), історіографія проблеми звертає увагу на символічну роль жіночого костюму, особливо часів імперського Китаю. Дослідження мистецтвознавців цього напрямку фокусуються на інтерпретації елементів жіночого костюму через систему символічного мислення китайської нації. В праці «Дослідження стародавніх китайських костюмів» Шень Цунвєня, фундаментальній роботі з історії стародавнього китайського одягу, наведені ілюстрації та цікавий коментар до різних періодів історії жіночого костюму [266]. Певну інформацію про одяг можна отримати зі збірки есеїв про стародавні китайські транспортні засоби та одяг авторства Сунь Цзі [244]. Публікації Шень Цунвєня, Сунь Цзі та інших є важливим внеском в збагачення фахового знання еволюції символіки жіночої моди протягом тисячоліть.

Окремою групою наукових розвідок є публікації про віддзеркалення ролі костюму в мистецтві сучасного Китаю [168], [241], [257],. Серед них публікації автора зазначеного дослідження – Ван Чонга [6; 7; 8; 9;10;11;12; 13; 272], які є внеском в наукове осмислення взаємозв'язків станкового живопису та жіночого костюму.

Основними ідеями гендерного напрямку в історіографії зазначеної проблеми є: 1. ідея протистояння сучасних китаянок традиційно патріархальній системі суспільного устрою Китаю; 2. ідея про зміну статусу жінки в сучасному Китаї формує певні «дрес-коди» для різних страт жінок в китайському суспільстві. 3. ідея «відкриття» сексуальності «новітньої» китаянки. Це відбувається через різні канали, одним з яких є мистецтво. У сучасному китайському мистецтвознавстві гендерний історіографічний сегмент — порівняно молодий, але вже досить помітний дослідницький пласт, і в ньому є низка проблемних аспектів, які сьогодні активно обговорюються в академічному середовищі. Досі домінує спадщина патріархальної історіографії: традиційні академічні праці до кінця XX ст. майже не включали жіночі імена, навіть, коли жінки грали помітну роль у мистецьких процесах (наприклад, в живописі, кераміці, театрі). Досі існує проблема «другорядних ролей» жінок в мистецтві: якщо в дослідженнях художниці і згадувалися, то частіше як учениці, дружини чи музи відомих майстрів, а не самостійні творці. Про багатьох художниць, які особливо працювали до 1949 року, збереглося вкрай мало матеріалів, — і це заважає реконструювати цілісну історію їх творчості. У деяких випадках публікація архівів обмежена ідеологічними рамками або загальнодержавним порядком.

Отже, аналіз фахової літератури різних історіографічних напрямів свідчить про зростаючу цікавість науковців до зазначеної проблеми. Але, тим не менш, на сьогодні бракує наукових розвідок, в яких пов'язується еволюція станкового живопису Китаю з репрезентацією жіночого костюму в ньому. Тим більше, важливо підкреслити, що в українському мистецтвознавчому дискурсі вивчення репрезентації жіночого костюма у сучасному станковому живописі Китаю має значення як для розширення порівняльного мистецтвознавчого аналізу, так і для

поглиблення гендерних досліджень образотворчого мистецтва. Цей аспект дозволяє виявити взаємозв'язок візуальних кодів та культурної ідентичності, збагатити методологічний інструментарій вітчизняної науки за рахунок східних підходів до формування художнього образу, а також сприяє зміцненню українсько-китайського мистецтвознавчого та академічного діалогу.

1.2. Джерела дослідження

Джерельна база дослідження була визначена відмовідно до мети та його завдань. Осмислення стратегій репрезентації жіночого костюму в сучасному станковому живописі Китаю здійснювалося шляхом комплексного аналізу сукупності джерел, в яких містилась та чи інша інформація з зазначеної наукової проблематики. Теоретичну базу дослідження становлять *установчі теоретичні праці китайських провідних китайських художників* (трактати Гу Кайчжи, Се Хе, Чжу Цзінсюаня, Ван Ідуна, Лю І та інших). Аналіз Гу Кайчжи основних принципів станкового живопису вплинув на розуміння ролі композиції та кольору в традиційній репрезентації жіночого костюму [266]. Се Хе в своєму «Каталозі стародавніх картин» формулює ранню теоретичну формулу практичного традиційного живопису Китаю, згідно який колір повинен «слідувати природі/типу» об'єкту [242]. Роздуми Чжу Цзяньгао про передачу традиції в китайському живописі та мистецькій освіті країни дозволили виявити зв'язок між традиційною репрезентацією жіночого костюму в станковому живописі та тими інноваціями, які відбулись пізніше [262]. Важливими також виявились інтерв'ю та особисті роздуми таких художників, як Ван Ідун [192], Лю І [224] та інших [221].

Важливість певних *історичних джерел* для дослідження репрезентації жіночого костюма у станковому живописі сучасного Китаю можна розглянути у трьох взаємопов'язаних площинах — історико-культурній, візуально-стилістичній та методологічній.

Група джерел, яка дозволяє дослідити традиційні та інноваційні стратегії репрезентації жіночого костюму у станковому живописі країни — це

документальні пам'ятки – ілюстровані хроніки (цзіньші, туцзюань), альбоми придворного живопису, гравюри, імператорські портрети. Ці матеріали дозволяють проаналізувати відповідність традиційної репрезентації жіночих шат як в давньокитайському живописі, так і в сучасному станковому живописі Китаю, тим більше, що і сучасні художники-станковісти, орієнтуючись на ці документальні пам'ятки, намагаються часто точно відтворювати крій, тканину, орнамент, способи драпірування та аксесуари старовинних жіночих костюмних комплексів. Можна назвати ілюстрований каталог, зібраний Сунь Цзі «Матеріальна культура династії Хань» [243] та його ж збірку есеїв про стародавні китайські транспортні засоби та одяг [244], три томи альбома з Музея історії Шеньсі під редакцією Луо Веньлі з цікавим розділом Чен Цзяньчжена «Стародавні китайські фрески: династія Тан» [233], ілюстрований альбом з зображеннями жіночих костюмів доби династії Суй та Тан [234] та інші ілюстровані видання, до прикладу, ілюстровані альбоми творів Джузеппе Кастільйоне [214; 235; 236; 237] тощо.

До таких *документальних пам'яток* також можна віднести трактати з етикету та придворної культури (наприклад, відому «Книгу обрядів», яку приписують добі пізньої Чжоу, раннього імперського періоду, створену орієнтовно IV-I ст. до н.е., і канонізація якої відбулась за династії Хань) [215], а потім з'явилися аналогічні трактати-настанови за династії Мін [216] та інших історичних часів. Такі трактати містять нормативні приписи про костюм за рангом, кольорами та ритуальними контекстами; дають основу для розуміння, як зовнішність та одяг легітимували статус жінки та формували візуальні коди у наступній літературі та мистецтві [269]. До таких трактатів відносяться відома історична пам'ятка «Обряди Чжоу» [239], в якій суворо фіксовані форми офіційних і святкових жіночих костюмів, «Чотири книги для жінок» з настановами щодо поведінки дам в імперському Китаї » [264] та інші приписи та збірки, які містять важливу інформацію щодо нормативної поведінки жінок стародавнього Китаю, до прикладу, настанови щодо одягу жінок під час церемоній одруження, зібрані та описані Чжун Мантяном в книзі «Церемонія

одруження» [263] та інші подібні збірки. Такі описи забезпечують розуміння ступеню автентичності та соціального маркування костюма в системі соціальної поведінки китайської жінки та відображення цього на картині (наприклад, відмінність у одязі імператриці, знатної пані та городянки), і є важливими історичними джерелами для дослідження.

Окремою групою документальних джерел є *археологічні знахідки* – особливо розшиті шовки, знайдені в гробницях династій Тан, Мін, Цин. Вони дають не тільки матеріальне підтвердження, але й реальні зразки палітри кольорів і якості тканин, які можуть бути досліджені та ідентифіковані у відповідних репрезентаціях у мистецтві Китаю. Цікавим є видання Дуньхуанської академії з зображеннями з китайських гротів [211] тощо.

Літературні джерела теж містять описи жіночих костюмів, до прикладу відомий роман «Сон Червоної кімнати» Цао Сюеціня (XVIII ст.) [246]. В цьому романі, до прикладу, жіночий костюм описаний із винятковою деталізацією, що відбиває як моду епохи Цин, так і соціальний статус, характер і емоційний стан героїнь. Часто згадуються дорогі шовки (绸, 绫, 缎), найтонші муслінові та батистові тканини (纱, 罗), а також оксамит (绒). Важливим є також опис символіки кольору доби Цин: червоний колір символізує молодість, енергію, святковість (вбрання Бао-Юй та деяких дівчат на свята); білий – колір чистоти або жалоби; зелений та блакитний (绿色, 蓝色) – свіжість, молодість, природну гармонію. Роман доводить, що колір в традиційній репрезентації часто пов'язаний із сезонними святами чи емоційним станом героїні [246,с.27]. У мистецтвознавчому контексті цей матеріал важливий, оскільки «Сон у червоному теремі» — одне з найбагатших деталями літературних джерел з реконструкції жіночої моди епохи Цин, включаючи колірні коди, тканинні уподобання, декоративні мотиви та зв'язок костюма із соціальним статусом та психологічним портретом героїнь.

Іконографічні джерела наукового дослідження складаються з:

– зображень, які збереглися з додинастичного періоду, а також зображень різних історичних епох династичної історії Китаю, які ілюструють традиційні репрезентації жіночого одягу в мистецтві стародавнього Китаю;

– творів образотворчого мистецтва династичного та післядинастичного Китаю, які знаходяться в колекціях Національного художнього музею Китаю в Пекіні; палаці- музеї Гугун в Пекіні; Національного палацового музею в Тайбеї;

– творів образотворчого мистецтва, які знаходяться в колекціях в Жунбаочжай в Пекіні; Шанхайського інституту олійного живопису та скульптури; Меморіальному залі Сюй Бейхуна;

– оцифрованих копій творів образотворчого мистецтва Китаю, фотографій, альбомів, які зберігаються в колекціях музею мистецтв Нельсона-Аткінса в Канзас Сіті; музею мистецтв в Індіанapolisі; музею образотворчих мистецтв в Бостоні; музею образотворчого мистецтва у Клівленді; художньої галереї Фріра в Вашингтоні, і є представленими в електронних базах даних в інтернет-ресурсах;

– творів образотворчого мистецтва, які знаходяться в приватних колекціях.

Окрема група задіяних в дослідженні джерел – це колекції історичних та сучасних, етнічних та інших жіночих костюмів, які зберігаються в Китаї. Серед них:

– колекція традиційних костюмів жінок більшості етнічних груп Китаю, яка зберігається в Національному музеї костюма в Пекіні, першому професійному музеї костюма, відкритому у 2000 році. У колекції понад 10 000 предметів костюмів та аксесуарів, включаючи костюми 56 етнічних груп (маньчжурів, тибетців, монголів, уйгурів та інших), а також одяг народності хань, вишивка, батік, прикраси та фотографії традиційних етнічних костюмів;

– колекція «Стародавня китайська культура: костюми та прикраси» Національного художнього музею Китаю в Пекіні;

– експозиції в Музеї національного шовку Китаю в Ханчжоу тощо.

При вивченні репрезентації жіночого костюма у сучасному китайському станковому мистецтві зазначені джерела допомагають зіставити реальні зразки жіночого костюма зі своїми живописними інтерпретаціями.

1.3. Понятійний апарат дослідження

Визначення понятійного апарату — фундамент будь-якої наукової роботи у гуманітаристиці, і важливість його можна пояснити як методологічно, так і практично. Оскільки понятійний апарат формує «загальний словник» дослідження, це особливо важливо в мистецтвознавстві, де терміни можуть мати різне значення в різних наукових школах (наприклад, «реалізм» у західній традиції та в Китаї — не те саме). Тільки за точних дефініцій можна коректно порівнювати різні явища. Без цього «традиційна стратегія» в одного дослідника може означати наслідування історичних зразків, а в іншого просто використання орнаменту. Отже, визначення «робочих» понять зазначеного дослідження має як методологічне, так і практичне значення. Оскільки мистецтво є «полем» інтерпретацій, формування понятійного апарату конкретного дослідження є своєрідним «інтерпретаційним фільтром», який робить наукову роботу аргументованою.

Китайські вчені на сьогодні зазначають, що існує ситуація наукової дискусії, яка фіксує зміну поколінь в наукових колах країни [33; 34; 35; 36; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 47; 66; 193; 195; 197 та інші]. Також китайські вчені вивчають синологічний доробок західного мистецтвознавства, враховуючі і методологічні підходи до вивчення історії китайського живопису [17]. Українські мистецтвознавці теж долучаються до цього методологічного досвіду [21; 24].

Поставлена в дисертації наукова проблема вимагає виявити певні особливості визначення поняття «репрезентація» в європейському та китайському теоретичних дискурсах. Треба зазначити, що в китайській культурі це поняття довго було відсутнім. Вкоріненним було поняття «явище» (та дієслово «уявляти» / «виявляти»), під яким розуміли те, що культура і мистецтво «виявляє» (в європейському розумінні – «представляє») певні явища, процеси дійсності через культуру і мистецтво. Це поняття вперше використано в контексті існування класичної літератури Стародавнього Китаю, зокрема в класичному романі «Подорож на Захід». У цьому романі такі «виявлення» («прояви») поділялись на природні та соціальні (У Чен-ень 1592) [272. с. 102].

Пізніше китайське розуміння поняття «виявлення» наблизилось до європейського. Відомо, що в європейському трактуванні поняття «репрезентація» (лат. *repraesentativus*, від *re-* «пере-», «воз-» і *praesetare* «представляти») – доволі багатозначне поняття, яке широко вживається у філософії, історії, психології, культурології, соціології, соціальному пізнанні в цілому [275]. Воно мало на увазі опосередковане, або «вторинне» (через подобу) уявлення у свідомості людини образів (первообразів) матеріальних чи ідеальних об'єктів їх властивостей, відносин і процесів. Те, що зазначена «опосередкованість» має ключове значення для етимології цього європейського поняття, доводить, що роль культури і мистецтва як «посередника» при осмисленні дійсності з часом значно зросла [272, с. 102].

У мистецтвознавстві під «репрезентативною стратегією» розуміють усвідомлену систему прийомів, образних рішень та художніх методів, за допомогою яких художник представляє (репрезентує) певний об'єкт, сюжет, ідею чи явище живопису. У станковому живописі це може включати як вибір сюжетної моделі (портрет, жанрова сцена тощо), так і символічну композицію живописного твору. До репрезентативної стратегії в станковому живописі також входить розуміння способу стилізації (реалізм, імпресіоністичне, експрес іонічне та інше трактування, декоративна площинність тощо), а також вибір художником смислових деталей живописного зображення. Репрезентативна стратегія також включає сучасний спосіб «прочитання» глядачем запропонованого станкового зображення, адже живописний образ може бути «прочитаний» як історично достовірний, як метафоричний або соціально-критичний. Отже, репрезентативна стратегія — це не просто стиль художника, а цілеспрямований комплекс рішень, який підпорядковується задачі певного творчого задуму художника.

У класичному Китаї репрезентація не розумілася як «механічне відображення реальності» (у західному аристотелівському сенсі наслідування, *mimesis*). Вона була частиною системи передачі смислів, заснованої на філософії та ритуалі. Ключовими принципами розуміння поняття «репрезентація» в китайській інтелектуальній традиції є принципи дотримання певної форми (形)

та її суті/духа (本质/精神). При цьому під поняттям «репрезентація» в Китаї розуміється вищий рівень художньої майстерності (形神兼备) – «з'єднання форми і духу». Художник не просто зображує об'єкт, а передає його внутрішню суть. Таким чином, репрезентація — це не так «копія», як виявлення «істинного» творчого задуму (理念, 思想). У контексті офіційного мистецтва (особливо в імператорській академії) Китаю репрезентація була пов'язана з порядком та прийнятим етикетом (礼仪). Образи мали відповідати соціальним і моральним кодам, формалізованих у згадуваних трактатах. Зображення імператора, чиновника чи жінки суворо підкорялося канону, де репрезентація виконувала роль закріплення їхнього статусу та чеснот у візуальній формі. При цьому репрезентація містить не тільки візуальну форму, але і символічне значення цієї форми, що зближує східну мистецтвознавчу традицію розуміння репрезентації зі західною. Окрім цього, західні впливи на сучасну методологію китайського мистецтва призвели до того, що на сьогодні «репрезентативна стратегія» в живописі наблизились в Китаї до західного значення цього поняття, оскільки у китайському контексті репрезентативна стратегія у станковому живописі означає усвідомлений вибір художніх прийомів, які не просто показують форму об'єкта, а й транслиують його культурний, філософсько-символічний та ритуальний зміст.

Наступними «робочими» поняттями дисертації є поняття «жіночий костюм» і «жіночий костюмний комплекс». В широкому сенсі під поняттям «жіночий костюм» тут розуміється комплекс елементів одягу та аксесуарів, призначених для носіння жінками у певній культурі та етносі. В цьому сенсі костюм виконує як утилітарну, а й естетичну, соціальну, символічну функції. Поняття «жіночий костюмний комплекс» є вужчим терміном, яке часто використовується в етнографії та історичному костюмознавстві. Він означає стійку сукупність взаємозалежних елементів жіночого одягу та аксесуарів, характерну для певного народу, регіону, соціальної групи чи історичного періоду. Жіночий костюмний комплекс є більш структурованим, аніж узагальнений жіночий костюм, адже елементи комплексу підпорядковані певним нормам (послідовності одягання,

поєднання кольорів, матеріалу, крою). Такий комплекс часто включає ритуальні та повсякденні варіанти, а також сезонні, статусні та поведінкові модифікації. Зміни у комплексі відображають соціальні трансформації та культурні запозичення.

У контексті китайської інтелектуальної традиції жіночий костюм (女服) — не просто естетична чи побутова категорія, а частина системи ритуального порядку (礼仪制度), де одяг виражає соціальний статус, чесноти та відповідність нормам китайського суспільства певної історичної доби. Жіночий костюм розглядався як дзеркало суспільної моралі, адже зовнішній вигляд жінки мав відповідати її віку, становищу сім'ї та суспільстві. У конфуціанській традиції жіночий костюм регулювався нормами ритуально-етикетного порядку (礼仪规范), в сучасних репрезентаціях в станковому живописі та поезії костюм часто був метафорою внутрішнього стану жінки (тонкі, легкі тканини — крихкість; складна вишивка — вишуканість та витонченість). Китайська традиція поєднує багатовікову символіку костюма з актуальними мистецькими інноваціями. «Жіночий костюмний комплекс» у китайському розумінні на сьогодні є продуктом етнографічної систематики XIX–XX ст., хоч раніш у китайській традиції існувало близьке поняття — «система одягу та головних уборів». (衣冠制度). «Правильний» костюмний комплекс демонстрував приналежність до цивілізованого порядку (文明秩序) на противагу «варварському» одягу. Жіночий костюмний комплекс сприймався як цілісний символ жіночих чеснот (妇德), адже гармонія квітів, стриманість крою, відповідність ритуалу вважалися зовнішніми ознаками внутрішньої доброзичливості та доброчесності.

Поняття «традиційний етнічний костюм» також є важливим для понятійного апарату дослідження. Під «традиційним етнічним костюмом» ми розуміємо комплекс одягу, що історично склався, комплекс одягу, пов'язаний з культурою, способом життя, віруваннями та соціальною організацією конкретного етносу, що зберігає стійкі форми, матеріали та символіку протягом тривалого часу. Традиційний етнічний костюм можна визначити як стійку систему одягу та

супутніх елементів, що виражає національну самобутність, культурні цінності та історичну пам'ять етносу. У китайській інтелектуальній традиції поняття «традиційний етнічний костюм» (民族传统服饰 / 民族服装) має свої особливості, відмінні від західного антропологічного чи мистецтвознавчого трактування. У китайській культурі одяг завжди розумівся як вираз соціальної ієрархії та ритуального устрою. Також китайська філософія пов'язувала форми одягу із космологією. Наприклад, круглий комір і прямий крій символізували поєднання Неба (круглого) та Землі (прямокутної). Таким чином, традиційний костюм розумівся як матеріальне втілення філософської ідеї єдності космосу та суспільства. Традиційний етнічний костюм розглядався як матеріальний носій норм, які регулюють відносини у певного етнічного суспільства (народності) Китаю. У китайській думці одяг позначався словом 服 (fú), що означає не просто «одяг», а й «підпорядкування», «дотримання порядку». Свого часу у «титультній» китайській народності Хань (汉服) одяг став важливим маркером етнічної ідентичності, особливо на відміну від одягу чужинців, «варварів» (胡服). У китайській традиції фіксувалася опозиція «своє/чуже» через костюм: «ханський одяг» протиставлявся «інородному», що посилювало культурну самобутність.

Історія КНР спонукає звернутись до поняття «жіночий революційний костюм», яке у китайському контексті пов'язане не просто з одягом, а з культурними та ідеологічними змінами в країні у XX столітті. Поняття виникло у першій половині XX століття, особливо після Сінхайської революції (1911) та в період Руху 4 травня (1919), коли жінки почали активно виходити до публічної сфери. Ключовий етап - 1940-1970-і роки, коли під впливом Комуністичної партії Китаю одяг жінок став невід'ємною частиною революційного символізму. «Жіночий революційний костюм» позначає не окремий фасон, а тип одягу, що виражав нові ідеали. Отже, поняття «жіночий революційний костюм» у Китаї — це узагальнена назва одягу, який відображав ідею рівності статей, відмову від розкоші, революційну мораль та колективістські цінності. Його функція була не

стільки естетичною, скільки ідеологічною та символічною.

Ще одне «робоче» поняття дослідження – «авторський фантазійний костюм». І знову треба зазначити, що в західній та китайській інтелектуальній традиції саме поняття «авторський фантазійний костюм» розуміється по-різному, оскільки різняться уявлення про роль художника, його уяву та «відхилення» від норми у творчій діяльності. У західній інтелектуальній традиції «авторський фантазійний костюм» — це індивідуально створена дизайнером чи художником система одягу, яка не має прямого кореня у стійкій етнічній чи історичній традиції, а побудована на особистій креативній інтерпретації (фантазії) та художній уяві. У західній культурі з епохи Відродження художник (а пізніше і дизайнер) мислиться як індивідуальний творець, і костюм стає виразом його особистого бачення. Тут допускається розрив із реальністю та традицією, адже авторський фантазійний костюм може поєднувати непоєднувані елементи (історичні, етнічні, технологічні). Такий костюм існує як «арт-об'єкт», який часто створюється для показів моди, театру, кіно чи виставок, де головне — естетична новизна. У китайській інтелектуальній традиції «авторський фантазійний костюм» — це художня інтерпретація одягу, яка допускає новаторство та стилізацію, але при цьому узгоджена з уявленнями про гармонію, ієрархію та культурну спадкоємність. Оскільки у традиції Китаю одяг завжди був пов'язаний з «чи» (ритуалом) та «фу» (підпорядкуванням порядку), то авторський фантазійний костюм не може бути просто «індивідуальною забаганкою» автора або просто втіленням його художньої індивідуальності, такий костюм сприймається через співвіднесеність з культурними кодами (наприклад, елементами ханьфу або символікою кольору та певними символами в деталях костюму). Авторська фантазія тут найчастіше проявляється як переробка класичного канону, а не його руйнування. Навіть у сучасному «креативному ханьфу» (创新汉服), дизайнери створюють нові елементи, але спираються на відомий силует традиційного крою. В Китаї вважають, що уява художника не повинна порушувати гармонію та норми — вона сприймається як гра всередині встановлених рамок (наприклад, сценічні костюми в пекінській опері мають

фантазійний вигляд, але строго канонізовані за кольорами, візерунками та формами) [256].

Поняття «традиція» та «новація» є доволі розповсюдженими і усталеними в гуманітарному міжнародному дискурсі. Втім, є певна різниця у розумінні цих понять в західних та китайських наукових колах.

В європейській гуманітарній науці (включно з мистецтвознавством) поняття «традиція» складається на перетині філософії історії, естетики та культурології. Особливостями європейського значення цього поняття є історична наступність, згідно якої традиція розглядається як передача форм, технік, тем, іконографічних схем та ціннісних установок від одного покоління художників до іншого. У Г. Вельфліна, Е. Панофського, що є для нас близьким, традиція — це не лише спадщина, а й «код» чи «матриця» формоутворення, в рамках якої можливі новації. Історична школа в мистецтвознавстві Європи (Г. Зедльмайр, А. Рігль) бачить традицію як «довгу історію форм». У Китаї поняття традиції має більш глибокий зв'язок з філософією культури, і в мистецтвознавстві воно успадковує конфуціанські, даоські та неоконфуціанські уявлення. Особливостями китайського значення цього поняття є постійність як чеснота, адже в конфуціанській культурі «традиція» (传统) — це не лише передача ремісничих навичок, а й збереження морально-естетичних норм. Художні форми вважаються цінними для традиції як безперервна лінія (наприклад, каліграфічна школа, живопис «у дусі древніх» 秉承古人精神). При цьому китайці розуміють традиції як живе джерело, а не музейну фіксацію. У китайській науковій думці традиція розглядається не як застигле минуле, а як «потік» (принцип «温故而知新» — «повторюючи старе, дізнаємося про нове»). У живописі це виявляється у постійних зверненнях до зразків різних династій (найчастіше – Тан чи Сун), але з індивідуальною інтерпретацією. Ще однією особливістю ж так звана «вчительська» наступність традиції (师承), коли традиція передається через пряму лінію учнівства від майстра до учня, часто без письмових канонів, але через демонстрацію прийомів, спільну роботу та усні настанови. Художня

традиція в Китаї залишається частиною ритуально-філософської системи (礼). Втім, сучасне мистецтвознавство Китаю використовує поняття «традиція» і у західному (історико-стилістичному), і у власному (філософсько-ритуальному) сенсі. Сучасні китайські мистецтвознавці часто говорять про «продовження традиції в сучасному мистецтві» (传统与当代) як адаптацію класичної спадщини до актуальних тем [292].

Європейська мистецтвознавча традиція розглядає поняття «новація» як ключове, особливо в історії мистецтва XIX–XX ст. З XIX ст. (особливо у романтизмі та модернізмі) нововведення часто розглядається як свідомий відхід від традиції, подолання старих форм заради створення нової мистецької мови. До прикладу західний художній авангард початку XX ст. (кубізм, футуризм та інші напрями) позиціонувався як руйнування канонів в мистецтві. В прогресистській мистецтвознавчій моделі Заходу історія мистецтва часто представляється як лінійний прогрес, де кожен новий напрямок «заміщає» чи «заперечує» попередній. Західні теоретики, такі як, до прикладу, Клемент Грінберг, пов'язували новацію із очищенням медіуму та пошуком «чистої» форми. В західному мистецтвознавстві у художній критиці цінується ступінь унікальності та несхожості твору на попередні. І новація часто розуміється як яскравий прояв творчої індивідуальності художника.

Китайська мистецтвознавча думка розуміє поняття «новація» (创新) дещо інакше, оскільки воно укорінене в іншій філософській системі цінностей. Особливостями китайського значення цього поняття є розуміння новації як розвиток усередині традиції згідно принципу «温故而知新» («повторюючи старе, дізнаємося про нове» — Луньюй, Конфуцій). Тобто знову підкреслюється розуміння того, що нове має органічно вирости зі старого, а не ламати його. До прикладу, художник Ці Байші модернізував традиційний живопис тушшю, але зберігав структуру жанру. Тут нове цінується, якщо воно зберігає зв'язок із «корінням» і вписується у культурно-філософський контекст. Так, у живописі школи «гу і» («у дусі давніх») новаторство — це варіація та інтерпретація

класичного зразка. Справжня новація в китайській науковій думці— це результат вищого володіння технікою, коли майстер може «вільно змінювати» канон. Новація не завжди сприймається як індивідуальне авторське досягнення; вона може бути вкладом у загальний розвиток мистецької школи чи спрямування.

Отже, інтепретація основних «робочих» понять зазначеного дослідження свідчить як про деяку різницю, так і про методологічну близькість понятійних визначень як в європейському, так і в китайському мистецтвознавчих дискурсах.

Для українського мистецтвознавства – це можливість освоїти специфічні східні підходи до трактування основних понять мистецтвознавства, що може бути інтегровано у вітчизняні методики аналізу творів мистецтва та сприяти крос-культурному та мистецькому діалогу між Китаєм та Україною.

Висновки до першого розділу

1. Виявлені два основні історіографічні підходи до проблеми репрезентацій жіночого костюму в станковому живописі сучасного Китаю: соціокультурний та історичний та гендерний. Доведено, що соціокультурний та історичний підходи в історіографії проблеми зачіпає ще кілька аспектів: вплив західного модернізму та постмодернізму на мистецькі процеси; інституційні та освітні зміни, які вплинули на стан сучасного станкового живопису Китаю; фокус на авангарді, наукові дискусії щодо трансформації базових традиції в китайському образотворчому мистецтві та на питаннях збереження культурній ідентичності в творчості сучасних художників. З'ясовано, що гендерний історіографічний підхід зачіпає дослідження зміни статусу китайської жінки в сучасному суспільстві країни. гендеру у мистецтві, зокрема, в образотворчому. В сучасному китайському мистецтвознавстві гендерний історіографічний сегмент — порівняно молодий, тому китайська історіографія цього напрямку лише розпочинає формуватись.

2. Доведено, що аналіз фахової літератури різних історіографічних напрямів свідчить про зростаючу цікавість науковців до зазначеної проблеми. Але, тим не

менш, на сьогодні бракує наукових розвідок, в яких пов'язується еволюція станкового живопису Китаю з репрезентацією жіночого костюму в ньому. З'ясовано, що в українському мистецтвознавчому дискурсі дослідження репрезентації жіночого костюма у сучасному станковому живописі Китаю є важливими з кількох причин: розширення поля порівняльних досліджень; відкриття нових перспектив у гендерних дослідженнях мистецтва; методологічного збагачення мистецтвознавчого дискурсів Заходу (враховуючі й Україну) та Китаю; зміцнення культурно-академічних зв'язків в міжнародному академічному середовищі. Жіночий костюм у живописі — це не лише візуальна фіксація моди, а й носій культурних кодів, уявлень про жіночність, соціальний статус та ідентичність. В українській мистецтвознавчій науці вивчення цього явища в китайському контексті дозволяє глибше осмислити, як такі репрезентації трансформуються в умовах глобалізації та крос-культурного обміну. Українське мистецтвознавство традиційно активно аналізує національні та європейські художні практики, проте системне включення китайського досвіду, особливо в аспекті гендерних та мистецтвознавчих досліджень, відкриває можливості для більш комплексного порівняльного аналізу, виявлення перехресних впливів та унікальних траєкторій художнього розвитку.

3. В розділі окреслені основні групи джерел, на основі яких роз'язувалась зазначена наукова проблема. Окрім теоретичних трактатів, документальних свідчень живописців Китаю (Гу Кайчжи, Се Хе, Чжу Цзінсюаня, Ван Ідуна, Лю І та інших), опрацьовані документальні пам'ятки (письмові та археологічні), дотичні до зазначеною наукової проблеми; іконографічні джерела наукового дослідження з колекцій музеїв Китаю, а також з приватних зібрань; репродукції в альбомах, на листівках, з Інтернету; оцифровані копії творів образотворчого мистецтва Китаю, фотографії, альбоми, які зберігаються в колекціях музеїв інших країн (насамперед, у США). Окрема група задіяних в дослідженні джерел — це колекції історичних та сучасних, етнічних та інших жіночих костюмів, які зберігаються в Китаї.

4. Визначені основні поняття, задіяні в дисертаційному дослідженні.

Виявлена різниця між інтерпретацією цих понять в західному та китайському мистецтвознавчих дискурсах. Доведено, що інтерпретація основних «робочих» понять зазначеного дослідження свідчить як про деяку різницю, так і про методологічну близькість понятійних визначень в європейському та китайському мистецтвознавчих дискурсах. Зроблено висновок про те, що україномовне дослідження обраної наукової проблеми є важливим як для України, так і для Китаю, адже дозволяє освоїти специфічні східні підходи до трактування основних понять мистецтвознавства, що може збагатити методики аналізу творів мистецтва обох країн.

РОЗДІЛ 2.

ТРАДИЦІЙНА СТРАТЕГІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

2.1. Основні етапи та критерії формування традиційної репрезентації жіночого костюма у живописі Китаю

Основні етапи формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у станковому живописі Китаю можна умовно поділити на дві основні частини: доімператорську та власне імператорську. Якщо доімператорська частина періодизації зазначеного процесу є менш структурованою, то імператорська частина на сьогодні структурується багатьма китайськими вченими за принципом зміни правлячих династій. Основна особливість династичної класифікації еволюції китайської цивілізації полягає у тому, що династії довго відігравали центральну роль в розвитку Китаю. Китайська історична традиція розглядає розвиток цивілізації як низку правлінь династій. Кожна династія – це самостійний історичний період, який має свою політичну структуру, культурні особливості, рівень технологічного розвитку, ідеологічну спрямованість (наприклад, конфуціанство, даосизм, буддизм). У китайській історіографії поширена концепція «династичного циклу», згідно з якою кожна династія виникає як результат відновлення порядку після смути, досягає розквіту (у плані економіки, культури, управління), згодом занепадає через корупцію, занепад моралі, народних повстань, а потім змінюється новою династією. Це відбиває традиційний китайський світогляд, де історія — не лінійний прогрес, а цикл, що повторюється. Важливість династичного принципу, за яким можна визначати певну періодизацію формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у станковому живописі, зумовлена національним уявленням про легітимність влади та «небесний мандат» (тяньмін) на неї взагалі. Згідно з традицією, династія отримує владу, коли «небо» дарує їй «мандат» на правління: якщо династія керує справедливо – мандат зберігається, але якщо вона втрачає моральну легітимність – мандат втрачається, і її змінює нова [270]. Це

пояснювало зміну династій не як випадкову, а як закономірну, санкціоновану вищими силами [87]. Оскільки історія Китаю традиційно поділяється на династичні епохи, такі як: Ся, Шан, Чжоу (найдавніші династії), Цін, Хань (формування імперії), Тан, Сун (розквіт культури та науки), Юань, Мін, Цин (імперські епохи та зовнішні впливи) та закінчується падінням династії Цин у 1911 р., після чого Китай перейшов у республіканський і соціалістичний етап розвитку, то саме за цією політичною та соціокультурною періодизацією закономірно змінювався жіночий костюмний комплекс та його репрезентації в живописі країни. Втім, треба зауважити, що незважаючи на зміну династій, зберігалася культурна, мовна та адміністративна наступність розвитку Китаю. Китайська цивілізація сприймалася як єдина і безперервна, навіть попри політичні переломи. Відповідно і еволюція жіночого костюмного комплексу з його репрезентаціями в живописі характеризувалась спадкоємністю та історичною стабільністю.

Критерії формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у станковому живописі Китаю складались протягом століть і тісно пов'язані з філософсько-естетичними та соціальними установками китайської культури. Вони охоплюють візуальні, символічні, ідеологічні та мистецькі аспекти. Серед основних нами визначених критеріїв можна назвати наступні:

- критерій ідеалізації та нормативності образу жінки та її костюмного комплексу в традиційно-канонічній репрезентації в китайському живописі;
- критерій соціального та ієрархічного статусів, які демонструвались жіночим одягом та були репрезентовані у живописі країни;
- ідеологічний критерій, який визначав суспільні вимоги до жіночого одягу та унормовував його репрезентацію у мистецтві живопису Китаю (до прикладу; конфуціанська етика та моральність);
- критерій ритуальності та символіки, відповідно за яким живопис гохуа демонстрував основні схеми символізації жіночої моди та костюмного комплексу як художньої форми стародавнього Китаю;

- критерій відповідності репрезентації костюма в гохуа особливостям кожної династичної доби;

- критерій відповідності художньому канону та естетики кожної династичної епохи, а також відповідності авторській манері художника репрезентувати жіночий костюм;

- критерій функціональності жіночого костюму у композиції конкретного живописного твору в контексті розвитку гохуа.

Визначення цих критеріїв уможливило розуміння культурного та ідеологічного контексту існування жіночого костюмного комплексу; ідентифікувати час та конкретну династію, до якої належить жіночий костюм; розшифрувати художню мову репрезентації та забезпечити розуміння жіночого образу як культурного конструкту. Важливо, що визначення критеріїв традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма в живописі — це ключ до розуміння не тільки образотворчого мистецтва, але й усієї китайської цивілізації, її системи цінностей, уявлень про жінку, естетику, соціальну структуру та історичні трансформації.

Династія Ся – найстаріша династія і держава в Китаї (бл. 2070–1600 рр. до н. е.). Вона тісно асоціюється з низкою археологічних культур, виявлених у Китаї. Хоча прямих доказів існування династії в письмовій формі від того періоду не знайдено, археологи та історики пов'язують її з певними культурами з географії, хронології та розвитку. Археологічна культура Ерліту (Erlitou, 二里头遗址) (прибл. 1900-1500 р.р. до н.), розташована в провінції Хенань (Центральний Китай), вважається найімовірнішим археологічним відображенням династії Ся. Археологи впевнені, що у цей період вже існувала розвинена міська структура: палацові комплекси, вулиці, квартали. Така стародавня інфраструктура вже свідчила про соціальну стратифікацію, присутність еліти. Про це свідчать такі знахідки археологів, як бронзові судини, зброя, інструменти, знахідки з нефриту та лаку. Легендарна династія Ся фіксує перехідний характер між неолітичною культурою Луншань та бронзовим віком. Пізніша археологічна культура

Луншань (Longshan, 龙山遗址) (2600-1900 р.р. до н.), знайдена у Північному та Центральному Китаї, за висновками вчених, може відбивати початкову фазу становлення Ся. Згідно знахідкам цієї культури (чорнолощена кераміка тощо) продовжували формуватись ознаки суспільної ієрархії цієї історичної доби. Деякі вчені вважають, що пізня Луншань - культурна основа майбутньої династії Ся. Археологічна культура Ерліган (Erligang, 二里岗遗址) (прибл. 1600-1400 р.р. до н.е.), теж розташована в Хенані, частіше асоціюється з ранньою Шан, але може перехрещуватись з пізньою фазою Ся. Знахідки цієї культури свідчать вже про розвинену бюрократію та жрецтво в давніх поселеннях.

Жіночий одяг часів династії Ся (бл. 2070–1600 рр. до н.е.) — один із найдавніших та найменш документованих періодів в історії китайської моди. Династія Ся вважається першою династією Китаю, і більшість відомостей про неї мають або археологічне, або легендарне походження. Тим не менш, на основі археологічних знахідок та реконструкцій можна уявити загальний вигляд жіночого одягу того часу. Основними тканинами були льон та шовк (шовківництво вже існувало в Китаї). Також використовувалися рослинні волокна та шкіра. Розмальовка тканин досягалася за допомогою натуральних барвників. Щодо крою та фасонів, то одяг був простого, прямого крою, без зайвої обробки. Основний тип одягу — і-шан (衣裳): верхня сорочка (і, 衣) і нижня спідниця (шан, 裳). Сорочка була із запахом, зав'язувалася поясом. Рукави сорочки — довгі і прямі. Спідниця була довга, вільна, закріплювалася на талії. Перевага надавалася таким природним кольорам як білий, сірий, коричневий, червонувато-жовтий. Багаті жінки могли носити одяг із вишивкою або візерунками, що відображали їх статус в давньому суспільстві. Використовувались прості прикраси з нефриту, кістки, раковин та дерева. Щодо зачіски та головних уборів, то жінки укладали волосся в пучки або вузли, іноді закріплюючи його дерев'яними шпильками. Пов'язки чи прості головні хустки могли використовуватися як прикраса або захист від сонця. Жіноче взуття

виготовлялося з тканини, шкіри чи соломи. Форма такого взуття була простою, без підборів [265].

Хоч багато науковців вважають добу цієї династії легендарною, певні усні (а потім і письмові) описи жіночого одягу доби неоліту фіксують маркерні особливості жіночого костюму цієї доби. Серед таких особливостей були ознаки соціального статусу такого одягу: у знатних жінок одяг був якіснішим, можливо — з елементами шовку та прикрас. А простолюдинки носили доволі грубі, непомітні тканини, призначені в першу чергу для роботи та виживання. Хоча конкретних зображень одягу династії Ся не збереглося, знахідки в культурах Ерлітоу дають загальне уявлення про технології та стиль життя, включаючи одяг (іл.4).

Історичні та художні зображення жіночого одягу доби Шан (бл. 1600–1046 рр. до н.е.) у буквальному значенні – рідкість. У цей час не існувало живописних чи реалістичних портретів, як і у пізніших династіях. Однак археологія та мистецтво Шан все ж дають нам непрямі джерела інформації, з яких можна реконструювати жіночий одяг. На бронзових виробах цієї доби, особливо ритуального призначення, іноді зустрічаються гравіровані або литі зображення фігур — людей чи духів. Ці зображення стилізовані, але дозволяють розрізнити: довгий одяг, широкі рукави, пояси та прикраси. Проте гендерні відмінності не завжди чітко виражені, і важко точно стверджувати, що зображені саме жінки. В археологічних культурах, що асоціюються з пізньою Шан, знаходять глиняні та бронзові фігурки, часто жіночі. Деякі з них зображають: зачіски (високі пучки, вузли), прикраси на тілі (підвіски, пояси), іноді натяк на складки одягу чи рукава. Одяг зображений схематично, але його форму, «і-шан» (верх та спідниця), можна розпізнати. Серед джерел, з яких можна дізнатись про жіночий одяг цієї доби, можна також згадати кістяні написи (цзягувень, 甲骨文), ранні форми китайської писемності, вирізані на панцирях черепах та лопатках тварин. Вони не містять зображення одягу, але згадують жінок, придворні ритуали, жриць і давньокитайську еліту. Ці згадки формують контекст, у якому можна уявити образ жінок цієї історичної доби. Ще одним джерелом є поховання знаті та

жриць (наприклад, гробниця Фу Хао, дружини правителя У Діна, бл. 1200 до н.е.) (іл.1). Серед знайдених понад 7000 артефактів були і предмети її одягу. Хоча самі тканини майже не збереглися, фурнітура (застібки, підвіски) вказують на тип та розташування одягу. Розташування прикрас у похованні, описане та сфотографоване, дозволяє реконструювати, що одяг правительки складала довгі спідниці, одяг із запахом, прикраси на поясах та комірах.

Жіночий одяг в епоху династії Шан зазнав помітних змін порівняно з одягом часів династії Ся. Ці зміни відображають загальне зростання соціального, технологічного та культурного розвитку давньокитайського суспільства. Якщо у добу династії Ся жіночий одяг складався з простого та функціонального одягу: сорочка із запахом (衣) та довга спідниця (шан, 裳), а крой був прямим з мінімумом швів та декоративних елементів, оскільки одяг був орієнтований на зручність та практичність, то у добу династії Шан з'являється складніший крій, описуються покращені методи шиття та оздоблення. Тим не менш, все ще зберігалася система і-шан, але верхній одяг став довшим і ошатнішим. До прикладу з'являється накидка (часто із широкими рукавами). Знатні жінки, як це описується в «Історичних хроніках», починають використовувати одяг з кількох шарів (нижнього та верхнього). У добу династії Шан дещо змінюється і кольорова гама жіночого одягу та аксесуарів у порівнянні з одягом доби династії Ся. З'явилися більш стійкі барвники, що дозволило розширити кольорову гаму тканин. Жіночий одяг прикрашався більш вишуканою вишивкою та бронзовими/нефритовими підвісками. Активніше застосовуються візерунки із символічним значенням: змієподібні, з зображенням драконів, геометричні орнаменти. На відміну від матеріалів, які використовувались у добу династії Ся (льону, коноплі, шовк, шерсть, шкіра), у період династії Шан серед еліти почав широко використовуватись шовк також тканини з візерунками, нанесеними тисненням або вишивкою, адже у цей час вже існувало розвинене ткацтво та прядіння, що дозволяло виготовляти більш тонкі та вишукані тканини (іл.2).

Оскільки суспільство доби династії Шан було чіткіше структуровано, то і в жіночому одязі відчувалась чітка візуальна стратифікація: знатні жінки носили

багате, багатошарове вбрання, прикрашене нефритом та бронзовими елементами, а простолюдинки – простий одяг без орнаментів. Отже одяг остаточно став знаком влади, статусу та приналежності до певного роду. Одяг жінок у добу династії Шан став не лише функціональним, а й ритуальним, статусним, виразником ідеології та естетики ранньокитайської цивілізації. Мистецтво пізніших династій (наприклад, Чжоу та Хань) іноді включає ретроспективні сцени зі стародавніми героями та жрицями цієї доби [206]. Хоча ці зображення створювалися пізніше, вони могли зберігати традиційні елементи одягу, успадковані від Шан.

Рання династія Чжоу (близько 1046–771 рр. до н. е.) співіснувала з династією Шан до кінця свого правління і ділилася однією мовою, поки Чжоу не завоювала і не скинула династію Шан. В епоху ранньої династії Чжоу жіночий одяг відображав соціальну ієрархію, ритуальні норми та конфуціанські уявлення про належне зовнішню поведінку та статус [239]. Жіночий одяг складався з кількох шарів, що символізувало скромність, пристойність та повагу до ритуалів. Основними елементами були: і (衣) – верхній одяг, халат або сорочка із запахом; шан (裳) – довгу спідницю, яка одягалася під верхній одяг; іноді поверх одягався чан (裳衣) – накидка або мантия (схема 1). Одяг мав прямий, вільний крій і закривався вправо (це відрізняло китайський одяг від варварського, який закривався вліво). Такий крій підкреслював витонченість та відмову від зайвої демонстрації форм тіла. Пояс (腰帶) був важливою частиною жіночого костюма. Він не лише підтримував одяг, а й виконував декоративну функцію, підкреслюючи статус жінки (наприклад, вишуканість тканини чи декорування поясу у знаті). Знатні жінки носили одяг з шовку, простолюдинки — з льону або коноплі. Колір одягу також мав значення: темні та приглушені тони вважалися доречнішими для повсякденного життя, яскраві — для церемоній. Хоча знатні жінки могли носити коштовності (шпильки, підвіски, гребені з нефриту, бронзи, золота), загальний стиль прикрас цієї династії залишався стриманим. Головна увага приділялася гармонії образу, а чи не пишності. Жінки доби ранньої Чжоу

часто збирали волосся у складні зачіски, використовували шпильки (衣襟). На голову одягали прості тканинні пов'язки або чепці, особливо у зрілому віці. На жаль, зразки живопису, що збереглися на шовку і похоронного розпису, що відносяться безпосередньо до епохи Чжоу, вкрай рідкісні (іл.3). Однак археологічні знахідки пізніших періодів, таких як епоха Воюючих царств (475–221 рр. до н. е.) і династія Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), надають цінні приклади китайського живопису на шовку і розписи гробниць, що розвивалися в цей період. Виявлений в 1949 році в гробниці на горі Ченьцзяшань в провінції Хунань, шовковий розпис «Дами (красуні) з драконом і феніксом» датується періодом Воюючих царств (475–221 рр. до н. е.). На фрагменті сувою зображені міфологічні істоти, такі як дракон і фенікс, а також постать жінки, що відображає вірування того часу про потойбічне життя та роль мистецтва в ритуалах (іл. 5). Халат давньокитайської красуні з широкими рукавами притримується широким поясом. Знизу халат розкльовуваний, комір халату високий. Стародавній анонімний художник виділяє кольором оздоблення халату: тканина, судячи з усього, легка, скоріше – шовкова, візерункова, а поли халату оздоблені іншою, темнішою тканиною. Зачіска знатної дами висока, перехоплена тонкою стрічкою або металевим обручем.

Династія Цінь (秦朝) – перша імператорська династія Китаю, що існувала з 221 по 206 рік до н.е. Заснована імператором Цінь Шихуанді, вона об'єднала Китай в єдину імперію після періоду «Воюючих царств», що тривав майже 800 років. Така довга історія сприяла формуванню певного костюмного комплексу, який став об'єднувальним для жінок-аристократок імперії. В подальшому цей одяг став основою «одягу ханьців» – комплексом традиційного етнічного костюму, в якому поєднуються елементи естетики, моралі та громадського порядку. Цей костюмний комплекс, ханьфу (汉服) на початку складався з перехресного халату із запахом вправо, довгої спідниці та поясної стрічки (широкого поясу) (іл. 6). Цей державницький стиль одягу жінок вищих верств суспільства підкреслював їх статус і витонченість, одяг використовувався як інструмент вираження влади та соціального порядку. Згідно з китайською

історичною традицією, цей вид одягу вигадала дружина легендарного Жовтого імператора. Імператор Цінь Шихуанді проводив політику уніфікації — це стосувалося не лише листів, заходів та доріг, але й одягу [117; 166; 184; 188]. Введення єдиного стилю одягу зміцнювало владу та підкреслювало приналежність до імперії. Жіночий одяг періоду династії Цінь продовжував розвивати традиції епохи Чжоу, але з акцентом на централізованість, упорядкованість та сувору регламентацію. Жіночий одяг ставав більш стандартизованим за формою та кольором, особливо при дворі та на офіційних заходах (іл.6). Відтінки тканин одягу теж мали символічне значення — офіційним кольором держави в цей період стає чорний (через концепцію У-син, «П'ять елементів»). Ця китайська концепція гармонізації кольору певним чином перегукується з західною концепцією, запропонованою Платоном та описаною в багатьох роботах вчених європейської мистецтвознавчої традиції [273;274]). Це пояснює те, чому жіночий одяг вищого класу часто був чорним або темно-синім, з червоним або золотим оздобленням. У знатних жінок зачіски стали складнішими, використовувалися шпильки (衣襟), гребені, іноді нефритові прикраси. Волосся часто гартувалося високо і прикрашалося тканинними елементами (стрічками, до прикладу). Модним взуттям для знатних жінок були тканинні туфлі на тонкій підшві, часто з вишивкою. Інколи жінки з аристократії носили взуття на низькій платформі. Жіночий одяг простолюдинок залишався функціональним, простим та з практичних матеріалів (схема 2, схема 3, табл. 3). Через обмеженість артефактів і творів мистецтва з епохи Цінь, що збереглися, конкретні зображення жінок того часу вкрай рідкісні. На жаль, жодного імені живописця епохи Цінь не збереглося у джерелах. Мистецтво на той час розглядалося як колективне ремесло при дворі, і митці були придворними майстрами без індивідуального статусу. Деякі міфологічні та літературні твори на той час зображують жінок у міфологічних контекстах. Наприклад, у міфах про богині Луошень (німфа річки Ло) описані сцени, де вона постає як ідеал жіночої краси та чесноти [202]. В цілому жіночий одяг цієї доби виглядав строго, але елегантно, підкреслював гідність та статус. Попри даосизські впливи, мода для

аристократок підкорилося державній ідеології відповідно до конфуціанства. Їй була притаманна формотворча та стилістична стриманість, колористична ієрархічність, яка відповідала конфуціанській етиці [204].

Конфуціанство почало значно впливати на жіночий костюм в Китаї починаючи з династії Хань (206 р. до н.е. - 220 р. н.е.), особливо після того, як воно було офіційно визнано державною ідеологією при імператорі У-ді (141-87 рр. до н.е.) [172;183]. Конфуціанська мораль вимагала від жінок дотримання скромності, цнотливості та підпорядкованості. Ці постулати відбилися в одязі, який закривав тіло жінки (довгі рукави, висока горловина, багатошаровість), уникав надмірної яскравості чи сексуальності, наголошував на простоті форм, без зайвої химерності, особливо для жінок, не пов'язаних з палацом. Важливо, що конфуціанство підкреслювало сувору соціальну та сімейну ієрархію, оскільки жіночий костюм ставав візуальним відображенням статусу. Правила, які були уведені імператором, регламентували кількість шарів одягу, багатство та декор тканини та її колір. Жінка зі знатного роду мала виглядати гідно, стримано, але при цьому відрізнятися від простолюдинок (табл.3). Згідно впливу праць, таких як «Уроки для жінок» (女誡) написаних Бань Чжао в I столітті н.е., посилював зв'язок між одягом та моральним виглядом жінки. Відповідно до зазначених настанов, жінка має бути «ввічливою, слухняною, працьовитою і скромною» – тобто жіночий одяг ставав не лише захистом для тіла, а й символом чеснот.

Ще в ранній Хань (до 100 р. до н.е.) одяг все ще багато в чому зберігав риси доімператорського періоду (наприклад, яскравіші тканини, відкриті плечі в деяких стилях). Ханьфу як комплекс, в часи династії Хань справив фундаментальний вплив на стиль одягу в наступні століття, оскільки цей цілісний костюмний комплекс все більше відповідав ритуальним та естетичним засадам імперського правління та конфуціанства. Заснований на принципах: 1.«юйцзяо чжію» (右衽直裾), коли запах одягу робиться тільки вправо; 2.«тянь-жень хе-і» (天人合一), коли одяг відповідає гармонії людини та природи; 3. принципу статусності, коли одяг показує соціальне становище та чесноти людини, ханьфу продовжував вдосконалюватись (табл.4). Тим не менш, за часів

пізньої Хань (після 100 р. е.) під впливом конфуціанства ханьфу стає більш суворим, стандартизованим, встановлюються офіційні дрес-коди для різних класів (табл.5) [188]. Так, жінки імператорської родини (імператриця та наложниці) могли носити складні головні убори, інкрустовані нефритом, золотом та перлами. Одяг таких жінок шився з дорогого шовку, часто з вишивкою драконів, феніксів, хмар, символів безсмертя. Кольорова гама такого ханьфу була теж доволі виразною. Основними кольорами були пурпуровий, темно-синій, червоний – дозволені тільки імператорській родині або знаті. Форма імператорських ханьфу – багат шарові сукні (даопао, шен'ї), які закривали все тіло, символізували гідність та моральну чистоту. Так, червоний колір тканини символізував радість та статус, синій – спокій, фіолетовий – знатність, а білий колір – жалобу. В якості головних уборів використовувались невеликі шапочки або вуалі, особливо в урочистій обстановці. Дружини та дочки високопосадовців носили одяг більш скромних кольорів, ніж у імператорської сім'ї, але все ж таки доволі яскравий: зелений, темно-синій, бірюзовий. В одязі аристократок часто використовувались геометричні візерунки, рослинні мотиви, а також нефритові підвіски. Дозволялося також носити вишивку з птахами, особливо з міфічним феніксом (символ жіночої гідності).

Придворний етикет вимагав, щоб навіть служниці в цих будинках мали уніформу, що відповідає їх рангу. Заборонялося носити певні символи на ханьфу (наприклад, драконів) тим, хто був не з імператорського роду. Жінки з родин городян, купців та ремісників, тобто жінки середнього достатку носили прості ханьфу з бавовни або грубого шовку. Кольори таких ханьфу були стриманішими (використовувались сірий, охровий, блідо-зелений кольори). Зачіска та прикраси таких жінок були скромними. Це були дерев'яні шпильки, тканинні пояси без дорогоцінного каміння. На свята жінки середнього достатку дозволяли собі вишивку, але без символіки, пов'язаної з владою. Жінки із селянських та бідних сімей носили один-два шари одягу, зазвичай з бавовни або конопель. Основними кольорами селянського ханьфу були сірий та коричневий. У селянок були прості

зачіски, відсутність прикрас. Жіночий одяг був функціональним, а не символічним, із заправленими рукавами, зручним для роботи.

Окрім конфуціанства в добу династії Хань на жіночий костюмний комплекс впливав даосизм. Даоські уявлення про гармонію та безсмертя починають проникати в еліту давньокитайського суспільства [202]. Жіночий костюм (особливо у похоронних артефактах) відображає прагнення легкості та одухотвореності: широкі, повітряні рукави, накидки, що імітують «хмарність». Виникає образ «безсмертної феї» (仙女), який відсилає до даоських міфів. Цей архетип стане стійким у образотворчому мистецтві.

Хоча конкретні імена художників і назви творів із періоду Хань збереглися над повному обсязі, відомо кілька значних творів, де представлений жіночий костюм. Збереглись розписи у гробницях доби Хань, де присутні жіночі образи, які відбивають соціальні, естетичні та моральні цінності на той час, враховуючи і жіночий одяг. Так, у похованні Сінь Чжуй (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хунань) зберігся Т-подібний шовковий розпис, що зображує небесний світ і уявлення про потойбічне життя доби Західної Хань (168 р.) (іл.7)[243]. В цьому розписі жінка зображена як центральна фігура, що символізує зв'язок між земним та небесним світами. В розписі використані чорнила та яскраві мінерали для створення деталізованих та символічних образів персонажів розпису (іл.8). Більше 1400 дорогоцінних артефактів були знайдені разом з тілом Сінь Чжуй, включаючи гардероб, що містить 100 шовкових суконь, 182 предмети дорогого лакованого посуду, косметику і туалетні засоби, ліки та поховальні статуетки, що зображають слуг та музикантів. Гардероб Сінь Чжуй вразив археологів неймовірною схоронністю та багатством (табл. 6,7). Оскільки Сінь Чжуй була дружиною Лі Цана (李蒼), маркіза Дай та канцлера королівства Чанша за часів династії Західна Хань у стародавньому Китаї, то більшість її суконь та інших елементів одягу було зроблено відповідно до суспільної регламентації щодо аристократок – переважно з найтоншого шовку та інших цінних тканин (органзи, атласу, тафти тощо). Практично на кожному елементі

одягу Сінь Чжуй присутня вишивка – ручна, нерідко із зображенням хмар, феніксів, безсмертних, символів довголіття.

Гардероб, який зберігся в похованні свідчить про існування вже у той час складних методів фарбування тканин з градієнтними ефектами (батик та вузличне фарбування). Тканини, використані при виготовлені одягу Сінь Чжуй – це тканини з жакардовим плетінням, з вплетеними малюнками, наприклад, драконами, журавлями, міфічними звірами (іл.7). Тіло жінки, розміщене в розписаній багатоскладовій труні, було загорнуте у двадцять шарів тканини, перев'язаних шовковими стрічками. Цікаві знахідками у похованні стали: сукня вагою 49 грамів – знаменита «літаюча сукня», шовкова накидка настільки тонка, що її можна було простягнути через кільце; одяг з космічною символікою (одна з накидок прикрашена візерунком зі зірок і сузір'їв, можливо використовувалася в даоських ритуалах) та одяг для різних сезонів – були виявлені як зимові шовкові халати, так і прозорі літні туніки. Глибоко символічною була і кольорова гама знайденого одягу, оскільки вона теж була суворо регламентована для аристократок: Червоний, бордовий, охрові кольори в одязі символізували владу, здоров'я, успіх; чорний із золотом був символом вищого аристократичного статусу, бірюзовий та блакитний – кольори безсмертя та зв'язки з небом, а білий та блідо-жовтий використовувалися як основа для домашнього одягу та ритуальних шат.

Частина такого гардеробу була репрезентована в якості поховального розпису її трун (чотирьох прямокутних соснових конструкціях, які знаходилися одна в одній та були поховані під шарами деревного вугілля та білої глини)[293] та основному артефакті: Т-подібному похоронному прапор/ сувої (非衣 Feiyi) (іл.9). Форма цього артефакту Т-подібна (хрестоподібна), а призначення – символізувати перехід душі померлої у потойбіччя. Розмір його в гробниці Сінь Чжуй близько 205×92 см. Прапор (сувій) зроблений з шовкової тканини, пофарбованої мінеральними та органічними пігментами. Портрет Сінь Чжуй розташований в центральній частині прапору (нижній та середній регістри). Сінь Чжуй зображена в урочистій позі, стоїть (або сидить) серед слуг. Аристократка

одягнена в багат шарові, довгі, легкі шати з широкими рукавами, характерні для знаті Ханьської епохи. Обличчя Сін Чжуй овальне, з м'якими рисами, витонченим виразом і високою зачіскою, яка підкреслює статус жінки. Її руки складені на знак шанобливості чи благоговіння. Служниці та супроводжуючі оточують головну фігуру, меншу за розміром, також одягнені в ханьські шовкові халати. Їх ханьфу підкреслюють соціальний статус померлої та репрезентують таким чином ідеалізоване оточення у потойбіччі. Зображення на прапорі (сувої) дещо спрощені, але виразні. Композиція симетрична, а пози персонажів мають плавні контури. Оскільки прапор поділяється на три основні рівні, що відповідають трьом сферам: небу, світу живих та підземному світу. У верхній частині, «небесному світі», розташовані зображення істот безсмертних (сянь), червоних журавлів, драконів, сонця з вороною всередині, місяця із жабою та зайцем – типовими даоськими та шаманськими мотивами. Жіночих образів тут немає, але світ представлений як місце, куди душа Сін Чжуй прагне.

Середня частина прапору репрезентує земний світ. Тут Сін Чжуй зображено в оточенні слуг та родичів. Образи виконані у профіль або анфас, з чіткими лініями, без перспективи, але з багатством декоративних елементів. У нижній частині прапору, яка символізувала підземний світ, світ духів та підземних річок. У цій частині зображені символи смерті, змії, риби, черепахи, демони. Тут жіночі образи практично відсутні, але композиція підкреслює перехід душі із земного життя в небесне.

Поєднання шаманської міфології, даоських образів, елементів конфуціанської поваги до предків та натуралістичної деталізації в змістовно-стилістичному втіленні творчого задуму цього артефакту композиційно усталене. Композиція зображень є вертикально орієнтованою, симетричною та оповідальною. Техніка виконання зазначених зображень за допомогою контурного малюнку, розфарбовування площинами, без тіней та перспективи, у дусі раннього китайського живопису на шовку підтримується регламентованою палітрою кольорів: насиченими червоними, чорними, жовтими, білими та зеленими. У художньому зображенні самої аристократки та її служниць є

унікальним раннім етапом становлення китайського мальовничого канону, у якому вже простежується майбутня вишуканість і символізм китайського традиційного живопису та маркується ханський ханьфу як регламентований костюмний комплекс.

Гробниця Танггонг, розташована в районі Дао Хутін, провінція Шаньсі, датується Східною Хань (25–220 рр. н. е.) теж містить зображення, які репрезентують ханьфу. На стінах гробниці зображені різні сцени, що відображають повсякденне життя та ритуали того часу. Особливу увагу приділено зображенням жінок у традиційних костюмах, притаманних періоду Східної Хань. Одяг складається з довгих сорочок та широких штанів, що ховаються під верхнім одягом. Верхній костюм, відомий як «і-шан», був подібний до чоловічого. Жіночі вбрання відрізнялися від чоловічих красою вишитих кольорових візерунків. Візерунки складались у кола (туань). Туані були символічними: квіти сливи і нарциса уособлювали зиму, півонії — весну, лотоса — літо та сонце, хризантеми — осінь. Поширеним було зображення метелика — символу сімейного щастя. Подружнє щастя уособлювала пара качечок-мандаринок («туані», до речі, могли бути сюжетними: у них вишивали дівчат та юнаків, старих та немовлят, витончені павільйони, сценки, що ілюструють знамениті літературні твори). Кольори, які використовувались в розписах гробниці, — це червоний, жовтий, зелений, синій, чорний і білий. Ці кольори не тільки надали естетичну привабливість жіночим зображенням, а й мали символічне значення. Червоний асоціювався з радістю та удачею, жовтий — з імператорською владою, зелений — з гармонією та природою. Матеріали, використані для розписів, включають мінеральні пігменти, що забезпечили зображенням довговічність та яскравість кольорів. Зображення жінок в різноманітних ханьфу на розписах гробниці відбивають їх важливу роль у суспільстві, а також демонструють високу майстерність художників того часу.

Настінний розпис в гробниці Дахутін епохи Хань, що зображує двох жінок. 25-220 рр. н. е. Чженчжоу, провінція Хенань, теж демонструє знатних жінок, одягнених в ханьфу (іл.10). Кольористичний «діалог» в цьому розписі між

жіночими ханьфу (опозиція чорного та червоного кольорів жіночих шат) є глибоко символічним, адже у колористиці періоду Хань червоний та чорний мали особливу символіку, засновану на космологічних та ритуальних уявленнях, успадкованих від більш ранніх традицій та уточнених у рамках колористичної концепції «п'яти стихій». Червоний колір (赤 / 红) в китайській космології асоціювався із стихією вогню (火) та у системі п'яти напрямків відповідав півдню (території розселення етносу хань). Цей колір також був пов'язаний із сезоном літа та енергією ян. А з астрологічною концепцією червоний колір мав відношення до планети Марс (魅力), яка трактувалася як знак воєн та змін. Отже, ханьфу червоно кольору символізувало прихід до влади династії Хань, династії змін та зростаючої влади. В практичному сенсі в одязі знатних дам ханьфу червоного кольору маркував високий статус та належність до «правильного порядку». Отже, династія Хань, яка успадкувала концепцію «зміни династій за квітами» (朝代更迭的颜色), де кожна династія втілювала певну стихію та колір, вважала себе наступницею династії Чжоу і обрала вогонь і червоний колір як символ своєї легітимності.

В свою чергу, чорний колір (黑) за космологічною символікою асоціювався зі стихією води (水) і у системі напрямів відповідав півночі та співвідносився із сезоном зими та енергією інь. Планетарна паралель чорного кольору – планета Меркурій (辰星). В ритуальному значенні чорний колір символізував таємницю, глибину, спокій та силу природи. Символізував виконання жалобних функцій. У розписі символізує попередню династію Цінь, яка ототожнювала себе з водою та чорним кольором. Тому у цьому розписі прочитувалося символічне послання: династія Хань, яка вибирала червоний, як кольору вогню, перемогла династію Цінь, династію чорного кольору. Саме такий розпис підкреслював нову космічну легітимність правління династії Хань.

На сувої «Портрет імператриці Ма Мінде», зображена імператриця, яка була дочкою відомого військового Ма Юаня, генерала зі Східної династії Хань у Китаї (іл.11). На портреті, який виконаний фронтально з симетричною

композицією, зображена Ма Мінде, яка була відома своєю порядністю та іншими чеснотами. Знатна пані одягнена в ханьфу імператорського жовтого кольору з церемоніальним халатом (накидкою) зверху, який декорований багатою вишивкою з драконами та феніксами. На голові Ма Мінде – головний убір знаті того часу, такий як чжунь, який фіксував волосся у високу зачіску. Чжунь імператриці прикрашений перлами, розшитий складними візерунками та дорогоцінним камінням. Сорочка-юй Ма Мінде червоно-бордового кольору з закритим коміром, теж прикрашений вишивкою, свідчить про смиренність характеру імператриці (відповідно до конфуціанських вимог). Колір сорочки перегукується з кольором одного з драконів на вишивці, а інший дракон вишитий у імператорському жовтому кольорі. Сережки з перлів виконані в ансамблі з перлами чжунь та брошкою, яка підтримує парчовий халат імператриці.

Ханьфу став еталоном класичного китайського одягу. Його силует – вільний, плавний, який не підкреслює фігуру жінки – став стандартом жіночності у китайській культурі. Завдяки конфуціанському впливу, ханьфу відбив ідеї гармонії, ієрархії та скромності – ці принципи зберігалися та розвивалися у моді наступних династій. Династії Тан, Сун, Мін, навіть Цин (хоча вона привнесла маньчжурські елементи), успадковували і переосмислювали ханьфу. Мінський одяг зокрема став свідомим «поверненням до Хань» в одязі, певним актом культурного націоналізму.

У часи правління династії Східна Цзінь (东晋, 317–420 pp.) у творчості живописця Гу Кайчжи (顾恺之) (приблизно 344–406 pp.) у добу політичної нестабільності, але розквіту мистецтва та філософії образи жінок стають однією з провідних тем традиційного живопису. Гу Кайчжи, один із засновників китайського традиційного живопису, автор знаменитого сувоя «Настанови дружинам роду Чжен» (仕女图) — взірця раннього портретно-моралізаторського жанру. Твір Гу Кайчжи «Повчання дружинам роду Чжен», присвячений жіночому моральному вихованню, і одного з перших прикладів образотворчого свитку з безперервною оповідністю (оригінал втрачено, але є кілька стародавніх

копій, найвідоміша — епохи Тан або Сун, зберігається в Британському музеї). Цей горизонтальний сувій на шовку з тонким живописом тушшю та каліграфічним текстом був заснований на однойменному трактаті Чжан Хуа (张华) II ст. н.е., який був відомий моральними настановами для придворних жінок — дружин, наложниць і фрейлін.

Сюжет сувою включав сцени з життя легендарних та історичних жінок, які демонструють чесноти: скромність, вірність, шанобливість, самозречення. Кожна сцена супроводжується текстом з повчальним змістом. В сувої Гу Кайчжи «Повчання старшій придворній дамі» (копія сувою VII – VIII ст. зберігається в Палаці-музеї Гугун, Пекін) теж спостерігається лінійна манера письма, переважає точний, витончений контур, мінімальне моделювання об'єму (іл.12). Манері Гу Кайчжи притаманні елегантні, плавні лінії, особливо у зображенні одягу та жіночих фігур – типово для раннього китайського фігуративного живопису. Присутня помірність у деталях: все підпорядковане ідеї морального навіювання, а чи не реалістичної точності [266]. Гу Кайчжи прагне передати внутрішній стан персонажів через позу, погляд, пластику тіла – це є важливим новаторською ознакою його живопису[81].

Загальними рисами репрезентації жіночого одягу в сувоях Гу Кайчжи стала стриманість та скромність, що відповідало конфуціанським уявленням про жіночу чесноту. Силует ханьфу подовжений, фігура обгорнута в кілька шарів тканини – знову ж як символ скромності та стриманості. У ханьфу жінок широкі рукави, довгі спідниці, висока лінія талії, підкреслена поясом, немає відкритих частин тіла, підкреслюється цнотливість персонажів. М'які тканини ханьфу зображуються тонкими лініями, що струмують, створюючи образ граціозної, але стриманої жіночності. У відомому сувої «Мудрі та добропорядні жінки» (簪花仕女图) Гу Кайчжи зобразив жінок, які демонструють чесноти, а їхні ханьфу відображають норми та стандарти того часу. Цей сувій довжиною близько 5 метрів складається з десяти сцен, кожна з яких ілюструє історії з «Життєписів зразкових жінок» (仕女图), написаного в I столітті до н. е. ханьським

письменником. Живопис Гу Кайчжи відомий своєю виразністю та увагою до деталей, включаючи зображення одягу, зачісок та аксесуарів, що дозволяє досліджувати особливості жіночого костюма епохи Хань. Цю Ін (仇英) в сувої «Весняний ранок у ханьському палаці» (汉宫春晓图) зображує сцени з життя імператорського двору династії Хань, включаючи повсякденні заняття жінок, такі як читання, музика та танці. Жінки на картині одягнені у традиційні костюми того часу, що дозволяє побачити різноманітність стилів та прикрас, характерних для епохи Хань. А його ж сувій «Поема про покинуту дружину» (离骚图) ілюструє поему «Лі Сяо» (离骚), написану в період династії Хань. Гу Кайчжи також приписуються сувої «Портрет Ло Шень» (洛神赋图), ілюстрація до поеми Цао Чжі «Фея річки Ло» (іл.13) та «Життя мудреця» (仕女仁智图), в яких теж присутні жіночі образи з морально-дидактичним підтекстом. Ханьфу стає знаковим виразом моралі: чим скромніший і правильніший одяг, тим вища моральна якість жінки.

В живописі Гу Кайчжи використовуються традиційні візерунки та кольори, типові для китайського двору, але без надмірної пишноти – поміркованість в жіночому одязі репрезентується як найвища чеснота (табл.8). Зазначені ранні живописні репрезентації жіночого костюмного комплексу досі супроводжуються дискусіями в китайському мистецтвознавчому дискурсі, адже сама постать Гу Кайчжи досі наполовину належить до історії, наполовину міфології, адже найраніший опис його життя, наведений Лю Іцинем у «Новому викладі оповідань, що у світлі ходять» було складено в 430-му році — чверть століття після смерті художника [266].

Гу Кайчжи працював в стилі гунбі (工笔), який відрізнявся високою точністю, ретельним промальовуванням деталей та вишуканою технікою. Серед основних тем зображень в стилі гунбі були зображення придворних аристократів, птахів та квітів (花鸟画, хуа-няо хуа), тварин та комах, буддійських та даоських сюжетів. Втім, проягом життя Гу Кайчжи використовував авторську

манеру виконання, яка поєднувала елементи стилю гунбі та се-і («письмо ідеї» або «передача духу», з акцентом на виразність та символізм.

Жіночий костюм періоду династії Суй (581–618 рр.) є перехідним етапом у розвитку традиційного китайського вбрання між епохами Південних і Північних династій і блискучим розквітом моди часів династії Тан. Незважаючи на відносну стислість, період Суй вплинув на формування естетики жіночого костюма в ранньосередньовічному Китаї. Дещо змінюється загальний силует ханьфу: жіноча фігура, як і раніше, підкреслюється витягнутим, струнким силуетом, що відповідає конфуціанським та буддійським уявленням про жіночу стриманість та доброчесність, але з'являються вузькі рукави, а низькі плечі та завищена талія створювали враження високої, тендітної фігури.

Жіночий костюм зазвичай включав такі елементи: спідниця та коротка кофтинка/сорочка з вузькими рукавами, довга, багатошарова, часто з легкої тканини. Шовковий або шкіряний пояс використовувався для акценту на талії. А накидка, яка драпірувалась, ставала символом статусу і витонченості її власниці (іл.14). З доби пізньої Хань та за часів династії Суй жінки-аристократки почали частіш носити головний убір та квіткові шпильки. У заміжніх жінок популярними були також пов'язки або складні зачіски з прикрасами. Шовк залишається основним матеріалом для жінок з дворянства та знаті. Окрім нього, як і раніш, використовуються тканини легкі, у тому числі прозорі, які стають «перехідними» до естетики жіночого костюмного комплексу доби династії Тан. Льняні та бавовняні тканини залишаються тканинами для простолюдинок, але зі схожими кроями.

Буддизм продовжував впливати на китайський жіночий костюм у цю добу (241; 265). Під впливом буддійської ідеї цнотливості та стриманості в одязі поширилися багатошарові костюми та довгіші рукави. Жіноча мода почала включати драпіровані накидки і шалі, що нагадували буддійські чернечі роби (кашаї). Буддизм сприяв популяризації спокійних, медитативних кольорів – охристих, теракотових, золотистих, бордових, синіх та сірих. Кольори стали використовуватися не лише естетично, а й як носії символічного значення:

наприклад, жовтий – колір Будди та імператора. Поступово вишивка та малюнки на тканинах стали включати лотос, символ чистоти та просвітлення, а також образи бодхісаттв та небесних дів (фейтянь, 飞天), популярних у буддійському мистецтві (наприклад, на фресках в печерах Могао в Дуньхуані) (іл.15)[211]. Жіночий одяг з буддійськими мотивами у цю епоху відбивав як релігійний світогляд та естетичні смаки на той час (іл.16).

Ці мотиви поступово проникали й у світську моду – на одязі знаті можна було побачити декоративні елементи, натхненні релігійною іконографією. статі. Часто зустрічалась тканина, прикрашена тонкою вишивкою: лотоси, колеса дхарми, хмарні завитки. Основною колірною гамою була так звана «м'яка» гама: охра, теплий золотистий, блідо-зелений – символ просвітлення та умиротворення. На голові жінок поступово почали з'являтися легкі тюрбани із тонкої тканини (як у бодхісаттв на фресках Дуньхуана). В Музеї китайського шовку в Ханчжоу, де представлені експонати, присвячені костюмам династій Суй та Тан, можна побачити як довгу плісировану спідницю, на якій зображені мініатюрні бодхісаттви в традиційних позах (мудрах), можливо, з елементами золочення, так і спеціальну накидку з капюшоном із буддійськими мандалами. Це довга напівпрозора накидка з капюшоном, прикрашена круглими мандалами, що символізують космос. Центральні елементи мандал — зображення Будди Амітабхи або Авалокітешвари. Там же представлений ритуальний церемоніальний одяг із символами чистої землі (纯净). В комплект увійшли багатошарова сукня з довгими рукавами, верхній шар — темний із золотими вставками. На тканині цього ханьфу зроблені зображення раю Сухаваті: квітучі лотоси, птахи Калавінки, що стоять на пелюстках Будди.

У 1965 році в провінції Шаньсі була знайдена лакована ширма, датована епохою Північної Вей (386–534 рр.), на якій зображені історії про добродішних жінок, таких як Цюй Юй, Ян Цзінь та Люй Чжен. Ці сцени ілюструють моральні якості жінок та їх роль у суспільстві. Хоча ця знахідка відноситься до більш пізнього періоду, вона надає цінну інформацію про уявлення про жінок у стародавньому Китаї.

В скульптурних цього періоду можна побачити розкуті ший жіночий ханьфу. До прикладу, в малій скульптурній групі, знайдений під час розкопок гробниці Чжан Шена в Аньяні, провінція Хенань, чиновника династії Суй, який помер у 594 році жінка-музикантша одягнена у довгу сукню з низьким декольте, зав'язану під грудьми, що характерно для моди доби Суй. Її волосся зібране у складну зачіску, прикрашену головним убором (іл.14). Отже, одяг жінок того часу відрізнявся елегантністю та вишуканістю, відбиваючи високе становище жінок у суспільстві та їх роль у культурі та релігії.

В епоху династії Суй китайський живопис досяг значних висот, особливо у зображенні жінок та їхнього одягу. Хоча конкретні імена художників того часу не завжди збереглися, археологічні знахідки, такі як гробниці та фрески, дозволяють оцінити репрезентацію жіночого костюму в монументальному живописі. Так, фрески з печер Дуньхуан (6-7 ст.) є прикладом такого живопису (іл.16). На фресках зображені жінки (небесні діви) у багато прикрашених сукнях, часто з буддійськими мотивами, такими як лотоси та небесні музиканти. Одяг характеризується м'якими лініями та елегантними складками, відбиваючи естетичні переваги того часу.

Одяг небесних дів на фресці з печери 285 відрізняється легкістю та легкістю, що підкреслює їхнє небесне походження. Вони зображені в довгих сукнях, що струмують, які майорять у повітрі, створюючи відчуття руху і легкості. Сукні прикрашені складними візерунками та яскравими кольорами, що відображають багатство та вишуканість небесного світу. Волосся небесних дів зібрані у високі зачіски, часто прикрашені квітами та дорогоцінним камінням. Вони також носять різні аксесуари, такі як намисто та браслети, що підкреслюють їх статус та красу. Пози небесних дів на фресці динамічні: вони зображені в польоті, з піднятими руками і одягом, що розвівається, що створює відчуття руху і легкості. Ця композиція символізує гармонію між небом та землею, а також благословення, яке небесні діви приносять людям. Ці зображення відображають високу майстерність тогочасних художників і глибоке релігійне значення, що надається небесним істотам у буддійській традиції.

Саме в період Суй та потім і в період Тан гунбі стає канонічним стилем придворного живопису, особливо у зображенні жінок, тварин та сцен із палацового життя. В цей період з'явилися художники, які вплинули на розвиток цього стилю. Чжань Цзицянь (詹建俊) (друга половина VI ст.) працював при дворі імператора Вень-ді. Цей художник був відомим своєю майстерністю у різних жанрах живопису, включаючи зображення жінок. Його роботи відрізнялися високою деталізацією та вишуканістю, що передбачало розвиток техніки гунбі у наступні епохи. За свідченням літературних джерел жінки на сувоях Чжань Цзицяня були зображені в накидках (мантіях) з широкими рукавами, цей одяг був популярним у період Суй і використовувався як у повсякденному житті, так і на церемоніальних заходах. Нажаль, на сьогодні сувої з зображенням жінок майстра не збереглися. Згідно з повідомленнями старовинних трактатів, митець був дуже різнобічним, працював у всіх жанрах і в усіх форматах — від невеликих сувоїв до розписів стін. Часто темами його живопису були сюжети з буддійських та даоських притч [46 ; 51].

Розвиток жіночого одягу в період династії Тан (618–907 рр.) відбиває розквіт китайської культури, відкритість до зовнішніх впливів і високий рівень естетичної витонченості суспільства. Цей час вважається золотою добою китайської моди та мистецтва [82]. Доба правління династії Тан стала часом активного поширення буддизму в Китаї, особливо завдяки підтримці імператорського двору [46; 59]. Буддійські монастирі стали центрами не лише релігійного, а й художнього життя, впливаючи на живопис, скульптуру, моду та текстильне виробництво. Через Великий шовковий шлях до Китаю надходили тканини, прикраси та стилі з Персії, Індії та Середньої Азії. Це збагатило китайську моду новими формами та прикрасами. Жінки періоду династії Тан користувалися відносно більшою свободою в порівнянні з іншими епохами [71]. При збереженні конструкції традиційного ханьфу (верхньої блузи, довгої спідниці, довгого плаща або накидки, які одягались для урочистих випадків та святкової туніки) якість тканин, кількість візерунків, декор урізноманітнилися.

Саме у цю добу правила і У Цзенцянь (624–705), єдина жінка-імператор в історії Китаю, яка відіграла певну роль у підвищенні уваги до ролі жінок в країні. У Цзенцянь піднялася до влади тоді, коли роль жінок у політиці була обмеженою і в основному залежала від придворних інтриг і родинних зв'язків. Вона пройшла шлях від наложниці до дружини імператора Гао-цзуна, а потім до повноправного правителя, заснувавши власну династію Чжоу (690-705).

Її влада стала викликом традиційної конфуціанської моделі, в якій жінка мала залишатися в підпорядкуванні чоловікові. У Цзенцянь стала символом жіночої політичної сили, здатної конкурувати з чоловіками на найвищому рівні, а її правління створило унікальний прецедент — жінка може не лише керувати державою, а й реформувати її. Вона запроваджувала систему іспитів для відбору чиновників, підтримувала літераторів та буддистські інститути. Конфуціанська історіографія і багато чоловіків-чиновників бачили в її владі порушення природного порядку, тому У Цзенцянь зображували жорстокою, підступною та амбітною жінкою, яка «узурпувала трон». Ця амбівалентність породила стійкий стереотип — жінка в політиці одночасно сприймалася як потенційна загроза та виняткове явище. Однак після її правління конфуціанські ідеологи ще сильніше закріпили уявлення про «правильну» роль жінки (скромність, вірність, материнство), використовуючи приклад У Цзенцянь як застереження.

Таким чином У Цзенцянь відіграла подвійну роль у формуванні думки про жінок своєї епохи. З одного боку, вона довела, що жінка може бути правителем і реформатором, з іншого — її образ у традиційній історіографії був демонізований, що надовго зміцнило патріархальні стереотипи. Тим самим вона стала не лише унікальною фігурою в політичній історії, а й важливим символом дискусії про місце жінки в китайському суспільстві.

І до і після правління У Цзенцянь в Китаї зберігалась суспільна регламентація жіночого одягу. Аристократки носили сукні та інші елементи ханьфу з коштовних тканин: шовк — основна тканина, часто багат шарова та найтонша, яка використовувалась для жінок зі знаті; шифон, газ та органза — використовувалися у напівпрозорих верхах, а оксамит і парча — для почесних

жінок і святкових випадків. Гама кольорів для ханьфу теж урізноманітнилась (табл.10). Для жінок зі знатних родини використовувались сукні не тільки яскравих кольорів: червоного, блакитного, золотого, жовтого (імператорського кольору), але й пастельних тонів: персикового, рожевого, нефритового, світло-блакитного (іл.17-18). З'явилась певна контрастність в ханьфу, жінки часто комбінували яскравий верх та темну спідницю, або навпаки.

Колір, як і раніше, символізував статус (наприклад, пурпуровий – для високородних); сезон (зелено-синій – весна); настрій (чорний і білий – жалоба, але в повсякденності теж використовувалися). Жіночий костюм періоду Тан відрізнявся більшою свободою крою, що частково пов'язують із буддійською ідеєю відмовитися від зайвого тілесного контролю. Особливо відомі образи жінок у широких спідницях (цюнь) та укорочених топах із глибоким вирізом, прикритих легкими прозорими накидками. Жінки доби династії Тан мали складні високі зачіски, прикрашені живими або шовковими квітами, золотими шпильками, гребенями, коштовностями.

Макіяж китайських аристократок включав: червоні губи, намальовані брови («мотив метелика» або «цибуля»), точку на лобі (хуа-дянь) – декоративний знак жіночої краси. Жіночий одяг періоду Тан був символом не лише краси, але й культурної свободи, стилістичного різноманіття та відкритості світу. Ця епоха поставила високі стандарти моди в Китаї, вплинувши на стилі жіночого ханьфу майбутніх династій, а образи дам Тан залишилися в живопису і поезії як еталони витонченості. Два основних впливи визначили різноманіття жіночого ханьфу цього періоду: перший – вплив буддизму; другий – даоський. Танський буддизм (особливо школи Чань та Хуаянь) сприяв формуванню образу жіночої святості та внутрішньої чистоти.

Гробниця Дао Хутін, розташована в провінції Шаньсі, є визначною пам'яткою китайської культури часів династії Тан (618–907 рр.). На стінах її похоронної камери збереглися фрески, що зображують сцени з життя високопоставлених жінок того часу, включаючи банкет, музику та танці. Ці зображення надають цінну інформацію про моду, соціальний статус та естетику

епохи. На фресках зображені жінки в елегантних позах, які часто грають на музичних інструментах або танцюють. Вони одягнені у традиційні костюми, характерні для періоду династії Тан. Одяг жінок зображений у стилі ханьфу, традиційному китайському костюмі, що складається з кількох шарів тканини. Жінки носили довгі спідниці, вільні рукави та кілька шарів одягу, що підкреслювало плавність рухів та витонченість. Вбрання прикрашалося вишивкою із зображенням квітів, птахів та хмар, що символізують гармонію та красу природи. Колірна гама включала червоний, жовтий, синій та зелений, кожен з яких мав своє символічне значення. Особлива увага приділялася аксесуарам: жінки носили нефритові підвіски, прикраси для волосся та декоративні пояси. Ці деталі підкреслювали їхній високий статус і витончений смак. Фрески з гробниці Дао Хутін є цінним джерелом вивчення моди та естетики періоду династії Тан. Вони демонструють високу майстерність художників того часу та дають уявлення про життя та культуру високопоставлених жінок.

Жіночий костюм у живописі та скульптурі відбиває вплив буддійського образу бодхісаттви: тонкі, прозорі тканини, орнаменти у вигляді лотоса, гірлянди, складні головні убори. Ідеал жіночої краси – поєднання духовного просвітлення та тілесної витонченості. Образи жінок-донаторів (жертвуючих) на фресках печер Могао (Дуньхуан, династія Тан-Юань) втілені як образи покровительок храмів, які тримають підношення [89]. Їх ханьфу мають драпірування в індійському стилі, а тонкі тканини ханьфу прикрашені буддійськими символами — колесом дхарми, лотосом, хмарами. Жінка тут – благочестива мирянка, яка прагне переродження та духовного очищення. Під впливом даоської філософії про природність (自然 цзижань) і недіяння (无为 у-вей), в моді з'явилися вільні силуети, що струмують. Жіночий одяг стає менш жорстко регламентованим: оголені плечі, високо зав'язані спідниці, розпущені зачіски — естетика жіночого одягу стає близькою даоської філософії «легкості буття». Культ безсмертних і фей (у живописі, наприклад, у Чжан Сюаня та Чжоу Фана) створює модний еталон, де одяг має здаватися «повітряним» і «неземним»

(іл.17-18). Даоські впливи на ханьфу Танського періоду – це легкість використуваних у ханьфу тканин, які символізували безсмертя та природність, підтримуючи відомий образ «безсмертної феї» (табл.11). При цьому регламентація ханьфу, колись уведена конфуціанством, залишалась стрижнем суспільної стратифікації та маркування традиційного жіночого костюмного комплексу. При цьому вплив самого конфуціанства дещо ослаб, поступившись буддизму та даосизму.

Придворний живопис, поезія та музика заохочувалися імператорським двором династії Тан, а одяг став способом позначити статус, смак і навіть настрої жінок, чий одяг репрезентувався мистецтвом у цей період. Художник гунбі цього періоду, Чжоу Фан (周昉) (730- 810 рр.) був майстром зображення жінок, створивши кілька відомих робіт, таких як «Придворні панні з віялами» (іл.17), «Придворні пані з квітами у зачісках», «Придворні дами настроюють лютню» (іл.18).

Оскільки художник походив з аристократичної родини Чжоу. Він був добре знайомий з правилами імператорського двору. Розквіт його творчості припадає на період правління імператора Де-цзуна. На нього впливала також творчість Гу Кайчжи та Лу Таньвея. Свої сюжети він брав не з легенд та історичних хронік, а з сучасного йому життя. Традиція також приписує йому створення перших еротичних картин. Зображував переважно придворних панянок, імператорських чиновників, аристократів. Сюжет його картин простий, схематичний, втік кольори яскраві та соковиті й водночас м'які. намагався передати внутрішній світ людини [82]. Назви його сувоїв свідчать самі про себе, адже у назвах криється власне сам сюжет зображення: «Придворні дами настроюють лютню» (Музей Нельсона-Аткінсона, Канзас-сіті), «П'ять жінок, що граються із дітьми» (Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк), «Придворні панні, що грають у нарди» (Національний музей мистецтва, Тайбей), «Придворні панні, сидячі на підлозі, складають вірш до музичного сувою» (Національний музей мистецтва, Тайбей), «Придворні панні, що грають у нарди». (художня галерея Фрір, Вашингтон), «Три придворні панні, бананове, дерево та скелі» (художня галерея Фрір,

Вашингтон), «Жінка, що сидить на підлозі, із вишивкою» (художня галерея Фрір, Вашингтон), «Придворні панні з квітами у зачісках» (Музей провінції Ляонін, Шеньян), «Придворні панні з віялами» (інша назва «Придворні панні із служницями») (музей Гугун, Пекін) тощо [104;108].

Так, на сувої Чжоу Фана «Музики-жінки у палаці» (VIII–IX ст., династія Тан) жінки представлені в розслаблених позах, з граціозними рухами, у вільному одязі, що підкреслює природну грацію. Авторському стилю художника притаманна майже метафізична легкість – жінки на сувої ніби парять. Відчувається сильний даоський вплив на зображення жіночих ханьфу та образи жінок в цілому – ці жінки втілюють естетичний ідеал недіяння (无为), вільного перебігу енергії. Сувою Чжоу Фана «Придворні дами, що сидять на підлозі, складають вірш до музичного сувоя» є одним з небагатьох творів художника, що зберігся. Цей твір зберігається в Національному музеї мистецтва в Тайбеї і є альбомним листом, виконаним на шовку тушшю водяними фарбами. На зображенні представлені дві жінки, що сидять на підлозі і займаються твором вірша, натхненного музичним сувоем. Обидві жінки одягнені в традиційні вбрання періоду Тан, які характеризуються елегантністю та витонченістю. Жінки одягнені в одяг червоних, малинових та охристій кольорів. Ці кольори символізують шляхетність і статус героїнь картини. Художник, який знався на придворному етикеті, використовує маркерно-статусну палітру кольорів тканин ханьфу. На зображенні показані легкі, напівпрозорі тканини, що підкреслюють витонченість фігур. Довгі рукави та шарфи, які жінки носять як палантини, характерні для імператорського двору династії Тан. Волосся жінок зібрані в складні зачіски, прикрашені квітами, що підкреслює їх жіночність і відповідність моді того часу. На деяких зображеннях можна побачити віяла та інші аксесуари, які доповнюють образ та підкреслюють статус жінок. Зокрема можна побачити віяла у сувої «Придворні панні з віялами» (інша назва «Придворні панні із служницями») (іл.17). На сувої зображені кілька придворних дам, зайнятих повсякденними справами в імператорському гаремі. Одна з них, ймовірно, старша за статусом, сидить у розкішному кріслі, тоді як інші дами та служниці

стоять поруч, тримаючи віяла. Сцена передає атмосферу спокою та усамітнення, характерну для життя в гаремі. Жінки на картині одягнені в традиційні шати періоду Тан, елегантні, але стримані. Художник змальовує легкі, напівпрозорі тканини, що підкреслюють витонченість фігур героїнь. Особи жінок зображені з характерними для того часу рисами та накладеним макіяжем: біла шкіра, маленькі губи та брови, що називались тоді «крилами метелика». Чжоу Фан відомий своєю увагою до деталей та здатністю передавати атмосферу епохи. На цій картині він майстерно зображує не лише зовнішні риси жінок, а й їхній внутрішній стан, створюючи відчуття гармонії та спокою. Використання м'яких тонів та плавних ліній надає твору особливої витонченості.

У сувої «Придворні дами настроюють лютню» Чжоу Фана зображено три придворні дами, що зібралися в спокійній обстановці для налаштування музичного інструменту — піпи (китайської лютні) (іл.18). Одна жінка сидить на низькому табуреті, тримаючи інструмент, а дві інші спостерігають і беруть участь у процесі. Це не просто побутова сцена — вона символізує культурну вишуканість, музичну освіченість та гармонію придворного життя. Техніка виконання цього зображення — це туш та мінеральними фарбами на шовку. Композиція сувою спокійна та збалансована, а фігури жінок розподілені рівномірно, створюючи відчуття самотності та камерності. Тонкі, витончені контури підкреслюють плавність форм. Кольори м'які: кремові, червоні, охристі та сірувато-зелені. Художник використовував мінімум тіней, але багато нюансів у фактурі тканин. Обличчя жінок зображені без яскравих почуттів, але виражають внутрішнє зосередження і витонченість. Жінки на сувої одягнені у вільні, багатошарові халати з довгими рукавами, характерні для епохи Тан. Кольори одягу — приглушені, але вишукані: теплі червоні, золотисті, вершкові та сірувато-зелені відтінки. В зображенні використані напівпрозорі верхні накидки, які підкреслюють легкість і шляхетність нарядів. Зачіски жінок на сувої високі, вишукані укладання, типові для танської моди. Вони прикрашені шпильками, стрічками і, можливо, квітами — символами краси та статусу. Знатні дами мають модний на той час макіяж: тонкі дугоподібні брови («крила метелика»), білу

пудру, рум'янець і маленький рот. Картини на шовку Чжоу Фана не просто декоративні – вони ілюструють ідеали краси, грації та культурної витонченості епохи. «Придворні пані налаштовують лютню» — це не просто жанрова сцена, а візуальний маніфест гармонії, естетики та ролі жінок у культурному житті імператорського двору Китаю.

Чжан Сюань (张萱), який працював у 714-742 роках, теж був представником розвитку стилю гунбі в живописі. Сувой «Придворні дами, які готують щойно зітканий шовк» (捣练图), який приписується художнику Чжан Сюаню, є видатним твором китайського живопису, який відображає витончену естетику та культуру того часу. Збережена копія свитка, виконана на початку XII століття в стилі Чжан Сюаня, зберігається в Музеї образотворчих мистецтв у Бостоні (іл.19). Сувій ілюструє імператорський обряд «гуньцан» (宫藏), який проводився навесні, коли імператриця та її оточення демонстрували майстерність у виробництві шовку. Цей ритуал символізував гармонію між людиною та природою, а також підкреслював важливість сільського господарства та ремесел у житті імперії.

Сувій зображує придворних жінок, які перебувають у процесі підготовки шовку — від його відбивання до прасування. Загальне зображення поділене на три групи: група праворуч – чотири жінки, що стоять навколо кам'яного пня, відбивають шовк дерев'яними молотами; центральна група – дві жінки сидять навпроти одна однієї; одна розправляє нитки, інша шиє на низькій табуретці; а група, зображена зліва – жінки розтягують і прасують шовк, створюючи відчуття тривимірного простору завдяки ромбоподібному розташуванню фігур. Кожна фігура зображена з увагою до деталей, що підкреслює майстерність художника передачі рухів і емоцій. На виділеному фрагменті зображена знатна жінка в доволі простому ханьфу. Але висока зачіска, прикрашена гребенем та квітами, шовкова сорочка з принтом, легкий шарф тощо свідчать про те, що перед глядачем постає знатна дама, яка виконує ритуал і не є простолюдинкою (іл. 19).

Сувій «Імператор Мінхуан грає на флейті» (пізня копія оригіналу Чжан Сюаня) зберігається в Палацовому музеї в Тайбеї. Версія, яка дійшла до

сучасних глядачів, – пізня копія, ймовірно, створена в епоху Сун або пізніше 85;[185]. Незважаючи на це, вона відображає стилістику, естетику та моду танського часу, особливо у зображенні жіночих костюмів (іл.20). Сюжет сувою є вишуканою палацовою сценою з життя імператора Сюаньцзуна (Мінхуана) династії Тан та його коханої – легендарної красуні Ян Гуйфей. На сувої зображено інтимний, поетичний момент у палаці: імператор Мінхуан (який правив у 712–756 рр.) грає на флейті, а Ян Гуйфей та придворні дами слухають музику. Сцена наповнена тонкою емоційністю, вишуканістю та символікою. Композиція зображення – горизонтальна, на кшталт класичних придворних сцен. Вся дія розгортається на тлі палацового саду чи інтер'єру, обрамленого завісами, архітектурними деталями та тонкою рослинністю. Колірна гама стримана, м'яка, з упором на пастельні та теплі тони. Атмосфера – камерна, ніжна, із нальотом ностальгії. Жінки на сувої одягнені в довгі, вільно спадаючі халати з широкими рукавами. Цей одяг відрізняється плавними лініями і вишуканим драпіруванням, що підкреслює витонченість і грацію жінок. Кольори жіночих костюмів – ніжні, пастельні, характерні для танської естетики: персиковий, світло-зелений, кремовий, блакитний. Іноді використовуються більш насичені тони – червоний, охра. Візерунки, якщо присутні, тонкі та витончені, що підкреслюють статус і витонченість. Під халатами жінок видно нижню сукню або спідницю, а також широкі пояси, іноді оздоблені кистями. Ці пояси відігравали декоративну та утилітарну роль, підкреслюючи лінію талії. У жінок-аристократок – високі, складні зачіски, типові для епохи Тан, волосся прибрано у витончені пучки, прикрашені шпильками, гребенями, квітами або стрічками. Зачіски ретельно промальовані, що підкреслює увагу художника до деталей в стилі гунбі. Образ жінок на сувої відбиває витончений ідеал жіночої краси епохи Тан – округлість, м'якість форм, витонченість у русі. Одяг не стільки є функціональним, скільки виражає статус, смак, а також культурні цінності епохи: прагнення гармонії, краси та вишуканості.

Авторський стиль Чжан Сюаня в репрезентації жіночого ханьфу втілений таким чином, що жінки зображені у традиційних костюмах епохи Тан, які

включають широку спідницю, часто в яскравих кольорах (червоному, пурпуровому, жовтому та зеленому). Художник також зображує топ (коротку сорочку) з короткими рукавами, що зав'язується на грудях, часто прикрашений вишивкою. Окрім того, на сувої можна побачити і легкі накидки, які спадають з плечей, що додавало елегантності образам. Зачіски жінок, які зображені, – це високі пучки з кількома маленькими гребенями, вставленими у волосся, що є характерною рисою моди пізньої династії Тан. Жінки мають прикраси з нефриту, золота та інших дорогоцінних матеріалів, які підкреслюють їхній високий статус. Ці елементи жіночого одягу відбивають багатство і вишуканість придворного життя, і навіть високий рівень майстерності в текстильному виробництві на той час, що є характерним для стилю гунбі в загальній системі гохуа, традиційного китайського живопису.

Вплив гунбі на репрезентацію жіночого костюма був величезним. Тонка лінія (细笔) використовувалась художниками для виписування контуру костюма та деталей прикрас. Використовувалося також пошарове накладання кольору (设色), яке створювало багату, але не яскраву поліхромію, що імітувала натуральні тканини. Суттєвими ознаками репрезентації костюмного комплексу в цьому стилі були як композиційна симетрія, так і декоративна орнаментальність ханьфу, які зображувались, акцент робився на декоративних деталях костюма та символічних візерунках. Репрезентація жіночого костюма в стилі гунбі передавав тактильну складність тканини (шовку, парчі або вишивки); демонстрував соціальний статус жінки через ретельне промальовування деталей; відображав поточні модні віяння при дворі (наприклад, високі зачіски, вільні рукави в добу династії Тан, сукні, що облягають, періоду доби династії Сун та ін.); образ жінки стає не індивідуальним, а ідеалізованим, що втілює моральні та естетичні норми цієї доби.

Еволюція жіночої моди за доби династії Сун (960–1279 pp.) відбиває глибокі соціокультурні трансформації, що відбувалися китайському суспільстві [185]. Цей час характеризується зміцненням конфуціанської моралі, зростанням урбанізації, економічного розвитку та поширенням друкованої культури [206].

Все це вплинуло на спосіб життя жінок, їх статус і, відповідно, на моду. Відродження неоконфуціанства підкреслювало ідеал жіночої чесноти (美德), скромності, сімейної відданості та самотності. Жіночий одяг знову став виразом соціальної стриманості та моральної дисципліни – мінімум декору, закриті форми, скромні кольори. Оскільки серед жінок еліти в період правління династії Сун зростав інтерес до поезії, каліграфії, музики, з'явилися певні обмеження цієї активності, імператорський двір заохочував створення образу доброчесної жінки у літературі та живописі цієї епохи – це відокремлена, стримана, культурно освічена, але не публічна постать. Втім, розвиток міст та ринок текстилю сприяли ширшому поширенню модних новацій [204;]. Вперше виникає феномен «міської моди» – жінки середнього класу починають мати доступ до модних тканин та аксесуарів.

Силует і крій одягу у добу правління Сун став менш вільним, ніж в епоху Тан. Основним вбранням були спідниця (цюнь 裙) та довгий жакет (шань 衫) із закритим коміром. Часто використовувалися подвійні шари одягу з різними кольорами, що підкреслюють стриману елегантність. Переважали приглушені, нейтральні тони: світло-сірий, синьо-зелений, охра, бежевий. Яскраві кольори вважалися неналежними для доброчесної жінки, особливо в середовищі освічених сімей. У моді для знатних аристократок та навіть жінок-городянок був шовк, але без надмірної вишивки. Популярною стала однотонна тканина з текстурним візерунком або з тонким геометричним малюнком. Вишивка використовувалася скромно та часто символічно (бамбук, сливи, журавлі – символи чистоти, довголіття, вірності) [234]. Основною зачіскою аристократок залишались високі пучки волосся, але не такі химерні, як у Тан. Використовувалися скромні шпильки та шпильки, часто з нефритом або порцеляною. Заохочувався непомітний макіяж, популярною була легка пудра, тонкий рум'янець та темні, вигнуті брови.

Так, на сувої імператора Хуей-цзуна «Жінки виготовляють шовк» представлена сцена, коли жінки зі знаті демонструють ритуал виготовлення шовку, ритуал, який кожного року проводився з метою демонстрації важливості

цього матеріалу для імперії. На картині зображені жінки, що працюють з шовковими коконами, демонструючи процес виробництва шовку, який в ті часи був переважно жіночою справою в Китаї. Жінки на сувої одягнені у традиційні костюми епохи Сун. Одяг виконаний з тонкого шовку, що підкреслює статус та витонченість своїх володарок. Використовуються приглушені відтінки, такі як бежевий, світло-блакитний та рожевий, що відповідає естетиці того часу. Ханьфу аристократок має прямий силует із широкими рукавами та поясом, що підкреслює талію. На костюмах є вишивки із зображеннями квітів, птахів та інших природних мотивів, що є характерною рисою мистецтва епохи Сун [259]. Жінки на сувої носять прості гребені, такі як чжунь, які фіксують волосся у високу зачіску [249]. Жіноча мода династії Сун стала відображенням конфуціанського впорядкування світу, де одяг виражав не лише смак, а й моральне становище жінки (табл. 12). На відміну від чуттєвої, відкритої моди Тан, мода Сун демонструвала внутрішню чесноту та зовнішню скромність, що стало еталоном жіночності на століття вперед, аж до династії Мін.

Еволюція жіночого костюма в період династії Юань (1271–1368 pp.), встановленої монголами під керівництвом Хубілая, відображала складне переплетення монгольських традицій з китайською, тюркською, ісламською та центральноазіатською культурами [173; 174]. Це був унікальний період в історії китайської моди, коли етнічна та культурна різноманітність знайшла відображення в одязі. Заснування династії Юань монголами означало зміну культурної ієрархії. Оскільки імперія Юань охоплювала величезні території, включаючи Китай, Центральну Азію, частини Середнього Сходу, то дещо змінилась станова та етнічна структура давньокитайського суспільства. Існував чіткий поділ на стани: монголи, «семужень» (різні кочові та іноземні групи), ханьці півночі та півдня. Знову підсилився вплив ісламу та буддизму на традиційний китайський комплекс, особливо на заході імперії, що відобразилось у тканинах, декорі та формах одягу (табл. 14). Монгольський вплив на традиційний китайський комплекс проявився у тому, що традиційного ханьфу додався новий фасон терліг – довгий халат із запахом направо, вузькими

рукавами, широкими плечима та поясом на талії (традиційний монгольський одяг)[209]. Пояс залишився важливим елементом жіночого одягу, він, як і раніше, використовувався для підкреслення фігури та функціональності одягу. В цілому новий фасон був практичнішим та значно теплішим, адже був пристосований до кочового способу життя. В якості основного головного убору жінки на півночі Китаю носили складні конструкції на кшталт бугету, високого головного убору з прикрасами, що символізує статус або боутоу – шапки із зав'язками або бокке – шапки з високим конусним верхом.

Втім, у південних регіонах Китаю, де вплив монголів був слабкішим, зберігалися традиційні китайські форми одягу – широкі рукави, багатоярусні спідниці, довгі накидки – тобто традиційний ханьфу. Також у південному Китаї продовжували використовуватися нефрит, емаль, шовк із традиційною китайською вишивкою в якості декору. Також продовжували використовуватись шовкові тканини з ткацькими візерунками, включаючи хмари, драконів, птахів – символами статусу та довголіття.

Існуюча статусна регламентація жіночого костюмного комплексу торкнулась придворного одягу. Імператриці та жінки знаті носили спеціально розроблений одяг, який поєднував монгольський стиль із китайською символікою [196]. В церемоніальних шатах збереглись як складна вишивка, так і символічні зображення (наприклад, фенікси для жінок). Епоха династії Юань стала прикладом культурного симбіозу та адаптації, де одяг став полем взаємодії між традиціями Сходу та Заходу. Після падіння Юань за часів Мін стався різке повернення до «традиційно китайського» стилю хань, що зробило жіночий одяг доби династії Юань особливо унікальним.

Під час правління династії Юань, встановленої монголами, китайський живопис зазнав значних змін. Хоча зображення жінок в гохуа не так поширені, як «живопис зображення гір і вод» або жанр «квіти і птахи», зображення жінок зустрічаються у творах як ханьських, і монгольських художників цієї доби. Ці образи часто відображали не стільки конкретних історичних особистостей,

скільки ідеалізовані уявлення про жіночу красу, чесноти або образи героїнь міфів та китайської літератури [209].

Так, у творчості Чжао Менфу, який походив із аристократичної родини Чжао та був родичем імператорів з династії Сун, основними зображеннями були сувої пейзажного, анімалістичного та портретного жанрів (зокрема, портрети чоловіків)[100;101;116]. Відомий майстер народився у 1254 р. у м. Усін, а потім він став членом гуртка «Вісім талантів (благородних особистостей) Усін», члени якого приступили до формування естетичної програми по збереженню національних художніх традицій в умовах чужоземного монгольського панування [76]. Серед величезної кількості сувоїв Чжао Менфу є також і сувої із зображенням жінок. На картині «Дівчина на лавці грає на флейті» (Музей Гугун, Тайбей) зображена жінка, що сидить на лаві і грає на флейті. Її поза та вираз обличчя передають глибоке зосередження та гармонію з музикою. Зображення виконане в традиційній техніці – туш на папері, плавні лінії, гармонійні пропорції. Дівчина зображена майстром в легкій сукні, що струмує, яка підкреслює елегантність одягу.

Більшість живописних зображень періоду Юань були присвячені не жінкам. Тим не менш, у сувоях анонімних художників чи придворних майстрів популярні були сувої із зображеннями «Прекрасних дам» (美人图, мэйжень ту) або сцен із повсякденного життя, де жінки зображувалися за грою на музичних інструментах, прогулянками в саду тощо. Одяг жінок на сувоях – тонкі багатошарові сукні з довгими шлейфами, легкі тканини, що підкреслюють плавність руху. Також поширені головні убори та традиційні прикраси китайських аристократок (нефрит, срібло та золото). На картинах цього періоду зображуються різні варіанти ханьфу: цюй (曲衣) – довга сукня із застібками з боків; шен – сукня з високим коміром і довгими рукавами; шао (韶衣) – сукня з широкими рукавами та поясом.

Стиль гунбі, що характеризується тонкою, деталізованою технікою живопису з використанням тонких пензлів і точних контурів, продовжував розвиватися в період династії Юань (1271–1368), незважаючи на загальну

домінанту літературно-інтелектуального живопису (веньжень жуа). У цей час гунбі зберігався переважно в академічному живописі та буддійському мистецтві, а також у народній культурі.

Так, в картині «Кочівники» зображується весільна процесія принцеси Ці, яка вирушає до Монголії (іл.21). Восени 1213 року монгольське військо підступило до Середньої столиці чжурчженів. Імператор Сюань-цзун вступив з монголами в переговори про мир, і в березні 1214 угода була підписана. Однією з умов зняття облоги стало надання Чингісхану нареченої з роду чжурчженьських імператорів. На той момент серед дочок чинного та колишніх цзінських імператорів було сім незаміжніх дівчат. Вибір припав на принцесу Ці, дочку вбитого незадовго до того Ваньянь Юнцзі (Вей-шао-вана), яка серед інших претенденток виявилася «найкрасивішою, хоч і звичайної зовнішності». Принцеса погодилася поїхати на північ до монголів заради порятунку батьківщини [294]. Мати дівчини, дама Циньшен з роду Юань, також супроводжувала її до Монголії [295].

Монголи називали нову ханшу «принцеса-імператриця» (公主皇后). Чингісхан ставився до неї дуже добре, а оскільки принцеса була зі знатної сім'ї, спеціально створив для неї четвертий ордо (палац). Дітей у принцеси Ці не було, але вона прожила довге життя. Це полотно є цінним джерелом вивчення костюмів і звичаїв на той час. Жінки на картині одягнені в монгольські костюми, характерні для тогочасної знаті, що дозволяє судити про вплив монгольської моди на китайське мистецтво. Особливу увагу в картині приділено головним уборам, таким як бокке, які є характерною рисою монгольської моди. Ці головні убори прикрашені вишивкою, намистинами з нефриту або перлів та дорогоцінними навершиями.

Портрети імператриць династії Юань стали окремим напрямом живопису, які часто виконувались в стилі гунбі. У ряді храмових портретів, створених майстром Аніко, зображені імператриці Юань, такі як Чабі, у традиційних монгольських костюмах. Ці твори виконані як зразки «офіційного» юаньського живопису, відбиваючи вплив монгольської культури на китайську художню традицію. Аніко створив храмові портрети імператриці Чабі, дружини Хубілая,

які, ймовірно, були виконані в техніці текстильного живопису, аналогічного кесам Тибету (іл. 22). Ці портрети зображують Чабі в положенні анфас, що надає їм шанобливого вигляду, характерного для буддійських ікон. На сьогодні «Портрет Чабі», виконаний фарбою та чорнилом на шовку зберігається в Національному палацовому музеї у Тайбеї та міститься в альбомі із зображенням кількох дружин імператорів (іл.23). Робота над оригінальним портретом Чабі (текстильний живопис) займала три роки, що свідчить про високий рівень деталізації та майстерності, вкладеного у створення цього твору. Портрети імператорської родини були призначені для розміщення в ритуальних приміщеннях інтан (祠堂, «Залі тіней») у храмах, де вони слугували об'єктами поклоніння. На портреті імператрицю Чабі зображено в традиційному монгольському костюмі, характерному для епохи Юань.

Її одяг виконаний з дорогих матеріалів, таких як шовк та вовна, прикрашений складними вишивками і золотими деталями. Особливу увагу приділено головному убору, який представляє собою складну конструкцію з кількох шарів тканини і дорогоцінними прикрасами, що відображають високий статус імператриці.

Портрет з альбому виконаний в техніці розпису по шовку з високим ступенем деталізації. Це дозволяє дослідникам вивчати особливості монгольської моди та символіку, властиву імператорському двору династії Юань. У руках Чабі зображені символи влади та добробуту, такі як віяло, що підкреслює її роль як імператриці. Поза та вираз обличчя на портреті передають гідність та шляхетність, що відповідають її високому становищу у суспільстві. На портреті Чабі зображена в традиційному монгольському головному уборі — бокта (який мав приховані зав'язки), характерний для заміжніх жінок монгольської знаті та для моди на той час. Цей високий циліндричний головний убір, прикрашений перлами та коштовним камінням, символізував статус та владу. Бокта також служила ознакою імператорського двору, і була відомим елементом монгольської моди того часу. Чабі зображена у червоній шовковій мантиї із золотими вишивками, що підкреслює її високе становище. Її вбрання доповнене

великими перлинними сережками та кільцями, що свідчить про багатство та розкіш. Такі елементи одягу та прикрас були характерні для імператорського двору династії Юань та відображали вплив як монгольської, так і китайської культур. Отже, портрет Чабі є не лише художнім твором, а й важливим історичним документом, який відбиває роль жінок на монгольському імператорському дворі. Чабі була не тільки дружиною Хубілая, але і його радницею, брала активну участь у політичному житті і підтримувала буддизм, що також знаходить відображення в її зображенні на портреті.

Окрім зазначеного, монгольські жінки в період Юань носили характерні головні убори, такі як «гу-гу» (姑姑冠), що складались з двох частин: нижньої частини, що щільно облягає голову, і високої воронкоподібної верхньої частини. Ці убори прикрашалися вишивкою, намистинами з нефриту чи перлів та дорогоцінними навершиями. Такі деталі часто зображувалися в живописі того часу, що дозволяє дослідникам реконструювати зовнішній вигляд монгольських жінок. Вплив монгольської моди на китайський живопис періоду Юань виявлявся у зображенні монгольських костюмів та аксесуарів, таких як головні убори та прикраси. Це відображало культурний обмін та інтеграцію монгольських традицій у китайське суспільство того часу.

Еволюція жіночого ханьфу в період династії Юань – цікавий приклад синтезу традиційного китайського одягу та впливу завойовників-монголів. Хоча ханьфу традиційно асоціюється з етнічними ханьцями, епоха Юань привнесла до нього елементи одягу, характерні для монгольської культури. Хоча ханьці продовжували носити традиційний ханьфу, в одяг проникло багато монгольських елементів. Вплив монгольської моди на ханьфу проявився у появі коротких курток (бейцзи або чжані). З метою практичності замість довгих накидок носилися вкорочені жакети із застібками спереду. Взагалі поява застібки на гудзиках чи гачках, частіше збоку чи спереду — замість зав'язок, як у ранньому ханьфу – характерна ознака ханьфу періоду правління династії Юань. Носіння поясів (дадай) теж стало більш поширеним під впливом монгольської практичності. В цілому жіночий одяг ставав більш закритим, з високим коміром і

довгими рукавами, особливо в холодних північних регіонах Китаю. В елітних прошарках китайського суспільства (особливо при дворі) спостерігалось змішання монгольських та китайських елементів: наприклад, китайські шовкові тканини з монгольськими кроями. Або жінки могли носити подвійний халат (чжунь), який поєднував традиційний китайський фасон з монгольськими елементами, йому були притаманні вузькі рукави, прямий крій, застібки. У домашніх умовах, особливо в південному Китаї, жінки-ханькі продовжували носити традиційні ханьфу: довгі спідниці, сорочки із запахом, накидки та тонкі пояси. Під впливом монголів поширилися шапки та головні убори з хутром. Зачіски стали складнішими, іноді з елементами традиційного монгольського стилю, наприклад, високі «споруди» з волосся з прикрасами.

Зберігалась регламентація ханьфу відповідно від статусу володарки: одяг жінок зі знаті був з дорогих тканин (шовку, парчі, оксамиту), використовувалися вишивки, у тому числі із символами монгольської культури (наприклад, візерунки у вигляді хмар, звірів). Хутро часто використовувалося для декорування зимового одягу. Таким чином, жіночий ханьфу в епоху династії Юань не зник, а лише трансформувався, відобразивши політичні та культурні зміни в Китаї. Він став більш утилітарним та суворішим, синкретичним, адже змішував китайські та монгольські елементи, але при цьому зберігав ключові традиційні елементи: спідницю, довгі рукави та витримував естетичну орієнтацію на гармонію та стриману елегантність. Жіночі образи, які з'являлись в традиційному китайському живописі були продовженням традиції палацового живопису із вишуканими портретами жінок під певним впливом танської та сунської живописної естетики. І хоча стиль гунбі не був провідним жанром епохи Юань, він продовжував існувати та розвиватися паралельно з більш експресивними художніми стилями зображення. Живопис в стилі гунбі в цей період часто мав консервативний характер, орієнтуючись на традиції академічного та релігійного живопису. Особливого значення мали твори на релігійні та палацові теми, в яких були присутні і жінки, і в яких увага до деталей була доволі затребувана.

Еволюція жіночого одягу періоду династії Мін (1368-1644) – це відображення конфуціанських ідеалів, соціальних відмінностей та естетичного відродження китайської культурної самобутності після монгольського панування Юань [77; 79; 155]. Жіноча мода цього періоду стає більш регламентованою та вишуканою, особливо серед знаті, при цьому зберігається помітна різниця між одягом еліти, міських мешканок та селянок.

Так, основними рисами жіночого одягу знаті та імператорської сім'ї залишились коштовні тканини (шовк, парча, золоте та срібне шиття), складна вишивка: дракони (для імператриці), фенікси, хмари, квіти), яскраві кольори із символічним значенням: червоний (радість), синій (шляхетність), жовтий (імператорський). Для знаті зберігаються формалізовані стилі ханьфу, особливо для церемоній та офіційних виходів. Залишаються також традиційні елементи ханьфу: жу (襦) – короткий жакет; цюнь (裙) – довга плісирована спідниця; ао (袄) – верхня куртка, нерідко на підкладці чи хутрі взимку; дао пао (道袍) – халатоподібний одяг із запахом та довгими рукавами; піфен (披风) – накидка/пелерина/ мантия. Як і раніше, зберігались високі зачіски, часто з накладками та шпильками (цзань), золоті та нефритові шпильки, сережки, віяла, шовкові пояси.

Одяг міських жінок з родин середнього класу та купців мав наступні риси: він був скромнішим за декором, але добре пошитим з якісного шовку чи бавовни. Декором слугували прості вишивки з квітковими чи природними мотивами. Ханьфу жінок цієї страти мав помірні кольори, часто пастельні або приглушені. Ханьфу складався з тих самих елементів, але спідниці були менш пишні. У будні жінки з цієї суспільної страти носили прості куртки та спідниці. У свята – одяг із яскравими стрічками, кольоровими поясками, іноді з металевою фурнітурою.

Одяг селянок та бідних жінок періоду правління династії Мін мав характеристики практичного одягу. Для пошиття такого ханьфу використовувалась утилітарна, груба тканина (в основному бавовна, коноплі, іноді вовна). Це були ханьфу темних кольорів (сірий, синій, коричневий) – практичні та немаркі, без декору, але акуратні шви часто зроблені вручну.

Особливостями такого одягу були куртка на зав'язках та вільна спідниця. Іноді селянки носили фартухи, пов'язки на голову. У холодну пору – стьобані халати, бавовняні або вовняні накидки.

Після монгольського правління Мінська династія активно просувала відновлення «китайської ідентичності», включаючи відродження традиційного ханьфу. Особливо за імператора Хунву були введені суворі правила для одягу за рангом, віком, нагодою (церемонії, жалоба, шлюб). Розповсюджувались кольорові тканини, відкрились і плідно працювали ткацькі майстерні у Цзяннані (Нанкін, Сучжоу), був організований експорт розкішних тканин до В'єтнаму, Кореї та Японії. Одяг цього періоду мав підкреслювати «жіночі чесноти» — скромність, послух, чистоту. Це впливало на форму (закриті коміри, довгі рукави) та поведінку (рухи обмежені одягом, що вважається благородним). Жіночий одяг у добу династії Мін відображав соціальну ієрархію: ханьфу знаті втілював розкіш, суспільну регламентацію та конфуціанську символіку. Жінки-городянки робили акцент на помірності, якості тканин та крою та вишуканій естетика. А селянки спирались на практичність та довговічність одягу (табл.15).

У період династії Мін у китайському живописі спостерігався розквіт жанру жіночого портрету та жанрових сцен за участю жінок [128; 165]. Жанр мейженьхуа («живопис красунь») став доволі популярним серед художників цієї доби. Один із найвідоміших художників пізньої династії Мін, представник стилю У-школи Тан Інъ (唐寅, 1470-1524) в картині «Чотири красуні» (四美图, 王蜀宫妓图) зобразив чотирьох легендарних красунь стародавнього Китаю: Сі Ши, Ван Чжаоцзюнь, Дяо Чань і Ян Гуйфей. Картина «Чотири красуні», що зберігається в Музеї Гугун (Заборонене місто) в Пекіні, є вишуканим прикладом китайського живопису епохи Мін, присвяченій жіночій красі і витонченому стилю відомих красунь (іл.26). Костюми, зображені на картині, виконані в стилі та техніці гунбі («тонка кисть», техніці, що характеризується деталізованим та акуратним зображенням. Кожен костюм відбиває високі стандарти моди та естетики того часу. Так, вбрання Сі Ши виконане у приглушених тонах, що підкреслюють її скромність та внутрішню гармонію. Одяг красуні прикрашений вишуканими

вишивками, що символізують її витончений смак. Ван Чжаоцзюнь зображена в яскравій червоній сукні, що підкреслює її жвавість та пристрасть. Червоний колір у китайській культурі асоціюється з успіхом та щастям. Вбрання Дяо Чань виконане у більш стриманих тонах, з акцентом на елегантність та грацію. Одяг цієї красуні прикрашений складними візерунками, що відбивають її високе становище. Костюм Ян Гуйфей рясніє золотими та срібними нитками, символізуючи її багатство та статус. Декор включає дорогоцінне каміння та складні вишивки. Кожна з цих жінок зображена в характерній позі, що відображає її особистість та статус.

Жінка на картині Тан Іня «Красуня» – ще один приклад стилю гунбі. Аристократка на цій картині одягнена в традиційний ханьфу знатної дами імператорського двору династії Мін. Її нижня спідниця виконана з тонкого шовку, а зверху прикрита розшитою та декорованою вишивкою тонкою тунікою. Зверху на дамі накинута муслінова (або шовкова) мантия, теж декорована делікатною вишивкою. Мантия прикриває також тонку шовкову сорочку з червоною (акцентною) тканиною на широких рукавах. Висока зачіска зафіксована гребенем, який її підтримує, але є невидимим для глядача. Напівнахилена поза жінки свідчить про її чемність та шанобливість, що є моральним еталоном поведінки знатної дами цього періоду (іл.27). Інша картина «Жінка, яка грає на флейті» цього ж майстра гунбі зображує молоду жінку, яка грає на флейті (28). Її обличчя висловлює зосередженість і внутрішню гармонію, що підкреслює її майстерність та глибокий зв'язок із музикою. Фон картини виконаний у м'яких тонах, створюючи атмосферу усамітнення та спокою. Кожен елемент картини, від складок одягу до обличчя, виконаний з винятковою увагою до деталей. Це свідчить про високий рівень майстерності художника та його здатність передавати тонкі нюанси людської натури. Костюм зображеної жінки відображає високі стандарти моди та естетики того часу. Вона одягнена у довгу сукню з широкими рукавами, виготовлену з легкої тканини, що підкреслює її витонченість та грацію. Кольори сукні – ніжні пастельні відтінки, такі як сіро-блакитний та бежевий, створюють гармонійне поєднання з її тоном шкіри та

тлом картини. Червоні стрічки, які прикрашають аристократичне ханьфу є яскравим кольоровим акцентом сукні жінки. На голові жінки – тонка шовкова пов'язка, прикрашена невеликими декоративними елементами, що підкреслює її статус і витонченість. Її зачіска виконана в традиційному стилі, з акуратно покладеним волоссям, що також відповідає модним тенденціям епохи Мін. Вертикальна композиція картини Тан Іня підкреслена вертикальною композицією ханьфу з його видовженим силуетом. Сукня халат з найтоншого шовку, який струмує, декорована зав'язками. Загалом костюм зображеної дами символізує елегантність, витонченість і високе становище в суспільстві, підкреслюючи її статус як аристократки .

Чень Хуншоу (陈洪绶), (1598-1652) – китайський художник-портретист часів династії Мін, теж відомий своїми зображеннями жінок. Найвідоміші живописні твори Чень Хуншоу, які присвячені жінкам – це картина «Дама з віялом» (持扇仕女图), в якій створений образ витонченої жінки з віялом, улюблений мотив майстра, та картина «Свято в жіночому колі» (仕女图), в якій відтворена сцена з повсякденного життя жінок у багатому будинку.

Живописний твір Чень Хуншоу «Леді Сюаньвень Цзюнь дає інструкції щодо класичних творів» (宣文君授经图) було створено на честь 60-річного ювілею тітки художника і зображує жінку похилого віку, яка навчає учнів класичним конфуціанським текстам (іл.29). У верхній частині картини знаходиться напис, в якому Чень Хуншоу проводить паралель між своєю добродісною тіткою та історичною особистістю Леді Сюаньвень. Цей твір відбиває повагу до жінок-вчених і наголошує на важливості освіти в китайській культурі того часу. Зображена жінка одягнена у традиційну китайську сукню, характерну для епохи пізньої династії Мін. Її вбрання виконане в м'яких пастельних тонах, таких як блакитний та бежевий, що підкреслює її зрілий вік та статус наставниці. Сукня прикрашена вишуканими вишивками, що відображають витончений смак та високе становище у суспільстві. Рукави сукні широкі, що є характерною рисою тогочасної моди. На голові жінки –

традиційний головний убір, що підкреслює її статус та зрілість. Її волосся акуратно укладено, що також відповідає модним тенденціям епохи. Костюм та аксесуари зображеної дами символізують її інтелектуальний статус та повагу у суспільстві. Зовнішній вигляд підкреслює її роль як наставниці та хранительки знань, що відповідає конфуціанським ідеалам поваги до вчених та наставників.

Сувій «Безсмертні святкують день народження» (1649) Чень Хуншоу - це видатний твір епохи Мін-Цин, на якому зображено сцену за участю безсмертних — міфологічних істот із даоської традиції, які святкують день народження (іл..30). Жіночі костюми на сувої виконані з найтоншого шовку — тканини, яка в Китаї вважалася царственою та особливо цінною. На сувої це видно у м'якому блиску та плавності складок одягу. Жіночі вбрання мають вільний, плинний силует з довгими рукавами, що розширюються. Одяг багат шаровий: під основним верхнім одягом видно нижні туніки та пояси. Такий багат шаровий костюм відбиває високий статус та багатство героїнь. Використані яскраві та насичені мінеральні фарби – червоні, зелені, блакитні та золотаві відтінки. Жіночий одяг прикрашений тонкою вишивкою та візерунками, часто рослинного чи міфологічного характеру (наприклад, квіти, хмари, дракони чи фенікси), що символізують удачу та довголіття. Образ завершують витончені прикраси, головні убори з квітами та перлами, тонкі пояси, декоративні шнури та підвіски. Ці деталі надають костюмам урочистого та витонченого вигляду. В цілому костюми жіночих персонажів сувою підкреслюють їхню божественну природу і високе становище в міфологічному світі. Вони елегантні та вишукані, передають гармонію та спокій, характерні для даоської естетики. Таким чином, жіночі костюми на зазначеному сувої Чень Хуншоу – це поєднання витонченості, символіки та майстерності виконання, що відображає високу художню та культурну спадщину Китаю XVII століття.

Сувій Цю Іна (仇英) (1494-1552), одного з «Чотирьох великих майстрів епохи Мін», під назвою «Дванадцять красунь у палаці» (仕女十二图) — видатний приклад академічного живопису династії Мін. Цей твір поєднує високу художню техніку, витончену естетику та символізм, що відображає ідеали

жіночої краси, моральності та культурної витонченості тієї епохи. Його ж сувій «Поема про покинуту дружину» (《弃妇诗》), заснований на поемі Су Жоланя, яка описує, як покинута чоловіком дружина написала зворушливі вірші, вишила їх на парчі і відправила зі слугою чоловікові, який її кинув. Чоловік, прочитавши ці вірші, зазнав потрясіння і повернувся до колишньої дружини. На зображенні жінка одягнена в традиційний китайський одяг, характерний для епохи Мін, з вишуканими тканинами та прикрасами. Цю Ін використовував деталізовану манеру виконання, характерну для стилю гунбі, але з елементами експресії, властивими стилю се-і.

На сувої Цю Іна «Сюе Тао» зображена поетеса та куртизанка епохи Тан, відома своєю поезією та майстерністю каліграфії. У цьому творі художник майстерно передав не лише літературний талант Сюе Тао, а й її витончений образ, підкреслений вишуканим костюмом. Сюе Тао зображена в традиційному жіночому костюмі епохи Тан, який включав у себе довгу сорочку-халат з вузькими рукавами. Одяг поетеси прикрашений як квітковим візерунком (довга спідниця), так і довгими кольоровими стрічками – синіми, сірими). Червона стрічка-шарф зав'язана попереду і зорозово видожує силует ханьфу. Широкі рукави прикрашені вишивкою з квітковим візерунком. Ці елементи як надають естетичну привабливість костюмному комплексу Сюе Тао, а й містять у собі глибокий символізм. Наприклад, квіти уособлювати пори року.

Інший його сувій «Весняний ранок у палаці Хань» теж є видатним зразком стилю гунбі. Картина є горизонтальним сувоєм, поділений на 12 сцен, кожна з яких показує шляхетних дам у різних заняттях: читання, гра на музичних інструментах, споглядання природи, каліграфія, малювання, догляд за рослинами та ін. Ці сцени не пов'язані одним лінійним сюжетом, але об'єднані спільною темою — ідеалізований образ жінки в конфуціанській культурі, де жіноча чеснота, витонченість та освіченість вважаються найвищими рисами характеру (іл.31). Цей сувій зображує придворне життя жінок у розкішних покоях імператорського палацу епохи Хань. Жіночі костюми на цьому свитку Цю Іна — це традиційні ханьфу з широкими рукавами. Верхній одяг вільного крою, часто із

запахом на праву сторону, що підкреслює плавні лінії тіла, але не облягає його. Наряд складається з декількох шарів, включаючи нижню спідницю, основний халат і пояс. Одяг жінок на сувої виглядає легким і повітряним, ніби виконаний з шовку. Художник вводить в жіночий одяг на сувої велику кількість деталізованих візерунків – квіткові мотиви, птахи, хмари, стилізовані елементи природи. На картині Цю Іна часто зустрічається використання контрастних кольорів у підбоях, лацканах та поясі. Використовуються пастельні та благородні відтінки: рожевий, нефритово-зелений, кремовий, блакитний, темно-синій, бордовий. Кольори підкреслюють рафінованість і статус зображуваних жінок, часто служниць і наложниць імператорського гарему. Цю Ін працював у рамках палацового академічного напрямку традиційного китайського живопису та в стилі гунбі, який відрізнявся ретельним промальовуванням деталей, симетрією, вишуканими лініями та точною перспективою. Кожна фігура виконана з високим ступенем реалізму та граціозності. Художник приділяє велику увагу анатомії, жестам та виразу осіб. Кольори живопису майстра приглушені, але насичені. Переважають рожеві, бірюзові, зелені, охристі та золотаві відтінки. Одяг та архітектурні елементи прикрашені тонкими візерунками, килими, ширми та фон створюють відчуття затишку та ритуальної гармонії. Фон кожної сцени варіюється від палацових інтер'єрів до садів із павільйонами, ставками та бамбуком, що підкреслює витончений смак персонажів.

Еволюція жіночого костюма в період правління династії Цин (1644–1912) відбиває складну взаємодію між маньчжурськими традиціями, китайськими ханськими елементами, а також політичними, соціальними та культурними змінами в імперії [62]. В ранній період правління династії Цин (1644–1700-ті рр.) після захоплення влади маньчжурами було важливо утвердити своє панування, у тому числі через одяг як символ розходження між завойовниками та підлеглими [238]. Жінки маньчжурського походження носили прямі халати з вузькими рукавами, розрізами збоку та застібками праворуч, відомі як чипао (чжіпао/цзіпао у старій транскрипції), що відрізнялись строгістю та практичністю. Ханські жінки продовжували носити більш пишний одяг із

широкими рукавами, часто зі спідницями (цюнь) та куртками (шань). Уряд імперії прагнув обмежити ханські традиції, але у побуті жінки продовжували дотримуватися своїх звичаїв (табл.16). Жіночий одяг періоду правління династії Цин поділявся на маньчжурський (офіційний) та ханський (повсякденний) стиль. Основний фасон – цісам/ чипао (чжипао) став в подальшому прототипом сучасної китайської сукні. Акцент змістився до формалізму, статусності, пишних прикрас та вертикальнішого силуету. Важливо, що як монгольська, так і маньчжурська династії Китаю намагались асимілюватись з корінним населенням Китаю. Обидві династії представляли завойовницькі етноси, але ступінь асиміляції та культурного синтезу з китайською традицією в Цин був значно глибшим (табл.17) та відрізняв цю епоху від попередніх китайських династій. Самі правителі Цин були маньчжурами — кочовим народом із північного сходу Китаю — і привнесли із собою власні культурні та традиції в моді, які згодом переплелися з ханськими формами одягу. Так, чипао став основним жіночим вбранням при дворі Цин. На відміну від вільного, багатошарового ханьфу, маньчжурський одяг був більш вузьким, з прямим силуетом, вшивними рукавами, часто мав стоячий комір і застібки на гудзики-петлі (панькоу). Виріз у чипао зазвичай був закритий, що підкреслювало скромність і строгість володарки. Ханським жінкам офіційно заборонялося носити ханьфу при дворі, особливо в знаті і в палаці — на користь маньчжурського стилю. Маньжурські дами зберігали національні особливості в своєму одязі, наприклад, не носили спідниць, як це було прийнято у ханців, а віддавали перевагу халатам і довгим штанам під ними. Характерною особливістю стали високі коміри та асиметричні застібки (які похили від коміра до пахви). Це додавало одягу офіційності та підкреслювало військову суворість маньчжурської культури. Рукави були вужчими, ніж у ханському одязі, іноді закінчувалися манжетами-копитцями (у вигляді перевернутої підкови), що відображало кочові і вершницькі коріння маньчжурів. Така форма рукавів називалася "马蹄袖" (рукав-кінське копито) та використовувалася для захисту рук від вітру. Маньжурки носили особливі платформні туфлі («厚底鞋» — «квіткові горщики»), на відміну від традиційних

китайських туфель з підтисненою стопою (лотосові). Такі туфлі надавали поставі строгість і вишуканість, а хода ставала більшою. В костюмах жінок широко використовувалися прикраси у волоссі: високі зачіски з декоративними шпильками, квітами, нефритом.

Зміни у зображенні жіночих костюмів у китайському живописі від династії Мін до династії Цин відображали не лише зміну династій, а й глибинні культурні, етнічні та естетичні трансформації. Олійний живопис не був традиційним для Китаю. Техніка олійного живопису почала активно проникати в країну завдяки європейським місіонерам та художникам (особливо єзуїтам) при дворі імператорів Кансі, Юнчжена та Цяньлуна. Художники на кшталт Джузеппе Кастільйоне (郎世宁) поєднували європейську техніку (олія, перспектива, світлотінь) з китайськими сюжетами, у тому числі із зображенням жінок. Олійні фарби дозволили точніше передавати фактуру тканин: шовк, парчу, оксамит, вишивку. У живописі тушшю та мінеральними фарбами було складно показати переливи, блиск, тяжкість тканини — олія справлялася з цим набагато краще. У олійному живописі фігури жінок — і їх одяг — набули тривимірності. Костюм «наділяє» тіло об'єму, підкреслюючи форму, а не просто «висить» як плоский орнамент, як це часто бувало в традиційному китайському живописі. Складки, тіні, натяг тканини — все це стало об'ємнішим. Це зробило репрезентацію жіночого костюму в живописі реалістичнішим та тілесним. З появою олійного живопису у зображенні жіночих костюмів з'являються найдрібніші деталі — вишивка феніксів, золоті шви, візерунки на поясі, навіть гра світла на гудзиках та дорогоцінному камінні. Під впливом західної техніки зображення жіночих фігур в живописі стали менш символічними та більш персоналізованими. Це вплинуло і на те, як репрезентувались костюми: вони ставали частиною індивідуального образу, а чи не просто «уніформою» за статусом. В період правління династії Цин китайські костюми (маньчжурські та ханьські) зображувалися із застосуванням європейської світлотіні та лінійної перспективи. Це посилювало візуальний вплив на те, що зображення придворних жінок ставали більш значними і парадними.

Творчість Джузеппе Кастільйоне (朱塞佩·卡斯蒂廖内) (1688 -1766), італійського монаха-єзуїта, місіонера і придворного художника, який у 1715 р. вирушив місіонером до Китаю, була відзначена імператором Цяньлуном [225; 230; 235; 236; 237]. «Портрет імператриці» авторства Кастільйоне зображує імператрицю Сяо Сяньчунь в офіційному зимовому маньчжурському костюмі і зимовій короні (іл.32). На картині зображено імператрицю Сяо Сяньчунь, дружину імператора Цяньлуна, в парадному одязі, що сидить на троні в строго фронтальній позі, що підкреслює її статус та урочистість моменту. Все в її образі говорить про верховну владу та благословення Неба. Імператриця одягнута в парадний халат з драконами, основний темно-синій колір якого практично прихований за щільною крупною вишивкою не тільки драконів, але і інших символів імператорської влади. Основний мотив вишивки – дев'ять п'ятиногих драконів (символ імператорської влади) розташовані на усій поверхні халату (на грудях, спині, плечах тощо). Тло вишивки – сюжет «Хмари та хвилі» (云朵与海浪) — типовий елемент династії Цин, який символізував порядок і всесвіт. Матеріали парадного костюму: шовк, нитка із справжнього золота або з позолотою; техніка – вишивка ниткою по шовку. Манжети та комір парадного халату імператриці багато оброблені, прикрашені тасьмою та символічними візерунками, такими як кажани (символ щастя), хмари та ритуальні символи. Манжети вузькі та загострені донизу – це типова маньчжурська особливість цих деталей костюму. В якості головного убору, художник зображує складну корону з підвісками із перлів, золота, нефриту та лазуриту, яка включає фігурки золотих феніксів та квіткові елементи. Прикраси Сяо Сяньчунь, сережки та намисто, – багатоярусні, з великими перлинами та коралами, підкреслюють її статус. Костюм також прикрашений поясом, вишитий з підвісками, який не дуже показаний майстром. Взяття імператриці – вишиті туфлі на високій платформі із загнутими носами, характерні для маньчжурської аристократії. Кожен елемент її вбрання глибоко символічний. Так, дракони є символами верховної влади та благословення Неба, фенікси — символ імператриці, гармонії та чесноти, хвилі та гори – весь світ, підпорядкований Небесному мандату, а квіткові мотиви

(лотос, хризантеми) – чистота, шляхетність, довголіття. Картина виконана в техніці чорнила та фарби на шовку, що поєднує європейське реалістичне моделювання об'єму та світла з китайською площинною декоративністю. Дж. Кастільйоне майстерно використовує світлотінь на обличчі жінки та тканинах, уникаючи грубих тіней, щоб зберегти ідеалізований образ, характерний для китайського придворного портрета. Костюм імператриці на портреті не просто одяг — це ретельно вибудована візуальна система, яка демонструє її статус як дружини імператора Цяньлуна, її роль у космічному порядку як «матері народу» та спадкоємність влади та культурну складність імператорського двору династії Цин. Її образ виконаний з притаманною Кастільйоні точністю та увагою до деталей, поєднуючи елементи китайського традиційного живопису з європейськими техніками світлотіні та перспективи.

Картина є частиною ширшого циклу робіт, присвячених зображенню імператорського двору та придворного життя, виконаних Кастільйоне під час його служби при дворі династії Цин, до прикладу можна згадати масштабний сувій «Імператор Цяньлун та його наложниці» (іл..34). На фрагменті цієї відомої живописної роботи Кастільйоні та його учні віддзеркалюють те, як офіційний одяг імператорських наложниць підпорядковувався маньчжурським нормам. На фрагменті чипао аристократки декорований темним цінним хутром, а бордовий колір парадного маньчжурського халату чітко вказує на аристократичний статус його володарки. Фронтальна композиція фрагменту дозволяє розгледіти вишивку імператорськими драконами жовтого кольору, контрастного до основного. Певна «аскетичність» жіночого костюмного комплексу, представленого на фрагменті, умовна. Вона компенсується коштовним декором, аксесуарами та складними візерунками. Роботи Дж. Кастільйоні вплинули на розвиток китайського живопису, поєднуючи західні та східні художні традиції [268; 269]. Використання масляних фарб дозволило художнику досягти високої деталізації та реалістичності у зображенні тканин та прикрас. Костюм імператриці передано з точністю, підкреслюючи багатство та статус жінки при дворі. Масляні фарби дозволили створити ефект глибини та об'єму, що надає зображенню більшої

виразності та реалізму. Портрети Кастільйоне імператриці або наложниць династії Цин показують розкішні костюми з неймовірним опрацюванням — тканина ніби блищить на світлі, видно кожну складку, вишивку. При цьому костюм залишається китайським за формою, але передано на кшталт європейського портрета XVIII століття — з увагою до глибини, тілесності, індивідуальності.

В іншій своїй живописній роботі, виконаній в техніці гаолі (олія на папері), яка є рідкісною для китайського живопису, — «Портрет китайської дівчини в європейській сукні», художник зображує китайську дівчину в європейській сукні з мереживом та квітковими прикрасами. Використання масляних фарб дозволило Кастільйоне точно передати текстуру тканин, блиск прикрас та деталі зачіски (іл.33). Пози, деталі європейського жіночого костюму молодої дівчини настільки відрізнялись від канонічних зразків, що ця робота дійсно є доволі унікальною спробою репрезентації жіночого костюму в китайському живописі. Костюм дівчини поєднує елементи європейської моди з китайськими традиціями, що відображає культурний обмін та вплив західного живопису на китайське мистецтво того часу. Дівчина зображена у профіль, з легким поворотом голови, що підкреслює її граціозність та витонченість. Костюм дівчини виконано у європейському стилі XVIII століття. Вона носить плаття з корсетом, характерне для того часу, з глибоким декольте та широкими рукавами. Сукня прикрашена складними візерунками та дорогоцінним камінням, що підкреслює високий статус її носії. На голові дівчини — зачіска у європейському стилі, можливо, з використанням перуки, прикрашена стрічками чи квітами. Її обличчя висловлює спокій та гідність, що відповідає ідеалам краси того часу. Кастільйоне використовував техніку олії на папері, що є рідкістю в китайському живописі, де традиційно використовувалися туш і вода. Він майстерно застосовував світлотінь, що надавало зображення обсяг і реалізм, характерний для європейського живопису. Проте, відповідно до китайських естетичних уподобань, художник уникав використання тіней на обличчі дівчини, щоб зберегти її чистоту та світлість. Синтез китайського та європейського робить цю

роботу доволі своєрідною і свідчить про певну її експериментальність. Можна припустити, що китайки інколи одягали європейські шати, але ці випадки практично ніколи не візуалізувались до XIX ст.

Отже, олійні фарби дозволили художникам Китаю, які перейшли на цю техніку зображення, точніше передавати текстуру тканин, таких як шовк, оксамит та парча, створювати об'ємні та реалістичні зображення жіночих фігур. Це надало жіночим костюмам більш природного вигляду, підкреслюючи їх форму і структуру. У зображеннях жіночих костюмів спостерігається поєднання китайських традицій з європейськими модними елементами. Це відображає вплив західного живопису на китайське мистецтво та культурний обмін між Китаєм та Європою в період династії Цин.

Втім, у практиці традиційного тушевого живопису зберігалась традиція зображення жіночих шат як певного «відлуння» попередніх живописних зразків. Так, в розписі дванадцятипанельної ширми «Дванадцять красунь на дозвіллі» невідомим автором представлені жіночі костюми, які пристосовані до різних ситуацій життя знатних жінок (іл.35). Ці жіночі шати за силуетом, кольором та іншими особливостями «перегукуються» зі зразками жіночих костюмів жінок династії Хань, Сун та Тан. Кожний фрагмент ширми містить зображення виточених та детально прописаних жіночих костюмів, плавні лінії та стримані кольори котрих свідчать про дотримання довгої традиції канонічної презентації китайського жіночого костюму, але при цьому невідомий автор звернув увагу на кожну деталь такого костюму (іл.36).

2.2. Еволюція традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма в живописі Китаю

Еволюція традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма в живописі Китаю з найдавніших часів (династія Ся, близько XXI–XVI ст. до н.е.) до кінця династії Цин (1644–1912 рр.) відображає не лише естетичні переваги, а й філософські, соціальні та політичні настанови різних історичних епох країни.

В найдавніші епохи під час правління династій Ся, Шан і Чжоу (до III ст до н.е.) одяг жінок мав прості форми, прямий крій, символічний колір (наприклад,

чорний – символ води). Нажаль, матеріали та зображення: костюми того часу в живописі майже не представлені – відомості реконструюються за бронзою, нефритом та археологічними знахідками. Тим не менш в цих реконструйованих репрезентаціях підкреслено роль жінки у ритуалах давньокитайського суспільства та житті родини. У старовинних художніх репрезентаціях стародавніх китайських династій (особливо до епохи Тан) роль жінки у ритуалах та сімейному житті представлена не як самостійна чи індивідуальна, а як частина ідеалізованої, упорядкованої космогонії суспільства. Мистецтво тієї епохи мало строго символічний характер, і жіночі образи в ньому були підпорядковані морально-етичним канонам, що відображають конфуціанську та ранню протоконфуціанську систему цінностей. Жінка в цьому доволі довгому періоді давньокитайської історії – не самостійний суб'єкт, а втілення морального ідеалу: вона підтримує соціальний порядок через вірність чоловікові та батькам.

Жіночий одяг у період ранніх китайських династій (Ся, Шан, Чжоу, Хань) був не просто елементом зовнішнього вигляду, а виразником філософських та моральних норм тогочасного суспільства. Одяг підкреслював роль жінки як уособлення чесноти (美德), тобто втілення етичних та суспільно значущих якостей: скромності, послуху, пристойності, стриманості та ритуальної чистоти. Це знаходило відображення як у реальному одязі, так і у його зображеннях у живописі, рельєфах, поховальному мистецтві. Основні особливості жіночого одягу, що підкреслюють його «добродійну» роль – це скромність та закритість форми тогочасного жіночого одягу. Жіночий одяг відрізнявся довгими рукавами, багат шаровістю та високими комірами, що прикривають шию та груди. Прямий, непомітний силует виключав підкреслення фігури: жодної відкритої шкіри, приталених форм або деталей, що провокують. Такий одяг символізував самоприборкання і стриманість, відповідаючи конфуціанському ідеалу, за яким жінка — це «внутрішній початок», тихий і прихований. Помірні, символічно значущі кольори теж вказували на «добродійну» роль жіночого одягу тих часів. В палітрі жіночого одягу переважали м'які, природні відтінки: охра, коричневий, сіро-блакитний, темно-зелений – символи землі, води, гармонії. Кольори мали

чітке ритуальне значення: наприклад, чорний – символ шанобливості, синій – відданості, білий – чистоти. Яскраві та насичені кольори допускалися лише для знатних жінок і суворо з нагоди – наприклад, при виконанні жертвних обрядів, де червоний символізував життя та родючість. Складна ієрархічність костюма для різних суспільних страт складалась доволі довго. Жіночий одяг будувався за принципом ієрархії – кожен елемент мав значення, пов'язане із сімейним становищем: дівчина, дружина, мати, вдова. Найповажніші жінки носили одяг із декоративними елементами — вишивками із символами чеснот: фенікс (вірність), бамбук (стійкість), орхідея (чистота). Наприклад, в епоху Чжоу було встановлено ритуальний регламент (та й) для одягу дружин правителів — їхнє оздоблення підкреслювало моральний авторитет, а не розкіш. Простота жіночого вбрання стало знаком моральності. Особливо в період Хань простота в одязі стала критерієм моральної досконалості: жінка не повинна привертати увагу зовнішнім виглядом. Скромна зачіска (волосся прибрано, закрито пов'язкою або головним убором), відсутність прикрас, монохромні тканини – все це виражало внутрішню зосередженість на сімейному та ритуальному обов'язку. Гармонія у русі та формі вбрання стали тяж частиною образу жінки-добродетельки. Тому її одяг часто мав широкі, спадаючі рукави, які обмежували активні рухи та надавали ході жіночності, плавності та стриманості. Така пластика підкреслювала гідність, м'якість та повагу до ритуальної форми поведінки – поведінка та зовнішній вигляд були єдиним цілим. Жінка в ритуалі зображувалась у сценах принесення жертв предкам чи богам і була одягнена у відповідний ритуальний костюм — з поясами, головними уборами та довгими рукавами, що прикривають руки. Такі зображення зустрічаються на шовкових полотнах і похоронних фресках династії Хань. Ці образи фіксували участь жінки у «внутрішньому» аспекті ритуального життя, таких як: турбота про домашній вівтар, підтримання жертвоприношень на честь предків, виконання ритуалів чистоти.

У ранньому живописі та на бронзових судинах (наприклад, з епох Шан та Чжоу) жіночі образи представлені у строгих, статичних позах, вони

символізують послух, скромність та покірність. У написах на бронзі (іноді супроводжувалися декоративними зображеннями) згадувалися жінки, які робили ритуальні підношення предкам – підкреслюючи їхню участь у сімейних та родових культах. Жінки часто змальовувалися як поважні постаті, одягнені в довгі туніки з поясом. В творах Гу Кайчжі (пізніше, але в дусі Хань) жінки через їх одяг зображені як гармонійні, достойні особи. В розписах гробниць Хань (Мавандуй) фігури жінок зображені в ритуальних сценах — вони одягнені у довгі халати (шен'ї), з поясами та закритими рукавами, що показують підпорядкованість ритуальній дисципліні. Отже, жіночий одяг у ранніх китайських династіях був не просто декоративною оболонкою, а моральним кодом давньокитайського суспільства у тканині: кожна деталь — від довжини рукава до відтінку матерії — слугувала виразом того, що жінка покликана бути носієм де — особистою та суспільною чеснотою. Через одяг трансливалася ідея, що краса жінки — у її моральному образі, внутрішньому порядку та дотриманні ритуальної гармонії.

Іпостась жінки як матері та хранительки роду віддзеркалювалась на фресках, знайдених у гробницях епохи Хань, жінок там часто зображують із дітьми, що символізувало їхню функцію продовження роду. У таких композиціях підкреслюється вертикальна ієрархія: старші жінки зображуються вище або в центрі сцени, молодші – на периферії, підкреслюючи повагу до віку та досвіду. Роль жінки як матері та хранительки роду в ранніх династіях Китаю знаходила своє відображення у костюмі, символіці одягу та витворах мистецтва, особливо у живописі та поховальних зображеннях. При династіях Шан (XVI–XI ст. до н.е.) та Чжоу (XI–III ст. до н.е.) зароджувались основи конфуціанської соціальної ієрархії, де жінці відводилася роль дружини, матері, продовжувачки роду. Одяг жінки передавав її статус у сім'ї та суспільстві. У текстах, що супроводжують зображення (наприклад, у написах на поховальних плитах), часто оспівуються чесноти померлої жінки: слухняність, турботливість, поміркованість, материнська любов. Багатошарові халати одружених жінок – закритий, скромний одяг з довгими рукавами символізував жіночу чесноту та скромність. В такому

вбранні часто використовували пастельні, спокійні кольори (наприклад, синій, сіро-зелений), що символізують спокій, мудрість і покірність, а прикраси (фенікси, квіти): фенікс в орнаменті – символ жіночого початку (у парі з драконом, чоловічим початком) – наголошував на ролі жінки як хранительки роду. Жіночий костюм був строго диференційований за віком та сімейним станом. Матері сімейства носили більш складний і прикрашений одяг, що відображає її статус як глави внутрішнього світу родинного будинку. Період Хань (206 до н.е. – 220 н.е.) був особливо важливим періодом для репрезентації жіночих чеснот в образотворчому мистецтві. Серед таких творів можна назвати похоронні шовкові прапори з Мавандуя, наприклад, похоронний штандарт/прапор (ханьський шовк) леді Сінь Чжуй, дружини високопосадовця. Там жінка зображена в центрі, оточена слугами, нащадками та символами родючості та добробуту – явна вказівка на її роль як матері, що поєднує покоління свого роду. В «Історіях про добродішних жінок» (仕女傳), текстах та ілюстраціях (ілюстровані версії з'являються пізніше, але сам текст походить від раннього Хань) теж підкреслюється роль жінки як хранительки роду. Жінки, зображені у цих історіях, часто виконують ритуальні дії, виховують дітей чи жертвують собою заради сім'ї — всі ці сюжети репрезентують їх як моральних зразків та хранительок роду. Їх костюми на цих ілюстраціях добре це підкреслюють. Символіка та візуальні коди, які використовувались в декорі жіночого костюму теж підкреслювали цю роль. Фенікс (фенхуан) – символ імператриці, жіночого початку, чесноти; півонія та лотос – символи жіночої краси, чистоти та материнства. А округлі форми в композиціях – візуально натякали на лоно, замкнутість, закритість та материнський початок. Таким чином, жінка в ранньому китайському суспільстві репрезентувалась через одяг та мистецтво як мати, вихователька та носителька роду. Її костюм висловлював скромність, відданість та повагу до сімейної ієрархії, а образи в живописі та символіка підкреслювали її моральну та ритуальну роль. Похоронні тканини, ілюстровані рукописи і навіть фрески у гробницях були важливим візуальним способом закріплення та трансляції цієї ролі у культурній пам'яті.

Жінка в системі ней-вей (зовнішнє, «внутрішнє — зовнішнє») — ще одна роль жінки, яка презентувалась через костюм та живопис. Згідно з конфуціанською доктриною, чоловік керував «зовнішньою» (державою, громадським життям), а жінка — «внутрішнім» (будинком, сім'єю). Це чітке розмежування знаходить свій відбиток й у живопису. Жінки змальовувались в інтер'єрах, оточені атрибутами рукоділля, каліграфії, виховання дітей — це показувало, що їхня сфера впливу — моральне ядро родини. Навіть у пейзажних жанрах жінки поміщалися в «обмежений простір» — сад, тераса, інтер'єр будинку — символ замкнутого, але впорядкованого світу.

Отже, в художніх репрезентаціях давньокитайських династій жінка постає як ритуальний медіатор між поколіннями та предками, моральний орієнтир усередині родини, символ внутрішнього порядку та гармонії, на якому будується стабільність всього суспільства. І усі ці її соціальні ролі підтверджуються візуальними кодами ханьфу — основного жіночого костюмного комплексу, який і сформувався у період ранніх династій стародавнього Китаю.

Період правління династії Хань (206 р. е. — 220 р. н.е.) став періодом, коли розпис шовку тушшю почав репрезентувати жіночий ханьфу знатних жінок як основну форму регламентованого жіночого вбрання. Широкі рукави, багатошаровість, м'які тканини ханьфу, в якому домінує стиль шен'ї (довга туніка та довга плісирована спідниця). Розвиток живопису гохуа сприяв появі перших сувоїв із зображеннями жінок, наприклад, відомих робіт Гу Кайчжи («Повчання жінки з палацу», IV в.). Саме підчас правління династії Хань формується канон репрезентації жіночого костюму в гохуа. Згідно цьому канону жінки зображуються як втілення чеснот, скромності та гармонії. Їхні пози стримані, погляд потуплений, а їх ханьфу втілює цей образ.

Еволюція традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма в живописі продовжується у період правління династії Тан (618-907). В цей час відбувається розквіт мистецтва та моди: мода стає більш вільною та яскравою, а жіночий костюм — відкритішим. Витончені сукні з відкритими плечима, високі зачіски, легкі шалі, кольори яких стають яскравішими: червоний, зелений,

золотий. В традиційному живописі зображення жінок теж стають чуттєвішими — ідеал краси епохи Тан. Прикладами є фрески з Могао та картини Чжоу Фана.

Стиль репрезентації жіночого костюму в живописі в період правління династії Сун (960-1279) – стриманий, тонкий, інтимний. В костюмі відчувається повернення до скромності. Повертаються закриті форми, нейтральні кольори, акцент робиться на внутрішній чесноті, а не на зовнішності. Репрезентується вже відомий ідеал жінки, яка притримується конфуціанських чеснот, образ «внутрішньої дружини». Жінка знову повертається до образу охоронниці порядку у будинку та родині.

Вплив монгольської культури на репрезентацію жіночого вбрання в китайському живописі в добу правління династії Юань (1271-1368) зафіксувало появу елементів північних народів, які з'являються у костюм жінок (коміру-стійки, практичніших форм). В гохуа зменшується кількість світських зображень жінок, а костюм у живописі зберігає традиційні форми, але з елементами культурного синтезу.

Повернення до ханської спадщини в гохуа відбувається в період правління династії Мін (1368-1644). В цей період відроджуються форми та естетика династії Хань. Втім жіночий одяг стає складнішим: багатошаровість доповнюється складними головними уборами та вишуканою вишивкою. В традиційному живописі жінки часто зображуються у стилі гунбі («тонкий пензль») та в жанрі мейженьхуа («живопис красунь»), але з нальотом моралізму. В традиційних репрезентаціях жіночого вбрання все частіше з'являються жанрові сцени – сцени читання, вишивки, ігри на гуцині тощо.

Підчас маньчжурського впливу в період правління династії Цин (1644–1912) офіційний одяг аристократок знову став відрізнятись від ханського, адже з'явилися чипао, комір-стійка, застібки збоку. А в гохуа в живописних репрезентаціях підкреслюється аристократизм, грація та суворість образів жінок. Образи вишукані, але дещо стандартизовані. Під впливом елементів західноєвропейського живопису, які з'явилися в гохуа в XVIII ст., активніше розвивався портретний живопис, живопис жанрових сцен, відбулось

продовження традиції жанру мейженьхуа та стилю гунбі, але вже з використанням техніки олійного живопису. Використання цієї техніки забезпечувало традиційно-канонічній репрезентації жіночого костюму об'ємність, зміну зображення фактури тканин, а використання світлотіні та перспективи робить жіноче вбрання на картинах привабливішим. При цьому спостерігалось «розмиття» традиційно китайського символічного значення окремих деталей жіночого костюмного комплексу під впливом як маньчжурської символічної системи, так і західноєвропейської. Втім це не завадило залишатись жіночому вбранню доволі стабільним в основних своїх конструктивних елементах.

Таким чином, загальні канонічні риси репрезентації жіночого костюму в живописі на протязі всієї історії династичного розвитку Китаю втілились у перевазі врівноваженості та скромності образу жінки над яскравістю та індивідуальною свободою (іл.37; іл.38). Регламентація в суспільстві вплинула не тільки на форму та матеріали жіночого вбрання, але на збереження певної символіки в кольорах, орнаментах та аксесуарах, незважаючи на «розмиття» значення окремих символів жіночого костюму. Соціальна ієрархія, віддзеркалена як в костюмі, так і в його репрезентаціях в живописі, не тільки слугувала виконанню завдань держави в періоди нестабільності, але відображав статус, чесноти та приналежність до того чи іншого стану тих жінок, які були володарками такого вбрання. Конфуціанство, даосизм та буддизм впливали на репрезентацію жінок – від образів ідеальної дружини до божественних втілень. Еволюція традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма в живописі династичного Китаю завершилася формуванням візуальної мови, яка відображала не тільки естетичні та стилістичні норми епох, але й ідеологічні настанови, пов'язані із соціальною роллю жінки.

Отже, до кінця династичного періоду жіночий костюм у китайському живописі поступово втрачав строго канонічну символіку, властиву раннім епохам, і став різноманітнішим за формами, стилями та функціями (іл. 39). Це відображало поступове зміщення акценту з символічного та ідеологічного на

естетичне та індивідуалізоване зображення жінки та її вбрання в живописі країни. Однак навіть в умовах стилістичної еволюції (додався ще стиль у стилі баймяо) (іл.40) зберігалася базова функція костюма як засобу візуального утвердження соціального порядку, конфуціанської моралі та гендерних ролей. Таким чином, репрезентація жіночого костюма пройшла шлях від строго ритуалізованої схеми до більш живого та чуттєвого образу, але не вийшла за рамки традиційного культурного коду.

2.3. Парадна і народна традиції репрезентації жіночого костюма в живописі династичного Китаю

У живописі династичного Китаю репрезентація жіночого костюма формувалася у двох основних традиціях – парадній (аристократичній) та народній (побутовій). Ці традиції відрізнялися не тільки у стилістиці і візуальних кодах, але й у функціях та ідеологічних установах. Парадна традиція (аристократична репрезентація) представляла жінок із імператорської сім'ї, знаті, вищих чиновницьких кіл, створювалася в рамках офіційного чи придворного замовлення, а образ жінки був ідеалізований та символічно навантажений.

Аристократична традиція у станковому живописі династичного Китаю знаходила своє вираження у строго певних жанрах, кожен із яких виконував ідеологічну, символічну та естетичну функцію. Репрезентація жінок із вищих верств суспільства — імператорської сім'ї, знаті, еліти — здійснювалася через особливу художню систему, підпорядковану конфуціанським канонам, і включала ретельне зображення одягу як маркера соціального статусу, чеснот та культурної витонченості.

У династичному Китаї жінки-аристократки та їхній одяг змальовувались у кількох ключових жанрах живопису. Ці жанри не лише відображали естетичні ідеали часу, а й служили візуальними засобами демонстрації соціального статусу, чеснот та ролей жінок у суспільстві.

Жанр мейженьхуа (美人画), жанр «жіночої краси» з'являється з пізньої Тан, а розквіт цього жанру відбувається в епохи династій Сун та Мін. Цей жанр гохуа

спочатку обмежувався зображенням жінок знаті, пізніше популяризувався і в інших суспільних прошарках країни. Зазвичай, в цьому жанрі жінка-аристократка та її вбрання були представлені не лише як об'єкт естетичного споглядання, а й як втілення конфуціанської моралі. Як правило, такі репрезентації жіночого костюмного комплексу втілювались в контексті певних жанрових сцен: читання, гри на гуцині, спогляданням за природою. Особливостями мейженьхуа був фокус на ідеалізованій жіночій красі, моді та аксесуарах. Яскравими представниками цього жанру, в якому репрезентувався і костюмний комплекс китайських аристократок були художники Тан Ін (唐寅) та Цю Ін (仇英), художники Мінської династії.

Жанр придворного живопису (宮廷畫, гунтін хуа) був тим, який розвивався лише під впливом імператорського двору. Твори в цьому жанрі замовлялися імператорським двором та зображували членів імператорської сім'ї та придворних дам. Придворний живопис часто виконувався колективами майстерень при палацах, особливо у епоху Цин. Такі майстерні працювали під контролем Імператорської академії живопису (宮廷畫院), і імена художників не завжди відомі, але стиль та іконографія суворо відповідали придворному канону. Метою цього жанру була демонстрація офіційного іміджу жінок імператорської родини, одяг яких відповідав суворим регламентам імператорської моди. Прикладом можуть слугувати портрети імператриці Цисі або наложниць династії Цин в офіційних шатах. Для представників династії Тан в цьому жанрі працював Чжоу Фан, в період правління династії Сун два придворних художника Хань Гунь (韓滉) та Лян Кай (梁楷) теж працювали в жанрі придворного живопису. При династії Мін Цю Ін (仇英) створив твір «Весна у палаці Хань» (《汉宫春晓图》) в жанрі придворного живопису з багатофігурною сценою життя при палаці. Одяг наложниць деталізований і відповідає доби правління династії Хань, але відображають смаки династії Мін. Джузеппе Кастільйоне працював при правлінні династії Цин. Його картина «Портрет імператриці Цяньлуна в церемоніальному одязі» (《乾隆皇后朝服像》) виконана в жанрі придворного

живопису. Художніми особливостями цього твору приворного живопису став реалістичний стиль з європейським впливом, а офіційне придворне вбрання імператриці було зображене за усіма канонами. Серед художників цього жанру доби Цин можна також назвати Діна Гуаньпена (丁观鹏), придворного художника, з його картиною «Імператор Цяньлун та його імператриця в церемоніальному одязі» (《乾隆帝后朝服像》) та Цзян Тінсі (蒋廷锡), художника, відомого тим, що поєднував символіку та придворну манеру зображення (до прикладу, в його творі «Картина зі ста дітьми» 《百子图》), яка включала образи жінок у придворному середовищі).

В жанрі так званого «Наративного живопису (історико-побутовий жанр), в якому працював Лецюй Чжуань та декілька інших художників, основними були ілюстрації до літературних творів, історій, легенд, часто із жіночими персонажами. В цьому жанрі жінки зображувалися у відомих історичних чи літературних ролях, наприклад, героїні романів чи добродішні дружини (як в картині «Ілюстрована біографія добродішних жінок» (仕女传图 Лецюй Чжуаня). Також окремо можна назвати формат (і окремий жанр) альбомні листи та фенцзін хуа (风景画 з жіночими фігурами). Це був інтимний формат зображень зі сценами у павільйонах, садах, з краєвидами на задньому плані. В цьому жанрі аристократки також змальовувались як витончені, освічені пані, котрі займаються поезією, музикою, каліграфією (табл.18).

Основними художніми стилями, в яких репрезентувався жіночий костюм, були стилі гунбі хуа, се-і та баймяо [232]. Стиль гунбі хуа, або скорочено гунбі, (工笔画), живопис «тонким пензлем» – це один з найдавніших стилів гохуа, в якому був репрезентований традиційних костюмний комплекс жінок зі знаті. Особливостями цього стилю були високий ступінь реалізму, деталізованість зображення та чіткість ліній. Оскільки зображення в гунбі часто виконувалося на шовку яскравими мінеральними фарбами, то такі сувої виконувались на певне замовлення. В гунбі жінки зображувались в ідеалізованих позах – сидячи, стоячи біля дзеркала, за музичними інструментами, з квітами або віями в руках. Ще

однією рисою зображення в гунбі була відсутність надмірної емоційності – особи зображуваних на давньокитайських сувоях спокійні, одухотворені, з натяком на внутрішні чесноти. Серед найвідоміших сувоїв гунбі, в яких репрезентований жіночий костюмний комплекс сувої Чжоу Фана, художника династії Тан, один з яких, до прикладу, сувої «Придворні дами імператриці Ву» («虢国夫人游春图»), «Дами, що грають у гойдалці» («檐下游戏图»), які зображують жінок аристократії епохи Тан в процесі прогулянки заміської, ігор на гойдалці та інших сцен аристократичного життя. Картини, як інші твори Чжоу Фана в стилі гунбі, передають витончені вбрання, зачіски, прикраси та аксесуари танських дам. Жінки одягнені в елегантні довгі халати, зображені з високим ступенем реалізму та декоративності. В творчості Чжан Сюаня (династія Тан), ще одного представника гунбі, до прикладу в сувої «Дванадцять дам, які готують шовк» («捣练图»), зображення жінок в розкішному одязі показані за різними стадіями обробки шовку. Художник теж притримується канонічної репрезентації ханьфу представниць аристократичних родів. Така ж стратегія формування візуального коду гунбі притаманна і художникам Го Сі та Сунь Вею (Північна та Південна Сун). В сувоях «Сцени з життя придворних дам» («部分作品集: 宫乐图, 仕女图等») художники створили серію гунбі-картин та шинюй хуа (织女画 – живопис прекрасних дам), із зображенням придворних сцен, де жінки одягнені в детально промальоване вбрання. пізні імітації гунбі до Мін та Цин можна побачити в сувої «Сто красунь» («百美图») художника Цюй Байші та інших [174]. Ці репрезентації в стилі гунбі визначаються ідеалізацією образів жінок китайської знаті у різноманітних костюмах. Незважаючи на декоративність, картини демонструють стилістичні елементи моди пізніх династій. Візуальні коди гунбі часто зустрічаються в альбомах придворного живопису, особливо в періоди Тан, Сун і Цин. Живопис у субжанрі шинюй хуа тісно пов'язаний із гунбі — це зображення «прекрасних дам», і практично завжди виконані в техніці гунбі, тобто зберігає візуальні коди цього жанру гохуа.

Стиль се-і (写意) («письмо ідей» або «передача духу») є вільним, експресивним стилем китайського живопису, характерним більшим ступенем узагальнення, свободою мазка та акцентом на вираження внутрішньої суті об'єкта, а не його зовнішніх деталей. Він найчастіше застосовувався у пейзажному живописі, зображенні птахів та квітів, бамбука, а також у роботах вчених-художників (літераторів), а не в офіційних замовленнях. Жінки теж змальовувались в стилі се-і, але це відбувалося рідко і в інших контекстах, ніж у парадних портретах. У стилі се-і, з його вільною, експресивною манерою, жіночий образ зображувався швидше як поетичний, ідеалізований чи символічний персонаж, ніж як конкретна історична постать. Такі зображення могли супроводжувати літературні мотиви, міфологію, сцени усамітнення, краси природи чи алюзії на класичні вірші. На відміну від академічного портретування в стилі гунбі стиль се-і передавав не точні риси, а загальний настрій, образ, характер. Жінка, яку змальовували в стилі се-і, могла бути частиною жанрової сцени: дама в саду, що грає на ціні, що ходить біля води, або поетичний символ самотньої жіночності. Деякі художники періоду Мін та Цин, особливо з кола вчених-літераторів, зображували куртизанок, героїнь класичних новел, або ідеалізовані жіночі образи у стилі се-і. Однак такі образи не мали офіційного статусу та не призначалися для ритуального чи документального використання [276]. Ці зображення часто були натхненні літературними творами, міфами та поетичними образами, а не прагненням точного портретування (табл.19).

Стиль баймяо — це стиль та техніка малювання, в якому використовується лише тонка, виразна лінія тушшю, без заливання кольором. Головна увага баймяо фокусується на формі, русі, ритмі ліній зображення. Це робило акцент на композиції та майстерності художника. Баймяо вимагає виняткової уваги до деталей — особливо в одязі, обличчі, текстурі волосся та аксесуарах. Незважаючи на мінімалізм, малюнки в цьому стилі передають емоції, динаміку та характер фігур. Баймяо сформувалася в епоху Тан (618–907 pp.), а його розквіт припав на династію Сун (960–1279 pp.). Особливо відомим майстром баймяо

став Го Сі (郭熙) і особливо Лі Гунлінь (李公麟), один із найвпливовіших художників у цьому стилі.

У живописі династичного Китаю поряд із придворною та елітарною традицією існувала і народна традиція репрезентації жіночого костюма, яка відрізнялася за функціями, стилістикою та ідеологічною спрямованістю. Ця лінія розвивалася як у рамках фольклорних сюжетів, народних жанрів, побутових сцен, так і в популярній релігійній та театральній графіці, включаючи лубочний живопис (年画, няньхуа). В межах цієї традиції жіночий одяг зображувався без надмірної деталізації, але з елементами народного костюма, які впізнаються за широкими рукавами, наявністю фартухів як різновидом робочого одягу жінки зі суспільних низів та головними пов'язками, які захищали жінок-селянок від сонця. На таких картинах змальовувався ханьфу прямого крою, функціональний, часто з короткими рукавами або закоченими для праці. Картини демонстрували фактуру доволі простих тканин, характерних для повсякденності: бавовну, домотканий льон без складної вишивки. Втім, хоча жіночий костюм в такій традиції був спрощений по крою, він часто прикрашався символічними візерунками: До прикладу, риби символізували достаток, гранати – багатодітність, а квіти – жіночність, родючість. Художники, які працювали в народній традиції, часто використовували яскраві, контрастні кольори жіночих костюмів (червоний, жовтий – не імператорський, синій, що відповідало візуальним звичкам народу). Функціональність жіночого образу, і, відповідно, народного варіанту ханьфу, були особливістю народної традиції в живописі. Жінки зображуються у русі, в праці, в повсякденних діях (прання, прядіння, готування їжі). Жіночий костюм на «народних» картинах підкреслював діяльність у повсякденному побуті: підв'язані рукави, відкриті груди у годувальниці, щільний фартух у жінок-селянок та інших простолюдинок. На відміну від парадної традиції династичного живопису, в народній традиції відсутня придворна статика, як правило, композиції зображень сповнені життя, реального ритму. У народному живописі часто використовується стійкий набір жіночих типів з відповідною символікою. Як правило, молода дівчина на виданні

зображувалась у святковому одязі, невістка – в червоному ханьфу, мати – в практичному, темному, а жінка похилого віку – в сірому, з головною пов'язкою. Такі типи повторюються у різних сюжетах і в місцевих стилях, але із збереженням відомих атрибутів. В народній традиції в живописі зберігається зв'язок із театральною та фольклорною традицією китайської культури, адже часто зустрічаються образи жінок у костюмах з народних сказань, п'єс та легенд (наприклад, Мулань, Байсуйчжень), героїні «народних» картин часто зображуються у стилізованому одязі, характерному для народного театру. Костюм стає символічним узагальненням, а чи не буквальною відображенням епохи. Інколи на таких картинах змальовані жінки, які використовують елементи театрального гриму та сценічних атрибутів (вишиті шлейфи, головні убори, пояси зі сценічних костюмів). У «няньхуа» (новорічних лубках) жінки часто зображуються в святковому одязі, з нальотом ідеалізації. А костюми у таких зображеннях символізують достаток, продовження роду, щастя у шлюбі. Візерунок, колір та стиль одягу в таких картинах працюють як візуальні обереги та побажання (табл. 20).

У народному живописі Китаю династій Мін і Цин, особливо у жанрі няньхуа, жіночий (або дівочий) костюм часто зображувався з яскравою символікою, яка підкреслювала сімейні цінності, родючість та щастя. Так на картині «Дитячі ігри» («戏婴图») зображені діти, які грають у традиційні ігри, такі як лов рибки у тазу. Дівчатка часто зображені в яскравих сукнях із квітковими візерунками, що символізує родючість та сімейний добробут. А в роботі «Осінній дворик: дитячі ігри» художника Сун Ханченя (苏汉臣) доби правління династії Північної Сун теж змальовані діти, які грають в осінньому саду. Такі зображення часто використовувалися як новорічні прикраси, щоб побажати родині щастя та процвітання. Отже, у народному живописі Китаю жіночий костюм використовувався для передачі символічних значень, які пов'язані з сімейними цінностями, родючістю і щастям. Яскраві кольори та традиційні елементи одягу наголошують на важливості цих тем у культурі і народному живописі того часу. Робота художника Хуа Яня (华岳) під назвою

«Малюнок придворних дам у стилі баймяо» (白描仕女图) характеризується тонким контурним малюнком без використання фарб, що дозволяє акцентувати увагу на деталях одягу та виразі облич. На картині зображені елегантні придворні пані у традиційних китайських костюмах. Техніка баймяо дозволяє детально розглянути елементи одягу, такі як складки тканини, прикраси та аксесуари.

В гохуа Китаю сформувалось кілька схем символізації жіночого костюма. Однією зі схем символізації жіночого костюма у китайському живописі, особливо в парадній традиції, була ієрархічна схема символізації соціального статусу костюму жінок династичного Китаю, згідно якої одяг та її символи дозволяли без слів «прочитати» статус жінки у композиції (табл.21). Другою схемою була морально-етична схема символізації жіночого костюму в китайському династичному живописі, згідно за якою конфуціанські чесноти символізувались через певні елементи одягу. Костюм стає «дзеркалом душі», його зовнішня форма відповідала внутрішньому змісту, відповідно до конфуціанської естетики (табл.22). Згідно схемі космологічної та природної символізації жіночого костюму в династичному живописі він був носієм символів, пов'язаних з іньською природою жінки. Ці образи часто були вплетені в орнамент одягу чи в тло художніх композицій (табл.23). Схема естетичної та тілесної символізації жіночності свідчить про те, що жіночий костюм символізував естетичні та тілесні характеристики, пов'язані з жіночою привабливістю. Дуже часто через форму костюма художники на сувоях натякали на тілесне, не порушуючи візуальної моралі (табл.24). Згідно наративної схеми символізації жіночого костюму жінка була носієм сюжету та алегорії картини. Жіночий одяг в давніх сувоях був ключем до читання сюжету картини, якщо він був пов'язаний з історичним чи літературним персонажем. Костюм тут ставав частиною наративу та ключем до його інтерпретації (табл.25).

Висновки до другого розділу

1. Основні етапи формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у живописі Китаю структуруються в розділі за принципом зміни правлячих династій. Але, незважаючи на зміну династій, в Китаї зберігалася культурна, мовна та адміністративна наступність розвитку країни. Це повною мірою стосується і еволюції жіночого костюмного комплексу та його репрезентації в живописі країни.

2. Визначено критерії формування традиційно-канонічної репрезентації жіночого костюма у живописі Китаю. За критерієм ідеалізації та нормативності образу жінки та її костюмного комплексу в гохуа з'ясовано, що з посиленням конфуціанської ортодоксії та централізації влади жіночий образ у китайському живописі еволюціонував від чуттєво-естетичного (династія Тан) до нормативно-моралістичного (династії Сун та Цин). Встановлення традиційного ханьфу як основної форми жіночого костюмного комплексу за часів ранніх династій, в гохуа було репрезентовано як у формі парадного (аристократичного) живопису, так і в живописі народної традиції.

3. Встановлено, що критерієм соціального та ієрархічного статусу жіночий одяг у династичному живописі Китаю був не просто декоративним елементом, а цілісною візуально-кодОВОЮ системою, в якій кожен фасон, колір, візерунок та аксесуар зчитувався як вказівка на соціальний ранг, моральний статус, сімейну роль та громадську функцію жінки. Художники гохуа діяли не як нейтральні спостерігачі, а як візуальні літописці та ідеологи, транслуючи офіційні уявлення про порядок, гармонію та субординацію. У народному живописі часто використовувався стійкий набір жіночих типів, а не індивідуалізація жіночих образів через одяг, як це робилось в парадній традиції династичного живопису.

4. З'ясовано, що ідеологічний критерій у династичному Китаї відігравав ключову роль формуванні суспільних вимог до жіночого одягу і суворо нормував її репрезентацію в живописі. Він ґрунтувався переважно на конфуціанській системі цінностей, яка визначала соціальну ієрархію, гендерні ролі та моральні норми. Буддизм посилив тенденцію до скромності та

багатошаровості ханьфу. А даосизм вплинув на формування образу безсмертної феї в одязі та в живописі династичного Китаю. В живописі гохуа ці ідеологічні настанови не просто відображалися — вони візуалізувалися як нормативні зразки жіночої поведінки та форм, стилів та аксесуарів в жіночому костюмному комплексі.

5. Виявлено, що за критерієм ритуальності та символіки, у династичному живописі Китаю жіноча мода і костюмний комплекс були не просто відображенням реальності — вони виконували символічну функцію, фіксуючи як соціальний статус, так і моральні, культурні і космологічні значення. В народній традиції живопису костюм стає символічним узагальненням, а не буквального відображення епохи. Основними схемами символізації жіночого костюма у китайському живописі були: ієрархічна схема (символізація соціального статусу); морально-етична схема (репрезентація чеснот жінки); космологічна та природна символізація; естетична та тілесна схема символізації жіночності; наративна схема символізації, згідно якої жінка та її одяг були носіями сюжету жанрового живопису. В народній традиції живопису жіночий костюм часто був частиною фольклорно-міфологічного світу, не пов'язаною з реальністю.

6. Підтверджено, що у кожному періоді розвитку династичного Китаю костюм у живопису був знаковою системою, через яку митець транслиував ідеали своєї епохи: від тілесної естетики та жіночої індивідуальності — до моралістичного кодексу, соціальної регламентації та символічної політики. Народний живопис використовував костюм як носія позитивної символіки, пов'язаної з благополуччям, щастям та родинними цінностями.

7. Встановлено, що репрезентація жіночого костюма в живописі династичного Китаю не була довільною — вона суворо підкорялася художньому канону і естетичним нормам, які склалися у кожній історичній епосі. Ці канони визначали не лише стиль і форму зображення, але й те, який костюм доречний для жінки певного типу та статусу, як він мав бути стилістично втілений та включений до композиції картини. В цьому сенсі основними стилями такого втілення були стилі гунбі, се-і та баймяо.

8. Доведено, що за критерієм функціональності, у китайському живописі гохуа, жіночий костюм — це не тільки атрибут зовнішнього вигляду, але й функціональний компонент композиції, який сприяв розкриттю сюжету, настроїв, ієрархії та естетичних установок. Відповідно до критерію функціональності, костюм у гохуа виконував багаторівневу художню та семантичну роль. В парадній традиції гохуа, в контексті правління династії Тан костюм — частина мистецької естетики, що допомагає передати рух і чуттєвість; в живописі династії Сун він стає стриманим, канонічним, вписується у філософську концепцію живописних сувоїв; в живописі династії Мін жіночий костюм суворо регламентований та служить виразником моралі та ієрархії, а живописі династії Цин він перетворюється на декоративний та символічний елемент, підпорядкований ефектній візуальності. В народній традиції гохуа, в жанрах популярної релігійної та театральної графіки, включаючи лубочний живопис, костюм відображає реальний вигляд сільської чи міської жінки, часто зайнятої домашньою чи ремісничою працею. Одяг не ідеалізує жінку, а підкреслює її реальну роль у господарському та сімейному житті, а її костюм є кодом для моментального «читання» ролі та статусу жінки без підписів. Втім, в цій же традиції костюм може передавати узагальнене народне відчуття людини «з легенд та міфів» та слугувати естетичним побажанням щасливого життя.

РОЗДІЛ 3.

НОВІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ

3.1. Вплив європейської традиції на репрезентацію жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю

Еволюція жіночого костюма у Китаї 1910–1930-х гг. тісно пов'язана з історичними потрясіннями, ідеєю модернізації, формуванням нового жіночого ідеалу та активним впливом європейської (і частково японської) моди. Цей час став переломним моментом в історії китайського жіночого одягу: традиційні форми почали видозмінюватися, поступаючись місцем гібридним, модерновим і європеїзованим силуетам. Щільність драматичних подій в історії Китаю на початку ХХ ст. була вражаючою: в 1911 році відбулось падіння династії Цин та настав кінець імперського правління; 1912–1927 рр. – період Китайської республіки та перших спроб модернізації; а в 1919 році сформувався «Рух 4 травня»: відбулась культурна революція, почалась боротьба за жіночу емансипацію та європеїзація китайського суспільства і, відповідно, жіночого костюму. В 1920-30-тих роках за умови зростаючої урбанізації, зростання буржуазії, Шанхай перетворився на центр формування нового жіночого образу та моди [220].

Початок цих процесів пов'язаний з так званим «пізньоцинівським» стилем (бл. 1910-1915 рр.) існування традиційного жіночого костюмного комплексу. Жінки все ще носили традиційний ханфу або маньчжурський цісюнь (旗装) або чипао. Основним силуетом був одяг вільного крою, багатошаровий, із закритим коміром. Волосся укладалось у високі зачіски, з квітами та шпильками, як це було багато десятиків років і до того.

У цей час митці прагнули зберегти в живописі елементи традиційного костюма, одночасно адаптуючи їх до сучасних реалій. Так, в «Портреті жінки в маньчжурському костюмі» невідомого автора, створеного приблизно у 1875–1920 роки (портрет зараз зберігається у Музеї образотворчих мистецтв

Університету Мічигану, США) китайською тушшю, кольоровими та золотими фарбами на папері зображено жінку в напівділовому маньчжурському костюмі, що включає червону мантию із золотими драконами, синю жилетку з квадратною емблемою, що символізує статус її чоловіка як цивільного чиновника дев'ятого рангу. Відсутність трьох сережок у вухах вказує на те, що вона, ймовірно, не є етнічною маньчжуркою. Особливістю картини є використання фототехніки для зображення обличчя, що надає йому фотореалістичного вигляду. Це поєднання традиційного китайського мистецтва та нових технологій відображає зміни в суспільстві та культурі пізньої Циньської доби. На картині Ці Байші (齐白石) «Дама з віялом» (іл.41) (близько 1910–1916) зображено елегантну жінку в традиційному китайському костюмі, виконаному в техніці китайського живопису на шовку. Її вбрання поєднує елементи класичного одягу династії Цин із витонченими декоративними деталями. Жінка одягнена в традиційний халат із прямими рукавами та застібкою збоку, характерний для пізньої династії Цин. Халат виконаний з легкого шовку, прикрашений вишивкою із зображенням квітів та птахів – символів довголіття та щастя. Під халатом видно спідницю, ймовірно, з легкої тканини, з декоративними елементами, що підкреслюють жіночність і витонченість образу. На ногах жінки традиційні тканинні туфлі з низьким підбором, характерні для того часу. Волосся зібране в складну зачіску, прикрашену декоративними шпильками та стрічками, що підкреслює статус та витонченість дами. У руках жінка тримає віяло, виконане зі слонової кістки та паперу, прикрашене каліграфічними написами та квітковими мотивами. Віяло служить не тільки декоративним елементом, а й символом витонченої жіночності та культурного статусу. Ці Байші відомий своїм унікальним стилем, що поєднував в собі елементи традиційного китайського живопису з особистою інтерпретацією. Він часто зображував сцени з повсякденного життя, надаючи їм художньої виразності та символічного значення [130; 150]. Його роботи відрізняються жвавистістю, динамічністю та глибоким розумінням природи та людської душі. Фігура жінки на картині виконана з акцентом на плавні лінії та витонченість, що характерно для стилю майстра, адже Ці Байші часто

зображував людей, спираючись на спостереження за реальним життям, що надавало його роботам жвавість та достовірність. Майстер використав обмежену, але виразну палітру кольорів, поєднуючи м'які тони з яскравими акцентами. Це надало картині гармонію і глибину, підкреслюючи внутрішній світ дами. Можна припустити, що вибір жінки з віялом міг символізувати витонченість і жіночність, що відповідає естетиці того часу. Цей образ відображає гармонію між природою та людиною, властиву китайському мистецтву, а також підкреслює важливість естетики у повсякденному житті.

Еволюція жіночого костюма в Китаї в період з 1912 по 1927 роки – епоха ранньої Китайської республіки – була складним та динамічним процесом, який відбивав зіткнення традиції з модернізацією китайського суспільства. У цей час відбувалися глибокі соціальні та політичні зміни: остаточне падіння династії Цин, зростання національної самосвідомості, рух «Нового Культурного Просвітництва», а також вплив Заходу. Все це знаходило відображення у жіночій моді, яка зазнала помітної трансформації. В цей час відбувався початок спроб створення світської, громадянської держави, модернізації способу життя, зокрема одягу. На цьому тлі йшов підйом феміністичних рухів та лунав заклик до відмови від «феодальних» традицій, включаючи бинтування ніг та носіння затягнутих халатів. Останні сліди імперської моди спостерігались в 1912–1916 рр. Маньчжурська та ханська традиції в жіночому одязі в цей період – це довгі халати (чаншань, чипао) з бічними розрізами та широкими рукавами. Кольори та візерунки цього одягу залишалися символічними: дракони, фенікси, хмари традиційних встановлених кольорів. Залишались традиційними і тканини: використовувалися шовк, парча, вишивка золотими та срібними нитками. Взуття теж було традиційним для пізньої Цин, це були відомі раніш туфлі на платформі (особливо у жінок із бинтованими ногами).

Однак уже в цей період з'явилися жінки-реформаторки, переважно в містах, які переставали бинтувати ноги та відмовлялися від складних зачісок та корсетних халатів. Модернізація в жіночому одязі розпочалась в контексті «міської революції» 1916–1924 років. Під впливом Заходу та японської моди

жінки почали носити спрощені версії традиційного костюма, де рукави стали вузькими, довжина одягу покоротшала та з'явилися стримані кольори та стало менше прикрас. Почалось використання китайськими городянками західних аксесуарів: парасольок, капелюхів та шкіряного взуття.

Ципао ((旗袍) (або за кантонським – чосам або чонсам) стала важливим елементом жіночого костюмного комплексу на шляху до модернізації китайського суспільства [196]. Ципао – це сукня з високим коміром, асиметричною застібкою (зазвичай праворуч), розрізами з боків і часто з короткими рукавами. Вона може бути як довгим, так і коротким, і зазвичай шиється з шовку або інших легких тканин з вишивкою або візерунком. Спочатку ципао походило від чипао маньчжурських жінок за часів династії Цин. Після Сіньхайської революції 1911 року і падіння династії Цин у Шанхаї традиційна маньчжурська сукня була перероблена під впливом західної моди [13]. Сукня стала більш приталеною, елегантною, з розрізами – таким, яким ми знаємо ціпа сьогодні. У цей час ципао стало частиною міської моди серед освічених жінок, журналісток, актрис та викладачок. Воно стало символом нової жінки — освіченої, самостійної та активної у житті. Жінки стали виходити за рамки традиційної сімейної ролі та брати участь в освіті, праці та політиці. Одяг також повинен був відображати ці зміни. Виникла перехідна форма ципао: воно було ще довге, вільне, але з елементами крою по фігурі. Моделі ципао стають менш громіздкими, практичними. Поширюється навчальна форма для дівчат – китайсько-західний гібрид: широка блуза зі спідницею до колін.

Так, в творчості Хе Сяннін (何香凝) (1878–1972), відомої художниці та активістки, яка брала участь у революційному русі, присутні ті нові змісти, які характеризують революційну добу. Її картина «Лев» (1914) символізує силу і рішучість, відображаючи прагнення жінок до активної участі в суспільному і політичному житті. На фотографії, яка зроблена в ці роки, сама художниця одягнена в перехідний жіночий костюм: довгий халат з широкими рукавами з оторочкою та довгою спідницею (іл. 42).

Ципао пропонував зручність і простоту, що робило його більш придатним для життя і роботи. Жінки могли вільніше рухатися, навчатися, працювати та брати участь у громадському житті, не відчуючи обмеження традиційного одягу. Жінки, які носили ципао в 1910-1920-х роках, кидали виклик усталеним нормам, адже вибір ципао часто сприймався як форма протесту проти конфуціанської патріархальної моралі. Це була частина ширшого руху за права жінок та рівність, пов'язаного з рухом 4 травня 1919 року та Новокультурним рухом [49; 88; 162; 186]. Ципао надав жінкам можливість вибирати стиль, колір, декор, наголошуючи на особистому смаку та індивідуальності — на відміну від уніфікованого одягу минулих епох.

Отже, ципао стало символом нової жінки — освіченої, самостійної та активної у житті. Ципао у 1916–1924 роках стало не просто модним фасоном, а візуальним маніфестом модернізації китайського суспільства, жіночої свободи та культурного синтезу. Ця сукня наочно демонструвала перехід Китаю від традиційного суспільства до більш сучасного та відкрила нові соціальні ролі для жінок.

Вплив західної моди на модернізацію жіночого китайського костюмного комплексу відбувався насамперед в університетських містах (таких як, наприклад, Пекін, Шанхай, Тяньцзінь) та серед дівчат, які здобували освіту. Жакети західноєвропейського силуету, спідниці до щиколотки, блузки з комірами, короткі стрижки (до прикладу, «каре») та прості зачіски, запозичені із Заходу, символізували «нову жінку». На відміну від яскравих шовків маньчжурської знаті, одяг освічених жінок був стриманим — перевага віддавалася бавовні, льону, вовні, особливо взимку. Основними кольорами були сірий, синій, чорний, світло-зелений, пастельні відтінки. Ще однією ознакою змін був мінімалізм у декорі — відсутність багатої вишивки та блискучих прикрас.

Мода кінця 1920-х років (1924–1927 рр.) остаточно робить ципао символом модернізації. Ципао набуває приталенішої силуетної форми, наближаючись до контурів фігури. Урізноманітнюються і тканини, з яких шиються ципао —

додаються батист, бавовна, штучний шовк. В той же час одяг став менше прикривати тіло: рукави коротшали, комір міг бути нижче. У цей період Шанхай стає модною столицею країни, тут з'являються елегантні урбаністичні версії жіночого костюма. Жінки почали активніше носити пальто у західному стилі, капелюхи-клош, окуляри. У моду увійшли перукарські стрижки, адже коротке волосся вважалось символом прогресу. У дівчат-городянок віком 12–18 років були популярні шкільні спідниці та матроски.

Жіночий костюм у Китаї 1910–1930-х років. пройшов шлях від традиційного, замкнутого на мораль і скромність, до європеїзованого, підкреслено тілесного та соціально активного (табл.26). Модерновий стиль став як модною тенденцією, а й виразом соціальної трансформації: появи міської інтелігентки, «нової жінки», готової зайняти своє місце у публічному просторі і відмовитися від старих норм.

Нові соціальні ролі жінок вимагали зручнішого одягу, одягу вільного крою, зручного для навчання та активного життя. В тодішній моді були злегка звужені сукні з прямими лініями, що не обмежують рухів. Образ «нової жінки» включав не лише одяг, а й аксесуари. Носили окуляри в тонкій металевій оправі, часто навіть як декоративний елемент; зошити, книги – або в руках або в шкіряних сумках тощо. В Шанхаї та Пекіні дівчата з освічених сімей носили модернізовані ципао з європейськими елементами: з гудзиками на грудях, комірами-стійками, манжетами. Під час руху 4 травня (1919 рік) студентки носили білі сорочки, довгі темні спідниці та іноді – західні пальта як символ участі у суспільному житті. Деякі носили університетську форму, надихнувшись японськими чи західними фасонами. Нерідко жінки носили одяг, схожий на чоловічий, що символізувало гендерну рівність. Часто одяг шився на замовлення у кравців, по європейських лекалах, адаптованих під китайську фігуру.

Таким чином, поступово формувався візуальний образ китаянки-городянки початку XX ст. Це була молода жінка з короткою стрижкою (каре), у сірій сукні прямого крою, з чорним комірцем, шкіряною сумкою через плече, яка часто тримала книгу. Або це була жінка у ципао вільного крою, темно-синього

кольору, без вишивки, з білими шкарпетками та тканинними туфлями. У міжвоєнний період вплив західного стилю в китайському костюмі доповнився зміненням макіяжу. Зачіски та макіяж відчули суттєвий вплив Голівуду та Парижа – від стрижок «каре», зачісок-«хвиль» та «à la garçonne» до макіяжу з яскравими губами та тонкими бровами, що віддзеркалювало ухил у фемінність та чуттєвість.

Жіночий одяг до кінця 1920-х років у більшості великих міст Китаю став інструментом віднайдення нової ідентичності з відмовою від бинтування ніг, що стало наступним кроком до свободи та рівності жінок в китайському суспільстві. А модернізований ципао засвідчив компроміс між національною традицією та тогочасною сучасною ідентичністю. Проникнення західного стилю в жіночу моду тих часів став маркером приналежності жінок до освіченого класу (табл.27). Такі відомі художниці тих років як Пань Юйлян, її соратниця Гуань Цзилань та інші, почали боротьбу за свої права не тільки в суспільстві, але й у мистецтві. Пань Юйлян (潘玉良) (1895-1977) – китайська художниця-імпресіоністка XX ст., яка навчалась спочатку у Шанхаї, потім у Франції (Ліон. Париж), а стажувалась у Римі. Її твори різко контрастували з живописом соціалістичного реалізму доби Мао Цзедуна, а пізніше суттєво вплинули на появу новітніх тенденцій в китайському живописі в другій половині XX ст. [186].

Гуан Цілан (1903–1986) в «Портреті міс Л.» (1929), виконаному в техніці олійного живопису змальовує молоду жінку в китайській сукні з собакою на колінах. Ця картина виконана в стилі фовізму з яскравими квітами та спрощеними формами. Гуан Цілан була однією з перших китайських художниць, які привнесли елементи фовізму в китайський живопис, поєднуючи західні стилі з традиційними китайськими мотивами.

Автопортрет Пань Юйлян, написаний 1945 року, є одним із найяскравіших і найглибших творів китайської художниці, чие життя та творчість уособлюють синтез західної та східної культур (іл..51). На картині Пань Юйлян зобразила себе в суто європейському костюмі, в синій спідниці, строкатій блузці та коричнюму європейському жакеті. Пань Юйлян на автопортреті в доволі

яскравому макіяжі, відповідно до моди тих часів. Її обличчя висловлює зосередженість і внутрішню силу, підкреслену строгим діловим костюмом і короткої стрижкою, що може символізувати її прагнення незалежності і від традиційних жіночих ролей. Використання темних, насичених відтінків підкреслює серйозність і глибину внутрішнього світу художниці. Контраст між світлом і тінню відбиває її боротьбу між традиційними очікуваннями суспільства та особистими прагненнями. На задньому плані зображений вази з букетом красивих квітів, які можуть бути символічним посиленням на побажання собі щастя. Відсутність яскравих декоративних елементів (окрім цього букету) свідчать про прагнення художниці до мінімалізму і фокусування на внутрішньому змісті автопортрету. Цей автопортрет був написаний у період, коли Пань Юйлян вже проживала в Європі, і відображає її внутрішній стан на тлі культурної адаптації до традиції Заходу та особистих переживань. Її шлях від бідної дівчини, проданої в будинок розпусти, до визнаної художниці, що навчалася в Європі, є символом сили духу і прагнення до самореалізації. Автопортрет стає виразом її боротьби за право бути собою, за можливість самовираження у світі, де жінкам часто відводиться роль об'єкта, а не суб'єкта. Гуань Цзилань, соратниця Пань Юйлян, брала активну участь у «жіночому русі» і використовувала у своїй творчості елементи французького імпресіонізму і фовізму. Її портрети молодих жінок відображають прагнення до індивідуалізму та самовираження, характерне для образу «нової жінки».

Цікавою є олійна картина, автором якої був Сюй Бейхун «Опусти свій батіг» (1939) (іл..43). Ця картина— один із найвідоміших творів художника, пов'язаний з епохою японської агресії в Китаї та національно-визвольною боротьбою та написана за сюжетом однойменної постановки китайського драматурга Чень Літіна. Картина зображує актрису Ван Ін, яка виконує головну роль у вуличній театральній постановці «Опусти свою батіг» у Сінгапурі. На картині зображена молода злиденна дівчина, худорлява, боса, у поношеному одязі, зі схудлим обличчям. Вона тримає в руках батіг, який щойно опустила. У п'єсі «Опусти свій батіг» розповідалося про страждання народу, змушеного залишати рідні місця

через вторгнення. На задньому плані митець зобразив натовп глядачів, приголомшених виставою, їх поєднує біль та скорбота. Дівчина зображена у поношеному, рваному одязі, без прикрас та взуття. Матерія її театрального костюму явно тонка, потерта, що погано сидить по фігурі. Це візуально підкреслює її злидні, мандрівне існування, важку долю. Костюм акторки не індивідуалізований (немає особливих етнічних, модних чи статусних деталей), а скоріше типізований: він передає вигляд людей нижчих верств, що постраждали від війни. Така універсальність дозволяє глядачеві побачити у дівчині не лише окрему актрису вуличної драми, а й образ народу загалом. У традиції китайського живопису та театру світлі, вицвілі, сірі або коричневі відтінки одягу асоціювалися з бідною та пригніченою. Одяг героїні на картині не прикрашає, а навпаки, посилює враження крихкості тіла, робить фігуру трагічнішою і виразнішою. На тлі натовпу глядачів убогий одяг дівчини створює драматичний контраст з її позою та внутрішньою силою. Саме через невідповідність зовнішнього (злиднений театральний костюм) і внутрішнього (стійкість, гідність) Сюй Бейхун підкреслює велику моральну силу народу, навіть у злиднях. Картина відображає трагедію китайського народу під час війни з Японією, показуючи, як навіть знедолені піднімали голос проти насильства. Сюй Бейхун надав сцені монументальності та героїчного звучання, перетворивши побутовий сюжет вуличного театру на символ національного спротиву, а образ дівчини на картині став метафорою страждаючого, але непохитного Китаю. «Опусти свій батіг» (1939) – не просто жанрова картина, а твір із сильним патріотичним та гуманістичним зарядом, в якому особисте страждання показано як частину загальнонародної трагедії та боротьби.

3.2. Декаданс у репрезентації жіночого костюма в станковому живописі Китаю

Поняття «декаданс» (від фр. *décadence* — занепад) в контексті розвитку західноєвропейського жіночого костюма описує стиль, естетично орієнтований на вишуканість, витончену ексцентричність, надмірність. Цей стиль був іноді

орієнтований на штучне перебільшення форм, як вираження кризи традиційних цінностей. Це пов'язане з культурою рубежу XIX-XX століть, коли в моді відбивалась відмова від строгих канонів вікторіанської епохи та прагнення до індивідуалізму, чуттєвості та естетизму. Ознаки декадансу на Заході проявились приблизно у 1890–1914 роки (пізній модерн/ар-нуво/фін-де-секль). А його вплив зберігався і в 1920-х - на початку 1930-х років, особливо в «ар-деко». Рисами західної жіночої декадентської моди були розкіш, витонченість, театральність в костюмі. Передбачалось також використання дорогих тканин (оксамиту, шовку, мережива та бісеру). В той же час в західноєвропейському жіночому костюмі з'явилися елементи орієнталізму (вплив Японії, Китаю, Індії). Спочатку на Заході силуети жіночого одягу стають або витончено-вигнутими (корсети кінця XIX ст.), або розслабленими (прямий крій 1920-х). Вплив таких модельєрів, як Поль Пуаре, Жанна Ланвен та інших визначало естетику декадансу в західній моді. Для формування закінченого образу і під впливом кінематографу часто використовувався яскравий макіяж, екзотичні аксесуари, пір'я, хутра.

Різниця між західноєвропейським та китайським жіночим костюмом у стилі декаданс сформувалась не лише естетичною, а й культурно-символічною дистанцією. Незважаючи на загальні риси (витонченість, мотив занепаду, фемінність як образ естетизованого страждання), ці два типи костюма відображають різні історичні, ментальні та мистецькі контексти (табл.28). Тому і образи жінки і елементи жіночого костюмного комплексу доволі різні (табл.29). Образ жінки в західноєвропейському одязі в естетиці декадансу – невротичний, містичний, часом одержимий чи «смертельно» прекрасний, а образ жінки в китайському одязі в цій же естетиці – самотній, сумний, часто втрачений в міському середовищі — не демонічний, а вразливий, людяний.

У Китаї 1930-х років, особливо в Шанхаї, – тодішньому центрі моди та культури, активно розвивалася міська світська мода, орієнтована на Захід [220]. Це стало можливим завдяки швидкому урбаністичному зростанню, присутності міжнародних концесій (впливу Франції, Британії) та зверненню китайських жінок до освіти та роботи. Вплив західного декадансу на ципао цього періоду

виявився в набутті цієї сукнею приталеного, сексуалізованого силуету під впливом європейської моди, використання дорогих тканин, вишивки, бісеру – наслідування паризького шику. Часто ципао носили із західними аксесуарами: клатчами, капелюшками, туфлями на підборах. А макіяж та зачіски китайських любительок стилю декаданс, наприклад, «пальцева хвиля», були нав'язані європейськими та голівудськими фільмами, які почали демонструватись в Китаї. Під цим впливом сформувався образ «шанхайської леді». Це була жінка, яка поєднувала китайську традицію та західну елегантність. Образ став символом модернізації та витонченого декадентського гламуру.

Декаданс у репрезентації жіночого костюма у станковому живописі Китаю 1920–1930-х років — це багатошарове культурне явище, що відбивало складні трансформації китайського суспільства на стику традиції та модернізації, національної самобутності та впливу Заходу. Цей час можна розглядати як період естетичної та моральної кризи, вираженої в мистецтві через мотиви занепаду, вишуканості, еротизації та тривожної витонченості. Жіночі образи у китайському станковому живописі періоду 1920–1930-х років часто несуть відбиток естетизованої меланхолії, витонченої ізоляції та внутрішньої драми. Художники зображують жінок у позах роздумів, самотності чи зневіри – все це візуально підтримується і через жіночий костюмний комплекс нової доби. Тут ципао – найважливіший носій цієї естетики, адже у пошитті ципао в декадентському стилі використовувались тонкі тканини, що струмують, це – шовк, шифон, прозорі накидки. Кольори таких ципао теж витончені: тьмяно-золотисті, попелясто-рожеві, фіолетові, сіро-блакитні – кольори вечірнього світла, заходу сонця. Образ китаянки в стилі декаданс був одночасно окрасою та символом втрати: красива, але тендітна, штучна, ніби на межі розпаду.

Західний декаданс, що характеризувався естетизацією занепаду, екстравагантністю та чуттєвістю, вплинув на візуальне сприйняття жіночого образу в китайському живописі. Це відбилося на сміливому зображенні оголеного жіночого тіла, але не тільки в еротичному, а в меланхолічному та естетичному ключі. Костюм та макіяж у картинах іноді стилізовані під арт-деко,

західну моду 1920-х, а присутність дзеркал, інтер'єрів, театального світла «зчитувались» як знаки нового модернізованого світу, символу відчуження [199]. Китайський жіночий костюм в декадентському стилі став метафорою з одного боку, народження «нової» доби та «нової жінки», а, з іншого, жертви урбанізації та втрати ідентичності у вирі наступу масової культури (зокрема, кінематографу). У ряді живописних творів цього періоду формується відчуття смерті, згасання, наче постать жінки втрачає щільність, стаючи символом часу, що вислизає.

На противагу традиціоналізму академічної художньої школи формується «новий» живопис. Він розвивається як в колишніх південних центрах живопису, так і у великих торгових містах (Шанхай, Кантон), які стають центром опозиції академічній традиції. Народжується Шанхайська школа живопису [220]. Аж до наших днів Шанхай вважається центром сучасного мистецтва, тоді як Пекін — центром традиційного мистецтва. Жіночий образ у цій традиції часто зображувався в жанрі «малюнку красивих жінок», де акцент робився на елегантності, чуттєвості та сучасному способі життя. Сюй Бейхун, як багато інших художників нового покоління, хотів привнести до китайського живопису європейські методи малювання з натури, яке до цього мало практикувалося в Китаї, а також виступав за використання реалістичної техніки в станковому живописі (іл.45; 46) [60; 69].

Художники Шанхайської школи почали інтегрувати елементи західної моди та символіки до традиційних китайських композицій, створюючи образи, які одночасно віддають шану класичним китайським мотивам та вносять елементи західної естетики. Наприклад, у 2016 році в Сідней відбулася виставка китайського живопису, на якій були представлені роботи, що поєднувала традиційні китайські стилі із західними елементами. Ці твори не тільки зберігали традиційні китайські художні стилі, а й інтегрували західні елементи, що дозволяло глядачам краще зрозуміти схожість і різницю між китайським і західним мистецтвом.

У період з 1920-1940-х років у китайському станковому живописі спостерігався цікавий синтез традиційного китайського мистецтва із західними естетичними впливами, особливо у зображенні жіночого костюма. В живописі Китаю часто підкреслюються високі розрізи ципао, з силуетом, що обтягує. У ряді робіт постать жінки гіпертрофована: довга шия, тонкі зап'ястя, витягнуті пальці, що підкреслює неприродність та крихкість – ключові теми декадансу. Так, картина Лінь Фенменя (1900–1991) «Дама в синьому» (《藍衣仕女》) — один із яскравих прикладів синтезу китайського та західного живопису, характерний для модерністського періоду в китайському мистецтві (іл. 44). У 1920-ті рр. художник поїхав до Парижа вивчати європейський живопис. Тут він відкрив собі постімпресіонізм, фовізм і примітивізм, познайомився з роботами сучасних європейських художників. Картина відображає прагнення естетичної гармонії та впорядкованого внутрішнього світу в умовах зовнішніх потрясінь. Авторський стиль художника — злиття китайського та західного живопису: використання традиційної китайської техніки з елементами західного модернізму. Рисами цього стилю також є мінімалізм та виразність, простота форм при глибокому емоційному змісті зображення.

Нова, «модернізована» сукня стає «другою шкірою», яка приховує тривогу та відчуження жінки в період історичних потрясінь та впливів. Як вже зазначалось, багато художників 1920-1940-х років (наприклад, Пань Юйлян, Сюй Бейхуна, Лю Хайсу) навчалися в Європі або були знайомі з європейськими модерністськими течіями, включаючи символізм, модерн, імпресіонізм, постімпресіонізм, фовізм. До прикладу, у відомій стилізації Сюй Бейхуна «Красуня у вірші династії Тан» (1938), змальованій у змішаній техніці, репрезентовано поетизований образ жінки, максимально наближений в своєму одязі до стилю китайського декадансу (іл.48). А в його ж «Портреті міс Дженні» (1939) модель зображена вже в модернізованому китайському ципао в стилі декаданс (іл.49). Ципао на картині, виконаній в західній техніці олійними фарбами на полотні — це модернізована закрита сукня з легкого шовку, лаконічна за своїм силуетом. Дуже аскетичний аксесуар — мінімалістичний кулон на шиї,

європеїзоване взуття – відкриті туфлі на високих підборах доповнюють модний у міжвоєнний період образ «шанхайської леді». В його ж «Портреті Сунь Дуочі», написаному в 1940 році, зображена жінка в ципао, яка щільно облягає фігуру, підкреслюючи її елегантність та жіночність (іл.50). Колірна гама сукні варіюється від глибоких відтінків синього до сріблясто-білого, що надає образу урочистості та вишуканості. Світло білі панчохи з шовку гармонюють з сукнею. Зачіска каре відповідає модним тенденціям того часу. А високі підбори відкритих босоніжок європейського фасону підкреслюють той шик, який був притаманний шанхайській моді 1940-х років. Таким чином, «Портрет Сунь Дуочі» є яскравим прикладом поєднання традиційного китайського живопису з елементами західного реалізму, що відображає культурні та соціальні зміни в Китаї 1940-х років. Сюй Бейхун в ще одній своїй роботі, «Мать Чжо Ву» (1941), вже в інших живописній техніці зображає літню жінку в стилізованому ханьфу, але виконаному в стилі декаданс, з м'якими лініями силуету (іл. 47).

У західному жіночому костюмі в стилі декадансу одяг стає продовженням тіла як виразника сильних почуттів: пристрасті, потягу, страху. Жінка в такому одязі – загадка, муза, рок, іноді навіть смерть. У китайському варіанті жіночого костюму – маска епохи, оболонка, в якій ховається тендітна особистість, яка втрачає свою ідентичність між традицією та модерністю. Тут менше агресії, більше меланхолії та естетики порожнечі. Отже, жіночий костюм у станковому живописі Китаю 1920–1940-х років в естетиці декадансу — це не просто одяг, а вираз кризи епохи. Він увібрав у себе традицію, тривогу модерності, вплив Заходу та внутрішній конфлікт ідентичності. Ці образи сповнені тривожної краси, вишуканого смутку та передчуття кінця — типовими рисами декадентської естетики. Вплив декадансу на репрезентацію китайського жіночого костюма у живописі першої половини XX століття пов'язаний із трансформацією художнього смаку, культурного самосприйняття та міжкультурних взаємодій в умовах модернізації та колоніального тиску.

Таким чином, у китайському станковому живописі цих років, особливо в Шанхайській художній школі, спостерігається явний вплив західного декадансу

через інтеграцію елементів західної моди та символіки. Цей процес відображає прагнення китайських художників до переосмислення традицій у сучасному контексті та пошуку нової візуальної мови, яка поєднує в собі елементи обох культур [137;161; 210]. Якщо у традиційному китайському живописі жіночий костюм часто мав обрядово-символічне значення (наприклад, у придворних портретах чи у творах наративного / жанрового живопису), то під впливом декадансу відбувався перехід до інтимних, камерних композицій, де костюм не ніс фіксованих значень, а був виразом індивідуального стану та внутрішніх конфліктів персонажів, які зображувались. Під впливом цього стилю китайський жіночий костюм став об'єктом естетичного та еротичного потягу, особливо у живописних роботах, орієнтованих на міську публіку Шанхая. Це частково перегукувалось з західною декадентською темою *femme fatale* та культом жіночої краси як небезпечної, таємничої сили.

3.3. Образно-стилістичні характеристики неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю

Різниця між стратегіями презентації жіночого костюма у живописі гохуа та у сучасному станковому живописі Китаю є багатоплановою та відображає відмінності не лише в образотворчих засобах художньої виразності, а й у культурних, естетичних та ідеологічних орієнтирах [47]. Так, живопис гохуа (традиційний китайський живопис) заснований на даосько-конфуціанській естетиці з їх гармонією з природою, символізмом та лаконічністю. На відміну від цього, сучасний станковий живопис Китаю заснований на індивідуалізмі, критичному мисленні, поєднанні методів живопису західних та китайських художніх шкіл. Основною технікою в гохуа була техніка розпису по шовку або рисовому папері тушшю або/ та мінеральними фарбами, а в сучасному станковому живописі – малювання олійними або акриловими фарбами на полотні, використання складних змішаних технік та незвичних матеріалів (табл.30-31).

Перехід від ципао в стилі декадансу до революційного жіночого одягу в Китаї після Другої світової війни був різким, глибоким культурно-ідеологічним

переломом. Цей перехід відобразив зміну політичних режимів, зміну гендерних установок та трансформацію уявлень про жіночність, модерність та національну ідентичність. Він стався не плавно, а через культурний надлом, особливо в період громадянської війни (1945-1949) і відразу після проголошення КНР у 1949 році [92; 122; 129].

Політичний перелом у вигляді громадянської війни 1945-1949 рр. – це період боротьби між Гоміньданом та Комуністичною партією Китаю. Комуністичні райони країни (села, звільнені території) просували аскетичний, уніфікований одяг, підпорядкований завданням війни та мобілізації. У лавах жінок-членів Комуністичної партії Китаю сформувалась моральна заборона на ципао, яке сприймалось як символ класу, що протистоїть революції [125]. Візуальний образ «шанхайської жінки в ципао» йде з історичної «сцени» як образ «занепаду» та «імперіалістичного розкладання». З проголошенням КНР знову формувався образ «нової жінки», але це вже не була «нова» жінка модернізованої масової культури першої половини ХХ ст. – Комуністична партія прагнула створити образ нової жінки: трудівниці, соратниці, учасниці будівництва соціалізму в Китаї [131]. Комуністи вважали, що жінка має бути рівною чоловікові, а не бути об'єктом захоплення. Лідер Компартії Китаю уводить новий силует «революційного» жіночого костюмного комплексу – так звану «уніформу Мао» (маофу). Це брючний костюм вільного крою з прямими штанами та кітелем із нагрудними кишенями. Основними прийнятими кольорами «уніформи Мао» були сірий, синій, хакі, які, на думку лідерів Компартії, символізм працю, дисципліну та революційну готовність «боротись з ворогами». В стрижках, жінки-революціонерки та партійні пропагандистки повинні були відмовитись від завивки також віталась відмова від косметики та аксесуарів. Новий образ китаянки ставав не тілесно-чуттєвим, а ідеологічним (табл.32). Отже, еволюція жіночого костюмного комплексу в Китаї в контексті існування революційного костюма — це не просто історія зміни одягу, а відображення ідеологічних, соціальних та мистецьких трансформацій другої половини ХХ століття. Особливо гостро це простежується через призму так

званого «революційного живопису», де жіночий образ та його костюм стають візуальною мовою державної ідеології та колективної ідентичності. Ідеологічні вимоги до формування жіночого «революційного костюма» в Китаї у 1950–60-ті роки були глибоко пов'язані із завданнями побудови нового соціалістичного суспільства, в якому зовнішній вигляд людини — і особливо жінки — мав відбивати цінності рівності, аскетизму та політичної відданості. Жіночий одяг у цей період перестав бути лише частиною повсякденної культури та перетворився на інструмент соціалістичної пропаганди, враховуючи китайське мистецтво соціалістичного реалізму. Основна мета репрезентації маофу в станковому живописі КНР 1950-1960- рр. – усунути візуальні відмінності між чоловіками та жінками як символ класової та гендерної рівності в соціалістичному суспільстві Китаю. Жіночні форми «уніформи Мао» програмно нівелювалися, такий одяг приховував фігуру. Ідеологічним обґрунтуванням такого силуету було ствердження тези: «жінка не об'єкт бажання, а рівноправна будівниця соціалізму» [125]. Так, картина Лян Юлун «Агітатор Червоної Армії» (1962), виконана в техніці олійного живопису, змальовує молоденьку, дещо розгублену дівчину, яка розклеює ідеологічні листівки (іл. 54). Вона сидить під стіною, перед нею банка з клеєм, в руках – пачка листівок. Одяг агітаторки не викликає сумнівів – вона є військовою. Військова форма з нашивками, кашкет майже зливаються зі стіною, вони вже не нові. Але молодість дівчини є привабливою, а її розгубленість викликає навіть цікавість [271]. Маофу став універсальним та символічно «правильним» варіантом жіночого одягу доби Мао Цзедуна в Китаї. Використовувалися масово вироблені, дешеві матеріали: бавовна, твід. Ідеологічним обґрунтуванням такого маофу стала підтримка ідеї колективізму та рівності усіх в соціалістичному суспільстві.

Жіночий революційний костюм, як елемент візуальної культури, став важливим символом ідеологічної, гендерної та політичної трансформації суспільства. Ось чому такий костюм активно почав репрезентуватись у творах раннього китайського соцреалізму у живописі 1950-1960-х років. Цей стилістично-ідеологічний напрям в образотворчому мистецтві Китаю розвивався

під сильним впливом радянського соціалістичного реалізму, але згодом набув своїх характерних рис. Як і в СРСР, в Китаї 1950-1960-х років мистецтво було інструментом пропаганди комуністичної ідеології. Картини мали виховувати патріотизм, колективізм, віру у партію і Мао Цзедуна. Головні герої китайських соцреалістичних картин — «нові люди» соціалізму: робітники, селяни, солдати, зокрема жінки (керівниці, агітаторки тощо). Оптимізм та героїзм стали основними емоційно-ідеологічними модусами образної системи соціалістично-реалістичної стилістики, персонажі живопису змальовувались з вираженням впевненості, бадьорості, жертвовності. Навіть важка праця зображувався з натхненням та ентузіазмом. Жіночі фігури зображались активними учасницями боротьби та будівництва нового суспільства. Китайський соціалістичний реалізм як стиль в станковому живописі виявляв ще одну особливість — синтез традиції та західного академізму, китайськими художниками були запозичені елементи академічного живопису (перспектива, анатомія, світлотінь), однак, колористика та композиції включали елементи китайського традиційного живопису (символізм, стилізація осіб, іноді — ієрогліфічний напис). У підсумку, живописні твори в цьому стилі мали реалістичне, але ідеалізоване та ідеологізоване зображення. Так, на картині в стилі соціреалізму «Читання газети» (1953) художника Цзянь Чжао-хе (蒋兆和) зображено сцену, де люди читають газету, що символізує поширення інформації та освіти у повоєнному Китаї. А в «Мати з дітьми» (1953) Цзянь Ян (姜燕) зображувала матір, яка навчає своїх дітей у дусі кампанії з ліквідації неписьменності. Жіночий образ у революційному костюмі наголошує на ролі жінок у вихованні нового покоління. Картина «Чотири дівчини» (1962) Вень Бао (温葆) зображує селянок у полі, які відпочивають після збирання врожаю. Жінки у традиційних селянських костюмах, але з елементами революційної символіки, відбивають участь жінок у сільській праці.

Вітальність персонажів таких творів була частиною такого зображення: це були ідеальні: здорові, енергійні, красиві герої. Жінки на таких картинах часто позбавлені «індивідуальності» на користь типового образу революціонерки. Жінки-комуністки зображувались з червоною пов'язкою або значком з Мао. А

коли, у пізні 1960-ті роки була запровадження уніформа часів Культурної революції – зелена військова форма, червона пов'язка, портрет Мао в руках то у станковому живописі з'явилися жінки в такому військовому одязі (іл. 56). Отже, жінка у робочій чи військовій формі ставала візуальним символом нового типу громадянки Китаю. При цьому художниками враховувались особливості жіночого «революційного» костюму з етнічною складовою. Так в олійній картині «Члени жіночого комітету на з'їзді» (1962) Чжао Юпін репрезентований жіночий «революційний» костюм, чия «революційність» відзначена лише невеличкими за розміром революційними атрибутами – значком членкині Компартії Китаю та медаллю-відзнакою від партії та держави. Основний одяг сільської жінки (це можна визначити за кольором обличчя та простою кроєм одягу) складається з простого теплої халату з високим коміром, нижньої білої сорочки з теж високим коміром, темної жилетки з вовни та строкатої довгої спідниці з етнічним орнаментом та простою хустиною, яка зміщує пояс (іл.55). Така репрезентація в олійному живописі тяжіє до визнання етнічного костюму як базового, а посилення на революційність тут є, на нашу думку, не основним. Основним в цій картині є оспівування жінки – трудівниці, її молодості та вітальності. Яскравість кольорів картини та жіночого одягу на ній підтримує цей висновок, оскільки симетрична композиція цього живописного твору, фронтальність портрету підкреслює не зовсім жіночні натружені руки героїні-трудівниці, а доброзичливий вираз її обличчя, молодого та з рум'янцем – любов до життя (іл. 56). У цій живописній роботі спостерігаються усі риси китайського соціалістичного реалізму: героїзація праці жінки, коли її фігура змальовується в уніформі, наголос на відданості справі, а не індивідуальні почуття. Використовується традиційна фронтальна композиція, формується окреслений силует: героїня змальовується як ікона, а не як жінка.

Культурна революція в Китаї (1966–1976), ініційована Мао Цзедунем, мала глибокий вплив на всі аспекти життя, включаючи моду та жіночий костюм [175;179]. Її мета полягала в остаточному викоріненні буржуазних цінностей та «старої культури», що спричинило повсюдну уніфікацію зовнішнього вигляду

громадянок країни та відмову від традиційного та модного одягу. Жіночий костюм стає візуальною емблемою політичної лояльності китаянок до влади. Основним типом жіночого одягу стає військова форма Червоної гвардії або уніформа партійної номенклатури, а аксесуарами – червоні пов'язки, значки з Мао, армійські ремені, кашкети. Жінки в мистецтві живопису зображуються як військові, агітаторки, носії ідеалу маоїзму. Традиційною стає «революційна» колористика живописних творів, використовуються червоний, зелений, синій – кольори партії, армії, народу.

Відбулись як уніфікація та маскулінізація жіночого одягу (жіноча мода остаточно стала максимально близькою до чоловічої: зникли сукні, спідниці, підбори, прикраси), так і домінування саме форми жіночого костюму типу «Мао». Куртка та штани прямого крою, у синіх, сірих, зелених чи чорних тонах стали основною формою жіночого одягу в крані, особливо там, де активно діяли прихильниці революції. Довге волосся, макіяж, прикраси та яскраві кольори засуджувалися, а простота та аскетизм в одязі стали нормою. В картині олійній картині «Член жіночого комітету» (1971) Тан Сяомін (іл.56) репрезентований такий костюм. Єдиним кольоровим акцентом максимально аскетичного за силуетом, матеріалом та кольором маофу є червоний значок на грудях молодої китайської комуністки. Відкрита білозуба усмішка випромінює ентузіазм та віру у щасливе майбутнє, що є ідеологічною особливістю китайського стилю соціалістичного реалізму в живописі. Такі ж аскетичні двокольорові (світлий верх, темний низ) костюми китайських підлітків репрезентуються в живописі цього напрямку. Єдиною, фокусуючою, кольоровою плямою є вертикаль прапору в композиційному центрі олійної картини «Червоний прапор № 2» (1971) Чень Іфея (іл.57). Це культовий приклад раннього етапу творчості Чень Іфея, який відбиває вплив соціалістичного реалізму в живописі та соціалістичну енергетику КНР. «Червоний прапор №2» — не просто епічний тріумф, це візуальний символ часу: масового запалу, ідеологічної могутності та героїчної міфології Культурної революції. Одяг в контексті постулатів Культурної революції ставав не просто практичним, а й ідеологічно «правильним» (іл.62). Носіння значків із

зображенням Мао Цзедуна, червоних пов'язок, цитатників «Червоної книги» стали обов'язковими елементами. В картині «Червоний прапор № 2» відчувається енергія покоління, схвилюваного ідеями, що спирається на репрезентативну, героїчну образність та масштаб. Але пізніше власний художній стиль Ченя покаже еволюцію – від колективного духу до особистої, ностальгічної, романтичної естетики.

З подальшим розвитком індустріалізації сільських районів країни в 1970-ті рр. живописі Китаю формується напрям, в якому в стилі соціалістичного реалізму зображується «нова» китаянка, яка опанувала чоловічі професії: електрика, сталевара, зв'язківця тощо (іл.60) [162; 175]. В картині Пан Цзяцзюня «Я –Хайян» (1972) сюжетом виявився ремонт лінії зв'язку підчас відомого тайфуну Хайян (іл.58). Зображення жінки-солдата, героїні «малої війни» праці – технічної служби зв'язку – виявилось безпрецедентним у китайському живописі того часу, ставши символом жіночої самовідданості справі народу, який здатен перемагати не лише ворога, але й сили природи. Динамічне освітлення ночі, драматична композиція та контраст темного неба зі світлим силуетом — усе це посилює сприйняття сюжету як міфологічного епосу праці. В цьому контексті майже чоловіча форма зв'язківці – темнозелений комбінезон, розтебнута вітром куртка жінки, чоловічий картуз на голові – створює метафору свободи та бунту проти стихії, що підходить для зображення героїні, яка бореться проти шторму — природи та негараздів. Позиція героїні картини розвернута на три чверті, підкреслює динамічну композицію живописного полотна. І знову, відповідно до ідеологічних настанов того часу, саме в костюмі зроблено кольорові акценти – це яскраво червона хустка, прив'язана до сумки з інструментами та такого ж кольору нижня кофта, яка виглядає з-під коміру комбінезону. І саме цей колір підкреслює тяжіння героїні до ідеалів революції.

Символічною є назва ще однієї картини в стилі соціалістичного реалізму, картини Лю Яожень «Срібні квіти» (1974) (іл. 59). Дві жінки-зварниці працюють на висоті, зварюючи металеві деталі майбутнього морського корабля. Дія відбувається на судноверфі що саме по собі є вкрай важливим, адже свідчить про

розбудову флоту Китаю. Жінки одягнуті в чоловічі костюми зварників. Асиметрична композиція картини, нижній ракурс сприйняття цієї сцени стає важливим прийомом піднесення такої незвичної ролі жінки-трудівниці. Між тим назва картини – «Срібні квіти» – створює певний контраст, когнітивний дисонанс, між чоловічими професійними ролями цих жінок, репрезентованих їх костюмами, та їх крихкістю та природньою красою.

Поступово репрезентація революційного костюму в живописі Китаю стає більш глибокою [250]. Олійна техніка, якою користуються художники, дозволяє втілити не тільки ідеологічні настанови, але зробити психологічний портрет героїнь. В портреті Лю Яожень «Лю Хулань» (1978), молоді революціонерки з провінції Шаньсі, страченої 1947 року в 15 років за опір націоналістам, художник прагнув уникнути кліше та шаблонів, властивих ідеологічним портретам, і створити багатозаровіший, поетичний образ (іл. 61). Оскільки у період маоїзму Лю Хулань стала символом героїзму та самовідданості, то Лю Яожень використав художні прийоми європейського живопису, яким він надихнувся під час виставки французьких сільських пейзажів у Шанхаї (березень 1978). Увага до світла, тіней, делікатної кольорової нюансації, а також зв'язок з культурою повсякденності – ці особливості європейського живопису проглядаються і в зображенні маофу героїні. Півторс героїні на нейтральному фоні, увага, яка зосереджена саме на обличчі, позі та внутрішньому стані, а не на масштабних декоративних деталях. Манера виконання творчого задуму художником реалістична, з м'яким освітленням. Лю Яожень підкреслено зосереджується на емоційній глибині портрету, на його психологічному впливі на глядача. Художник створює образ особистості, а не просто змальовує ідеологічний символ. Простий, аскетичний темно-синій маофу, коротка зачіска Лю Хулань контрастують з білим снігом, по якому жінка йшла нас страту та її обличчям, на якому закарбувалась віра в ідеї революції. Робота відображає важливий культурний поворот 1978 року – початок відкритості до західного живопису, а також повернення до людської, психологічно насиченої портретної традиції, в якій жіночий костюм відіграє важливу роль.

На відміну від активного «просування» в образотворчому мистецтві Китаю жіночого революційного костюму, китайські жінки-художниці за кордоном репрезентують зовсім інші жіночі шати. Так, Пань Юйлян в картині «Танець із віялами»(1955) (іл.53) зображує жіночу фігуру у моменті танцю з віялами. Рух молодої жінки побудований динамічно: руки з віялами витягнуті, створюючи відчуття ритму та плавності. Фон картини мінімалістичний, увага зосереджена на тілі, позі та одязі танцівниці. Віяла посилюють ефект руху та декоративності, перетворюючи сцену на візуальну композицію ліній та форм. Костюм підкреслює грацію та пластичність фігури; його лінії повторюють рухи рук і віял. Легка тканина, що струмує, створює відчуття легкості і ритму. Це яскраво контрастує з суворими, жорсткими матеріалами жіночого революційного костюму, який пропагувався китайським соціалістичним реалізмом. Жіночий костюм на картині Пань Юйлян відбиває традиційний танцювальний канон, пов'язуючи образ із культурними та естетичними цінностями Китаю. Костюм візуально танцівниці з'єднує тіло з віялами, формуючи динамічну лінію, яка веде погляд глядача по полотну. Колір і драпірування створюють контраст із тлом, виділяючи фігуру жінки. Жіночий костюм на картині одночасно підкреслює жіночність та художню майстерність танцівниці. За кордоном у 1950-ті роки жіночий танцювальний костюм асоціювався з культурною витонченістю та естетикою класичного мистецтва, що підкреслює статус танцю як форми високохудожньої практики на відміну від того, що можна було побачити на картинах в стилі соціалістичного реалізму в Китаї.

Після Культурної революції наприкінці 1970-х почалося поступове повернення до більш різноманітної та жіночної моди. Проте ідеали рівності статей і практичності, закладені у період, вплинули формування сучасного китайського ставлення до жіночому образі (табл. 33). Постмаоїстська епоха, реформи Ден Сяопіна призводять до послаблення ідеологічного контролю та повернення індивідуальності в одязі. Основне гасло Дена Сяопіна: «Неважливо, якого кольору кішка, аби вона ловила мишей» – символізувало відхід від жорсткого марксизму-ленінізму до гнучкішої, економічно орієнтованої політики

[164]. Держава стала менше контролювати повсякденне життя громадян, у тому числі їх зовнішній вигляд. Виникли нові можливості для приватної ініціативи, у тому числі модної та художньої індустрії. Реформи призвели до культурної лібералізації та індивідуалізації китайського суспільства, що позначилося на уникненні сірої уніформи: люди почали носити одяг яскравих кольорів, з елементами західної моди. З'явилися модні субкультури у містах, особливо серед молоді, що сприяло поширенню західних стилів та форм одягу: джинсів, майок з логотипами, макіяжу, неформальних зачісок. Поступово стало відбуватися зростання популярності індивідуального виразу через зовнішній вигляд, раніше неможливого під жорстким контролем партії. Жіночий костюм знову набуває м'якості форм, з'являються сукні, жіночні силуети, мода починає орієнтуватися на Захід.

Ідеологічна цензура у культурі теж ослабла і художники отримали відносну свободу самовираження та почали пробувати себе у нових підстилях реалізму (іл.63; іл.64) [198; 245; 248; 267; 284]. Вони швидко скористалися новим простором свободи. Багато з живописців країни відійшли від тем прославлення робітників, селян та солдатів. В середині 1980-х рр. в Китаї виникає художній рух «Нова хвиля 85-х» (85 New Wave) [78; 178]. Художники цього руху експериментували з різними течіями західного авангарду, перформансом, абстракцією, поп-артом та навіть дадаїзмом, оскільки активно позначився західний вплив, у тому числі вплив постмодерністського мистецтва Заходу [103]. До прикладу, такий вплив гостро відчувався у творчості Цай Гоцяна, який працював із вогненними інсталяціями, символізуючи руйнування старих форм. Або у творчості Вана Гуанджі, який використовував китайську каліграфію та західну абстракцію в своїх художніх роботах.

В живописних роботах початку 1980-х років часто з'являється рефлексія над недавнім минулим (Культурна революція) та психологізм. Художники також починали використовувати реалізм, постреалізм та концептуалізм як основні стилістичні напрями для того, щоб поставити під сумнів колишні схеми

змалювання жінок. Жіночі образи в живописі поступово набувають психологізму і внутрішню складність.

1990-ті роки – це період, коли в Китаї виникає стиль «цинічний реалізм», через яких деякі художники висловлювали іронію та критику щодо ідеологічних символів революційного минулого країни. Так, в творчості Фан Ліцзюня та Юе Мінцзюня – представників цинічного реалізму – висміювались минулі та сучасні ідеології. Фан Ліцзюнь, до прикладу, зображував фігури у військовій формі з гротескною усмішкою, висміюючи офіційну риторику.

А наприкінці ХХ ст., коли Китай став частиною глобальної світової культури, «розквітають» постмодерністські тенденції в мистецтві, ностальгія та реконструкція [103]. Жіночий революційний костюм стає об'єктом художньої цитати, пародії чи іронії. Сучасні художники (наприклад Юй Хун, Лю Сяодун, Чжан Сяоган) зображують жіночий образ у контексті пам'яті, травми та культурної ностальгії (табл.34). В живописі кінця ХХ ст. маофу інколи представлений як символ втраченої утопії або як привид минулого. В образотворчому мистецтві Китаю почали використовуватись змішані техніки: живопис плюс фотографія, інсталяція, цифрове мистецтво.

Формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю в контексті етнічної традиції є складним і багат шаровим явищем, в якому переплітаються елементи культурної пам'яті, особистої художньої інтерпретації та глобальних художніх тенденцій.

Існують дві паралельні тенденції в репрезентації етнічного жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю: перша – спроба створити реконструкцію етнічного жіночого костюму, характерного для певної національної меншини; друга, більш поширена – коли сучасні китайські художники, відштовхуючись від багатой візуальної спадщини етнічних костюмів (мяо, тибетців, уйгурів, даї та інших), трансформують традиційні елементи, створюючи не буквально оригінальні образи, а метафоричні та символічні конструкції. В останній тенденції жіночий костюм стає носієм ідентичності, культурної пам'яті, жіночності та водночас інструментом авторського

художнього висловлювання. Жіночі фігури у неканонічних композиціях часто узагальнені, ліричні, позбавлені індивідуальної портретної завершеності – це архетипи, а не конкретні персонажі.

Відносно першої тенденції станковий живопис Китаю ХХІ століття демонструє зростаючий інтерес до теми етнічної ідентичності, культурної спадщини та особливостей національних меншин. У цьому контексті особливе місце займає напрямок, у якому художники звертаються до реконструкції традиційного жіночого костюма різних етнічних груп Китаю — уйгурів, мяо, тибетців, чжуанів та інших. Фокусуючись на етнографічній достовірності репрезентації жіночого костюму, деякі художники прагнуть ретельно відтворювати деталі костюма: вишивку, орнаменти, текстуру тканин, головні убори, прикраси. Це пов'язано з прагненням зберегти зникаючі елементи матеріальної культури певної національної меншини. Багато живописних робіт, які відповідають цій тенденції, виконано в реалістичній манері, успадкованій від академічного китайського живопису. Однак на сьогодні часто присутні елементи стилізації: декоративність, площинність фону, використання яскравих локальних кольорів, характерних для народного мистецтва етнічної групи, що зображується. Етнічний костюм зображується не як елемент музейної експозиції, а як живий символ жіночої краси, гідності, зв'язку поколінь та духовної сили народу. Часто образ жінки у національному костюмі стає метафорою стійкості традицій на тлі модернізації та глобалізації. Жінки зображуються в позах, які підкреслюють їхню внутрішню силу, гідність і зв'язок з природою. Образи ідеалізовані, часто романтизовані, але не втрачають культурної специфіки. Митці прагнуть підкреслити в таких репрезентаціях жіночого костюму національних меншин відмінність від домінуючої ханьської культури. Тим не менш, саме жіночі костюми жінок народності хань залишаються стрижнем етнічної традиції репрезентації жіночого костюму в станковому живописі Китаю ХХІ ст.

На півдні та в центрі Китаю проживає велика кількість етнічних груп. Крім титульної нації — ханьців, у цих регіонах мешкає значна кількість національних меншин, офіційно визнаних урядом Китаю (всього 55). В нинішньому столітті в

китайському живописі жіночий костюм ханьців (ханьфу, традиційний ханський одяг) інтерпретується як міст між історичною естетикою та сучасним самовираженням. Прагнення зберегти зникаючі елементи матеріальної культури ханьців, яке притаманне першій тенденції поєднує історичну достовірність та елементи сучасного дизайну традиційного жіночого ханьфу. Для цього художники вивчають музейні експонати та намагаються максимально вірно відтворити зразки ханьфу в свої живописних творах. Втім, вони допускають зміни в деталях ханьфу, в його декорі та аксесуарах. В сучасному жіночому ханьфу традиційно надається перевага широким рукавам, вільному драпіруванню, спокійним кольорам, які підкреслюють гармонію між людиною та природою. Сучасні ханьфу, репрезентовані академічною традицією в станковому живописі країни часто включають елементи західних стилів: прозорі вставки, силуетні коригування, колаборації із європейським живописним портретом.

На початку XX ст. на картині Чан Шухуна «Дві сестри» (1936) вже відбувається неканонічна репрезентація ханьфу, адже художник замість традиційного ханфу з широкими вільними формами художник вибирає більш пристебнутий, подовжений силует 30-х років – цюньей (旗袍 чжунфу) (іл.65). У цій картині обидві жіночі фігури, одна – що сидить у квітковій чжунфу, і друга, яка сидить у білій напівпрозорій легкій сукні тієї ж епохи, демонструють еволюцію китайського жіночого одягу, коли костюм стає ближче до тіла і набуває елегантної стрункості. Художник акцентує увагу на контрасті щільного шовку з візерунками (чорна чжунфу з білими півоніями) та прозорого шифону другої чжунфу. Це тонко перегукується з комбінацією традиційного ханьфу, що тяжіє до складного драпірування, та сукнями типу чжунфу, де є важливим блиск тканини та її здатність прилягати до жіночого тіла. Біла з чорною плямою собачка, змальована художником, створює ритмічне кольорове перегукування з білим шифоновим чжунфу. Картина Чан Шухуна показує вплив арт-деко та західного академічного живопису на колірні рішення та композицію репрезентації осучасненого ханьфу: контраст темно-червоного задника, суворі геометричні лінії меблів та орнаментальний малюнок чжунфу. Це поєднання

підкреслює перехід від репрезентації стародавньої естетики ханьфу, заснованої на вільному драпіруванні, до декоративності та структурованості репрезентації ханьфу в дусі 1930-1940-х років.

Мен Хунся (孟红霞) — сучасна китайська художниця, що працює в стилі та техніці гунбі. У центрі її творів — жіночі образи, часто — це молоді жінки в традиційному або стилізованому ханьфу. Її героїні уособлюють внутрішню гармонію, витончену красу та тонкі душевні стани. У її роботах відчувається вплив китайських канонів живопису, але при цьому художниця знаходить сучасне звучання в традиційній формі. Композиції картин, в яких репрезентований традиційний ханьфу, врівноважені та ретельно продумані. Часто вони збудовані навколо однієї центральної фігури або групи персонажів, поміщених в умовний простір. Лінія — головна виразна сила в її роботах: тонка, витончена, що підкреслює як фізичну форму, так і внутрішній світ людини, що зображається. Хоча Мен Хунся працює в класичному стилі, її підхід глибоко індивідуальний і сучасний. У її картинах простежується особисте ставлення до образу жінки, що часто підкреслене спокоєм, задумливістю, іноді легкою меланхолією. Це надає її живопису філософського та психологічного виміру. Мен Хунся — одна з тих художниць, хто дбайливо зберігає і розвиває традиції китайського витонченого живопису, при цьому вносячи до неї власну емоційність і сучасне сприйняття. В картині Мен Хунся «Знову весна, трава зелена» (або «Знову зустрівши весняну зелень») зображено групу молодих жінок, одягнених у традиційний ханьфу, в момент спокійного відпочинку навесні. (іл. 66). Особливість композиції — погляд зверху та спереду, обличчя злегка опущені. Це надає сцені інтимності та легкої меланхолії, а одяг — елегантності традиційної форми, адаптованої до сучасності. Ракурс зображення дозволяє розгледіти не стільки ханьфу як таке, але й прикраси молодих жінок. Витончені каркасні підвіски з ланцюгів перлів роблять образи жінок легкими та нетрадиційними. В картині використана техніка гунбі, традиційний китайський манерний малюнок, що виконується тонким пензлем з детальним опрацюванням контурів та тканин. Крім того, можливе застосування листового золота або

акварелі для передачі м'яких відтінків ханьфу, характерних для сучасної інтерпретації.

Сучасна версія (версія ХХІ ст.) ханьфу в стилі «гочжао» – це елегантне і виразне переосмислення традиційного китайського жіночого костюма з елементами моди ХХІ століття. Цей стиль поєднує старовинну естетику з мінімалізмом, технологічними тканинами та прозорими фактурами. Такий жіночий костюмний комплекс може бути виготовлений з шовку або легкого напівпрозорого шифону, із вставками із сітки на плечах та рукавах. Рукави – широкі, що струмують, тип «потік води» (поліплей), але з сучасним кроєм – вони звужені ближче до зап'ястя. На тканині — вишивка золотою та срібною ниткою, а зображення доволі традиційні – дракони, журавлі, хмари, квіти лотоса та хвилі. Ці візерунки символізують шляхетність, довголіття та удачу. Доволі традиційною є і палітра кольорів: пастельно-небесно-блакитний, ніжно-лавандовий, перлинно-білий з переливами. Приблизно такі ханьфу можна побачити в живописній картині «Воз'єднання під місячним світлом у Яотай»), створеній в 2021 році в рамках крос-культурного проекту художницею У Ян (творчий псевдонім Лянь Ян) (іл.67). У Ян закінчила Сичуаньську художню школу, потім Центральну академію мистецтв (Пекін), потім – Університет мистецтв Тама в Токіо, Японія. Вона відома тим, що з 2012 року веде власну студію в Пекіні та очолює дослідження з реалізації традиційної техніки 岩彩 (гусай) – малюванню мінеральними пігментами. Живописна техніка гусай базується на тому, що природні мінерали та дорогоцінне каміння (лазурит, бірюза, хризоколла, золото, срібло) перемелюються в пігмент, накладаються шарами тонким і товстим мазком, створюючи світлове мерехтіння на полотні. Окрім цього, художниця комбінує художні прийоми китайського академічного живопису, цифровий живопис, та техніку гусай. Картина «Воз'єднання під місячним світлом у Яотай») зображує восьмифігурну групу китайських красунь у ханьфу, як «сучасних фей» під місяцем. Картина створена у співпраці з брендом ханьфу «十三余» та вперше була представлена на тематичній культурній події «大典国风» (у перекладі — «Велика церемонія гофен»). На картині зображено

вісім китайських красунь, одягнених у традиційний жіночий ханьфу, які зібралися під сяйвом повного місяця. Вони представлені як «сучасні феї», що відтворюють атмосферу міфічних зустрічей у піднесених палацах або на місячній терасі Яотай — символічному місці в китайській поезії, пов'язаному з чаклунством, безсмертям та жіночою красою. Композиція поєднує традиційну естетику та сучасне візуальне виконання. Картина сповнена поетичності, навіяною образами з китайської класики, але при цьому візуально апелює до сучасної моди та культурної ідентичності. Картина вражає насиченою кольоровістю, мерехтливими шарами мінералів та символізмом, де дракони та жінки — виразники нової культурної самосвідомості.

Хуей — китайські мусульмани, які компактно проживають в районах Хенані, Шеньсі і Хубея. Жіночий етнічний костюм хуейців (回族) — китайських мусульманок — поєднує ісламські норми скромності з традиційними китайськими елементами (табл. 35). Він строго орієнтований на скромність, повагу до релігійних розпоряджень, але при цьому зберігає локальний, культурно-китайський характер. Туніка або довге плаття вільного крою, обов'язково з довгими рукавами. Сукня завжди прикриває тіло повністю, підкреслюючи гідність та скромність. Часто згори одягають жилет або легкий халат. У спеку багат шаровість зберігається, але тканини використовуються легкі та дихаючі. Головний убір — хіджаб (头巾) — хустка, яка закриває волосся, вуха, шию та часто плечі. Молоді жінки найчастіше носять хустки з легких тканин: бавовни, шовку, тонкого синтетичного матеріалу., кольорова гама яких — білий, рожевий, сірий, світло-блакитний або м'ятний кольори. Жінки старшого віку можуть використовувати більш щільні та темні тканини. У свята можливий декор хустки — вишивка, тонка окантовка, візерунки. Етнічним взуттям цієї народності є прості туфлі без підборів, з тканини чи шкіри, а у селах можуть бути традиційні китайські текстильні капці. Треба зазначити, що існують відмінні риси цього жіночого костюмного комплексу від інших ісламських жіночих костюмів, а саме:

1. хуейський жіночий костюм не повторює арабські чи турецькі версії мусульманського жіночого костюму.
2. він адаптований до китайської культури,

клімату та місцевих естетичних уподобань.³ В цьому жіночому костюмі відсутні абайї або чадри — одяг більш «китайський» за формою, але при цьому зберігає ісламську закритість. Орнаменти, характерні жіночого одягу народності хуей, відбивають як ісламську культуру, так і традиції китайської естетики. Жіночий одяг хуей відрізняється скромністю, вишуканістю та стриманістю в кольорі та декорі, але при цьому прикрашений тонкими орнаментами. Основною особливістю орнаментальних візерунків є їх геометричність (прямі лінії, зигзаги, восьмикутники, зірки — відсилання до ісламського мистецтва, в якому заборонено зображення людей та тварин). Ці візерунки часто утворюють симетричні та ритмічні композиції. Окрім цього, зустрічаються і рослинні мотиви — квіти, листя, пагони — тонкі та стилізовані. Часто зустрічається півонія як символ багатства і шляхетності, лотос — символ чистоти (важливий як для ісламської, так і для китайської культури), а також пальмове листя, яке характерне для ісламського декоративного мистецтва. Іноді зустрічаються орнаменти з арабською в'яззю, особливо на релігійному одязі або хустках — стилізовані фрази на кшталт «Бісмілл» (в ім'я Аллаха). Але це рідкість у повсякденному одязі, це є характерним для святкового чи обрядового вбрання. Переважають приглушені тони: синій, зелений, бордовий, темно-коричневий, сірий, білий. Усе це вже порушує систему традиційного для династичного Китаю кольороутворення. Білий колір є особливо значущим, адже символізує чистоту та використовується в хіджабах та святковому одязі. Залежно від регіону (Нінся, Ганьсу, Цінхай та ін.), орнаменти можуть бути «китайськішими» (наприклад, з вишивкою в стилі мінхуей) або більш арабізованими.

Одним з художників, який репрезентував етнічний костюм жінок хуей був Сюе Боюань (徐悲鴻). Художник здобув академічну освіту в Парижі (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts), де опанував європейську техніку малюнка, живопис олією та перспективою, включаючи анатомічно точне зображення людини та тварин. Повернувшись до Китаю, він не відмовився від традиційного китайського живопису — гохуа, з використанням туші та шовку, і зберіг у своїх роботах поетичність, лаконічність та філософічність. Його живопис — це

унікальне поєднання класичної європейської техніки та традицій китайського живопису. Його стиль називають «реалізмом з національною специфікою». Сюе Боюань використовував світлотінь, лінійну перспективу та об'єм, щоб надати творам просторовість, що було новаторським для китайського живопису тих років. Йому приписують і олійну картину «Дівчина хуей 1» (вирогідно 1936) (іл.68). Зображена в профіль дівчина цієї народності одягнена в етнічний одяг народної традиції північно-західних мусульман Китаю (табл. 35). На голові дівчини (це поясний портрет) – темно-зелений хіджаб, але під ним нижня біла хустка, яка контрастує з темним тлом картини. Майже непомітний орнамент на хіджабі є теж ознакою скромності жіночого одягу цієї народності. Художник створює світло-тіньовий та кольоровий контраст між тлом та білою традиційною сукнею мусульманки, наголошуючі на простоті та гармонії народного костюму, оскільки на картині особистість дівчини відображена через одяг без зайвої розкоші. Майстерність зображення художником фактури та драпірування тканини сукні свідчить про те, що на дівчині сукня з легкого матеріалу – можливо це тонкий шовк, з м'якими складками навколо плечей та талії. Колірна гама – пастельно-біла з різким контрастом з темно-зеленим хіджабом, натуральна, що підтримує атмосферу природності зображуваного та точності етнічно-орієнтованої репрезентації жіночого одягу представниць цієї народності. Акцент в картині зроблено не стільки на багатстві одягу, скільки на його символічній приналежності до цієї етнічної групи. Олійна картина Чжоу Цзюньхуа. «Хуейські жінки, передові трудівниці» виконана в реалістичному стилі і репрезентує повсякденний мусульманський одяг жінки з меншини хуей (іл.69). Це фронтальний портрет молодої трудівниці в червоному хіджабі, який є візуальним фокусом уваги для глядача. Спокійна поза моделі, її скромність підкреслена кольоровою гамою усієї картини. Одяг молодої мусульманки майже зливається зі тлом картини, лише лава, на якій сидить дівчина, створює ту діагональ, що вносить динаміку у зображення.

Художник Цай Лян (蔡亮), який народився в провінції Хубей, теж звертався до репрезентації жіночого костюму народності хуей в своїй творчості. Учень

Сюй Бейхуна, У Цзоуреня та Дун Сівеня, він був прихильником реалізму в станковому живописі. Картина Цай Ляна «Жінки хуей» (1977) (іл. 70) виконана олійними фарбами і є доволі незвичним зразком портрету жінки-мусульманки. Її голова не прикрита хіджабом, який є звичним варіантом національної хустки жінок хуей. На голові трудівниці проста хустка, яка відкриває її лоб, що робить обличчя моделі відкритішим. «На полотні майстра – жінка середнього віку в простій сукні з розрізами збоку, покрита білою простою хусткою. Червона куртка не є вишитою, поверх сукні на моделі одягнутий фартух, що видає «робочий» статус цього жіночого костюму. Втім характерний комір ціпао, манера носіння хустки точно маркує етнічний костюм району Нінься» [6, с.201].

Картини Цай Ляна, чи то сільськогосподарські сцени чи революційні сюжети, майже завжди документально відтворюють етнографічні елементи тих народностей, які зображуються. Зображення жінок народності хуей гармонійно поєднує традиційні етнічні елементи (головна хустка, скромний крій) з реалізмом, покликаним підкреслити гідність та силу трудящих жінок. У картині «Жінки хуей» (1977) одяг моделі підкреслює етнічну ідентичність і характер жінки-трудівниці, а композиція відбиває гідність, силу та відкритість жінок-представниць національної меншини. Цай Лян — один із знакових майстрів китайської школи олійного живопису, який поєднував класичну освіту, фольклорну тему та педагогічну діяльність. Його естетика відбивала дух епохи: повага до традиції та відкритість світовим художнім течіям.

Картина «Дівчина хуей на березі річки Шуле» художника Ченя Баої (2013) (陈宝义) (іл. 71) теж репрезентує святковий костюм молодої дівчини народності хуей. Біла сорочка моделі була прикрита різнокольоровими хустками. Художник використав красиву брошку, щоб підкреслити певну святковість костюму, тим не менш костюм моделі залишився простим, але витонченим. Чень Баої виявився прискіпливим до культурної спадщини цієї народності, і спираючись на свій художній та життєвий досвід намагався урахувати особливості цього традиційного етнічного костюму [6, с. 201].

В зазначеній картині художник приділяє увагу точності пропорцій та дрібним деталям – від текстури шкіри до об'єму тканин. Пастельні, майже прозорі кольорові тони доповнені нюансами, м'які переходи світла і тіні створюють спокійну, гармонійну атмосферу. Основним кольоровим та смисловим акцентом знову є хіджаб, на цей раз – яскравий, рожевий, закріплений брошкою. Він стає кольоровим фокусом композиційного рішення живописного полотна, підкреслюючи молодість та красу дівчини народності хуей. Заднє тло — річка Шуле — виведене розмито, щоб не відволікати, але при цьому надає глибини та відчуття простору. Картина Чень Баої – це не просто портрет, а етнографічно вивірений візуальний психологізм, де костюм служить цілям самовираження, передачі національної культури та рис особистості. Сучасна реалістична техніка дозволяє художнику передати глибину матеріалу, гру світла по тканині та її рух. Таким чином, костюм стає другим «героєм» зображення — автентичним, стилістично точним та грамотно вкладеним у загальну композицію.

Безумовно, треба розуміти, що розповсюдження хуейського жіночого костюму доволі обмежене. Його носять у хуейських районах провінції Нінся, вдягають жінки на релігійні свята – Ід аль-Фітр (Рамадан-байрам), Курбан-байрам, а також на хуейські весілля. Також в сучасному Китаї зразки цього етнічного одягу зберігаються в етнографічних музеях чи фестивалях національних меншин Китаю.

Інші мусульманські національні меншини Китаю (уйгури (维吾尔族), казахи (哈萨克族), таджики (塔吉克族) мають свої традиційні костюмні комплекси (табл.36). Уйгури – одна з 56 офіційно визнаних національних меншин Китаю. Їхня культура, мова та релігія тісно пов'язані з тюркськими та ісламськими традиціями. Більшість уйгурів проживає в Сіньцзян-Уйгурському автономному районі на північному заході Китаю. Ключові міста проживання уйгурів: Урумчі, Кашгар, Хотан, Турфан та Аксу. У південній частині Сіньцзяна (особливо в Кашгарі, Хотані та Кизилсу) уйгури становлять більшість населення. У північній частині регіону (наприклад, в Урумчі) спостерігається більша етнічна

різноманітність, включаючи ханьців, казахів та інших. Регіон знаходиться на історичному Шовковому шляху, і уйгури століттями грали роль посередників у торгівлі між Китаєм, Середньою Азією та Близьким Сходом. Історично уйгури є осілим народом, що займається землеробством, ремеслом та торгівлею. Традиційний жіночий костюм уйгурок, званий «чапан» або «кучук» (залежно від регіональних відмінностей), відрізняється залежно від віку, статусу та подій, для яких призначений, але має і спільні риси, а саме: основою традиційного жіночого костюма уйгурок є сукня. Жінки-уйгурки носять довгі, прямі або злегка приталені сукні з тканин, що струмують. Вона часто є довгою та прямою, виконаною з барвистої тканини, з різноманітними вишивками, візерунками. Як правило, традиційна уйгурська сукня може бути яскраво-червоною, помаранчевою, зеленою або бути прикрашеною вишитими яскравими квітами. Поверх сукні жінки уйгурів носять жилет або фартух. Ці елементи можуть бути виготовлені з шовку та прикрашені вишивкою, бісером та металевими нитками. Традиційний головний убір уйгурок – доппа (朵帕) – чотирикутна вишита шапочка, але жінки цієї національної меншини також можуть носити легкі шарфи або хустки, особливо жінки старшого віку. шарф, званий паранзою. Паранза може бути прикрашений вишивкою та металевими аксесуарами [6, с.198]. На свята уйгурки взувають шкіряні або тканинні туфлі з орнаментом, іноді з підборами.

Ми вже відзначали раніш, що «у живописній роботі «Хамі Майсілайфу» (1984), автором якої є Абдул Керім Насір ад-Дін, цей традиційний жіночий костюм репрезентується в святковій, весільній, версії (іл.72). Центром багатофігурної композиції картини є наречена, яка виконує весільний танок. Весільна сукня нареченої уйгурки є стилізованою версією етнічного костюму. В цій стилізації яскраво червоної сукні, художник створює кольоровий контраст червоного з білим (весільною білою паранзою, яка закріпленою на традиційному етнічному капелюсі жінки). Картина не деталізує весільне вбрання молодії уйгурки, але станковіст зберігає форму, силует та кольорову гаму традиційного жіночого етнічного вбрання цієї народності, закріплюючи їх в культурній пам'яті

глядача [6]. «Син Сінцзяна», Абдул Керім Насір ад-Дін, сформував свій авторський стиль, який спирається не тільки на традиційний китайський олійний живопис, але і враховує етнічні традиції уйгурської народності.

Репрезентація-реконструкція етнічного одягу уйгурок представлена на живописному полотні Ван Ідуна «Уйгурка у традиційному костюмі» (2012) (іл.74). На фронтальному портреті зображена молода модель, одягнена в оксамитовий жіночий етнічний костюм цієї національної меншини. Стрічки з орнаментальною вишивкою прикрашають малинову сукню до щиколотки. Великий вишитий візерунок по центру спідниці сукні свідчить про те, що перед нами святковий етнічний жіночий костюм. Висока чорна доппа (головний убір) прикрашена ниткою намиста та квіткою та доповнена яшмаком (етнічною хусткою) в тон сукні. Ва Ідун явно використовує в цьому портреті прийоми західноєвропейського живопису, коли на чорному тлі «порцелянова» шкіра моделі створює ефект об'єму, а світлотіні, майстерно прописані майстром, надають можливість відчувати фактуру оксамиту жіночого костюму молодої уйгурки (іл.75).

Центральна тема картини «Материнська любов» (2014) Лю Бінцзяня – емоційний зв'язок матері та дитини в сцені годівлі немовляти. Формат квадратного полотна (100×100см) сприяє камерній, закритій композиції: фігури щільно розміщені в центрі, без зайвого простору навколо, що посилює увагу глядача на стосунках героїв (іл.73). Молода матір уйгурського походження (це можна визначити за тим, що вона одягнена в етнічний уйгурський костюм) є головною героїнею картини. Версія її одягу, змальованого Лю Бінцзянем, теж святкова, що робить атмосферу картини піднесеною, вкрай емоційною. Молода матір постає тут як символ захисту та турботи, не лише фізичної, а й духовної. А колір її етнічного костюму символізує цю духовну силу, материнську любов та взаємозв'язок між нею, дитиною та Всесвітом [6]. У містах Китаю жіночий одяг уйгурок може поєднувати традиційні елементи із сучасною модою. Молодь іноді носить західний одяг, але на весіллях і святах віддає перевагу національним костюмам.

Оскільки влітку уйгурки шиють сукні із легких тканин, таких як шовк або бавовна (у тому числі місцевий атлас – і-кат), то сучасні художники-станковісти зображують етнічні сукні в контексті певної пори року. Так на картині Маймаїті Аїті «Рання осінь» (1980) ми бачимо молоду уйгурку в саду, поряд з пташкою в клітці (іл.75). Темна синя легка етнічна сукня, традиційна тюбетейка на голові підкреслюють скромну позу молодої дівчини, яка відпочиває у пору ранньої, теплої осені. Закритість та аскетичність легкої сукні молодої моделі створює кольоровий контраст з яскравими барвами ранньої осені та етнічними орнаментальними візерунками килимка, на якому сидить дівчина. Жовто-гаряче тло картини контрастує з сукнею молодої уйгурки, підкреслює її жіночність. А червоно-синій килим створює плавний кольоровий перехід між сукнею та тією природою саду, яка віддзеркалює гармонію між жінкою та її оточенням. Використання олійних фарб в картині передбачає щільне нанесення шарів, ретельну роботу над світлотінню, об'ємом (що підкреслюється не тільки силуетом сукні, але кліткою з пташкою та етнічними глечиками біля ніг дівчини). Тональні переходи – м'які, натуральні, а одяг, текстура тканини часто прописані з увагою до складок, її м'якості, що створюється відчуття матеріальності традиційного жіночого уйгурського костюму.

Етнічні костюми сучасних таджицьких жінок Китаю (найчастіше це таджики, що проживають в Сіньцзян-Уйгурському автономному районі, особливо в Ташкуртан-Таджицькому автономному повіті) являють собою унікальне поєднання традиційної культури і сучасних елементів. східноіранської мовної групи, а їх одяг відображає особливості гірського життя, ісламської традиції та етнічної самобутності (табл.37). Халатоподібна сукня таджицьких жінок Китаю теж доволі довга, вільного крою, до щиколоток. Часто така сукня шиється з барвистої шовкової тканини з яскравими візерунками, геометричними чи квітковими орнаментами. Окрім шовку, такі сукні шиються з оксамиту та бавовни – залежно від сезону та соціального стану її власниці. Така сукня має широкі рукави, особливо у святкового одягу. Під сукню, як правило, одягають ізорі (жіночі широкі штани). Поверх сукні таджицькі жінки Китаю часто

одягають вишиті жилети або жакети, прикрашені кольоровою вишивкою або паетками. Основні головні убори жінок цієї національної меншини Китаю – кала або тибетейка з хусткою, обгорнутою навколо голови. Молоді жінки часто носять більш яскраві та декоративні хустки. Заміжні жінки зазвичай покривають волосся повністю, залишаючи обличчя відкритим. У святкові дні або на весіллях надягають прикрашені головні убори з бісером, монетами, вишивкою.

Так, в станковій картині Цзінь Шаньї «Таджицька наречена» (1983) репрезентовано саме весільний жіночий костюм представниці цієї національної меншини Китаю (іл.76). Краса і скромність моделі підкреслена витонченістю її весільного одягу. Червоний колір калі з етнічним орнаментом контрастує з чорним тлом погрудного портрету нареченої. А світло-рожевий «трикутник» весільної сукні підкреслює молодість молодої таджицької жінки. В картині, виконаній олійними фарбами на полотні, майстерно та реалістично прописані складки весільної хустки, а світлотіні, теж майстерно виписані художником, є глибокими, але доволі м'якими. Сережки, намисто зі срібними вставками, прикрашені напівдорогоцінним камінням в тон хустки. Спокійний та доброзичливий вираз обличчя моделі підкреслює торжество моменту. Картина Цзінь Шаньї представляє собою реконструкцію традиційного жіночого весільного костюма таджицьких жінок Китаю. Така тенденція в репрезентації жіночого етнічного одягу, як вже вказувалось, підтримує традицію збереження матеріальної спадщини цієї етнічної меншини країни.

Втім, жіночий костюм таджиків Китаю відрізняється яскравістю та орнаментальністю, особливо у памирських таджиків (наприклад, шугнанців та ваханців). Багато елементів костюма мають оберегову функцію: прикраси, вишивки та кольори підбираються не лише заради краси, а й як захист від злих духів. В картині Ван Сінгуана «Сонце-Місяць» (1999) можна побачити саме такий жіночий костюм таджицьких жінок Китаю (іл.77). Репрезентація барвистого, яскравого одягу таджицьких жінок Китаю зовсім інша. Художник, зображуючи побутову сцену роботи швачки над етнічним костюмом, свідомо стилізує цей одяг. Тут важливою є орнаментальність тканин етнічного костюму

цієї національної меншини, яскравість та варіативність представлених орнаментальних візерунків. Рулони етнічних тканин, розкладені перед швачкою, свідчать про різноманіття цієї національної культури. Тепла кольорова гама цих орнаментів підкреслює південне походження цього етнічного одягу таджицьких жінок Китаю.

Зовсім по-іншому презентований жіночий одяг жінки в живописному творі Ван Ідуна «Ескіз хінки в Сінцзяні» (1981) (іл.78). Окрім хустки, яка покриває голову моделі і білої (доволі сучасної) сукні практично нічого не свідчить про «етнічність» представленого жіночого одягу. Так може виглядати будь-який сучасний портрет молодої жінки. І лише назва станкового твору вказує на походження моделі, що зображувалась Ван Ідуном.

В Гуансі (Гуансі-Чжуанський автономний район), який знаходиться на півдні Китаю, серед красивих пейзажів, гірських ланцюгів і річок, включаючи річку Ліцзян, переважно проживає етнічна група чжуанців, Чжуани (壮族) є найбільшою етнічною групою у Гуансі. Народність чжуань (壮族) – найбільша за чисельністю національна меншість Китаю. Це етнічна група, що тісно пов'язана з культурою південних китайських регіонів і історично походить від стародавніх юеських племен. Основні регіони, в яких проживає ця національна меншина – Гуансі-Чжуанський автономний район (тут зосереджено близько 90% усіх чжуанців), Гуандун (广东), Юньнань (云南), Гуйчжоу (贵州) та Хунань (湖南). Поселення чжуанів розташовані в гористих, горбистих районах, поблизу річок та долин. Ці території сприятливі для сільського господарства (особливо рисівництва) та традиційного способу життя. Жіночий костюм цієї народності, як правило, складають темні туніки з яскравою вишивкою, спідниці або штани, оздоблені геометричними орнаментами. В якості аксесуарів часто використовується срібна біжутерія. Вишивка – важливий елемент, що символізує духовний зв'язок з природою та предками (табл.38). Чжуанський жіночий костюм відрізняється простотою крою, символічністю вишивки та практичністю для повсякденного життя. Кожний регіон поселення чжуанців має свої особливості в жіночому одязі. Жінки етнічної групи чжуанів району Гуансі

носять одяг з барвистих тканин, але дизайн та набір аксесуарів до таких костюмів можуть відрізнятися залежно від регіону та підгрупи чжуанів. Спільними рисами таких етнічних жіночих костюмів є: наявність елементів – сорочки (чжаншаня) та спідниці (чжупао). Матеріали, з яких виготовлявся такий костюм могли бути різноманітними (шовковими, бавовняними або лляними). Спідниці у чжуанок є доволі довгими, а сорочка є зазвичай з короткими рукавами та високим коміром. Поєднання цих елементів створювало граційний, витончений силует [6]. А різноманіття аксесуарів яскраво відображає культурну самобутність народу. Основні кольори чжуанського жіночого костюму доволі темні. Це кольори індиго (темно-синій), чорний та темно-зелений. При цьому часто використовуються кольорові акценти: яскрава вишивка ниткою (червоною, білою, жовтою) з особливою символікою – символами достатку, шлюбу та захисту від злих духів. Іноді одягається фартух – також багато прикрашений. Повсякденний одяг жінок цієї народності скромний і практичний. Святковий костюм – це частина певного ритуалу, який може відбуватись на весіллі, фестивалі (наприклад, на святі Пойхуе, весняних ярмарках).

Як і будь-який традиційний етнічний костюм, жіночий одяг цієї етнічної групи саме за набором усіх компонентів костюму – силуетом, кольоровою гамою та різноманіттям прикрас (сережками, браслетами, намистом і навіть формою зачиски, прикрашеною квітами та бусинами), формою головного убору (часто це – традиційний шовковий бандан або хустка, звана «цзяо», він може бути як повсякденним головним убором або бути частиною святкового жіночого костюма) вирізняє чжуанок серед жінок інших народностей Китаю. Вишиті візерунки на сорочках містять закодовані символи кохання, захисту роду. Традиційне взуття включає туфлі або босоніжки, часто з традиційним китайським високим підбором, званим «фенгю», який надає жінкам чжуаней стильний вигляд [6, с. 199].

Художник Хуан Цзінь (黄进), який закінчив факультет образотворчих мистецтв Університету мистецтв Гуансі, в станковій картині «Гора» (2004) робить не тільки жінку-чжуанку головною героїнею своєї картини, але і її

костюм (іл.79). Насиченість та яскравість кольорів картини Хуана Цзіня роблять святкову версію жіночого костюму чжуанки певним персонажем: експериментуючи з синім кольором, художник репрезентує етнічний костюм моделі як сукупність яскравих плям, візерунків та тональних переходів, а етнічні прикраси стають певним композиційним та кольоровим акцентом картини [6].

Етнічний костюм жінок народності мяо у Китаї – один із найяскравіших, складних і відомих країни. Вбрання мяо вражає багатством орнаментів, вишивки та особливо прикрас зі срібла (табл.39). Однак варто відзначити, що м'яо має понад 100 субетнічних груп, і костюми можуть значно відрізнятися в залежності від регіону (наприклад, Гуйчжоу, Юньнань, Сичуань, Гуансі та ін.). Як правило, такий костюм складається з блузи (куртки), спідниці та фартуха (або жилета). Блуза (куртка) жінок-мяо шиється зазвичай із запахом або застібкою збоку, з темної тканини (індиго, чорна), з яскравою вишивкою по коміру, рукавам та подолу. Часто вона прикрашена аплікаціями, бісером та стрічками. Спідниця часто плісована, багатоярусна, з орнаментальною вишивкою. Довжина спідниці варіюється: від міні до максі, залежно від субгрупи цієї національної меншини. У деяких мяо спідниця сягає десятків метрів у колі. Поверх надягають вишитий фартух або короткий жилет, також багато декорований. Жіночий одяг мяо, як правило, шився в насичених кольорах: синьому, фіолетовому, рожевому. Вишивка і батик – відмінні риси костюмного комплексу жінок-мяо, вишивки часто зображають тварин, міфічних істот. Велика кількість срібних прикрас – намиста, браслети, діадеми, яку любляють жінки цієї національної меншини – свідчення не тільки про смакові уподобання власниць, а про достаток їх родин.

В станковому живописі Китаю жіночий одяг представниць мяо репрезентований в різних сюжетних контекстах. Випускник Університету мистецтв Гуансі Шень Мінцунь(沈名存) практично не вимальовує сам костюм дівчини в картині «Наречена» (1982) (іл. 80). Художник концентрується на весільних прикрасах своєї моделі. Їх рясні ряди є символічними, сакральними, адже це обереги, їх кількість та монументальність свідчить про ту важливу роль, яку ці аксесуари відіграють у важливій події молодої жінки. Художник

підкреслив те, що весільні прикраси зі срібла відіграють важливу символічну та культурну роль в обряді одруження народу мяо. Ці прикраси не лише підкреслюють красу нареченої, а й містять глибокий зміст, пов'язаний із традиціями, віруваннями та соціальною структурою суспільства. Срібні прикраси – це символ достатку та благополуччя. Чим багатший і масивніший прикраси, тим вищий статус сім'ї нареченої. У деяких регіонах вага срібла може досягати 10–15 кілограмів. Ці прикраси часто передаються у спадок, які наявність говорить про продовженні традицій, адже мяо вірять, що срібло має магічну силу, здатну відганяти злих духів і захищати наречену від нещасть. Особливо важливий захист у момент переходу жінки до нової родини — у день весілля. На весілля наречені часто прикрашаються головними уборами та вінцями, часто із зображенням драконів, феніксів або квітів. Однією з ключових рис картини є увага до орнаменту, текстури та деталей весільного костюма народу мяо. Срібні прикраси зображені з ювелірною точністю, майже як рельєф, художник виділяє контраст між мерехтливим сріблом та темним фоном, посилюючи ефект ошатності та святості моменту. Численні візерунки на одязі та головному уборі передають багатство традиції та майстерності. На картині Шень Мінцуня наречена прикрасила голову складним тюрбаном з рожевими квітами. Аксесуарами її весільного костюму є намиста, підвіски, браслети та сережки. Дзвінки підвіски, що видають мелодійний дзвін під час руху нареченої повинні відлякувати злих духів. Часто прикраси створюються вручну жінками сім'ї та є свідченням їхньої ремісничої майстерності. Це частина підготовки до шлюбу, яка показує готовність нареченої до нової ролі — господині та хранительки традицій. Палітра використаних художником кольорів — стримана, але насичена. Темне тло картини допомагає підкреслити яскравість і символічну значущість срібла як оберега та знака честі роду нареченої. Картина Шень Мінцуня свідчить про майстерне володіння прийомами західного олійного живопису, створенням світло-тіньових ефектів. Фігура нареченої займає центральне місце, що надає образу іконоподібної урочистості. Це створює відчуття позачасовості: наречена стає не просто людиною, а символом своєї культури, хранителька обрядів.

Фронтальна симетрична композиція живописного зображення підкреслює гармонійність образу нареченої, а кольорові акценти (рожевий вінок, рожеві губи моделі) м'яко контрастують з блакитно-світло-рожевими та сріблястим бусинами весільного намиста. Скромність нареченої теж різко контрастує з величезною кількістю та багатством прикрас. Шень Мінцунь використовує реалістичну манеру створення зображення, точно передаючи риси обличчя, позу та анатомію фігури. Однак головна мета – не просто портрет, а передача національного характеру та культурного коду народу мяо. Обличчя нареченої передано з м'якою увагою до психології – вона спокійна, зосереджена, скромна. Вираз обличчя та поза передають внутрішню гідність та емоційну стриманість, властиві традиційному образу жінки з народу мяо. Картина Шень Мінцуня «Наречена» – яскравий приклад живопису, що поєднує реалізм із етнографічним та декоративним початком, характерним для китайського мистецтва другої половини XX століття.

Реалістична станкова картина Се Сена (谢森) «Жовтень на горі Мяо» (1981) репрезентує повсякденну версію одягу жінок мяо (іл.81). Селянки з дітьми, втомлені, покриті шаром пилу, прикривають голову від палючого сонця простими хустками. Прості темні спідниці, темні кофти (лише молода дівчинка-мяо одягнута в білий жакет) та фартухи – все це свідчить про те, що художник не приховує труднощі існування простих представниць цієї народності. Одяг простих представниць цієї народності функціональний, не обтяжує рухів, тим більше, що на картині цей одяг репрезентований в реалістичній манері китайського олійного живопису.

Інше враження справляє традиційний костюм цієї народності в картині «Дівчина в сезоні квітів» (2014) художника Цун Жуйсюаня (丛瑞轩) (іл. 82). Художник надихався традиційними візерунками, якими здавна прикрашали будинки, одяг, обряди. «Дівчина в сезоні квітів» – п'ята картина в серії олійних картин Цун Жуйсюаня у сільському стилі мяо, яка приймала участь в міжнародному аукціоні після картин художника «Ян Аша», «Світло при свічках», «Фестиваль Гузан» та «Дівчина мяо» [6, с.199]. В картині «Дівчина в

сезоні квітів» (2014) художник змальовує дівчинку народності мяо, яка у своєму дворі збирається грати в гру ракеткою. Її костюм складається з чжаншань та чжупао. Обидва елемента костюма дуже строкаті, прошити стрічками та вишиті перлинами. На картині дівчинка мяо одягнена у дівочу версію костюму, на дівчинці – високі шкарпетки та капці, які підкреслюють повсякденність того, що відбувається. Але детально «прописані» елементи костюму дівчинки свідчать про майстерність Цун Жуйсюаня та його захоплення декоративністю одягу народності мяо. Незважаючи на певну жанровість, в контексті репрезентації жіночого одягу народності мяо, ця картина підтримує тенденцію детальної реконструкції етнічного жіночого костюму цієї народності.

У Тибеті мешкає велика кількість народностей, проте основне населення регіону складають тибетці. Окрім тибетців, тут живуть й інші етнічні групи Китаю, хоч у меншості. Жіночий традиційний костюм Тибету в Китаї відрізняється багатством форм, тканин, прикрас і варіюється в залежності від регіону, статусу, сезону і навіть приводу. Він виконує як практичну, а й символічну роль — відбиває приналежність до культури, релігії та суспільству (табл. 40). Особливостями літнього жіночого костюму Тибету є легкі та дихаючі тканини – бавовна, шовк, льон. Кольори таких літніх жіночих костюмів часто яскраві – червоний, синій, зелений, рожевий. Любов до насичених кольорів тканин – частина естетики Тибету. Костюм складається з довгої сукні (або халата) та сорочки. Може доповнюватись тонкою жилеткою або фартухом (пангденом). На олійній картині У Цзоженя (吴作人) «Тибетська дівчина, яка несе воду» (1964) жінка скинула теплий одяг (дія відбувається високо в горах) і залишилась в тонкій сорочці (іл. 83). Побутова сцена підкреслена простотою одягу представниці тибетської національної меншини. Більш яскравою стала репрезентація тибетського жіночого одягу в станковій картині Чжан Цзяньцзюня (詹建俊) «Пісня прерій» (1979) (іл.84). Радісна сцена зустрічі весни тибетською дівчиною підкріплена кольорами її одягу: червоними, з красивим тибетським орнаментом. Дівчина теж скинула зимовий одяг. Вона милується красивою картиною квітучих тибетських «прерій». Контрове освітлення надає додаткового

ефекту, коли сонце, яке заходить гармоніює з кольорами природи та жіночим одягом моделі.

Втім, суворий клімат Тибету, особливо взимку, передбачає використання теплих, щільних матеріалів та тканин, серед яких вовна яка, основної тяглової тварини Тибету, овеча вовна, оксамит, хутро (наприклад, овчина чи хутро лисиці). Цілком природно, що і кольори зимового одягу жінок-тибетців темніші, мають благородні відтінки: темно-червоний, бордовий, коричневий, чорний. Основна функція такого одягу – захист від холоду. Ось чому такий одяг є багатошаровим та має вільний крій. В олійній картині Дун Сівеня (董希文) «Циньмі Чжуодуо перед зимовим рахунковим домом» (1961) в реалістичній манері репрезентований зимовий одяг жінки тибетської національної меншини (іл.85). Зимова чуба – теплий, довгий халат (до щиколоток), часто на хутрянній підкладці, пошитий, як правило, зі щільно вовни (зазвичай від яка або вівці), іноді з оксамиту (для заможних жінок Тибету). В якості підкладки жінки використовують овчину, шкіра яка, іноді шовк (для заможних жінок). Дун Сівень ретельно виписує чубу молодій тибетці, які стоїть на вулиці зимовим ранком. Фасон її чуби традиційно-етнічний: з асиметричним запахом праворуч, широкими рукавами, які підвертаються назовні, показуючи хутрянну підкладку. Хутряне оздоблення (комір, рукави) з лисиці, барана чуби доповнене яскравим етнічним орнаментом. Широка облямівка з тканини контрастного кольору та орнамента вишивка по подолу та рукавам натякає на святковий характер зимового одягу моделі. Про свідчить і широкий пояс (гегу), який фіксує одяг та підкреслює талію. Пояс на картині є тканим, але може бути і шовковим або шкіряним з декоративною пряжкою. Часто до пояса кріплять амулети, гаманці чи прикраси, як це показано на картині Дун Сівеня. Поверх чуби одягається теплий жилет хутра (особливо в Амдо та Кхамі). І художник окреслив наявність такого жилету. Жінка на картині зображена без головного убору (але зі стрічкою, вплетеною у волосся). Втім, у холодну пору жінки Тибету зазвичай одягають хутрянну шапку або пов'язують вовняну хустку. На картині модель Дун Сівеня взута у високі чобітки на м'якій підшві з повсті. Це теж етнічне традиційне

взуття. Інколи жінки Тибету взувають чобітки зі шкіри або тканини з вишивкою або хутром. Художник використовує кольорові контрасти та асиметричну композицію в своєму живописному творі, підкреслюючи динаміку того, що відбувається. Вічна тема материнства в олійній картині Ба Хуана (巴荒) «Вічний погляд» (2008-2012) (іл.86) розкривається через парний портрет молодої тибетської матері, яка годує своє немовля. І знову художник репрезентує етнічний зимовий одяг своєї моделі. На картині зимова тибетська чуба має незвичний червоний колір, контрастний по відношенню до зеленого тла зображення. Такий вибір кольору є символічним, бо асоціюється з мотивом материнської любові. Автор картини робить чубу окремим «персонажем» свого художнього висловлювання, адже обличчя молодої жінки прикрите волоссям: фактично «вічний погляд» материнської любові віддзеркалюється у люблячому погляді немовляти («любов в очах люблячого»). Саме чуба, красива, оздоблена є фокусом уваги глядача, здатного зрозуміти явний символізм живописного зображення.

Окрім репрезентації-реконструкції етнічних жіночих костюмів національних меншин, які представляли доволі великі ареали проживання на території Китаю, інтерес становлять картини станкового живопису сучасних художників, в яких змальовуються етнічні костюми малочисельних народностей країни. До прикладу, в олійному творі Ван Ігуана «Проточна вода річки Наньпань» (2003) (іл.88) представлена авторська версія реконструкції етнічного жіночого костюму народності буй (布依族), що проживає вздовж річки Наньпан (南盤江) в провінції Гуйчжоу на південному заході Китаю (іл.87). Конструкція жіночого костюму народності буй складається з короткого жакету з лівостороннім коміром, що перехрещується, без гудзиків, застібка фіксується стрічками. На плечах і подолі жакета розташовані яскраві смужки або кольорова облямівка. Нижня частина етнічного костюму – плісирована спідниця і невеликий фартух поверх неї. В повсякденному носінні довжина спідниці може бути різною, від доволі короткої до супердовгої. На картині Ван Ігуана представлена версія костюму, спідниця якої є середньою (що не заважає вільному руху моделі). Часто на одязі

жінок народності буй відображено зображення місцевих тварин — риб, креветок, як важливих символів прибережного та річкового середовища. Такий мотив особливо типовий для сіл уздовж річки Наньпан. У вишивці на жакеті дівчини з картини Ван Ігуана можна побачити ці мотиви. До речі, багатий декор і дуже цікаві головні убори є суттєвою ознакою такого етнічного костюму. Дівчата цієї народності носять хустки з тканини, обмотані навколо голови акуратно. Зрілі жінки віддають перевагу однокольоровим головним хусткам. У святкових випадках хустки прикрашаються металевими елементами та срібними намистинами. Також у жінок є прикраси на грудях та талії — пояс із підвісками та срібними прикрасами. У святковому варіанті етнічного костюму (а саме такий репрезентований на картині) використовується тканина насиченого червоного або синього кольору із золотистою або яскравою вишивкою. На спинці часто вишиті квадрати із символами — це підкреслює соціальний статус чи талант майстринь. На картині Ван Ігуана дівчина одягнена саме костюм червоного кольору, багато розшитий. Плісована спідниця, з кольоровою облямівкою та дрібними візерунками з надітим поверх неї фартух із контрастної тканини — візерункової, багатої символами — складають єдиний святковий костюмний комплекс. Такий святковий костюм доповнюється срібними елементами — ланцюжками та великою прикрасою з перлів, адже срібло символізує чистоту та благополуччя. Основа конструкції складного святкового головного убору — тканинна обмотка. Така основа зазвичай є складною або обгорненою хусткою (найчастіше темно-синього або чорного кольору). На картині, до речі, таку тканинну обмотку не видно за основною конструкцією. В головному уборі на картині використовується жорсткий каркас, щоб надати головному убору форми та стійкості. На каркас нанизуються перлини, підвіски зі срібла тощо. Взагалі декоративні елементи головних уборів народності буй складають фігурки тварин, птахів зі срібла, квіти, що символізують щастя, урожай, захист від злих духів. Оскільки за виглядом головного убору можна визначити вік жінки та її сімейний стан, то можна сказати, що дівчина на картині є незаміжньою, молодою. Це підкреслюється і динамікою композиції картини, рухом моделі, яка перестрибує

річку з каменю на камінь. Авторська манера олійного живопису Ван Ігуана, легка та майстерна, не відкидає скрупульозну реконструкцію святкового костюму народності буй. Костюм жінок народності буй вздовж річки Наньпан — це не просто одяг, а візуальний код, що поєднує природне середовище, культурну самобутність та майстерність народної творчості. Відновлення та увага до таких деталей у сучасному живописі сприяє збереженню культурної спадщини та художнього різноманіття Китаю.

Ще одна народність Китаю, народність Дун (侗族), близька за культурою та мовою до тай-кадайської мовної родини. Народність Дун проживає переважно у південній та південно-західній частині Китаю, у гористих та горбистих районах. Найбільша концентрація населення Дун є у провінціях Гуйчжоу (贵州省), особливо в автономному окрузі Цяньдуннань, включаючи повіти Жунцзян, Цунцзян, Ліпін, Цзіньпін; в Гуансі-Чжуансько автономному районі (广西壮族自治区); в провінції Хунань (湖南省) та інших територіях Китаю. Жіноче вбрання народності Дун складається з наступних ключових елементів: куртки (шеньї, 身衣): прямої або злегка приталеної, із запахом вправо (іноді ліворуч), часто без застібок – фіксується поясом та спідниці або штанів — залежно від регіону. Основними кольорами жіночого костюму цієї народності є насичені кольори, від індиго-синього до темно-фіолетового. На станковій картині Чень Юнміна (陈永明) «Дівчинка Дун 2» (2013) зображено дівчинку, це погрудний портрет, основним в якому є не власне одяг, а прикраси (іл.89). Відкрите обличчя дівчинки, розгорнуте до глядача на три чверті, «підсвічується» художником за рахунок срібних прикрас: масивного срібного обруча на шиї та обруча зі срібними підвісками у волоссі. Портрет дівчинки, в якому художник використовує прийоми західноєвропейського живопису, м'яко освітлений. Усмішка дівчинки теж м'яка, тепла. Обруч (намисто, нагрудники), підвіски, шпильки, часто ручної роботи, – це не тільки декор, але й частина майбутнього спадку цієї маленької моделі. Отже, як і в інших реконструкціях етнічного костюму в станковому живописі, на картині Чень Юнміна по костюму можна

визначити вік і статус моделі. Але треба зазначити, що кожне село може мати свій візерунок, техніку вишивки та крою, а пісенні фестивалі та весілля досі є головними приводи для демонстрації найпишнішого етнічного вбрання.

Таким чином, етнічні костюми народів Китаю відрізняються винятковим багатством форм, фактур, орнаментів та колірних рішень. Це робить їх надихаючим об'єктом для художників, дозволяючи художнику проявити майстерність у передачі деталей, текстур та емоційного колориту. В епоху уніфікації та швидкої зміни моди актуальна ідея унікальності та стійкості культури, що протиставляється однотипному масовому виробництву. Реконструкція традиційного костюма у станковому живописі Китаю стає формою тихого протесту проти культурної стандартизації та втраченої індивідуальності. Отже, сучасний станковий живопис, звертаючись до етнічних жіночих костюмів, виконує важливу культурну, художню та філософську функцію — він фіксує, інтерпретує, зберігає та заново відкриває традиції, знаходячи в них відповіді на виклики сьогодення.

Як правило, етнічні жіночі костюми в повсякденності сучасного Китаю вживаються в сільській місцевості. На *формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю в контексті культури повсякденності* вплинули як процеси глобалізації цивілізаційних змін у світі, так і перетворення самого Китаю на одну зі світових країн-лідерів [106;107;170; 176;].

Активна урбанізація країни актуалізувала цікавість сучасних станковистів Китаю і до повсякденного жіночого міського костюму. Така репрезентація стала відображенням трансформацій китайського суспільства. Сучасна китайська жінка, особливо у міському середовищі, переживає значні зміни: перехід від традиційних ролей до більш незалежних, професійних та творчих; міграцію з сіл до міст; участь у ринковій економіці та цифровій культурі; вплив глобалізації, західної моди, фемінізму. Станковий живопис Китаю, в силу своєї медитативної, зосередженої природи, дозволяє глибоко відобразити ці процеси лише на рівні індивідуального досвіду. Репрезентація повсякденності міської жінки — це

спосіб говорити про жіночу ідентичність, тілесність, рутину, самотність, бажання. Така репрезентація також і спосіб повертати внутрішню глибину образу жінки; документувати її побут поза гламуром та політичною ідеологією; дослідити простір «жіночого погляду» на дійсність. Оскільки китайський живопис XX століття довгий час був під впливом соціалістичного реалізму: жінка зображалася як трудівниця, мати, героїня, то у сучасному станковізмі художники повертаються до інтимності, психологізму, неоднозначності жіночих образів, практикуючи відхід від героїчних наративів з увагою до особистого, буденного, «невеликого» досвіду пересічної китаянки. Тема міської жінки – один із ключових фокусів у світовому мистецтві XXI століття. Китайські художниці (і художники) беруть участь у цій розмові, одночасно вносячи локальний контекст, а саме зображуючи жінок в перенасичених мегаполісах (Пекін, Шанхай); змальовуючи напругу між традицією та модерном; описуючи такі особливості як цифрова залежність, самотність, перформативність міського життя [99;115; 124;177; 180].

Особлива увага сучасних художників приділяється молодому поколінню китаянок. Так в картині представника «нового реалізму» Ван Ідуна (王益东) «Ранок» (1999) існує символічний зв'язок між вірою в «ранок» молодого покоління країни, яке сприймає соціалістичний реалізм минулої історичної доби як певний анахронізм, і буденною сценою ранкової процедури причісування молоді китаянки (іл. 90). Таке «зашифроване» художнє висловлення стало характерним для станковістів Китаю після реформ 1980-х років. Проста ситцева барвіста сукня дівчинки ближча за своїм силуетом до повсякденних західних міських суконь, аніж до традиційного ханьфу. Художник наче промовляє, що розпочалась нова історична доба, в якій нове покоління буде відігравати значну роль. І знову в цій картині фіксується тяжіння Ван Ідуна до прийомів західного олійного живопису. «Ранній» Ван Ідун майстерно опановує світлотінь, композицію за західноєвропейською традицією, «пізній» прагне передати об'єкт так, ніби зустрічає його вперше — фіксує особливості та внутрішню іронію спостережуваного, не обмежуючись зовнішньою формою. Для Вана важлива

авторська інтуїція: спостереження, реакція, емоційний відгук – все це трансформується у візуальні образи, наповнюючи їх емоційною глибиною. В іншому жіночому портреті Ван Ідуна «Цвітіння персика» (1998) (іл.91) художник теж звертається до теми молодості. Знову побутова сцена, яка перегукується з відомими західними сюжетами, і знову юна модель одягнена в повсякденний одяг міської сучасної дівчинки: яскраво блакитний светр під горло, світло-блакитну сорочку. Аскетичні, «дівочі» прикраси не відволікають глядача від головного: від емоцій юної моделі. Для цих картин Ван Ідуна характерні чиста емоційність і легкість: мотиви молодості не «важчають» від академізму виконання зображень, але сповнені свіжості та експресивної чистоти. Ван Ідун в картині «Дош Меншань» (1991) (іл. 92) в двопарному портреті репрезентує повсякденний одяг сучасних молодих китаянок. Це прості бавовняні світлі блузки з майже непомітним національним візерунком та такі ж прості бавовняні штани. Ван Ідун зображує жіночність не через сексуальність чи перебільшену красу, а через гідність, спокій, внутрішню силу. Це протилежно гламурному чи ідеологічно зарядженому зображенню жінок, характерному або західної реклами, або китайського соціалістичного канону. Ван Ідун у «Доші Меншань» репрезентує молодих жінок нового покоління як символ культурної стійкості та внутрішньої емансипації. Через художні прийоми він показує, що сучасна китайська жінка — це не просто носій традиції, а й самостійний суб'єкт, який має внутрішнє життя і особисту позицію.

В олійному портреті Лен Цзюня (冷军) «Розробка усмішки Мони Лізи» (2004) (іл.93) повторена поза та усмішка відомої італійської моделі. Зображення свідомо осучаснено за рахунок саме жіночого повсякденного одягу: теплого светру під горло з візерунком. Такий одяг натякає на статус дівчини, вона городянка (можливо— студентка) і, одночасно, не відволікає від головного: від загадкової усмішки молодої китаянки.

Картина Цзінь Шаньї (靳尚谊) «Галерея Брокер» (2016) є виразним прикладом авторського стилю, що сформувався на стику реалізму, спостережливості та психологічної стриманості, характерної для китайського

живопису кінця XX-початку XXI ст. (іл.94). Цзінь Шаньї — один із ключових представників постсоціалістичного реалізму, який уникнув ідеологізованих образів, роблячи акценти у бік повсякденності та тонкої емоційності. У «Галереї Брокер» він не просто фіксує сцену, а пропонує глядачеві споглядати простір та фігуру всередині нього, ніби у паузі між подіями. Колірна гама картини приглушена, побудована на сірих, охристих, нейтральних теплих тонах, що створює м'яку, спокійну атмосферу. Це надає роботі інтелектуального, майже інтровертного характеру — глядачеві пропонується не драматичне видовище, а медитативне, уважне спостереження. Втім, саме частина жіночого повсякденного вбрання — яскраво-червона спідниця сучасного крою є основним колірним акцентом цієї портретної композиції. Часто в роботах Цзінь Шаньї (і в даній картині теж) фігурує поодинокі постать, занурена в роздуми чи взаємодію з простором. Це може бути відвідувач галереї чи сам художник — не так важливо. Головним стає контакт людини з тишею, з мистецтвом, із самим собою. Цзінь Шаньї навчався в період активного впливу радянської академічної школи, але в зрілій творчості він прагне більш особистої, майже філософської мови. У «Галереї Брокер» відчувається вплив європейського модернізму (наприклад, Джорджо Моранді щодо кольору та статички) і водночас — китайської традиції споглядання та поваги до порожнечі. Картина «Галерея Брокер» демонструє витончений авторський стиль Цзінь Шаньї, в якому тиха спостережливість, строгість форми та поетична відстороненість поєднуються у споглядальний вислів про місце людини у просторі мистецтва та культури. Це не просто зображення, а простір роздумів, де кожен глядач може знайти власний стан тиші та присутності.

Картина Чжу Чуньлінь (朱春林) «Вузлик» (2019) – теж виразний приклад сучасного китайського реалізму з медитативним та символічним ухилом, характерного для особистого авторського стилю художника (іл.95). Ця робота демонструє, як повсякденний предмет — у цьому випадку вузлик (в цьому випадку – це своєрідна форма китайського віяла) може стати носієм глибокого культурного та емоційного значення. Гранична зосередженість на предметі Чжу

Чуньліня – характерний прийом художника, який прагне інтимної візуальної розповіді. Щодо повсякденної барвистої бавовняної відкритої літньої сукні моделі, то тут присутня гіперреалістична деталізація. Художник віртуозно передає фактуру тканини, гру світла та тіні, вигини, складки, натяг вузлів, що зближує його стиль із гіперреалізмом, але без холодної механічності. Ця реалістичність сповнена особистою увагою, теплотою і тишею — немов художник не просто пише річ, а вслухається в її спогади. Мінімалізм композиції та тла портретного зображення, то він монохромний, не відволікає від головного мотиву. Предмети повсякденності, які складають «побіжний» натюрморт картини, підкреслюють споглядальний характер роботи та дозволяють глядачеві повністю зосередитися на формі, матеріальності та внутрішньому значенні зображення. У багатьох роботах художника простежується прагнення висвітлити значимість простого, малого, майже непомітного. Він знаходить поезію у буденному, перетворюючи предмет на точку зосередження — майже як у східній філософії: через конкретне до порожнечі, через деталь до вічності.

В портреті Лю І (刘溢) «Сюзанна» (2001) (іл. 96) художник звертається до теми жінки на самоті. Він зображує дівчат у інтимній, майже медитативної атмосфері: самотність, роздум, смуток чи спокій. Сюзанна на картині Лю І знаходиться у спокої. Вона теж одягнена у простий міський теплий светр, штани. Головне в портреті – обличчя та емоційний стан дівчини. Картини Лю І здаються стриманими, але при уважному розгляді розкривають внутрішню глибину та емоційність моделі, приховану за зовнішнім спокоєм, і глядач відчуває, що під поверхнею емоцій існує ціла історія.

Так звані «картини-споглядання», популярні на початку ХХІ ст. в Китаї часто зображують китаянок, одягнених в повсякденний міський одяг. Так звані «картини-споглядання» китайських живописців початку ХХІ століття є важливим напрямом у сучасному живописі Китаю, що характеризується уважним, майже документальним поглядом на повсякденне життя, а також переосмисленням особистого та соціального досвіду. Ці роботи часто зосереджені не так на грандіозних темах чи ідеологічних посланнях, але в

простих, звичайних моментах, сповнених прихованим сенсом. «Картини-споглядання» у китайському живописі початку ХХІ століття являють собою особливий напрямок, зосереджений на внутрішньому досвіді, тиші та медитації, на відміну від «картин-спостережень», орієнтованих на зовнішню реальність. Це живопис, в якому форма, простір, колір і порожнеча стають засобами передачі настрою. Головна особливість таких картин – прагнення створити атмосферу безмовності, «простір для думки». Композиції часто мінімалістичні, а фігури вписані в порожні або нейтральні фони, що створює відчуття відчуженості та вічності. Ці картини спонукають глядача не дивитись, а вдивлятися, сповільнити темп сприйняття, споглядати, а не аналізувати. Вони близькі до дзен-буддійської естетики, в якій тиша важливіша за слово, натяк сильніша за твердження. Часто на таких картинах «китайськими» є лише тип моделі, яка зображується, та певний аксесуар, найчастіше – це віяло. Серед таких живописних творів можна назвати картину Ван Юйтяня (王羽天) «Погляд убік» (2014), на якій дівчина, що зображується, одягнена в просту білу майку та бавовняні штани. Нічого не відволікає від того, щоб споглядати це зображення (іл. 97). В картині Лі Гуйцзюня (李贵君) «Бабка» (2016) поза дівчинки, яка дивиться на бабку, яку вертикально зображує живописець, теж споглядальна (іл.98). Одяг дівчинки теж мінімалістській (шорти та футболка), він теж не відволікає від головного завдання – споглядання за тим, як бабка літає біля квітки. Порожній або вкрай мінімалістський простір картини – важливий елемент. Такий простір не сприймається як «ніщо», він сприймається як активна частина композиції, що наповнюється присутністю. Це перегукується з традицією китайського тушевого живопису, де порожнеча є сенсоутворюючим елементом.

Картини Юджі Чаю (茶谷雄司) із серії жіночих портретів з мотивом «дівчина біля вікна» (1990–2000-і рр.) являють собою витончений приклад психологічного реалізму з елементами споглядальної поетики, в яких автори психологічний портрет (іл.99). Мотив «дівчина біля вікна» у Юджі Чаю — не просто побутова сцена, а метафора внутрішнього стану: вікно — це межа між внутрішнім та зовнішнім, світлом та тінню, між мрією та реальністю.

Композиційно вікно часто знаходиться збоку або за фігурою, і його світло м'яко моделює об'єм, посилюючи відчуття тиші та паузи. Жінки у цих картинах занурені у стан задумливості, відчуженості чи спокою. Їхні пози ненав'язливі, обличчя сповнені інтровертної зосередженості. Це не традиційні ідеалізовані жіночі образи, а живі, складні індивідуальності, уловлені в момент емоційної тиші. У циклі картин Юджі Чаю повсякденний міський одяг відіграє ключову, але ненав'язливу роль, розкриваючи глибокі аспекти ідентичності, часу та психологічного стану зображених жінок. Міський одяг китаянок стає важливим візуальним та смисловим елементом, завдяки якому художник підкреслює сучасність, індивідуальність та вразливу людяність своїх героїнь (іл.100). Одяг — не стилізований і не модний, а звичайнісінький: вільні светри, сорочки, прості сукні, легкі пальта, джинси. Цей вибір наголошує на тому, що героїні живуть тут і зараз, у міській реальності кінця XX — початку XXI століття. Завдяки цьому художник виводить образ жінки з абстрактної ідеалізації, роблячи її частиною повсякденності. Це не героїня з легенди, не символ, а сучасна мешканка мегаполісу, яка живе поруч, серед нас. Часто такий одяг м'який, непомітний, трохи безформний, начебто обраний не заради зовнішнього ефекту, а з почуття комфорту та захищеності. Такий вибір акцентує інтровертність та вразливість жіночого персонажа. Жінка на картині може сидіти, стояти, з книгою або просто дивиться у вікно — і одяг у цьому випадку стає другою шкірою, межею між її внутрішнім світом і зовнішнім. Юджі Чай пише не просто жінок, а моменти особистого зосередження, стану, коли людина як би випала з часу. Звідси майже повна відсутність дії, драматургії, погляду на глядача. Фігура та одяг жінки тут — не об'єкт для спостереження, а суб'єкт, що вислизає у свою тишу. Авторський стиль Юджі Чаю в жіночих портретах з мотивом «дівчина біля вікна» — це стриманий, атмосферний живопис, наповнений емоційною тишею, медитативністю та тонкою психологією. Він працює не з наративом, а з настроєм, не з подією, а зі станом душі, створюючи простір, де жіночий образ стає візуальним еквівалентом внутрішнього світла, очікування чи спогаду.

Формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю в контексті святкової культури

спиралось на появу сучасного *ошатного сучасного жіночого одягу*. Сучасний китайський ошатний жіночий костюм є синтезом традиційних форм і символів з елементами сучасної моди. Він елегантний, стриманий, часто вишукано прикрашений, і підкреслює культурну ідентичність в умовах глобалізованого світу. Такі костюми особливо популярні на офіційних заходах, весіллях, святах (наприклад, Місячний Новий рік), в індустрії моди та сценічному мистецтві. Основними характеристиками такого костюмного комплексу були: поєднання традиції та сучасності; акцент на силует та елегантність; поєднання функціональності та сценічності. В такому костюмному комплексі часто використовуються традиційні силуети, такі як силуети ципао (чонсам) або ханьфу, але в сучасній інтерпретації з модифікованим кроєм, довжиною або матеріалом. Також такому костюму притаманні класичні елементи (комір-стійка, запах, застібки-фрэг), але вони інтегруються у сучасний дизайн. Сучасні ошатні костюми підкреслюють граціозність фігури, але роблять це стримано та витончено. Особлива увага приділяється лініям плечей, талії та шиї, часто – з м'якими, плавними формами. Часто використовуються і приталені моделі (на кшталт ципао), і вільніші, багат шарові форми, особливо у неоетнічних стилях. В таких костюмних комплексах поширені шовк, атлас, жаккард, органза, а також сучасні синтетичні тканини з ефектом блиску чи переливів. Такі ошатні костюми часто прикрашені вишивкою, тисненням, візерунками, паетками, бісером, але в цілому дизайн зберігає баланс між багатством та витонченістю. Цікавим є те, що сучасна жіноча святкова мода Китаю Часто використовує традиційні китайські візерунки: півонію як символ жіночої краси та благородства; дракон і фенікс – парні символи гармонії та сили; хмари, хвилі, журавлі, лотоси як символи благополуччя, довголіття, духовної чистоти. Кольорова гама такого одягу теж нерідко відсилає до китайської колористичної символіки, в якій червоний колір тканини символізує щастя і успіх (це, зазвичай, весільний колір); золотий колір символізує багатство та імператорську гідність (за відсутності самої імперії);

синій, смарагдовий, білий кольори – стриманіші, але теж популярні в сучасній інтерпретації. Оскільки ошатні жіночі костюми сучасних китаянок розраховані на вихід у світ, сцену або фото, тому вони нерідко мають довгі шлейфи, багату вишивку ручної роботи, накидки, акценти на рукавах. У той же час на сьогодні існує напрямок «неотрадиційної моди», де традиційні форми поєднуються із зручністю міського одягу — укорочений ципао, штанами з елементами ханьфу тощо.

Картина Ян Фейюня (杨飞云) «Новий зелений» (2013) не лише уособлює глибоко медитативну техніку живописного письма художника, але й привертає увагу до елементів ошатного костюма моделі, який відіграє важливу роль у створенні образу (іл.101). Костюм стає носієм символічного кольору, культурного відсилання та емоційного настрою. Назва твору відображає головний візуальний акцент – салатово-зелений відтінок юної свіжості та весняного оновлення ошатного костюму молодої китаянки. Ошатний костюм моделі включає тканину насиченого, але м'якого зеленого відтінку, який підкреслює гармонію внутрішнього стану та емоційну чистоту. Костюм виконаний з шовку (або тонкого атласу) високої щільності, з м'яким блиском і плавним драпіруванням. Це надає образу святкової витонченості та візуальної глибини: тканина ніби живе, відбиваючи приглушене світло і м'яко облягає фігуру. Костюм прилягає до фігури м'яко і вільно - підкреслює плечі, але не затискає тіло, залишаючи вільним подих жінки. Святковість у цьому випадку — не у вузькому корсеті, а в грації лінії, плавному згині та впевненому спокої моделі. Декор цього ошатного одягу моделі на картині – мінімалістичний: це ледь помітні вишивки або тонкі шви вздовж плечей і грудей, тонка окантовка. Він не відволікає, але вносить відчуття ритуальної завершеності костюма — начебто це вбрання для інтимної урочистості, а не декларативної показної сцени. Для художника зелений колір – це символ весни, молодості, відродження та життєвої енергії (елементи за китайською космологією: Схід, дерево, весна). Ян Фейюнь використовує реалістичну техніку, але не для точної передачі деталей, а для створення щільної атмосфери присутності. Його реалізм – не фотографічний,

а поетичний: фігура жінки на картині ніби розчиняється в навколишньому просторі, світло лягає м'яко, окреслюючи форми без різкості. Художник майстерно передає емоційну тишу — не буквально, а через композицію, позу фігури, якість світла та повітря. Все в картині говорить не про дію, а про внутрішній стан: паузу, зупинку, передчуття. Жіноча фігура не зображена як персонаж з історією, а як носій тиші та світла. Ошатний костюм моделі у «Новому зеленому» — це візуальний та емоційний код: він символізує юність, оновлення, гармонію та внутрішню світлість, передає філософію Ян Фейюня, де кожна деталь — від тканини до кольору — працює на створення поетичного, споглядального та глибокого візуального образу.

В олійній картині Ван Мінгуе (王明月) «Хлорофітум» (2021) ошатний жіночий костюм (ханьфу з накидкою) є окремим персонажем живописного зображення (іл.102). Це дуже красиве шовкове вбрання з широким декорованим подолом. Колір костюма (червоний низ, світло білий з чорним візерунком верх) підпорядкований гамі самої картини: м'яким зелени, сірим, оливковим - відтінки, що резонують з листками хлорофітуму. Такий колористичний підхід створює інтеграцію фігури, рослини та фону в єдиний образ. Втім зоровим фокусом картини є яскраво червоне з синім візерунком ханьфу. Пластика тіла молодої моделі розслаблена, але можна впізнати певну постановку в позі молодої китаянки. Традиційні старовинні китайські меблі, вази та китайське віяло в руках моделі символізують «китайськість» цієї доволі сучасної картини. Хоч стиль автора схильний до відображення буденності як простору для мрій, тим не менш, одягнена в ошатний нетрадиційний костюм з коштовного шовку. Але її поза підкреслює зв'язок з інтер'єром та рослиною як символом затишку.

Картина Чен Бо (陈义波) «У настрої кохання» (2016) демонструє характерні риси авторського стилю художника, де ключовими стають психологічний фокус, чуттєва атмосфера та візуальна лірика (іл.103). Вона побудована як емоційний портрет, що увібрав тонку внутрішню динаміку і інтимність. В цій картині Чен Бо святкове ципао віграє ключову візуальну і символічну роль, формуючи настрій, акцентуючи жіночність і надаючи образу

героїні особливі емоції. Художник змальовує жінку в ошатному ципао (або чонсам) — традиційній китайській сукні, що підкреслює силует, але при цьому зберігає стриману елегантність. У цій картині ципао стає візуальним виразом емоційного стану героїні, оскільки воно не тільки підкреслює м'якість ліній тіла, але робить образ сексуалізованим; візуально посилює настрій кохання, тонкого, задумливого, внутрішньо зосередженого. Ошатне ципао на картині — не просто вбрання, а втілення особі значущості моменту, можливо, пов'язаного з очікуванням кохання, зустріччю, спогадом. Чен Бо одягнув модель в сучасний варіант ципао, коли квітковий візерунок покриває майже усю площину тканини. Кольорова гама цього візерунку (бежева, рожева-біла) перегукується з кольоровою гамою букету на тлі цього живописного зображення. Колір ципао, м'який, благородний не кричить, а звучить на емоційному рівні. Тканина його шовкова, з легким блиском, що посилює атмосферу тепла, затишку та витонченої інтимності. Таким чином, ципао допомагає художнику передати не лише зовнішній вигляд героїні, а й її внутрішній стан — любов, тугу, спогад чи мрію про кохання. Завдяки вигнутим лініям крою ципао, коміру-стійкі та плавному силуету, сукня стає композиційно виразним елементом, який спрямовує погляд глядача вздовж лінії тіла, створює контраст між гладкістю тканини та м'якістю фону та формує плавний, майже музичний, ритм живописного зображення. Ошатне ципао у картині Чен Бо «У настрої кохання» виконує відразу кілька функцій — естетичну, символічну та емоційну. Це не просто одяг, а носій стану героїні, спосіб висловити безмовну лірику, підкреслити її гідність, крихкість та силу одночасно. Через ципао художник говорить про кохання як спогад і настрої, як внутрішнє сяйво, а не як дію.

Оскільки сучасне ошатне ципао — знаковий елемент зі спадщини традиційного китайського одягу, то ця сукня часто використовується художниками як візуальний маркер культурної ідентичності та жіночої сили. У контексті картини Ю Сяої (余小仪) під назвою «Звільнення» (2017) (іл.104) ошатне ципао символізує відродження в новій формі, коли одяг стає візуальною метафорою внутрішньої свободи. Сюжетом картини Ю Сяої є сцена, в якій

молода жінка в жаккардовому блідо смарагдовому ципао випускає рибу до річки. Ця побутова сцена є, тим не менш, метафоричною. В цьому живописному зображенні такий колір ципао підсилює відчуття духовного, емоційного «переродження», наголошуючи, що героїня перебуває у стані перетворення, роздума, переходу. Оскільки художник вибрав яскравий, насичений колір для костюма, блідо смарагдовий, він «працює» як емоційний центр композиції, створюючи акцент на героїні, відповідаючи темі «визволення». Крій ципао створює особливу силуетну гармонію в композиції: плавні лінії, м'які вигини, акцент на плечах та талії. У картині це важливий композиційний елемент, який спрямовує погляд глядача і створює баланс між емоційним і візуальним посланням художника. Отже, ошатне ципао у цій картині є важливим символічним, візуальним акцентом та культурним маркером жіночності та спадщини. Воно також виступає метафорою внутрішнього стану жінки з картини – звільнення та трансформації. Ципао також можна сприймати як композиційний елемент, що створює естетичну цілісність образу та емоційну виразність живописного зображення.

Є цілком природним те, що *формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю в контексті емоційного прийняття жіночого костюму* відбувається в царині живописного напрямку «нового реалізму». Живопис «нового реалізму» у Китаї виник у 1990-ті роки як критична реакція на офіційну ідеологію, соціалістичний реалізм та масову культуру[24; 25; 26]. Дві концептуальні моделі «нового реалізму» – так званий китайський неореалізм та неокласика (Ван Ідун та Лен Цзюнь та інші) та фотореалізм та магічний (сюрреалістичний) реалізм (Лю І та Ши Чон та інші) представляють варіації проявів цього стилістичного напрямку в сучасному станковому живописі [27]. Однією з її характерних ознак другої концептуальної моделі «нового реалізму» стала іронічна та гротескна репрезентація повсякденного життя, включаючи нестандартне зображення тіла та одягу, зокрема жіночого костюма. У контексті китайського живопису в стилі «магічного реалізму» зображення жіночого костюма часто стає мостом між

реальним та ірреальним, між суспільною повсякденністю та особистим сном. Особливої уваги тут заслуговує творчість китайсько-канадського художника Лю І (刘溢). Він створює свої картини як візуальні денні сні, в яких герої – чоловіки та жінки – існують у нестандартній реальності, одночасно впізнаваної та абсурдної. Залучений, «магічний» погляд на реальність дозволив Лю І створити серію олійних полотен, в якій жіночі костюми стають виразниками як соціальної критики, так і магічно-атрактивних алузій художника. В його сюжетах жіночий одяг не просто атрибут персонажа, а активний компонент ірраціональних смислових прийомів: персонажі його картин можуть бути напівоголеними чи одягненими у традиційний костюм, але у незвичайних контекстах; костюм на його полотнах часто пов'язаний зі зміною ролей, статусом або ритуалом, що породжує напругу між культурою та сучасністю. Уже наприкінці 1980-початку 1990- х років в картині Лю І «Ой, Канада!» (1994) художник натякає на подив, на почуття культурної дезорієнтації, яке виникає в китайському суспільстві після відомих реформ (іл.105). На картині видно кілька жіночих постатей — одна, мабуть китайська, інша — західна, третя — символічна, а четверта — африканська. Метафоричне поєднання елементів жіночого одягу різних епох та різних народів в контексті дещо спотвореної анатомії жінок, перебільшені вирази осіб, кольори, які є демонстративно атрактивними, сприймаються як метафора колективного несвідомого у епоху змін. Складний, напівтеатральний танець жінок на картині, сині стрічки, якими переплутуються їх фігури, — можуть сприйматись як певна метафора глобального світу, який народжується на очах. Жіночий костюм тут — не елемент краси (хоч картина вкрай естетична), а засіб соціальної критики, психологічної тривоги чи пародії. Зовсім інші емоції породжує серія картин Лю І «Чотири пори року» (2000-ті роки). Серія є візуальним діалогом з китайською культурною традицією. Зокрема, в картині Лю І «Чотири пори року—Зима» (іл.106) символи зими використовуються як алегорії внутрішнього стану, а не проста ілюстрація станів природи. «Зима» зображує дві жінки: служницю з білими масками і літню супроводжуючу. Маски, що висять у руці однієї з них, стають символами емоційного камуфляжу, зміни соціальних ролей та

внутрішньої ізоляції — постійної теми в роботах Лю І. Зимові мотиви трактуються не як холодна природа, а як внутрішній «пейзаж» самотності та ритуальної поведінки. Маски в китайській сучасності означають приховування справжньої особистості, а фігурування жінок підкреслює ідею про емоційну маску, яку тримають жінки в суспільстві. Холодна, монументальна композиція в пастельних або сіруватих тонах створена таким чином, щоб посилити відчуття зимової тиші, дистанції та занурення. Жінки рухаються гірським пейзажем, створюючи підсумкову візуальну медитацію, а простір залишено порожнім і значним. Вигадані художником, сюрреалістичні костюми жіночих персонажів і створюють зазначену метафору. Лю І не малює пейзаж зими — він використовує зиму як метафору емоційного стану, ігрову символіку та ритуальні атрибути для відображення внутрішнього світу персонажів. Жінки, маски та контекст — все це входить у діалог з культурною пам'яттю Азії та сюрреалістичним розумінням сучасності. Тут костюми та маски — не прості атрибути, а візуальні «рамки», через які можна спостерігати людську відчуженість, наратив рольових ігор та культурний тиск. «Зима» — одна з метафоричної картини, де жіноча фігура та одяг виступають як активний компонент символічного висловлювання, наголошуючи на темі емоційного оформлення особистості через культурний «костюм». Таким чином, стиль Лю І в серії «Чотири пори року — Зима» можна охарактеризувати як містико-філософський магічний реалізм, побудований через символізм, метафору, маски та образи, де зимовий ландшафт та жіночі риси поєднуються у візуальному ритуалі внутрішнього визволення та культурного рефлексування. Домінанта полотна Лю І «Кульбаба» (2007) — образ кульбаби, виконаної у м'яких біло-сірих тонах на насичено зеленому або приглушено-синьому фоні (іл.107). Кульбабки, якими засіяне тло живописного зображення, у східній традиції символізують легкість, свободу, швидкоплинність моменту. Лю І через цю метафору досліджує тему пам'яті, травми, дитинства та культурної історичності — як візуальної поезії та філософської алегорії. Повторюючи прийом серії «Чотири пори року», художник створює надлюдський (магічний), перебільшений образ, де звичайний об'єкт стає великим символом. Тут

накладання мікрокосму (кульбаби) на макрокосм (час, простір, свідомість) створює атмосферу містики та медитації. В цій картині Лю І костюми відіграють не просто декоративну роль, а виступають важливим візуально-смысловим елементом, що допомагає розкрити філософську та психологічну глибину сюжету. У цій роботі, як і в інших творах художника, костюм сприймається як маркер внутрішнього стану, соціальної ролі та культурної пам'яті. Фігури жінок в картині зображені в тонких, світлих сукнях, що відсилають до традиційного китайського одягу, але з елементами сучасності. Їхнє вбрання здається майже невагомими, як пушинки самої кульбаби. Це створює відчуття прозорості, крихкості та відкритості, підкреслюючи емоційну незахищеність персонажів. Роль костюмів персонажів «зчитується» як перехід між реальністю та метафізикою буття. Одяг на героїнях — умовний і позачасовий, позбавлений явної прив'язки до епохи. Це дозволяє сприйняти їх як алегоричні постаті, скоріше як образи спогаду чи сновидіння, ніж реальні жінки. Їхні вбрання не прив'язані до моди, а скоріше до стану розуму — внутрішньої зими, спокою, усунення від реалій життя. На тлі холодного, абстрактного простору сукні героїнь сприймаються майже як тканина повітря — вони розчиняються у просторі. Художник тим самим підкреслює процес розсіювання та зникнення, як у кульбаби в момент вітру: не лише квітка, а й самі фігури жінок ніби готові розчинитись. Хоча костюм не виглядає маскарадним, він все ж таки несе на собі слід культурної стилізації — відсилання до традиційної жіночої скромності, до візуальної мови ритуалу. Лю І іронічно поміщає ці елементи у безсюжетну, майже сновидну сцену, показуючи, як культурні очікування формують жіночий образ у свідомості глядача. Костюми в «Кульбабі» — це не просто одяг, а частина метафізичного та емоційного ландшафту творчості як художника, так і в концепції китайського «магічного реалізму». Костюми в картині працюють як символ ефемерності нарівні з насінням кульбаби або як алегорія жіночої пам'яті та соціального образу та візуальна поетика крихкості та відчуженості. Таким чином, вбрання героїнь стають розширенням теми картини: про неможливість

утримати момент буття, з мотивом легкості зникнення, і, водночас, тихої стійкості в хибному світі.

Отже, китайські художники магічного реалізму (наприклад, Лю І) поєднують західну академічну техніку та східну філософську образність. Жіночий костюм стає точкою перетину цих культур: він може відсилати до традиційного ципао або чернечого вбрання або бути умовним, майже театральним, але завжди наповненим символічним змістом. У багатьох живописних творах костюм втрачає побутову роль і стає частиною ритуальної дії чи візуального міфу. Жіноча фігура часто представлена поза часом, вона одягнена в одяг, схожий на костюм сну, пам'яті чи алегорії. Це створює у глядача відчуття участі не в оповіданні, а в емоційній медитації (табл.45).

Нажаль, сучасна репрезентація жіночих костюмів в творчості китайських жінок-художниць не виділяється оригінальністю. Костюм у творчості Юй Хун (喻红), Шао Фей (邵飞) або Хун Вай (洪伟) виступає як зовнішнє відображення внутрішнього шляху жінки; поєднання східної філософії та західного реалізму. Але фокус уваги цих художниць спрямований на соціальні теми, на віддзеркалення соціальних змін, боротьби за права жінок в Китаї тощо. Стиль традиційного реалізму, характерний для творчості Юй Хун, однієї з провідних жінок-художників Китаю, вирізняється тим, що вона поважає жінку як особистість усім етапам її життя, від дитинства до зрілості.. Її роботи славляться своєю відкритістю та правдивістю. Художниця народилася в 1966 році, закінчила Центральну академію мистецтв у Пекіні, зараз є професором олійного живопису і дружиною Лю Сяодуна. З 2000 року Юй Хун почала працювати над серією картин «Свідок зростання». Кожна картина з цієї серії відображає етап її життя, починаючи з раннього дитинства. Зображення є квадратним полотном, на якому представлений своєрідний автопортрет. Створюючи твори цієї серії, Юй Хун ґрунтувалася на власних фотографіях. В 2003 році Юй Хун створює нову серію картин під назвою «Вона» В картині з цієї серії «Вона: гарна письменниця Чжао Бо» Юй Хун зобразила спосіб життя успішної молодої жінки у Китаї початку 2000-х років. Сучасна яскраво зелена сукня художниці демонструє розкутість

молодої китаянки. Брітта Еріксон, характеризуючи цю картину, пише про «сплески яскравого кольору демонструють мальовничу манеру китайської художниці» [99]. В парній картині з цієї серії «Ми вдвох– Юй Хун та Чжао Бо» (2007) (іл.108) Юй Хун використовує костюм для підкреслення символізму власного внутрішнього стану: зобразивши себе в фантазійному (напівкомбойському, напівавторському) костюмі, прив'язаної до умовного «стовпа» (можливо «стовпа сорому»?) художниця звертає увагу на свої нетрадиційні відносини з іншою відомою китайською художницею – Чжао Бо. «Бінарно» орієнтований костюм самої Юй Хун підкреслює складність не тільки її сексуальної орієнтації в доволі патріархальному Китаї, але і власну емоційну розгубленість у стосунках зі своєю подругою (іл.108). В творчості іншої художниці, Шао Фей, яка працювала в стилі експресіонізму, брала участь у групі Stars Art Group та викладала у Центральній академії живопису вбрання жінок найчастіше стилізовані під Ming-пейзажі або міфологічні сюжети Шаньхайцзін (Книга гір та морів). Втім, на сьогодні, художниця працює в сфері китайського сучасного мистецтва. Одна з найвідоміших робіт Шао Фей, яка неодноразово демонструвалася в Китаї (наприклад, на Шанхайській бієнале у 2004 році) та за його межами (галерея Lombard-Freid, Нью-Йорк, 2005; Le Plateau, Париж, 2008) – це відеопроєкт Cosplayers (2004). В цьому відео жінки носять фантазійні модифікації звичайного повсякденного одягу, що свідчить про емоційний та перформативний характер цих костюмів (іл. 109). Ця робота фактично стала візитівкою художниці. Фільм присвячений молодому поколінню Китаю, захопленому популярною субкультурою «костюмованих ігор» (англ. costume play, скорочено cosplay), в яких учасники ототожнюють себе з персонажами, запозиченими найчастіше з японських коміксів манга або аніме, а також історичних фільмів, зіркових опер та комп'ютерних. Отже, феміністичний сегмент сучасного образотворчого мистецтва Китаю лише тільки почав розвиватись, але має великий потенціал.

Висновки до третього розділу

1. Еволюція репрезентації жіночого китайського костюма у живопису з пізнього періоду династії Цин (кінець XIX століття) до 1920-х років відбиває глибокі соціальні, культурні та політичні трансформації, що відбувалися у Китаї. Костюм зображувався як індикатор соціального становища, і навіть як відображення конфуціанської моралі (цнотливість, скромність). Жінки у живописі кінця правління династії Цин часто показані як носії традиційних чеснот — вони статичні, граціозні, усунуті від зовнішнього світу. Послаблення впливу династії Цин призвело до поступового відмови від маньчжурських елементів одягу. У 1920-і рр. під час модернізації суспільних відносин та впливу Заходу ципао стає символом цих змін та формує в живописі образ «нової» міської жінки. У живописі та особливо у популярній графіці (наприклад, плакатах календарів) жінки часто зображуються з короткими стрижками, модними туфлями, книгами, газетами — ознаками «нової жінки». Зображення стають світськими, сексуалізованими та комерціалізованими, відбиваючи новий тип міської культури.

2. Вплив декадансу збігся з процесом вестернізації в Китаї (особливо в Шанхаї), що позначилося на комбінуванні традиційного китайського ханьфу або ципао з європейськими елементами (корсетами, зачісками, аксесуарами). Образ такої жінки в живописі часто ставав символом культурного конфлікту та перехідності, де костюм підкреслював її двоїсту ідентичність — між минулим та тодішньою сучасністю, Сходом та Заходом. Під впливом декадентської естетики китайські художники все частіше зображували жінку як символ естетичної вишуканості чи алегорію краси, туги, самотності. Жіночий костюм ставав частиною цієї алегорії, це був не просто одяг, а матеріальна «оболонка» доби. Жінка в ципао, репрезентована в живописі, одночасно могла бути образом прекрасного минулого і жертвою урбанізації, модернізації та втрати ідентичності. У ряді живописних творів художниками створювалось відчуття смерті, згасання, немов постать жінки втрачала щільність, стаючи символом часу, що вислизає. Наряди зображувалися з особливою увагою до декоративних деталей: вишивки, тканин, візерунків, що зближало такі зображення з естетикою

Ар Нуво та модерну, спорідненою з декадансом. В цілому у першій половині XX ст. відбувається урізноманітнення засобів репрезентації китайського жіночого костюму, які виходять за межі гохуа. Нові художні форми – комерційної ілюстрація, літографія, рекламні плакати – поступово перебирають на себе завдання репрезентації образу «нової» жінки через модернізований ципао.

3. Перехід від ципао до революційного одягу у повоєнному Китаї був не просто зміною моди, а й частиною революційного проєкту перевизначення жіночої ідентичності. Ципао в стилі декаданс символізувало старий, капіталістичний і жіночий Китай, від якого нова влада прагнула рішуче відмовитися. Революційний жіночий одяг був покликаний знищувати відмінності, придушувати індивідуальність і робити жінку інструментом та символом соціалістичної держави. Жіночий костюм став інструментом утвердження образу жінки як «бойового товариша» та «будівельника соціалізму», а не як хранительки сім'ї чи об'єкта краси. Роль жінки у суспільстві змістилася від традиційної до виробничої та ідеологічно активної, що відбивалося і в одязі та було репрезентовано в живописі, переважно виконаному в стилі соціалістичного реалізму.

4. Реформи Ден Сяопіна стали поворотним моментом: відходом від всеосяжного ідеологічного контролю до культурної та особистої свободи. Це виявилось у звільненні одягу від політичного значення, поверненні моди та індивідуального стилю. Відбулась глибока трансформація художньої мови китайського живопису, від політизованого реалізму до іронічного, експериментального та часто критичного мистецтва.

5. Формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в сучасному станковому живописі Китаю відбувається в кількох контекстах: етнічному, в контексті культури повсякденності, в контексті святкової культури та в контексті емоційного прийняття жіночого костюму. Це відбувається через складну взаємодію культурних, історичних, соціальних та художніх факторів. Історико-культурний фактор впливає на те, що сучасні художники, відходячи від традицій, вступають у діалог зі спадщиною. Соціально-гендерний фактор

впливає на те, що жіночий костюм використовується як візуальна мова для вираження протестних, критичних чи іронічних поглядів на громадські очікування до жінки, як в суспільстві, так і в живописі. Художньо-естетичний фактор впливає на те, що неканонічність стає формою опору уніфікації та культурній цензурі в станковому живописі.

6. Формування неканонічних стратегій репрезентації жіночого костюма в контексті етнічної традиції має дві тенденції. Перша – спроба створити в станковому живописі реконструкцію етнічного жіночого костюму, характерного для певної національної меншини; друга, більш поширена – створення метафоричних та символічних конструкцій на основі трансформації традиційних елементів етнічного костюму. У Китаї спостерігається зростання інтересу до власного коріння та пошук національної ідентичності. Жіночий костюм — особливо виразний елемент живописного мистецтва, адже в ньому поєднуються ідеї краси, статусу, ритуалу, звичаїв і навіть міфології. Через зображення жіночих образів в етнічних костюмах художники порушують теми походження, стійкості традицій та глибинного зв'язку із землею та народом.

7. Репрезентація повсякденного одягу міської жінки у станковому живописі Китаю – це спосіб художнього осмислення життя за умов стрімких змін. Це актуальна форма вираження індивідуальності, спосіб соціального аналізу та виклик культурним стереотипам. Вона не просто фіксує образи, а входить у діалог із традицією, сучасністю та майбутнім. «Картини-споглядання» китайських живописців початку ХХІ століття є важливим напрямом у сучасному живописі Китаю, що характеризується уважним, майже документальним поглядом на повсякденне життя, а також переосмисленням особистого та соціального досвіду. В цих живописних творах повсякденний міський одяг відіграє ключову, але ненав'язливу роль, розкриваючи глибокі аспекти ідентичності, часу та психологічного стану зображених жінок.

8. Сучасний ошатний жіночий костюм у Китаї — це візуальний діалог між минулим та сьогоденням. Він зберігає традиційні культурні коди (через силует, орнамент, колір), але висловлює їх у сучасній естетиці: витонченою,

динамічною та гнучкою. Такий костюм не просто прикраса — це заява про культурну ідентичність, смак та приналежність до спадщини, адаптовану до глобальної візуальної мови. Його репрезентація в сучасному станковому живописі використовується художниками як візуальний маркер культурної ідентичності та внутрішньої жіночої сили.

9. В неканонічних стратегіях репрезентації в станковому живописі в контексті емоційного прийняття жіночого костюму він перестає бути лише ознакою епохи чи професії, втрачає прив'язку до соціокультурної конкретики та стає частиною психологічного чи поетичного простору. Це посилює стан сновидності, ірреальності, в якому глядач зчитує емоції героїні через візуальні деталі вбрання — його летючість, спотворення, символіку кольору. У китайському станковому живописі початку ХХІ ст. під впливом магічного реалізму жіночий костюм трансформувався з предмета побуту у виразну художню мову, якою художники передають: внутрішню драму персонажів своїх картин, філософські ідеї плинності та трансформації, напругу між культурною пам'яттю та особистою ідентичністю. Цей стилістичний напрям вважає жіночий костюм не просто обрамленням жіночого образу, а ключем до його смислового розкриття, що створює емоційну глибину та посилює ефект художнього «бачення сну наяву».

ВИСНОВКИ

1. Історіографія проблеми, що досліджувалась, сформувала два основних підходи дослідження репрезентативних стратегій жіночого костюму в станковому живописі Китаю: соціокультурний та історичний підхід і гендерний. Систематизовані масиви фахової літератури свідчать про суттєві лакуни в осмисленні взаємозв'язків репрезентації жіночого костюму та еволюції розвитку станкового живопису в країні. Виявилось, що попри увагу до загальної еволюції станкового живопису в Китаї, вчені-мистецтвознавці практично не приділяли уваги дослідженню репрезентативних стратегій жіночого костюму в його станковому живописі.
2. Сформована джерельна база дослідження відповідає його меті та завданням та містить масиви історичних пам'яток, іконографічних зразків та оцифрованих копій відомих колекцій, свідчень митців тощо, представлених в електронних базах наукових бібліотек і музеїв. Визначення «робочих» понять, які використовуються в дисертації, становлять понятійний апарат наукової роботи. У підрозділі показана різниця між тими сенсами, які містять ці поняття в західному (європейському) та китайському мистецтвознавчих дискурсах.
3. Дослідженні контексті зміни в станковому живописі сучасного Китаю свідчать про те, що соціокультурні, економічні та гендерні зрушення в країні сприяли еволюції репрезентативних векторів і жіночого одягу в ньому. У станкових живописних роботах, присвячених жіночому костюму, простежуються стійкі паралелі між традиційними стратегіями репрезентації жіночого костюму та інноваційними підходами, але їхня взаємодія часто не зводиться до простого «старого проти нового», сучасні художники-станковісти вибудовують складний діалог між традицією та новаціями.
4. Визначено, що художники нерідко запозичують силуети, орнаменти та тканинні фактури з династій Хань, Тан, Мін і Цин, причому часто у вигляді точних цитат із мальовничих сувоїв чи придворних портретів. Згідно

міфопоетичному мисленню китайців, в традиційних стратегіях репрезентації жіночого костюму зберігається потужне символічне навантаження: костюм використовується як носій культурної пам'яті. Кольори, аксесуари, вишивки трактуються через їх традиційні символічне значення. Як правило, в традиційних композиційних схемах репрезентації жіночого костюму зберігається фронтальна або тричетвертна побудова фігури, уподібнена до традиційних портретів, з мінімальним втручанням навколишнього середовища.

5. Аналіз репрезентативних стратегій жіночого костюма також виявив певну різницю в змальовуванні парадного та народного жіночого костюма в живописі династичного Китаю, наявність стійкої ідеологічної домінанти в так званому жіночому «революційному» костюмі та прагнення збереження етнічного стрижня в живописних репрезентаціях жіночих костюмів народностей сучасного Китаю.

6. Авторські фантазійні версії жіночого костюму, репрезентовані в станковому живописі початку ХХІ ст., відбивають проблеми гендеру, особистої свободи, критики патріархальних норм сучасними станковістами Китаю. В інноваційних репрезентаціях жіночого костюму в сучасному образотворчому мистецтві Китаю костюм зображується в техніках акрилу, змішаних медіа, цифрового друку на полотні, що змінює фактуру сприйняття тканини та силуетів. Фактично відбувається контекстуальна переінтерпретація жіночого одягу: традиційне вбрання переміщується на полотнах сучасних станковістів в урбаністичне чи концептуальне середовище, що руйнує канон сприйняття або перекодовує його. Інколи сучасні китайські художники використовують прийом деконструкції форми жіночого костюму: художники фрагментують чи «розчиняють» костюм у колірних плямах, розмитих контурах, створюючи образ як метафору пам'яті, а чи не конкретного жіночого костюму.

7. Поступово в китайському образотворчому мистецтві формується гендерно-критична оптика репрезентації жіночого костюму. Жінки-художниці не створюють якійсь оригінальні жіночі костюми, в їх творчості костюм стає

інструментом розмови про жіночу ідентичність, тілесність та соціальні ролі в сучасному Китаї, включаючи критику патріархальних символів.

8. Отже, у сучасному станковому живописі все частіше зустрічаються поєднання традиційних та інноваційних елементів, коли традиційний костюм зберігає форму, яка впізнається, але отримує нову візуальну інтерпретацію через незвичайний ракурс, символічне оточення або технологічно створені ефекти. Це відображає метамодерністську настанову китайського живопису – не відмовлятися від минулого, а перекодовувати його в нову культурну тканину, зберігаючи емоційний зв'язок із традицією, але актуалізуючи її через сучасні стратегії репрезентації жіночого костюму.

Ця обставина є вкрай цікавою, і може сформувати нові перспективи дослідження зазначеної наукової проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

Література українською мовою:

1. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* 2022. Вип. № 49. С. 89-96. DOI: 10.37131/2524-0943-2022-49-10.
2. Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр.* Харків: ХДАДМ. 2022, № 1. С. 109–118.
3. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури.* Харків. 2022. Вип. 77. С. 73–81.
4. Ван Мінь. Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства. Сьомі Платонівські читання. *Тези доповідей міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвяченої 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА* (Київ, 23 листопада 2019 р.). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020. С. 184–185.
5. Ван Мінь. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану). Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір. *Тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 15 листопада 2019 р.).* Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2019. С. 14–16.
6. Ван Чонг Костюми жінок Сіньцзяня, Гуансі та Нінся в сучасному станковому живописі Китаю. *Art and Design.* 2023. № 4 (24). С. 194–204. DOI <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.4.17>.

7. Ван Чонг, Алфьорова,З. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *HUDPROM* 2023, 25 (1). THE UKRAINIAN ART AND DESIGN JOURNAL, С. 78-86. DOI 10.33625/hudprom2023.02.078

8. Ван Чонг. Жіночий костюм меншин Мяо та Дун автономного округу Гуансі в сучасному станковому живописі Китаю. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ*, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. С.127-128.

9. Ван Чонг. Основні стратегії репрезентації жіночого костюму в сучасному станковому живописі Китаю. *Modernization of today's science: experience and trends: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the III International Scientific and Theoretical Conference*, September 23, 2022. Athens, Hellenic Republic: European Scientific Platform. P.98-99. ISBN 979-8-88796-804-9 DOI 10.36074/scientia-23.09.2022

10. Ван Чонг. Періодизація існування «жіночої теми» в станковому живописі Китаю. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*. Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. – Харків, 2022. 136 с. (укр., англ. мов.). С.22-23.

11. Ван Чонг. Повсякдений жіночий костюм в сучасному китайському станковому живописі. *Актуальні питання гуманітарної науки*, № 80, томі 2. С. 142-149. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80>.

12. Ван Чонг. Тибетський жіночий костюм в сучасному станковому живописі Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф.*, 22–23 листопада 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків: ХДАК, 2023. 268 с., С. 253-254.

13. Ван, В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. №77. С. 73-81.

14. Ванг Чонг. Репрезентація жіночого костюма в культурі хайпай на матеріалі станкового живопису Китаю. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку. Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (07-08 вересня 2022 р.)*, ХНТУ / за ред. Білик А.А. – Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. – 234 с. С.85-87. ISBN 978-617-7773-36-7

15. Гао Сяотянь. Соціокультурний контекст трансформацій в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі. Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the *III International Scientific and Theoretical Conference, September 30, 2022*. Pisa, Italian Republic: European Scientific Platform. 130 p. Pp. 127-128. DOI 10.36074/scientia-30.09.2022.

16. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 60–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-8>

17. Гу Сінчень. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021.

18. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис в Китаї XX століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Випуск 33. Дрогобич. 2020. С. 68-75.

19. Ковальова М., Цю Чжуанюй. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини XX століття. *Art and design*. Випуск 3. Київ, 2020. С. 55-65.

20. Ковальова М.М., Федюн Є.О. Натюрморти 1960–1970-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Випуск 35. Дрогобич, 2020. С. 87–97. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-13>
21. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. № 57. Т.1. С. 137 – 143
22. Котляр Є., Чижун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису XVIII ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2018. № 4, С. 284–294.
23. Крижанівський, О. П. Історія стародавнього Сходу (3-тє вид., стер.). К.: Либідь, 2006.
24. Лю Хаотянь, Токар М. Новий реалізм у китайському образотворчому мистецтві 1970–1980-х років: поняття та концептуальні підходи. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXVI [2]. С. 83–91.
25. Лю Хаотянь. Сучасний китайський сюрреалізм: на прикладі творчості Луї Лю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 44. С. 71–77.
26. Лю Хаотянь. Сюжетно-тематичні та художньо-образні особливості раннього нового реалізму у китайському живописі (кінець 1980–початок 1990-х років). *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXV [1]. С. 112–118.
27. Лю Хаотянь. Новий реалізм у творчості китайських художників. Лен Цзюнь, Ши Чон, Лю І. Ван Ідун : автореф. дис. Ph (D) за спец. 023. ; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2025. 203 с.

28. Рибалко С. Б. Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури: дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харківська державна академія культури. Харків, 2013. 360 с.
29. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду шрамів мистецтва та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. №. 37. С. 285–304.
30. Ся Чжан. Портретне мистецтво Лю Сяодун: провідні мотиви та особливості художньої мови. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 3. 2023. С. 80–83.
31. Тарасов В. Китайські мистецькі наративи у межах радянської культури повсякдення. У кн.: *Образ радянського: конструкція, міфологія, візуальні рамки: моногр. дослідж. / [А. Киридон, О. Стяжкіна та ін.]; / за заг. наук. ред. проф. Ольги Колястрок*. [Інститут історії України НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України та ін.]. Вінниця: Нілан-ЛТД., 2021. 280 с. С. 67-74.
32. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. № 5. 2013, С. 920-926.
33. Хуан Сін. Функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій (на прикладі другої половини XX століття-XXI століття). *Fine Art and Culture Studies*. № 6. 2023, С. 65–70.
34. Хуан Сін. Функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині XX століття: система чинників та особливостей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69. Т. 3. С. 53–57.
35. Цао Гуанюй. До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису. *Сходознавство*. 2008. № 41/42. С. 168-181.
36. Цао Гуанюй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39-40. С.164-185. URL: <http://surl.li/hrspce>

37. Цю Чжуанюй. Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця XIX – початку XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич. 2023. Т. 3. Вип. 65. С. 103–110.
38. Чжан Біюнь. Живопис «хуа-няо» в художній культурі Китаю XX – поч. XXI ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С. 125-128.
39. Чжан Біюнь. Традиції та інновації у китайському живописі «хуа-няо» кінця XX – початку XXI століть у творчості Хе Шуйфа. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 2018; 0 (19). С. 71-78; DOI:10.31866/2410-1915.19.2018.141357;
40. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art and design*. 2022. №4 (20). С. 121–132. DOI:10.30857/2617-0272.2022.4.11.
41. Чжижун Ген. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX – XXI ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр.* Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94-104.
42. Чжоу Чен. Китайська каліграфія: від традиції до практики застосування в сучасному дизайні: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.07; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. 20 с.
43. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини XX століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. *Art and Design*. 2023. № 2 (22). С. 237-248.
44. Шейко В. Генеза та еволюція діалогу культур у цивілізаційному глобалізаційному світі. *Культура України: зб. наук. пр.* Х., 2011. Вип. 33. С. 19–31. Бібліогр.: 25 назв.
45. Шейко В. Культурологічно-глобалізаційні процеси в сучасному інформаційному полі України. *Вісник Книжкової палати*. 2009. № 7. С. 44–47. Бібліогр.: 15 назв.

Література англійською мовою:

46. Acker W. R. Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting/ translated and annotated by William Reynolds Beal Acker. Leiden: E. J. Brill, 1954. 413 p.
47. Alforova Z, Wang Chong. Non-canonical strategies of representation of female costume in contemporary Chinese easel painting. *Art in the Focus of Theoretical Studies: Oriental-Ukraine. Collective monograph/* Edited by V. Kutateladze, Z. Alforova. Kharkiv: KSADA, 2022. p. (Scientific series of the department of the ICCP of the KSADA). Харків: Видав. центр ХДАДМ, 2022. 205 с. С. 17-28.
48. Andrews, J. F., & Shen, K. The Japanese impact on the Republican art world: the construction of Chinese art history as a modern field. *Twentieth-Century China*, 2006. 32(1). P. 4-35.
49. Andrews, Julia F. Traditional painting in New China: Guohua and the anti- rightist campaign. *The Journal of Asian Studies*. 1990. № 49(3). P. 555-586.
50. An-yi; Pan & Avril, Ellen. Nature Observed and Imagined: Five Hundred Years of Chinese Painting. Ithaca, NY: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2010. 128 p.
51. Anzhi Zhang. A History of Chinese Painting. Beijing: China Books & Periodicals, 1992. 244 p.
52. Architecture. New York: Barnes & Noble, 2007. 359 p.
53. Art and Globalization. /Ed. By James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim. University Park, PA, USA Pennsylvania State University Press. 2010. 320 p.
54. Bachhofer L. A Short History of Chinese Art. New York: Pantheon, 1946, 139 p.
55. Bao, Hong; Liang, Ye; Liu, Hong-zhe; Xu, De. A Dataset for Research of Traditional Chinese Painting and Calligraphy Images. In: *Proceedings of the 2nd International Conference on Information and Multimedia Technology (ICIMT 2010)*. — Singapore: IACSIT Press, 2012. — IPCSIT, Vol. 42, pp. 136–143.

56. Barnhart R., Yang Xin, Nie Chongzheng, Cahill J., Lang Shaojun, Wu Hung. Three Thousand Years of Chinese Painting. London: Yale University Press, 2002. 416 p.
57. Barnhart R.M., Cahill J., Hung, Wu. Three Thousand Years of Chinese Painting. Hong Kong: C&C Offset Printing Co, Ltd, 2002. 416 p.
58. Barnhart, Richard M. The Art of the Song Dynasty: An Overview of Chinese Painting and Calligraphy. Yale University Press. 2007. 368 p.
59. Barnhart, Richard. The Art of the Tang Dynasty: Masterpieces of Early Chinese Painting. Yale University Press, 2009. 336 p.
60. Basso S., Salviati F. Chinese Art: Masterpieces in Painting, Sculpture and Architecture Hardcover: Barnes & Noble Books, 2002. 359 p.
61. Beurdeley C.; Beurdeley M. Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors. Rutland (VT): Tuttle, 1971. 204 p.
62. Beyond Chinoiserie: Artistic Exchange between China and the West During the Late Qing Dynasty (1796-1911). Ed. Ten-Doesschate, Petra & Chu, Jennifer. Milam, 2018. 340 p.
63. Biebl F. The Magnificence of the Qing – European Art on the Jesuit Mission in China. *MaRBLLe Research Paper*. Vol. 6, 2014, pp.223-240.
64. Bolewski C. Cross Cultural Art: A Contemporary Approach to Traditional Chinese Landscape Painting. *US-China Foreign Language Journal*. 2011. Vol. 9, no. 1. pp. 36–44.
65. Bryden, Norman. Visual Culture: The Reader. Sage Publications, 2002. 384 p.
66. Bush S., Murk C. Theories of the Arts in China. New Jersey: Princeton University Press, 1983. 478 p.
67. Bushell S. W. Chinese Art. London: His Majesty's Stationery Office, by Wyman and Sons, Limited, Fetter Lane, E.C., 1904. Vol. 1. 153 p.
68. Bushell S. W. Chinese Art. London: His Majesty's Stationery Office, by Wyman and Sons, Limited, Fetter Lane, E.C., 1906. Vol. 2. 147 p.
69. Bushell S. W. Chinese Art. New York: Parkstone Press, 2009. 256 p.

70. Bussagli M. Chinese Painting. London; New York; Sydney; Toronto: The Hamlyn Publishing Group, 1969. 170 p.
71. BuYun Chen. Dressing for the Times: Fashion in Tang Dynasty China (618–907). Dissertation for Doctor of Philosophy. Columbia University, 2013. 234 p.
72. BuYun Chen. Empire of Style: Silk and Fashion in Tang China. University of Washington Press, Seattle / London, 2019. 272 p.
73. Cahill J. An Index of Early Chinese Painters and Painting: T'ang, Sung, and Yuan. Berkeley: University of California Press, 1980. 400 p.
74. Cahill J. Chinese Painting. London: Pan Macmillan, 1977. 220 p.
75. Cahill J. Chinese Painting. Treasures of Asia. Geneva: Editions d'Art Albert Skira SA, 1960. 211 p.
76. Cahill J. Chinese Painting: A Pictorial History. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2013. 254 p.
77. Cahill J. Chinese Paintings, XI–XIV Centuries. New York: Crown Publishers, 1960. 102 p.
78. Cai S. The development of Chinese oil painting in the middle of the twentieth century. *Actual Problems of Humanitarian and Natural Sciences*. 2014, 1. pp. 1–6.
79. Capon E., Pang M. Chinese Paintings of the Ming and Qing Dynasties, 14th–20th Century. Melbourne: International Cultural Corp. of Australia, 1981. 208 p.
80. Chaves J. The Chinese Painter As Poet. Chicago: Art Media Resources, 2000. 159 p.
81. Chavez D. On the Six Principles of Painting. Voluptvaria: The Damian Chavez Art blog. 2014. 400 p.
82. Chen Chih-Mai. Chinese Landscape Painting – The Golden Age. *East Asian History*. 1996. № 12. pp. 35–50.
83. Chen Ruilin. Research on the History of Chinese Art Education in the 20th Century. Tsinghua University Press. 2013. 200 p.
84. Chen Si. A Line in Motion. M. Arch Thesis. University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada: Lambert Academic Publishing, 2009. 182 p.

85. Chen Xian. Chinese Painting of the Song Dynasty: Masterpieces and Techniques. L. Cambridge University Press. 2010. 320 p.
86. Chen Xiaodong. Chinese Art in Warring States Period: Materials, Techniques, and Symbolism. Yale University Press. 2015. 320 p.
87. Chen Xiaodong. Chinese Art of the Dynasty: Historical and Artistic Perspectives. L. Cambridge University Press. 2012. 288 p.
88. Chen Xuezhong. The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China. Harvard University Press. 2005. 320 p.
89. Chen Yu. Fascinating mural stories from Dunhuang Grottoes. Vol. 1. New World Press. 2008. 230 p.
90. Chen Zhu. Art of Reform: Chinese Visual Culture in the Era of Deng Xiaoping. Yale University Press. 2012. 320 p.
91. Cheng F. Empty and Full: The Language of Chinese Painting. Boston: Shambhala Publications Inc., 1994. 192 p.
92. Cheng Pei-kai. Chinese Art in the Republican Era: The Evolution of Modernity. Yale University Press. 2010. 336 p.
93. China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries/ Edited by Thomas H. C. Lee. Hong Kong: The Chinese University Press, 1991. 356 p.
94. Chiu, Melissa. The Art of Contemporary China. Thames & Hudson, 2011. 224 p.
95. Clunas, Craig. Chinese Art: A Very Short Introduction. L. Oxford University Press, 2011. 144 p.
96. Cook, Sarah, Heemskerk Joan. Art and Interaction: Theoretical Perspectives and Practical Approaches. L. Routledge. 2019. 320 p.
97. Deng Ming. Chinese Painting / translator Yawtsong Lee. Shanghai: Shanghai Press, 2010. 120 p.
98. Elliot, David. China's New Art, Post-1989. Hong Kong. Hong Kong University Press, 1993. 284 p.

99. Erickson, Britta. *China Onward: The Estella Collection: Chinese Contemporary Art, 1966–2006*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2007. 468 p.
100. Feng Li. *Landscape and Power in Early China: The Crisis and Fall of the Western Zhou 1045–771 BC*. New York: Cambridge University Press, 2006. 425 p.
101. Fengwen Liu. *Landscape Painting of Ancient China*. Beijing: China Intercontinental Press, 2000. 176 p.
102. Gladston, Paul. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. L. Oxford University Press, 2004. 232 p.
103. Green, Charles. *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis, MN, USA. University of Minnesota Press. 2001. 340 p.
104. Han Yang. *Chinese Painting and Calligraphy: 5th century BC – 20-th century AD*. Beijing: Zhaohua Publishing House, 1984. 167 p.
105. Hann, Lisa and Lake, Melanie MK. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, 2009. 368 p.
106. Harris, Jonathan. *Globalization and Art in the Twentieth Century*. London, UK; New York, NY, USA. Routledge. 2003. 288 p.
107. Harris, Jonathan. *Globalization and Contemporary Art*. Oxford, UK; Malden, MA, USA. Wiley-Blackwell. 2011. 552 p.
108. Hearn, Maxwell K. *How to Read Chinese Paintings (The Metropolitan Museum of Art - How to Read)*. 2008. 173 p.
109. Huang Ying-Ling M. *The Reception of Chinese Art Across Cultures*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 307 p.
110. in China. *MaRBLE Research Papers*. 2014. Vol. 6. pp. 223–240.
111. *Interdisciplinary Art: Contemporary Perspectives»*/ Ed.by Jonathan Harris. London, UK; New York, NY, USA. Routledge.2006. 320 p.
112. Jingsheng Huang. *Traditional cninese painting*. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2016. Вип. 28. С. 233–240.

113. Kimmelman, Michael. *The Shape of Art: Visualizing Forms and Structures*. N.-Y. W.W. Norton & Company. 2010. 320 p.
114. Kress, Gunther and Theo van Leeuwen, Theo van. *Visual Grammar: The Semiotics of Art and Design*. Routledge. 2012. 160 p.
115. Kuo, Joan Lebold Kohen. *The New Chinese Painting 1949–1986*. Harry N Abrams Inc, 1987. 198 p.
116. Li Chao. *History of Modern Chinese Oil Painting*. Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House. 2007.
117. Li Dongxu. *Chinese Landscape Painting for Beginners*. Beijing: Foreign Languages Press, 2007. 199 p.
118. Li Feng. *Han Dynasty Art: The Evolution of Chinese Artistic Traditions*. China International Press. 2013. 328 p.
119. Li Ming. *Warring States Art: The Development of Chinese Artistic Traditions*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2014. 288 p.
120. Li Puyuan. *An Introduction to the History of Chinese Art*. Wuhan: Chongwen Publishing House, 2015. 167 p.
121. Li Xueqin. *Art i Revolution: The Impact of Deng Xiaoping's Policies on Contemporary Chinese Art*. L. Cambridge University Press. 2015. 290 p.
122. Li Xueqin. *Breaking with Tradition: The New Wave in Chinese Art*. Hong Kong. Hong Kong Arts Centre Press. 2007. 290 p.
123. Li Xueqin. *The Republican Period in Chinese Art: A Historical Perspective*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2015. 320 p.
124. Li Yuping. *Landscape Painting as a Critical Cross-Cultural Art Practice: be Fused into Contemporary Landscape Art Practice to Expand Existing Artistic Exploring How the Theories and Methodologies in Ancient Chinese Painting can Formats*. Lancaster: Lancaster University, 2016. 206 p.
125. Li, Mei. *Social and Political Commentary in Chinese Contemporary Art*. Beijing Arts Press, 2021. 232 p.
126. Lin Su. *Red Art: The Role of Propaganda in Cultural Revolution Art*. L. Oxford University Press. 2014 p. 296 p.

127. Liu Chun. The History of Chinese Oil Painting. China Youth Publishing House, 2005. 299 p.
128. Liu Xin. A Hundred Years of Chinese Oil Painting History. Guangxi Fine Arts Publishing House, 1996. 300 p.
129. Liu Xin. Art i Culture of the Ming Dynasty: An Archaeological Perspective. Hong Kong. Hong Kong University Press. 2012. 304 p.
130. Liu Xin. Propaganda and Art: The Cultural Revolution and Its Legacy. Beijing Arts and Crafts Press. 2018. 320 p.
131. Lu Peng. The History of Chinese Art in the 20th Century. Peking University Press, 2007. 343 p.
132. Marston, A. The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period. Berkeley: University of California Press, 1990. 226 p.
133. Maxwell K. H., Smith J. Arts of the Sung and Yuan. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996. 375 p.
134. Mayfair Mei-hui Yang (ed). Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 336 p.
135. McCausland S. The Art of the Chinese Picture-scroll: Text/ Image/ Medium. London: Reaktion Books, 2017. 144 p.
136. McCausland Sh. *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll*. British Museum Press, 2003. 144 p. pp. 40–81.
137. Meserve W. J., Meserve R. I. Revolutionary realism: china's path to the future. *Journal of South Asian Literature*, 1992. № 27(2). pp. 29–39.
138. Moore, Robin D. The Language of Art: A Functional Approach to Art Theory. Chicago, IL, University of Chicago Press. 1985. 256 p.
139. Mote, Frederick. The Intellectual Climate in Eighteenth-Century China: Glimpses of Beijing, Suzhou, and Yangzhou in the Qianlong Period. *Phoebus* 6, Number 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor. pp. 17-55.
140. Ngan Q. The Future History of Contemporary Chinese Art by Peggy Wang. *China Review International*, 2020. № 27(1). pp. 68–73.

141. Painting. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, 2010. 128 p.
142. Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday, 1955. 364 p.
143. Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939. 261 p.
144. Panofsky, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1943 (1955). 513 p.
145. Paul, Christiane. *Digital Art*. London, UK. Thames & Hudson. 2003. 224 p.
146. Shen Kuo. *Chinese Painting of the Ming Dynasty: Styles and Techniques*. Cambridge University Press. 2013. 320 p.
 - a. Sicicman L. and Wenley A.G. *An Early Chinese Landscape Painting*, — Album, New York, 1956. 225 p.
 - b. Silbergeld J. *Chinese Painting Style : Media, Methods and Principles of Form*. Washington: University Press, 1982. 132 p.
 - c. Siren O. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Part 2: The Later Centuries, Vol. 7. London: Lund Humphries, 1956. 466 p.
147. Smith J. G., Fong W. C., Barnhart R., Cahill J. *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013. 317 p.
148. Sullivan M. *Chinese Art in the Twentieth Century*. University of California Press; 2020. 184 p.
149. Sullivan M. *Chinese Landscape Painting, the Sui and T'ang Dynasties*. Berkeley: University of California Press, 1980. 321 p.
150. Sullivan M. *The Arts of China*. Berkeley: University of California Press, 1973. 264 p.
151. Sullivan Michael. *Modern Chinese Art: The Republican Era*. University of California Press. 1999. 296 p.
152. Sullivan, Michael. *The Art of the Ming Dynasty: A Study of Chinese Painting and Calligraphy*. University of California Press. 2008. 288 p.

153. Swartz, Wendy. *Ming Dynasty Art: Masterpieces and Innovations*. Yale University Press. 2011. 336 p.
154. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds/* Ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel. Cambridge, MA; London. MIT Press. 2013. 576 p.
155. *The Late Qing Dynasty (1796–1911)/* edited by Petra Chu and Jennifer Milam. Leiden; Boston: Brill, 2019. 323 p.
156. *Theory of Culture Change. The Methodology of Multilinear Evolution*. University of Illinois Press, Urbana. 1955. 244 p.
157. Tinari, Philip, Hanru Hou. *Art and China after 1989: Theater of the World*. Museum of Modern Art. 2019. 480 p.
158. *Traditional Chinese Painting and Calligraphy Images. Proceedings of 2nd International Conference on Information and Multimedia Technology (ICIMT 2010) & International Proceedings of Computer Science and Information Technology (IPCSIT 2012, vol. 42)*. Singapore: IACSIT Press, 2012. pp. 136–143.
159. Tseng Yu-ho. *Some Contemporary Elements in Classical Chinese Art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1963. 90 p.
160. Wang Hui. *Art and the May Fourth Movement: Chinese Visual Culture in the Early 20th Century*. University of California Press. 2011. 288 p.
161. Wang Lihong. *Art Under Mao: The Socialist Realism of the Cultural Revolution*. University of Chicago Press. 2011. 296 p.
162. Wang Lihong. *From Socialism to Capitalism: Art and the Market in Post-Deng China*. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2018. 350 p.
163. Wang Lihong. *The Golden Age of Ming Painting: Art and Culture in the Ming Dynasty*. Beijing Arts and Crafts Press. 2015. 350 p.
164. Wang Shuhua. *The Art of the Han Dynasty: From the Founding to the End*. Yale University Press. 2015. 360 p.
165. Wang Y. *Modern Art for a Modern China: The Chinese Intellectual Debate, 1900–1930*. Routledge; 2020. 202 p.

166. Wang Y., Khynevych R. V. The Historical Evolution and Innovative Design of Qiang Costumes. *Art and design*. 2024. №1(25). C. 46–55.
167. Wang Zheng. Women in the Chinese Enlightenment: Oral and Textual Histories. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1999. 417 p.
168. Wang, Chun. Globalization and the Transformation of Chinese Contemporary Art. Beijing University Press, 2019. 234 p.
169. Warburg, Aby M. *Ausgewählte Schriften*, ed. Dieter Wuttke. Baden-Baden: Koerner Verlag; 1992. pp. 585–597.
170. Watson W. Art of Dynastic China. New York: Harry N. Abrams, 1974. 634 p.
171. Watson W. The Arts of China, 900–1620. New Haven: Yale University Press, 2003. 300 p.
172. Watson W., Chuimei Ho. The Arts of China After 1620. New Haven: Yale University Press, 2007. 320 p.
173. Wei Zhang. Art and Revolution: Chinese Painting in the Cultural Revolution. University of California Press. 2012. 320 p.
174. Wilson, Brett, Hawkins, Barbara, Stuart Sim, Stuart. Art, Science, and Cultural Understanding. London, UK; New York, NY, USA. Routledge. 2014. 266 p.
175. Wilson, Stephen. Art and Technology: The Practice and Influence of Art and Technology in the Twentieth Century. London, UK. Thames & Hudson. 2000. 320 p.
176. Wu Hung. Chinese Art in 1980s: The Impact of the New Wave. L. Cambridge University Press. 2000. 320 p.
177. Xu Bing. Art and Revolution: Chinese Painting in the Republican Era. L.: Cambridge University Press. 2012. 312 p.
178. Xu Bing. Chinese Contemporary Art: The Influence of Economic Reforms.: University of Chicago Press. 2017. 310 p.
179. Xu Bing. Modern Chinese Art: The Impact of the May Fourth Movement. Yale University Press. 2008. 320 p.

180. Xu Bing. Visual Politics of Socialist Realism in China. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2017. 350 p.
181. Yang Xue. Art and Culture of the Warring States Period. Cambridge University Press. 2009. 284 p.
182. Yang Xue. Han Dynasty Art and Cultural Integration. Beijing Arts and Crafts Press. 2014. 340 p.
183. Yang Xue. Song Dynasty Art: Cultural and Historical Perspectives. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2015. 340 p.
184. Zhang Wei. Aesthetics of Revolution: Art and Ideology in the May Fourth Movement. Cambridge University Press. 2014 p. 270 p.
185. Zhang Wei. Deng Xiaoping and Transformation of Chinese Art: The Reform Era and Its Impact. University of California Press. 2011. 320 p.
186. Zhang Wei. Han Art and Archaeology: A Study of Han Dynasty Sculpture and Painting. Hong Kong, Hong Kong University Press. 2010. 300 p.
187. Zhang Wei. Socialist Realism in China: Art and Politics з 1949 до 1976. Yale University Press. 2010. 288 p.
188. Zhang Wei. Song Dynasty Sculpture and Artistic Development. China International Press. 2014. 308 p.
189. Zhang Weidong. Art of the Warring States Period: A Study of Chinese Art. China International Press. 2011. 340 p.

Література китайською мовою:

190. 王沂东. 王沂东: 我和油画的缘分. 读者欣赏. 2013. №. 3. 页. 72–77 [Ван Ідун Ван Ідун: Моя доля з олійним живописом. Читацька оцінка. 2013. № 3. С. 72–77].
191. 韦启美. 关于新写实主义油画—看张路江作品想到的. 美术研究. 1994. № 4. 页. 48–49. [Вей Цімей. Про новий реалістичний олійний живопис – думки після перегляду робіт Чжана Луцзяна. Дослідження образотворчого мистецтва. 1994. № 4. С. 48–49].

192. 王宗英 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社, 2009. 225 页 [Ван Цзуньїн Історія китайського живопису. Видавництво Південно-Східного університету, 2009. 225 с.].
193. 魏建明. 困境与突围—关于现代中国画的回顾与思考. 戏剧之家. 2016. № 24. 页. 188. [Вей Цзяньмін. Дилема і прорив – Огляд і роздуми про сучасний китайський живопис. Будинок драми. 2016. № 24. С. 188].
194. 王宇清. 旗袍里的思想史. 北京：中国青年出版社, 2003. 160 页.[Ван Юйцін. Історія думки щодо чонсам. Пекін: Видавництво китайської молоді, 2003. 160 с.].
195. 王跃龙. 魔幻的戏剧象征—刘湓绘画作品. 丰富多彩的. 2014. №3. 页. 225–227. [Ван Юелун. Чарівні драматичні символи – картини Лю І. Барвистий. 2014. № 3. С. 225–227].
196. 高明祿. 中國現代美術史, 1985–1986。上海: 上海人民出版社, 1991. 731 頁 [Гао Мінлу. Історія китайського сучасного образотворчого мистецтва, 1985–1986. Шанхай, 1991. 731 с.].
197. 高明祿. 中國前衛藝術。南京：江蘇美術出版社, 1997. 296 頁 [Гао Мінлу. Китайське авангардне мистецтво. Нанкін: Видавництво Цзянсуського образотворчого мистецтва, 1997. 296 с.].
198. 高明祿. 分離的方法, 分離的現代性.上海, 2005. 644 頁 [Гао Мінлу. Відокремлені методи, відокремлена сучасність. Шанхай, 2005. 644 с.].
199. 高明祿. 牆是中國當代藝術的歷史和邊界。北京：中国人民大学出版社, 2006. 344 頁 [Гао Мінлу. Стіна: історія та межі китайського сучасного мистецтва. Пекін: Видавництво Китайського університету Женьмін. 344 с.].
200. 葛兆光. 《道教与中国文化》。上海人民出版社、1987年。[Ге, Чжаогуан. Даосизм та китайська культура. Шанхайское народное издательство, 1987].
201. 郭伟华. 学郎世宁古画技法解秘. 天津：天津人民美术出版社. 2005.

18 页 [Го Вейхуа. Упізнайте таємниці давніх технік живопису Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2005. 18с.].

202. 顾丞峰. 观念性介入, 当代绘画的新课题—从张晓刚, 石冲作品谈起. 批评的时代. 2003. 体积 3. 丙77-99 [Гу Ченфен. Концептуальне втручання, нова тема в сучасному живописі: починаючи з робіт Чжан Сяогана та Ши Чонга. Епоха критики. Т. 3. С 77-99].

203. 戴伯倫。《民族服飾》。中國“三峽三峽”出版社、2007年。400页 [Дай, Болун. Національний костюм та декор. Китайське видавництво «Трьох ущелин Санься, 2007. 400 с.]

204. 戴锦华. 性別中國 臺北：麥田出版:城邦文化, 2006. 198 頁 [Дай Цзіньхуа. Гендер у Китаї. Тайбей: видавництво Maitian: City Press, 2006. 198 с.].

205. 杜爾維。《研究儒家、佛教和道家的信仰》。台灣學聖書局、1978 年 [Далві, Дж. Дослідження конфуціанства, буддизму та даосизму. Тайвань, книгарня «Сюешен», 1978]

206. 《道教與中國文化：隱世世界》。北京、2005年 [Даосизм і китайська культура: Світ сокровенного. Пекін, 2005].

207. 道子。後現代主義的藝術體系。重慶, 2001. 644 頁 [Дао Цзи. Системи мистецтва постмодернізму. Чунцін, 2001. 644 с.].

208. 德德瑪。油畫中蒙古族女性形象的審美特徵與精神表現《中國民族藝術》。2005年3期。66–71頁。[Де, Дема. Естетичні характеристики та духовне вираження монгольських жіночих постатей у олійному живописі. Китайське національне мистецтво, 2020, 3. С. 66–71].

209. 论绘画中的语言状态. 美术研究, 丁一林. 1988. 4, 40-43 頁 [Дін Ілінг. Про статус художньої мови в живописі. Дослідження мистецтва, 1988, 4. С. 40-43 с.].

210. 敦煌研究院 编著. 《中国石窟：敦煌莫高窟•第四卷》. 北京：文物出版社, 2023. 241 页 [Дуньхуанська академія, ред. Китайські гроти: Дуньхуанські гроти Могао, том 4. Пекін: Видавництво «Культурні реліквії», 2023. 241 с.].
211. 嚴家武. 《早期藝術史》. 北京、 1978年 [Іень Цзя У. Історія раннього мистецтва. Пекін, 1978].
212. 尹丽杰. 中国传统绘画的表现形式与审美特征. 群文天地：下半月, 2011, 11, 页 105-105 [Інь Ліцзе. Форма вираження та естетичні характеристики традиційного китайського живопису. Цюньвень Тяньді: Друга половина місяця, 2011, 11. С. 105-105].
213. 郎世宁绘. 宫廷画师郎世宁. 天津：天津人民美术出版社. 2008. 133 页 [Кастільйоне Джузеппе. Придворний художник -- Джузеппе Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2008. 133 с.].
214. 礼记. (全 2 册•中华经典名著全本全注全译). 北京: 中华书局, 2017.- 1268 页 [Книга обрядів. (2 томи, Повне збірне видання китайської класики, повністю анотована та повністю перекладена). Пекін: Книжкова компанія Чжунхуа, 2017. 1268 с.].
215. 明代抄本. 扬州：瓜林书社, /扬州瓜林古籍印刷社, 2007 年。5 卷 [Кодекс династії Мін. Янчжоу: Книжкове товариство Гуалін, / Товариство друкарства стародавніх книг Янчжоу Гуалін, 2007. – 5 томів].
216. 李宽. 中西绘画中线条的运用和比较. 东方艺术, 2009. (S2), 页 92-94 [Лі Куан. Використання та порівняння ліній у китайському та західному живописі. Східне мистецтво, (S2), 2009. С.92-94].
217. 林木.. 中国油画的有益探索. 中国西部, (1995) (4), 页 16-18. [Лінь Му. Корисне дослідження китайського олійного живопису. 1995. Західний Китай, 4, С.16-18.].

218. 李小江. 女性/性别的学术问题. 济南 / 北京 : 山東人民出版社, 2005. 232 页 [Лі Сяоцзян. Академічні питання жінок та гендеру. Цзінань/Пекін: Шаньдунське народне видавництво, 2005. 232 с.].
219. 李超 中国现代油画史 上海 : 上海书画出版社, 2007. 392 页 [Лі Чао. Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису і каліграфії, 2007. 392 с.].
220. 李菲. 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. 安阳工学院学报, 11(1). 页 84-86 [Лі Фей. Сюй Бейхун, Лін Фенмянь, Лю Хайсу. Дослідження націоналізації олійного живопису на початку 20 ст. 2012, 11(1), С. 84-86].
221. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社, 2016. 544 页. [Лю Вей. Історія китайської олійної картини. Пекін : Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с.].
222. 刘栋. 论印象派画家的绘画风格. 天水师范学院学报. 2003. № 23(3). 页 . 109–110. [Лю Дун. Про стиль живопису художників-імпресіоністів. Журнал педагогічного університету Тяньшуй. 2003. № 23(3). С. 109–110].
223. 刘溢. 司徒勇六胖子油画技法. 人民美术出版社. 2012. 162 页. [Лю І. Техніка написання жирним маслом Situ Yongliu. Видавництво народного образотворчого мистецтва. 2012. 162 с.].
224. 鲁虹. 新世纪以来的中国当代油画. 画刊. 2011. № 6. 页. 27–29. [Лу Хун. Сучасний олійний живопис з часів Нового століття. Ілюстрований журнал. 2011. № 6. С. 27–29].
225. 路瑶. 探析光在现代中国画中的运用. 美术教育研究. 2013. № 14. 页. 18–21. [Лу Яо. Вивчення застосування світла в сучасному китайському живописі. Дослідження мистецької освіти. 2013. № 14. С. 18–21].
226. 刘瑞璞 & 朱博伟 . 旗袍史稿. 北京 : 科学出版社, 2021. 376 页 [Лю Жуйпу та Чжу Бовей. Проект історії чонгсаму. Пекін: Science Press, 2021. 376 с.].

227. 刘曦林. 中国画的传统与现代. 文艺评论, (2008). (1), 页 81-86 [Лю Сілінь Традиційний і сучасний китайський живопис. Огляд літератури та мистецтва, (2008). (1). С. 81-86.].
228. 刘雪姣, 《论“五四”新文化运动时期西方绘画艺术对现代文学书籍封面设计的影响》, 发表于《美育学刊》, 2024 年第 15 卷第 4 期, 7 页 [Лю Сюецзяо, «Про вплив західного живопису на дизайн обкладинок сучасних літературних книг під час руху «Нова культура Четвертого травня». *Журнал естетичної освіти*, том 15, № 4, 2024. С. 7].
229. 劉淳. 中國油畫史 . 北京青年 版社, 2016. 544 页 [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с.]
230. 廖雯. 女性艺术 – 女性主义作为方式 (Women's Art — Feminism as a Mode). 长春: 吉林美术出版社, 1999. 169 页 [Ляо Вень. Жіноче мистецтво – фемінізм як спосіб. Чанчунь: Видавництво образотворчих мистецтв Цзіліня, 1999. 169 с.].
231. 孟立丛. 浅谈绘画中的线条. 开封大学学报, (2003). 17(4), 页 65-67 [Мен Ліконг Розмова про лінії в живописі. *Журнал університету Кайфен*, (2003). 17 (4), С. 65-67.].
232. 陕西历史博物馆 编: 罗文利 / 成建正. 中国古代壁画: 唐代 (陕西历史博物馆藏) 南宁: 广西美术出版社, 2017. 全三册. 651 页 [Музей історії Шеньсі, ред. Луо Веньлі та Чен Цзяньчжен. Стародавні китайські фрески: династія Тан (Колекція Музею історії Шеньсі). Наньнін: Видавництво образотворчих мистецтв Гуансі, 2017. Три томи. 651 с.]
233. 纳春英 . 隋唐平民服饰研究. 北京: 人民出版社, 2023. 289 页. [На Чуньїн. Дослідження цивільного одягу династій Суй та Тан. Пекін: Народне видавництво, 2023. 289 с.].

234. 聂崇正. 郎世宁全集 1688-1766 上卷. 天津: 天津人民美术出版社. 2015. 240 页. [Не Чунчжен. Повне зібрання творів Кастільйоне (1688-1766). Том 1. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2015. 240 с.]
235. 聂崇正. 中国巨匠美术丛书—郎世宁. 北京: 文物出版社. 1998. 33 页 [Не Чунчжен. Серія китайських майстрів мистецтва – Джузеппе Кастільйоне. Пекін: Видавництво культурних реліквій. 1998. 33с.]
236. 聂崇正. 中国名画家全集——郎世宁. 石家庄: 河北教育出版社, 2006. 185 页 [Не Чунчжен. Повне зібрання творів видатних китайських художників. Кастільйоне. Шицзячжуан: Хебей Освітня Преса. 2006. 185с.]
237. 潘天寿《中国绘画史》苏州市: 古吴轩出版社 2022 年, 496 页 [Пань Тяньшоу. Історія китайського живопису. Сучжоу: Гувусюань, 2022. 496 с.]
238. 周礼. 中华书局, 北京, 2022, 1108 页 [Обряди Чжоу. Книжкова компанія «Чжунхуа», Пекін, 2022, 1108 с.]
239. 彭彤. 全球化与中国图像. 四川美术出版社. 2005 [Пен Цзунь. Глобалізація та китайські образи. Видавництво Sichuan Fine Arts Publishing House, 2005].
240. 翁鑫. 新疆佛教藝術: 繪畫研究. 新疆: 新疆藝術繪畫攝影出版社、1979 年 [Синь, Вен. Буддійське мистецтво Сінцзяна: Вивчення живопису. Видаництво художнього живопису та фотографії СУАР, 1979].
241. 谢赫. 古画品录, 中华书局, 1985 [Се Хе, «Каталог стародавніх картин», видавництво Zhonghua Book Company, 1985].
242. 孙机. 汉代物质文化资料图说. 北京: 文物出版社, 1991. 520 页. [Сунь Цзі. Матеріальна культура династії Хань: ілюстрований каталог. Пекін: Видавництво Венью, 1991. 520 с.]

243. 孙机 . 中国古舆服论丛 (增订本). 北京 : 文物出版社, 2013. 489 页.[Сунь Цзі. Збірка есеїв про стародавні китайські транспортні засоби та одяг (переглянуте видання). Пекін: Видавництво Венью, 2013. 489 с.].
244. 薛嘉慧. 论述现实主义与新现实主义油画的异. *报刊荟萃*. 2018. № 3. 页 .190–194. [Сюе Цзяхуей. Обговорення відмінностей між реалізмом і неореалізмом олійного живопису. *Колекція газет*. 2018. № 3. С. 190–194].
245. 《红楼梦》(校注本) 曹雪芹 中华书局, 北京, 2017.1026 页 . [«Сон Червоної кімнати» (анотоване видання) Цао Сюеціня, видавництво «Чжунхуа», Пекін, 2017, 1026.с.].
246. 徐健.中国绘画史. 年份 : 年. 浙江. 浙江人民美术出版社. 2018. 页数不详. [Сюй, Цзянь. Історія китайського живопису. Народне образотворче мистецтво, 2018].
247. 王菲, 张进平. 中国 80 后写实油画在当代油画中的呈现. *大众文艺: 学术版*. 2015. № 2. 页.72–77. [Фей Вонг, Чжан Цзіньпін. Презентація китайського реалістичного олійного живопису після 80-х років у сучасному олійному живописі. *Популярна література: Академічне видання*. 2015. № 2. С. 72–77].
248. 傅伯星.大宋衣冠 : 图说宋人服饰 . 上海: 上海古籍出版社 (Shanghai Guji), 2016. 335 页.[Фу-бокс. Одяг династії Сун: Ілюстрована розповідь про костюми народу Сун. Шанхай: Видавництво стародавніх книг Шанхаю, 2016. 335 с.].
249. 海娟程, & 石英吴. 中国画中红色资源的运用与价值. *教育科学发展*, 2022, 4(4). 页 10-12 [Хай Цзюаньчен, Шіші Ву. Використання та значення «червоного символізму» у китайському живописі. *Educational Science Development*, 2022. 4 (4). С. 10-12].
250. 华梅. 极简中国服装史. 北京 : 人民美术出版社, 2023. 217 页. [Хуа Мей. Мінімалістична історія китайського костюма. Пекін: Народне видавництво образотворчих мистецтв, 2023. 217 с.].

251. 黄海燕. 后现代主义语境中的石忠油画创作. 艺术百家. 2009. 第 25 卷. A01 期. 页 249–251. [Хуан Хайян. Творіння олійного живопису Ши Чона в контексті постмодерну. *Мистецька сотня*. 2009. Т. 25. № А01. С. 249–251].
252. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. 北京, 2014. 404 [Цзоу Юецзінь, Цзоу Цзяньлінь. Сто років китайської історії мистецтва. Пекін, 2015. 404 с.].
253. 蔣勳. 齊白石：中國文人畫最後的奇葩. [Цзян Сюнь. Ці Байши: останній розквіт літературного живопису. Тайбей: Lion Books, 1982. 118 с.].
254. 陈平原, 触摸历史与进入五四. , 北京：北京大学出版社, 2000-ті. 300 页[Чень Піньюань. Дотик до історії та вступ до руху Четвертого травня. Пекін: Видавництво Пекінського університету, 2000-2001. 300 с.].
255. 陈申. 《中国京剧戏衣图谱》. 文化艺. 术出版社, 2009. 322. 页. [Чень Шень. Ілюстрований атлас костюмів китайської пекінської опери. Видавництво «Культура і мистецтво», 2009. 322 с.].
256. 陈朝琴. 具象极至的多重隐喻—浅析冷军, 石冲油画艺术. *文艺生活*. 2011. №. 1. 页. 43–44. [Чень Чаоцінь. Численні метафори з надзвичайною конкретністю – короткий аналіз мистецтва олійного живопису Ленг Цзюня та Ши Чонга. *Мистецьке життя*. 2011. № 1. С. 43–44].
257. 陈传席：《六朝画论研究》。天津：天津人民美术出版社，2015 年 8 月。350 页 [Чень Чуаньсі, Дослідження теорії живопису шести династій. Тяньцзінь: Видавництво народних мистецтв Тяньцзіня, серпень 2015. 350 с.].
258. 张玲.那更罗衣峭窄裁：南宋女装形制风格研究. 北京：中国传媒大学出版社，2019. 398 頁 [Чжан Лін. Вузький та гострий крій одягу Нагенлу: дослідження стилю жіночого одягу в Південній династії Сун. Пекін: Видавництво Університету комунікацій Китаю, 2019. 398 с.].
259. 周策纵, 《五四运动：现代中国的思想革命》，南京：江苏人民出版社，1999 年, 约 400 页. [Чжоу Цзо-цзун, Рух Четвертого травня: Ідеологічна революція в сучасному Китаї, Нанкін: Народне видавництво Цзянсу, 1999, 400 с.].

260. 朱其：对 20 世纪中国画转型的重新认识 [Чжу Ці: Нове розуміння трансформації китайського живопису ХХ століття. Китайський живопис. 2003, 330 с.].
261. 朱建高, 吴冠中美术教育思想探析, 美术教育研究, 2014, 页 34-35. [Чжу Цзяньгао, Аналіз думки Ву Гуанчжуна про художню освіту. *Дослідження художньої освіти*, 2014, С.34-35].
262. 钟漫天. 合卺之礼— 中华婚俗文化. 艺术设计研究. № 2. 页. 27–35. [Чжун Мантян . Церемонія одруження – Китайські весільні звичаї та культура. *Дослідження мистецтва та дизайну*. 2017. № 2. С. 27–35].
263. 女四书.班昭 团结出版社, 北京, 2017.-336 页. [Чотири книги для жінок, Пекін: видавництво Tuanjie, 2017, 336 с.].
264. 黄海燕. 后现代语境下的石冲油画创作. 艺术百家. 2009. Т. 25. №. А01. 220 页. [Хуан Хайян. Олійні картини Ши Чонга в постмодерністському контексті. *Художні сотні*. 2009. Т. 25. № А01. 220 с.].
265. 沈宗文, 中国服饰史, 2004 [Шень Цунвень. Історія китайського костюма, 2004].
266. 沈从文. 中国古代服饰研究. 上海：上海书店出版社 2011.648 页 [Шень Цунвень. Дослідження стародавніх китайських костюмів. Шанхай: Видавництво книгарні Шанхаю, 2011. 648 с.].
267. 俞剑华（编）：《中国古代画论类编》（第二版）。北京：人民美术出版社，2000 年。全书约 1347–1357 页 [Юй Цзяньхуа (ред.): Класифікована колекція теорій давньокитайського живопису (друге видання). Пекін: Народне видавництво образотворчих мистецтв, 2000. С.1347–1357].
268. 袁敏. 我看中国的“超级写实主义”. 美术研究. 2001. № 2. 页. 47–48. [Юань Мін. Мій погляд на китайський «Суперреалізм». *Дослідження образотворчого мистецтва*. 2001. № 2. С. 47–48].

269. 薛永年, 蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000 年, 290 页 [Юньнян Сюе, Сінйі Цай. Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цін. Пекін: [б.в.], 2000. 290 с.].
270. 严洁英。清代满族风俗习惯。沈阳, 辽宁中国民俗出版社, 1999 年 424 页 [Янь Цзеїн. Звичаї та звички маньчжурів за династії Цін. Шеньян, Ляонінське видавництво китайського фольклору, 1999. 424 с.].
271. 何延品, 中国 绘画 史, 石家庄: 2005 年, 480 页 [Яньпін Хей. Історія китайського живопису. Шіцзяцзуань: [б.в.], 2005. 480 с.].

Електронні ресурси:

272. Ван Чонг. Революційний» костюм доби Мао Цзедуна в станковому живописі Китаю. *Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 року/ Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2025. 145 с., С.135-136. URL: <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf>*
273. Ван Чонг. Методологічні підходи до осмислення репрезентативних стратегій в станковому живописі Китаю. *Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик: колективна монографія/ за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків: Видав. центр ХДАДМ, 2024. 175 с., С. 102-125. (Наукова серія кафедри МККП ХДАДМ). ISBN 978-966-8106-95-8. URL: <https://ksada.org/repozitarij/metod-miz-kylt-praktik/metod-miz-kylt-praktik-repozitarij-mono-1.pdf>*
274. Горбатенко Л.П. Принципи побудови асоціативно-образних колірних композицій. АРТ-платформа, 2020 Вип.1. *Науковий альманах* Київ: КМА, 2020, 238-248. URL: <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/18> (дата звернення 11.02.2025).

275. Горбатенко Л.П. Музыка кольору. АРТ-платформа, 2022 Вип.1. *Науковий альманах*. Київ: 2022, 190-202. URL: <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/99/82> (дата звернення 11.02.2025).

276. Репрезентація. URL: <https://www.google.com/search?> (дата звернення 11.02.2025).

277. Цао Гуан Юй (Цао Гуаньюй). Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39-40. С.164-185. URL: <http://surl.li/hrspce> (дата звернення 11.02.2025).

278. Duan L. Modern Chinese Art: Narrativizing Western Influence and Chinese Response in the Modern Era. *The Waterfall and the Fountains*; 2019. URL: https://www.academia.edu/41026019/Modern_Chinese_Art_Narrativizing_Weste(дата звернення 10.02.2025).

279. Ming Lin. Chinese modernist painter Chun Dies at 93. URL: <http://www.artasiapacific.com/News/ChineseModernistPainterChuTehChunDiesAt94>

280. Shmagalo, R., & Xian, H. The Art of the Mask And Make-Up in the Traditions of the East and West: Artistic Features, Stylistics, *Interrelationship*. Herança, 2023. 7(1), 100–112. URL: <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.789> URL: <https://revistaheranca.com/index.php/heranca/article/view/789> (дата звернення 11.02.2025).

281. 王朝闻,薛永年,蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000, 588 页 [Ван Чаовень, Сюе Юннйань, Цай Сінйї. Історія китайського образотворчого мистецтва. Династія Цин. Шаньдун: Цїлу, 2000. 588 с.] URL: <https://m.fx361.cc/news/2019/0617/18337620.html> (дата звернення 11.02.2025).

282. 画万年花甲. 清. 汪承霈. 清乾隆时期绘卷. 台北故宫博物院藏 [Живопис шістдесятих років Ваньнянь. Династія Цин. Ван Ченпей. Сувій. Картини періоду Цін Цяньлун. Колекція музею-палацу Тайбея] URL: <http://surl.li/oesjld> 谢赫简介 — 最早的绘画理论家 (дата звернення 11.02.2025).

283. 徐 海 – перший теоретик живопису URL: <http://www.zhshw.com/lidai/nanbei/xiehe/>(дата звернення 11.02.2025).
284. 冷军.冷军油画作品集. 安徽美术出版社. 2016. [Лен Цзюнь. Колекція картин маслом Лен Цзюня. Видавництво Anhui Fine Arts. 2016]. URL: <https://huaban.com/boards/24863781>(дата звернення 11.02.2025).
285. 马增鸿. 新时期中国现实主义油画的基本品格. 南京：江苏美术出版社. 2006. [Ма Цзенхун. Основні характеристики китайського реалістичного олійного живопису нової епохи. Нанкін: видавництво Jiangsu Fine Arts. 2006]. URL: <https://collection.sina.com.cn/yhds/20140106/0916139249.shtml> (дата звернення 11.02.2025).
286. 中国花鸟画的简单构图法 [Простий метод композиції китайського живопису квітів та птахів] URL: <http://surl.li/skqqad> (дата звернення 11.02.2025).
287. 郎世宁最经典的百幅作品 [Сто класичних творів Кастільоне]. URL: <http://surl.li/tktrym> (дата звернення 20.03.2025).
288. 国画技法】重彩 古画临摹技法 [Техніки китайського традиційного живопису Техніки копіювання давніх картин із квітами] URL: <http://surl.li/jmzaax> (дата звернення 25.03.2025).
289. 吴树敬单位：略谈传统插花对意境美的阐释 [У Шуцзін. Коротка доповідь про інтерпретацію традиційної квіткової композиції та про красу художньої концепції]. URL: <http://surl.li/qpzlkd> (дата звернення 24.03.2025).
290. 戚明. 清供图与静物画有相似之处，文化内涵却有明显差异 [Ци Мин. Між картинами династії Цин та натюрмортами є схожість, але є очевидні відмінності у культурних конотаціях]. URL: <http://surl.li/fmrcrw> (дата звернення 24.03.2025).
291. 程波涛《岁朝图》的民俗文化意蕴探微 [Чен Ботао. Дослідження народно-культурного значення «Портрету Суй Чао»] URL:

<https://chinafolklore.org/web/index.php?Page=2&NewsID=155> (дата звернення 24.03.2025).

292. 我 看 吳 昌 碩 [Я бачу У Чаншо]. URL:http://www.360doc.com/content/18/0610/23/54904761_761301094.shtml (дата звернення 24.03.2025).

293. 朱其. 对 20 世纪中国画转型的重新认识. 画刊, 2014, (1), 42-45 [Чжу Ці. Нове розуміння трансформації китайського живопису в XX столітті. Малюнок / Pictorial Magazine, 2014, 1, С. 42-45]. URL: <http://surl.li/rfkpfe> (дата звернення 24.03.2025).

294. Xin_Zhui. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Xin_Zhui (дата звернення 24.03.2025).

295. Байк. URL:<https://baike.baidu.com/item/岐国公主/5164307> (дата звернення 27.04.2025)

296. Чень Хуншоу. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/Чень_Хуншоу (дата звернення 24.03.2025)

297. Пань Юйлань. URL: wikipedia.org/wiki/Пань_Юйлян (дата звернення 24.03.2025).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Іл. 1. Гробниця Фу Хао (дружини правителя У Діна, бл. 1200 до н.е.) доба династії Шан.

Іл. 2. Зразки одягу до династичного періоду історії Китаю.

Іл. 3. Автор невідомий. Один з шести видів одягу імператриці династії Західна Чжоу для виконання ритуалу жертвопринесення.

Іл. 4. Зразки жіночого одягу доби династії Ся (2070–1600 рр. до н.е.)

Іл. 5. Дама з драконом і феніксом. Сувій. Фрагмент. Шовк, мінеральні фарби, туш V ст. до н.е. Палац- музей Гугун, Пекін.

Іл. 6. Сучасна інтерпретація жіночого костюмного комплексу доби династії Цінь— ханьфу.

Іл. 7. Воскова скульптура-реконструкція леді Сінь Чжуй (бл.217 р. до н. е. - 169 або 168 р. до н. е.), також відома як леді Дай або маркіза Дай.

Іл. 8. Лакована труна леді Сінь Чжуй з гробниці (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хунань).

Іл. 9. Фотографія розписаного «поховального прапору»/ штандарту леді Сінь Чжуй з гробниці (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хунань).

Іл. 10. Фрагмент настінного розпису в гробниці Дахутін епохи Хань, що зображує двох жінок. 25-220 рр. н. е. Чженчжоу, провінція Хенань.

Іл. 11. Портрет імператриці Ма Мінде. Східна династія Хань. Шовк, мінеральні фарби, чорнило. Альбом із зображенням кількох дружин імператорів. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 12. Гу Кайчжи. Сувой. Фрагмент. Повчання старшій придворній дамі. Шовк, мінеральні фарби, туш. Копія сувою VII – VIII ст.. Палац- музей Гугун, Пекін.

Іл. 13. Гу Кайчжі. Сувій. Фрагмент. Фея річки Ло. Шовк, мінеральні фарби, туш. Копія XII чи XIII століття. Художня галерея Фріра, Вашингтон.

Іл. 14. Мала скульптура жінки-музикантші з колекції скульптурної групи з гробниці Чжан Шена в Аньяні, провінція Хенань, чиновника династії Суй, який помер у 594 році.

Іл. 15. Дев'ятиповерховий храм, Могао, Печери-храми Дуньхуана, Китай.

Іл. 16. Автори анонімні. Небесні діви на фресці Безлике божество, печера 285, Печери-храми Дуньхуана.

Іл. 17. Чжоу Фан. Сувій. Фрагмент. Придворні панні з віялами. (інша назва «Придворні панні із служницями»). Шовк, водяні фарби, туш, VII ст. Палац-музей Гугун, Пекін.

Іл. 18. Чжоу Фан. Сувій. Фрагмент Придворні дами настроюють лютню. Шовк, мінеральні фарби, туш, VII ст. Розмір: 28 см х 75 см. Музей мистецтв Нельсона-Аткінса, Канзас Сіті.

Іл. 19. Чжан Сюань. Сувій. Фрагмент. Придворні дами, які готують щойно зітканий шовк. Шовк, мінеральні фарби, туш. Копія XII ст. Музей образотворчих мистецтв, Бостон.

Іл. 20. Чжан Сюань. Сувій. Імператор Мінхуан грає на флейті. Шовк, мінеральні фарби, туш Пізня копія Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 21. Кочівники. Сувій. Складна атрибуція; раніше приписувалася Ху Хуаню (X. ст.), але сучасні дослідження вказують на пізнішу дату – ймовірно, епоху Юань (1271-1368). Шовк, мінеральні фарби, туш, розмір: 26,2 см × 143,5 см. Палац- музей Гугун, Пекін.

Іл. 22. Храмово-палацовий комплекс імператриці Чабі, дружини Хубілая. Династія Юань.

Іл. 23. Аніко. Портрет Чабі, дружини Хубілая (також відома як Шидзу). Фрагмент. Шовк, мінеральні фарби, чорнило, розмір: 48 см × 61.5 см. Альбом із зображенням кількох дружин імператорів. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 24. Лі Тан. Бодхісатва Манджушрі. Папір, туш, фарби, розмір: 104 см × 38 см. Кін. XI-пер. пол. XII ст. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 25. Імператор Хуей-цзун. Сувій. Жінки виготовляють шовк. Шовк, мінеральні фарби початок 12 ст., розмір: 37 см × 145.3 см. Музей образотворчих мистецтв, Бостон.

Іл. 26. Тан Ін. Чотири красуні. Близько 1500. Шовк, туш, фарба, розмір: 171,5 см × 87,5 см. Палац-музей Гугун. Пекін.

Іл. 27. Тан Ін. Красуня. Папір, туш, фарба, Близько 1500. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 28. Тан Ін. Жінка, яка грає на флейті. Папір, туш, фарба, Близько 1500 рр. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 29. Чень Хуншоу. Леді Сюаньвень Цзюнь дає інструкції щодо класичних творів. Деталь. Шовк, туш, мінеральні фарби, 1638. Музей образотворчого мистецтва, Клівленд.

Іл. 30. Чень Хуншоу. Сувій. Безсмертні святкують день народження. Шовк, туш, мінеральні фарби, повний розмір: 408 см × 812 см, 1649. Музей мистецтв, Індіанаполіс.

Іл. 31. Цю Ін. Сувій. Весняний ранок у палаці Хань. Вид I, деталь. Шовк, туш, мінеральні фарби, 1530 рр. Палац-музей Гугун. Пекін.

Іл. 32. Дж. Кастільоне. Портрет імператриці Сяо Сяньчунь в парадному одязі (Імператриця на троні). Фрагмент. Шовк, чорнило та фарби, розмір: 232 см × 322.5 см, XVIII ст. Палац-музей Гугун, Пекін.

Іл. 33. Дж. Кастільоне. Портрет китайської дівчини в європейській сукні. Олія, папір, розмір: 76 см × 55 см, XVIII ст. Палац-музей Гугун, Пекін.

Іл. 34. Дж. Кастільоне та учні. Сувій. Імператор Цяньлун та його наложниці. Загальні розміри сувою: 53.8 см × 1154.5 см, з яких 53 см × 688.3 см займають безпосередньо зображення. Шовк, фарби, чорнило, 1737 р. Музей мистецтв, Клівленд.

Іл. 35. Невідомий автор. Дванадцять красунь на дозвіллі. XVIII ст. 12-панельна ширма. Шовк, туш, фарби. 194 см × 98 см (кожна панель). Палац-музей Гугун, Пекін.

Іл. 36. Невідомий автор. Дванадцять красунь на дозвіллі. Фрагменти. 18 ст. 12-панельна ширма. Шовк, туш, фарби. 194 см х 98 см (кожна панель). Палац-музей Гугун, Пекін.

Іл. 37. Варіанти жіночого костюмного комплексу в період династичного Китаю.

Іл. 38. Сто старожитностей. Жіночий халат. Шовк, вишивка. XIX ст. Приватна колекція.

Іл. 39. Стародавній костюм Сіцзюнь династії Цин. Сучасна реконструкція.

Іл. 40. Хуа Янь. Малюнок придворних дам у стилі баймяо. Папір, туш, розмір: 82 см × 32,2 см XVII-XVIII ст. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 41. Ці Байші. Дама з віялом. Полотно, олія, розмір невідомий, 1910-1916 рр. Колекція Жунбаочжай, Пекін.

Іл. 42. Фотографія Хе Сяннін із чоловіком Ляо Чжункаєм та їхніми дітьми.

Іл. 43. Сюй Бейхун. Опустив свій батіг. Полотно, олія, розмір: 144 см × 90 см, 1939 р. Приватна колекція.

Іл. 44. Лін Фенмянь. Дама в синьому. Папір, туш, кольорові чорнила, розмір: 68 см × 65,5 см, 1947 р. Приватна колекція.

Іл. 45. Сюй Бейхун. Портрет юної леді. Полотно, олія, 1940 р. Приватна колекція.

Іл. 46. Сюй Бейхун. Жінка з віялом. Полотно, олія, розмір: 60 см × 73 см, 1920 р. Приватна колекція.

Іл. 47. Сюй Бейхун. Мати Чжао Ву. Змішана техніка, розмір 300 см × 729 см, 1941 р. Приватна колекція.

Іл. 48. Сюй Бейхун. Красуня у вірші династії Тан. Змішана техніка, розмір 300 см х 729 см, 1938 р. Приватна колекція.

Іл. 49. Сюй Бейхун. Портрет міс Дженні. Полотно, олія, розмір: 136 см х 98 см, 1939 р. Приватна колекція.

Іл. 50. Сюй Бейхун. Портрет Сунь Дуочі. Полотно, олія, розмір: 100 см × 80 см, 1940 р. Приватна колекція.

Іл. 51. Пань Юйлян. Автопортрет. Папір, змішана техніка, розмір: 73.5 см × 60 см, 1945 р. Приватна колекція.

Іл. 52. Ці Байші. Дама з віялом. Полотно, олія, розмір: 31 см × 43 см, 1910-1916 р. Колекція Жунбаочжай, Пекін.

Іл. 53. Пань Юйлян. Танець із віялами. Папір, змішана техніка, розмір: 99 см × 74,5 см, 1955 р. Приватна колекція.

Іл. 54. Лян Юлун. Агітатор Червоної Армії. Полотно, олія, розмір: 138 см х 100 см, 1962 р. Приватна колекція.

Іл. 55. Чжао Юпін. Члени жіночого комітету на з'їзді. Полотно, олія, розмір: 105 см х 75 см, 1962 р. Національний художній музей Китаю. Пекін.

Іл. 56. Тан Сяомін. Член жіночого комітету. Полотно, олія, розмір: 127 см х 100 см, 1971 р. Приватна колекція.

Іл. 57. Чень Іфей. Червоний прапор № 2. Полотно, олія, розмір: 300 см × 160 см, 1971 р. Колекція Шанхайського інституту олійного живопису та скульптури, Шанхай.

Іл. 58. Пан Цзяцзюнь. Я–Хайян. Полотно, олія, розмір: 88 см × 130 см, 1972 р. Колекція Художнього музею Гуандуна, Гуанчжоу.

Іл. 59. Лю Яожень. Срібні квіти. Полотно, олія, розмір: 185 см х 200 см, 1974 р. Колекція Шанхайського інституту олійного живопису та скульптури, Шанхай.

Іл. 60. Чжан Фанчжень. Червоне століття. Працівниці сталеливарних заводів. Полотно, олія, розмір: 101 см х 74 см, 1977 р. Приватна колекція.

Іл. 61. Лю Яожень. Лю Хулань. Полотно, олія, розмір: 110 см × 91 см, 1978 р. Колекція Шанхайського інституту олійного живопису та скульптури, Шанхай.

Іл. 62. Хе Дуолін. Молодість. Полотно, олія, розмір: 101 см х 74 см, 1982 р.

Іл. 63. Син Цинжень. Рожеві спогади. Полотно, олія, розмір: 160 см х 180 см, 1989 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.

Іл. 64. Ван Гобінь. Похитаємо весла. Полотно, олія, розмір: 130 см × 180 см, 2000 р.

Іл. 65. Чан Шухун. Дві сестри. Полотно, олія, розмір: 164 см × 130 см, 1936 р. Музей Лонг, Шанхай.

Іл. 66. Мен Хунся. Весняна трава знову зеленіє. Папір, мінеральні фарби. розмір: 180 см х 90 см, 2023 р.

Іл. 67. У Ян. Вісім красунь. Полотно, змішана техніка: цифровий живопис, мінеральні фарби, золота, срібна та мідна фольга, розмір: 200 см × 100 см, 2021 р. Колекція бренда ханьфу.

Іл. 68. Сюе Боюань. Дівчина хуей 1. Полотно, олія, розмір: 55 см х 80 см 1936 р.

Іл. 69. Чжоу Цзюньхуа. Хуейські жінки, передові трудівниці. Полотно, олія, 1990-2000- ті рр.

Іл. 70. Цай Лян. Жінки хуей. Полотно, олія, розмір: 60 см × 50 см, 1977 р. Приватна колекція

Іл. 71. Чень Баої. Дівчина хуей на березі річки Шуле. Полотно, олія, розмір: 50 см × 80 см, 2013р. Приватна колекція.

Іл. 72. Абдул Керім Насір ад-Дін. Хамі Майсілайфу. Полотно, олія, розмір: 180 см × 180 см, 1984 р.

Іл. 73. Лю Бінцзян. Материнська любов. Полотно, олія, розмір: 100 см × 100 см, 2014 р.

Іл. 74. Ван Ідун. Уйгурка у традиційному костюмі. Полотно, олія, розмір: 60 см х 120 см, 2012 р. Приватна колекція.

Іл. 75. Маймаїті Аїті. Рання осінь. Полотно, олія, розмір: 98х84см, 1980 р. Приватна колекція.

Іл. 76. Цзінь Шаньї. Таджикицька наречена. Полотно, олія, розмір: 50 см × 60см, 1983 р., Національний художній музей Китаю, Пекін.

Іл. 77. Ван Сінгуан. Сонце-Місяць. Полотно, олія, розмір: 170 см × 170 см, 1999 р.

Іл. 78. Ван Ідун. Ескіз хінки в Сіньцзяні. Полотно, олія, розмір: 55 см х 73 см, 1981 р. Приватна колекція.

Іл. 79. Хуан Цзін. Гора. Полотно, олія, розмір: 150 см х 140 см, 2004 р.

Іл. 80. Шень Мінцунь. Наречена. Полотно, олія, розмір: 90 см х 60 см, 1982 р. Приватна колекція

Іл. 81. Се Сен. Жовтень на горі Мяо. Полотно, олія, розмір: 110 см × 140 см, 1981 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.

Іл. 82. Цун Жуйсюань. Дівчина в сезоні квітів. Полотно, олія, розмір: 136 см х 105 см, 2014 р. Приватна колекція.

Іл. 83. У Цзожень. Тибетська дівчина, яка несе воду. Полотно, олія, розмір: 61.6 см х 73 см, 1964 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.

Іл. 84. Чжан Цзяньцзюнь. Пісня прерій. Полотно, олія, розмір: 172 см х 198 см, 1979 р.

Іл. 85. Дун Сівень. Циньмі Чжуодуо перед зимовим рахунковим домом. Полотно, олія, розмір: 81 см х 60 см, 1961 р.

Іл. 86. Ба Хуан. Вічний погляд. Полотно, олія, розмір: 100 см × 80 см, 2008-2012 р. Приватна колекція.

Іл. 87. Фотографія етнічних костюмів жінок народності буй, що проживає вздовж річки Наньпан в провінції Гуйчжоу на південному заході Китаю, 2010-ті рр.

Іл. 88. Ван Ігуан. Проточна вода річки Наньпань. Полотно, олія, розмір: 130 см х 140 см, 2003 р. Приватна колекція

Іл. 89. Чень Юнмін. Дівчинка Дун 2. Полотно, олія, розмір: 30 см х 40 см, 2013 р. Приватна колекція.

Іл. 90. Ван Ідун. Ранок. Полотно, олія, розмір: 65 см × 65 см, 1999 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.

Іл. 91. Ван Ідун. Цвітіння персика. Полотно, олія, розмір: 104 см × 104 см, 1998 р. Приватна колекція.

Іл. 92. Ван Ідун. Дощ Меншань. Полотно, олія, розмір: 190 см х 185 см, 1991 р. Приватна колекція.

Іл. 93. Лен Цзюнь. Розробка усмішки Мони Лізи. Полотно, олія, розмір: 125 см × 45 см, 2004 р. Приватна колекція.

Іл. 94. Цзінь Шан'ї. Галерея Брокер. Полотно, олія, розмір: 90 см × 60 см, 2016 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.

Іл. 95. Чжу Чуньлінь. Вузлики. Полотно, олія, розмір: 130 см х 112 см, 2019 р., Приватна колекція.

Іл. 96. Лю І. Сюзанна. Полотно, олія, розмір: 70 см × 60 см, 2001 р. Приватна колекція.

Іл. 97. Ван Юйтянь. Погляд убік. Полотно, олія, розмір: 200 см х 120 см, 2014 р.

Іл. 98. Лі Гуйцзюнь. Бабка. Полотно, олія, розмір: 132 см х 113 см, 2016 р.

Іл. 99. Юджі Чай. Жіночі портрети з мотивом «Дівчина біля вікна». Полотно, олія, розмір: 150 см × 200 см, 1990-2000-і рр. Приватна колекція.

Іл. 100. Юджі Чай. Жіночі «портрети-споглядання». Полотно, олія, розмір невідомий, 1990-2000-і рр.

Іл. 101. Ян Фейюнь. Новий зелений. Полотно, олія, розмір: 162 см х 114 см, 2013 р. Приватна колекція.

Іл. 102. Ван Мінгуе. Хлорофітум. Полотно, олія, розмір: 61 см х 48 см, 2013 р. Приватна колекція.

Іл. 103. Чен Ібо. У настрої кохання. Полотно, олія, розмір: 150 см х 100 см, 2016 р. Приватна колекція.

Іл. 104. Ю Сяої. Звільнення. Полотно, олія, розмір: 100 см × 80 см, 2017 р. Приватна колекція.

Іл. 105. Лю І. Ой, Канада! Полотно, олія, розмір: 122 см х 112 см, 1994 р.

Іл. 106. Лю І. Чотири пори року – Зима. Полотно, олія, розмір: 121 см х 91 см, 2000 р.

Іл. 107. Лю І. Кульбаба. Полотно, олія, розмір: 152 см х 100 см, 2007 р.

Іл. 108. Юй Хун. Ми вдвох – Юй Хун та Чжао Бо. Полотно, олія, розмір: 250 см × 300 см, 2007 р. Центральна академія образотворчих мистецтв.

Іл. 109. Шао Фей. Cosplayers. Кадр из відеопроєкта, 2004 р.

ДОДАТОК Б
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл.1. Гробниця Фу Хао (дружини правителя У Діна, бл. 1200 до н.е.) доба династії.

			
Шкури тварин, Приклад зимого одягу	Квітковий стиль	Нижня спідниця	Одяг високопоставленої знаті в регіоні

Іл.2. Зразки одягу до династичного періоду історії Китаю.



Іл.3. Автор невідомий. Один з шести виді видів одягу імператриці династії
Західна Чжоу для виконання ритуалу жертвопринесення.

Стиль одягу середніх і нижчих дворян	Ханьфу городян та купців	Ошатна церемоніальна накидка

Іл.4. Зразки жіночого одягу доби династія Ся (2070–1600 рр. до н..



Іл.5. Дама з драконом і феніксом. Сувій. Фрагмент. Шовк, мінеральні фарби, туш
V ст. до н.е, Палац-музей Гугун, Пекін.



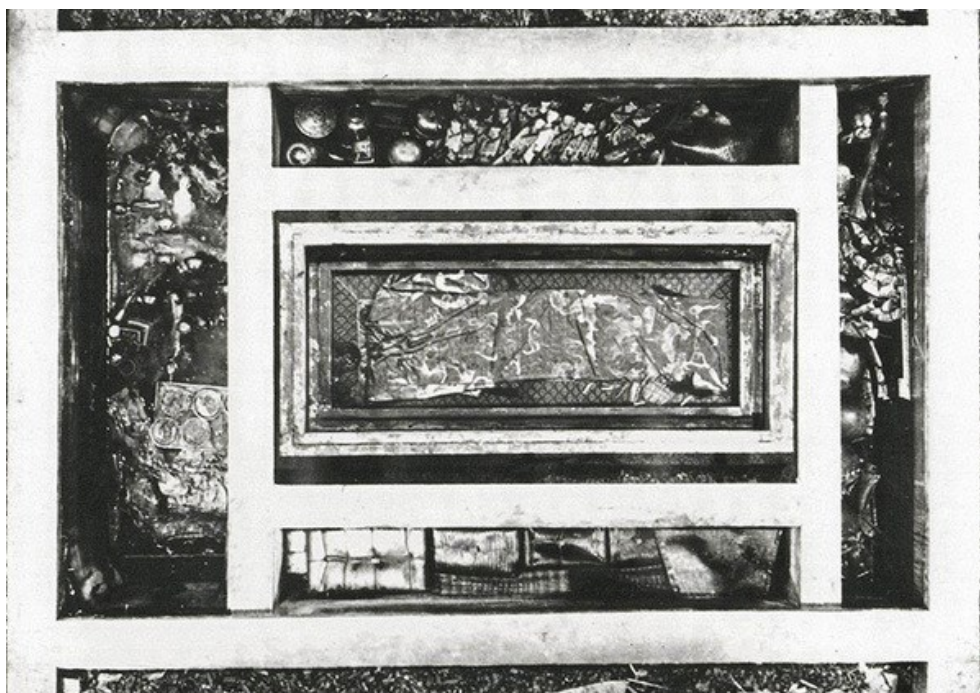
Іл.6. Сучасна інтерпретація жіночого костюмного комплексу доби династії
Цінь—ханьфу.



Іл.7. Воскова скульптура-реконструкція леді Сінъ Чжуй (бл.217 р. до н. е. -169 або 168 р. до н. е.), також відома як леді Дай або маркіза Дай.



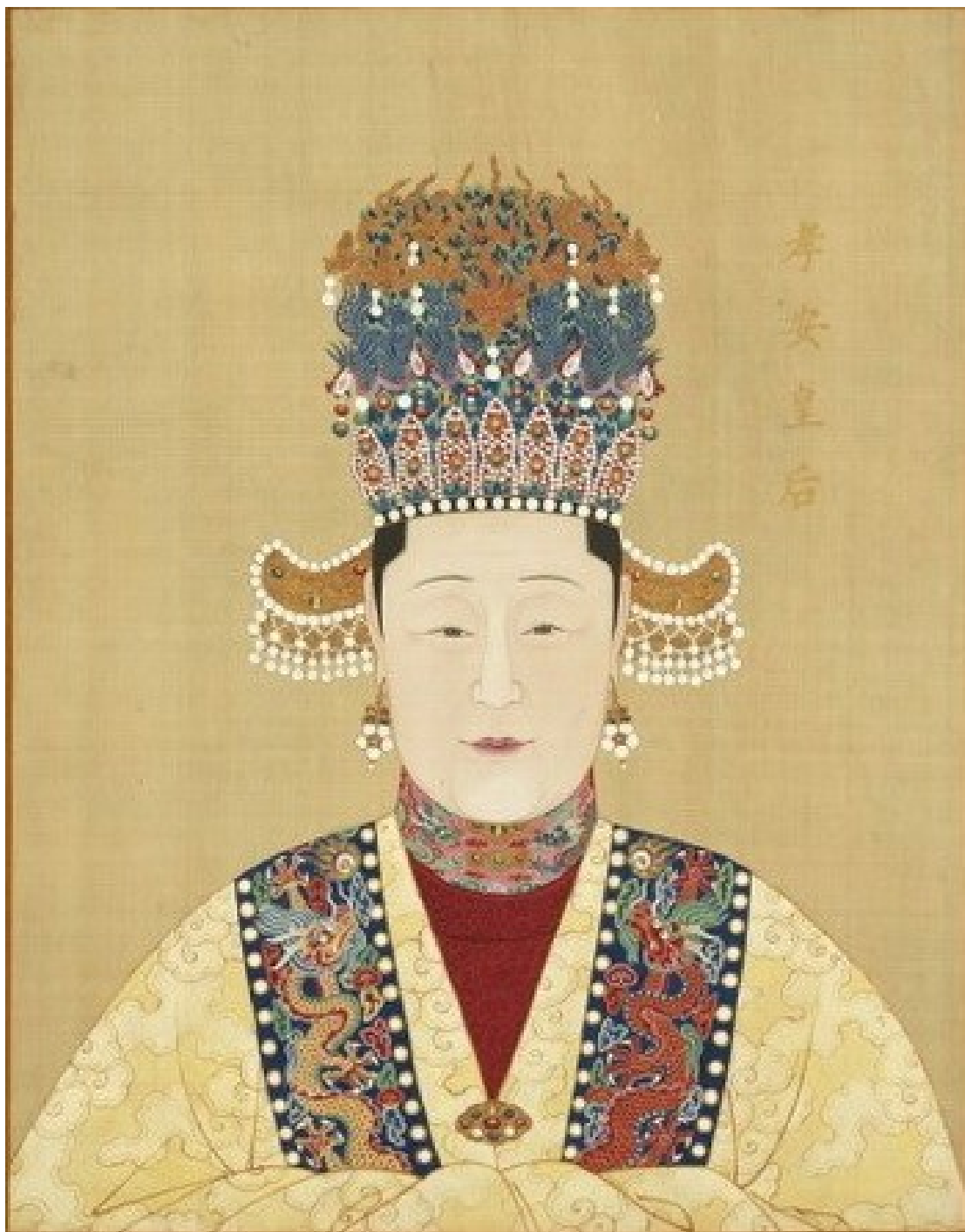
Іл.8. Лакована труна леді Сінъ Чжуй з гробниці (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хунань).



Іл.9. Фотографія розписаного «поховального прапору» штандарту леді Сінь Чжуй з гробниці (гробниця №1 у комплексі Ма Ван Дуї, Чанша, провінція Хунань).



Іл.10. Фрагмент настінного розпису в гробниці Дахутін епохи Хань, що зображує двох жінок. 25-220 рр. н. е. Чженчжоу, провінція Хенань.



Іл.11. Портрет імператриці Ма Мінде. Східна династія Хань. Шовк, фарба, чорнило. Альбом із зображенням кількох дружин імператорів. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.12. Гу Кайчжи. Сувой. Фрагмент. Повчання старшій придворній дамі. Шовк, мінеральні фарби, туш. Копія сувою VII – VIII ст. Палац-музей Гугун, Пекін.



Іл.13. Гу Кайчжі. Сувій. Фрагмент. Фея річки Ло. Шовк, мінеральні фарби, туш.
Копія XII чи XIII ст. Художня галерея Фріра, Вашингтон.



Іл.14. Мала скульптура жінки-музикантші з колекції скульптурної групи з гробниці Чжан Шена в Аньянї, провінція Хенань, чиновника династії Суй, який помер у 594 році.



Іл.15. Дев'ятиповерховий храм, Могао, Печери-храми Дуньхуана.



Іл.16. Автори анонімні. Небесні діви на фресці Безлике божество, печера 285, Печери-храми Дуньхуана.



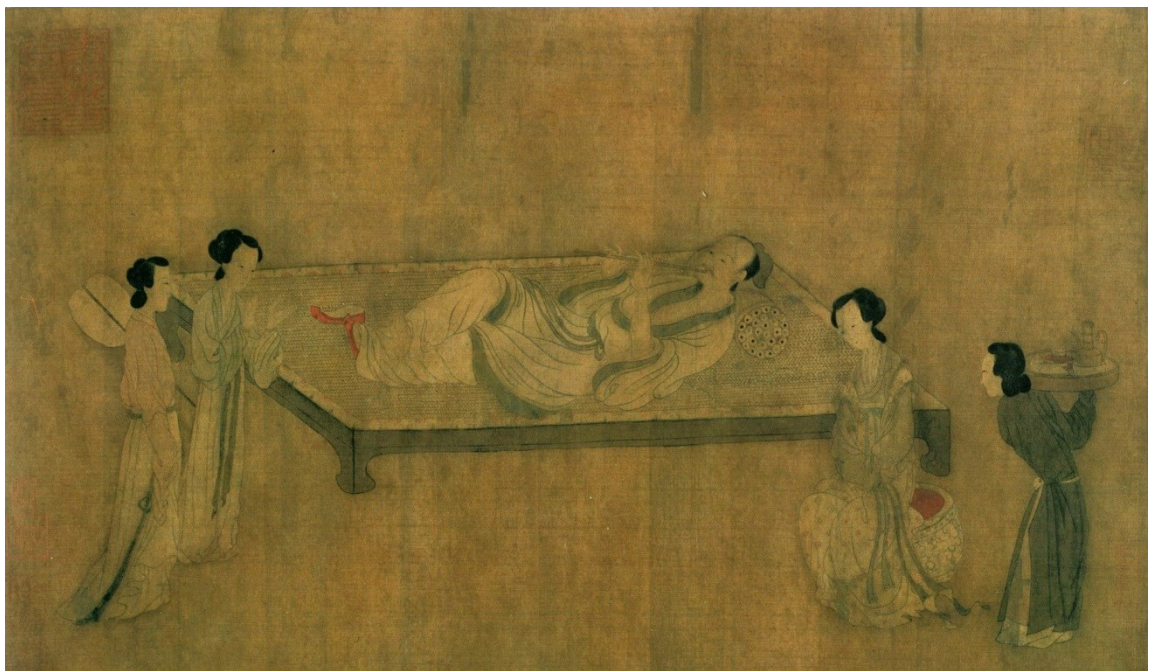
Іл.17. Чжоу Фан. Сувій. Фрагмент. Придворні панні з віялами. (інша назва «Придворні панні із служницями»). Шовк, водяні фарби, туш, VII ст. Палац-музей Гугун, Пекін.



Іл.18. Чжоу Фан. Сувій. Фрагмент Придворні дами настроюють лютню. Шовк, мінеральні фарби, туш, VII ст. Розмір: 28x75. Музей мистецтв Нельсона-Аткінса, Канзас Сіті.



Іл.19. Чжан Сюань. Сувій. Фрагмент. Придворні дами, які готують щойно зітканий шовк. Шовк, мінеральні фарби, туш. Копія XII ст. Місце зберігання: музей образотворчих мистецтв, Бостон.



Іл.20. Чжан Сюань. Сувій. Імператор Мінхуан грає на флейті. Шовк, мінеральні фарби, туш Пізня копія. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.21. Кочівники. Сувій. Складна атрибуція; раніше приписувалася Ху Хуаню (X. ст.), але сучасні дослідження вказують на пізнішу дату — ймовірно, епоху Юань (1271-1368). Шовк, мінеральні фарби, туш, розмір: 26,2 см × 143,5 см. Палац-музей Гугун, Пекін.



Іл.22. Храмово-палацовий комплекс імператриці Чабі, дружини Хубілая Династія Юань.



Іл.23. Аніко. Портрет Чабі, дружини Хубілая (також відома як Шидзу). Фрагмент.

Шовк, мінеральні фарби, чорнило, розмір: 48 см × 61.5 см. Альбом із зображенням кількох дружин імператорів. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.24. Лі Тан. Бодхісатва Манджушрі. Папір, туш, фарби, розмір: 104 см×38 см, кін. XI-пер.пол. XII ст. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.25. Імператор Хуей-цзун. Сувій. Жінки виготовляють шовк. Шовк, мінеральні фарби початок 12 ст., розмір: 37 см.×145.3 см. Музей образотворчих мистецтв, Бостон.



Іл. 26. Тан Інь. Чотири красуні. Близько 1500. Шовк, туш, фарба, розмір: 171,5 см × 87,5 см. Палац- музей Гугун. Пекін.



Іл.27. Тан Інь. Красуня. Папір, туш, фарба, Близько 1500 рр. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.28. Тан Інь. Жінка, яка грає на флейті. Папір, туш, фарба, Близько 1500 рр. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.29. Чень Хуншоу. Леді Сюаньвень Цзюнь дає інструкції щодо класичних творів. Деталь. Шовк, туш, мінеральні фарби, 1638 р. Музей образотворчого мистецтва, Клівленд.



Іл.30. Чень Хуншоу. Сувій. Безсмертні святкують день народження. Шовк, туш, мінеральні фарби, повний розмір: 408 см x 812 см, 1649 р. Музей мистецтв, Індіанаполіс.



Іл. 31. Цю Ін. Сувій. Весняний ранок у палаці Хань. Вид I, деталь. Шовк, туш, мінеральні фарби, 1530 р. Палац-музей Гугун. Пекін.



Іл.32. Дж. Кастільоне. Портрет імператриці Сяо Сяньчунь в парадному одязі (Імператриця на троні). Фрагмент. Шовк, чорнило, фарби, розмір: 232 см × 322,5 см, XVIII ст. Палац-музей Гугун, Пекін.



Іл.33. Дж. Кастільоне. Портрет китайської дівчини в європейській сукні. Папір, олія, розмір: 76 см × 55 см XVIII ст. Палац-музей Гугун, Пекін.



Іл.34. Дж. Кастільоне та учні. Сувій. Імператор Цяньлун та його наложниці. Загальні розміри сувою становлять 53,8×1154,5 см, з яких 53×688,3 см займають безпосередньо зображення. Шовк, чорнила, фарби, 1737 р. Музей мистецтв, Клівленд.



Іл.35. Невідомий автор. Дванадцять красунь на дозвіллі. XVIII ст.
 Дванадцятипанельна ширма. Шовк, туш, фарби. 194 см х 98 см (кожна панель).
 Палац-музей Гугун, Пекін.



Іл.36. Невідомий автор. Дванадцять красунь на дозвіллі. Фрагменти. 18 ст. 12-панельна ширма. Шовк, туш, фарби. 194 см х 98 см (кожна панель). Палац-музей Гугун, Пекін.



Іл. 37. Варіанти жіночого костюмного комплексу в період династичного Китаю.



Іл.38. Сто старожитностей. Жіночий халат. Шовк, вишивка. XIX ст.

Приватна колекція.



Іл.39. Стародавній костюм Сіцзюнь династії Цин. Сучасна реконструкція.



Іл.40. Хуа Янь. Малюнок придворних дам у стилі баймяо. Папір, туш, розмір: 82 см × 32,2 см XVII-XVIII ст. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл.41. Ці Байші. Дама з віялом. Полотно, олія, розмір невідомий, 1910-1916 рр. Колекція Жунбаочжай, Пекін.



Іл.42. Фотографія Хе Сяннін із чоловіком Ляо Чжункаєм та їхніми дітьми.



Іл.43. Сюй Бейхун. Опустити свій батіг. Полотно, олія, розмір: 144 см × 90 см,
1939 р. Приватна колекція.



Іл.44. Лін Фенмянь. Дама в синьому. Папір, туш, кольорові чорнила, розмір: 68 см × 65,5 см, 1947, місце зберігання: приватна колекція.



Іл.45. Сюй Бейхун. Портрет юної леді. Полотно, олія, 1940 р. Меморіальний зал Сюй Бейхун.



Іл. 46. Сюй Бейхун. Жінка з віялом. Полотно, олія, розмір: 60 см × 73 см, 1920 р.
Приватна колекція.



Іл. 47. Сюй Бейхун. Мати Чжао Ву. Змішана техніка, розмір 300 см × 729 см, 1941, місце зберігання невідоме.



Іл.48. Сюй Бейхун. Красуня у вірші династії Тан. Змішана техніка, розмір 300 см х 729 см, 1938 р. Приватна колекція.



Іл.49. Сюй Бейхун. Портрет міс Дженні. Полотно, олія, розмір: 136 см х 98 см, 1939 р. Приватна колекція.



Іл.50. Сюй Бейхун. Портрет Сунь Дуочі. Полотно, олія, розмір: 100 см × 80 см, 1940 р. Приватна колекція.



Іл.51. Пань Юйлян. Автопортрет. Папір, змішана техніка, розмір: 73.5 см × 60 см, 1945 р. Приватна колекція.



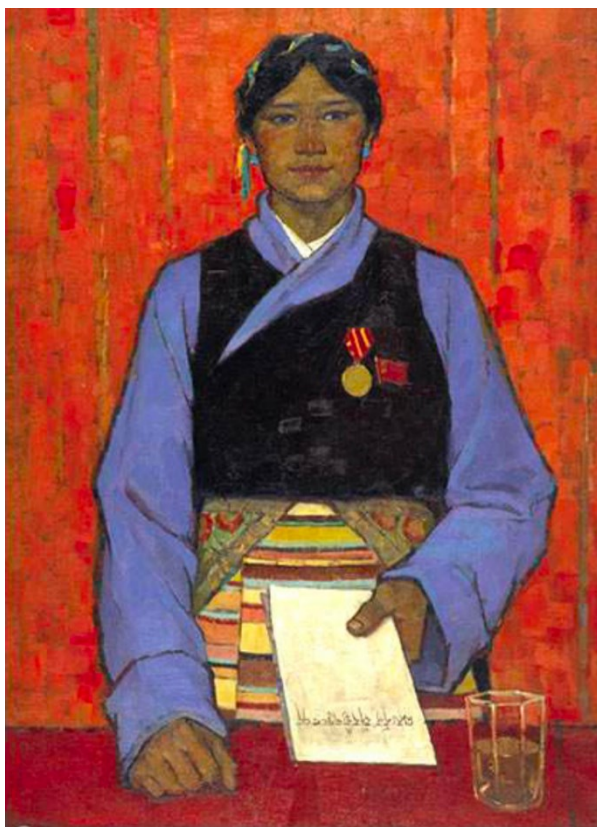
Іл.52. Ці Байші. Дама з віялом. Полотно, олія, розмір: 131 см×43 см, 1910-1916 рр. Колекція Жунбаочжай, Пекін.



Іл.53. Пань Юйлян. Танець із віялами. Папір, змішана техніка, розмір: 99 см × 74,5 см, 1955 р. Приватна колекція.



Іл.54. Лян Юлун. Агітатор Червоної Армії. Полотно, олія, розмір: 138 см х 100 см, 1962 р. Приватна колекція.



Іл.55. Чжао Юпін. Члени жіночого комітету на з'їзді. Полотно, олія, розмір: 105 см х 75 см, 1962 р. Національний художній музей Китаю. Пекін.



Іл.56. Тан Сяомін. Член жіночого комітету. Полотно, олія, розмір: 127 см х 100 см, 1971 р. Приватна колекція.



Іл. 57. Чень Іфей. Червоний прапор № 2. Полотно, олія, розмір: 300 см×160 см, 1971 р. Колекція Шанхайського інституту олійного живопису та скульптури, Шанхай.



Іл.58. Пан Цзяцзюнь. Я –Хайян. Полотно, олія, розмір: 88 см×130 см, 1972 р. Колекція Художнього музею Гуандуна, Гуанчжоу.



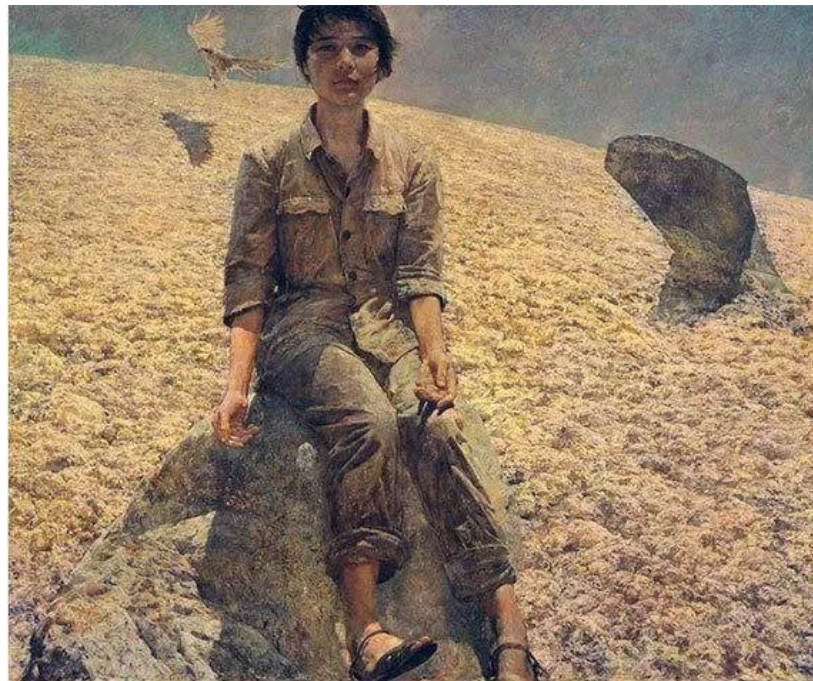
Іл.59. Лю Яожень. Срібні квіти. Полотно, олія, розмір: 185 см х 200 см, 1974 р., Кколекція Шанхайського інституту олійного живопису та скульптури, Шанхай.



Іл.60. Чжан Фанчжень. Червоне століття. Працівниці сталеливарних заводів. Полотно, олія, розмір: 101 см х 74 см, 1977 р. Приватна колекція.



Іл.61. Лю Яожень. Лю Хулань. Полотно, олія, розмір: 110 см×91 см, 1978 р.
Колекція Шанхайського інституту олійного живопису та скульптури, Шанхай.



Іл.62. Хе Дуолін. Молодість. Полотно, олія, розмір: 101 см х 74 см, 1982 р.



Іл. 63. Син Цинжень. Рожеві спогади. Полотно, олія, розмір: 160 см х180 см,
1989 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.



Іл. 64. Ван Гобінь. Похитаємо весла. Полотно, олія, розмір: 130 см×180 см,
1990-2000- ті рр.



Іл. 65. Чан Шухун. Дві сестри. Полотно, олія, розмір: 164 см×130 см, 1936 р.
Музей Лонг, Шанхай.



Іл.66. Мен Хунся. Весняна трава знову зеленіє. Папір, мінеральні фарби. розмір:
180 см х 90 см, 2023 р.



Іл.67. У Ян. Вісім красунь. Полотно, змішана техніка: цифровий живопис, полотно, мінеральні фарби, золота, срібна та мідна фольга, розмір: 200 см × 100 см, 2021 р. Колекція бренда ханьфу.



Іл.68. Сюе Боюань. Дівчина хуей 1. Полотно, олія, розмір: 55 см х 80 см 1936 р.



Іл.69. Чжоу Цзюньхуа. Хуейські жінки, передові трудівниці. Полотно, олія, 1990-2000-ті рр.



Іл.70. Цай Лян. Жінки хуей. Полотно, олія, розмір: 60 см×50 см, 1977 р.

Приватна колекція.



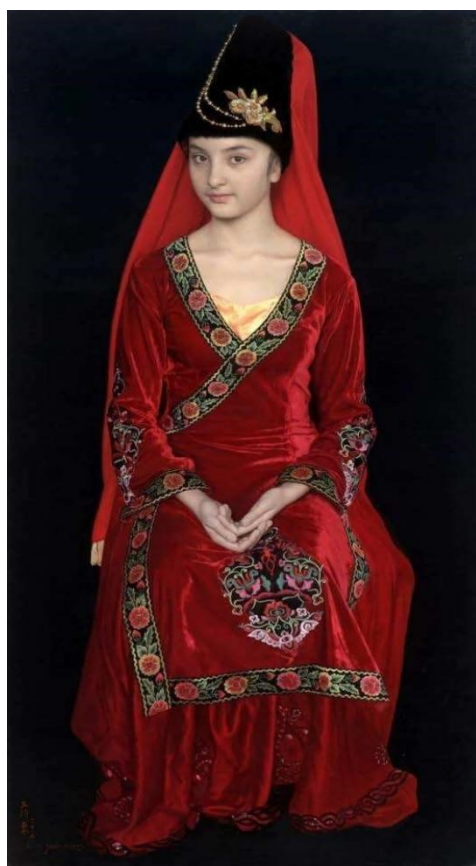
Іл. 71. Чень Баої. Дівчина хуей на березі річки Шуле. Полотно, олія, розмір: 50 см
×80 см 2013 р. Приватна колекція.



Іл.72. Абдул Керім Насір ад-Дін. Хамі Майсілайфу. Полотно, олія, розмір: 180 см
×180 см, 1984 р.



Іл. 73. Лю Бінцзян. Материнська любов. Полотно, олія, розмір: 100 см ×100 см, 2014 р.



Іл.74. Ван Ідун. Уйгурка у традиційному костюмі. Полотно, олія. розмір: 60 см х 120 см, 2012 р.



Іл.75. Маймаїті Аїті. Рання осінь. Полотно, олія, розмір: 98х84см, 1980 р.

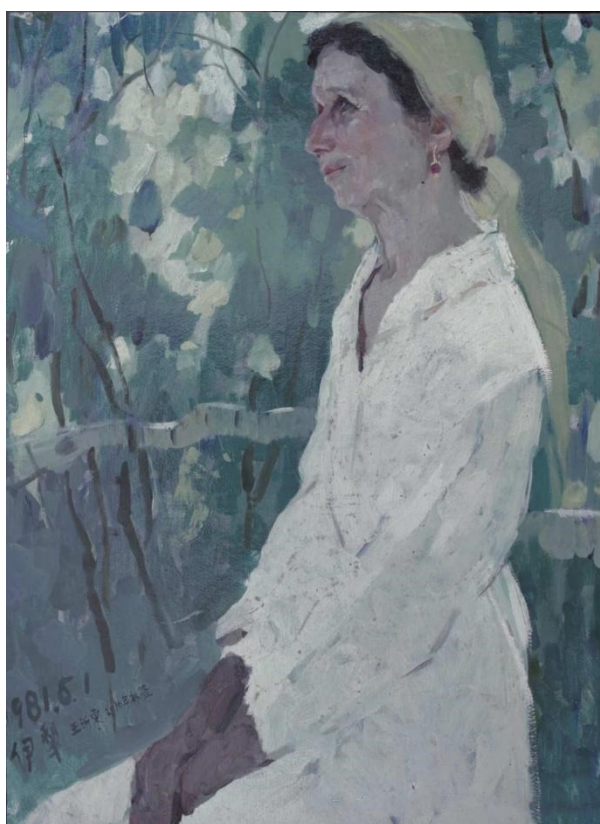
Приватна колекція.



Іл. 76. Цзінь Шаньї. Таджикицька наречена. Полотно, олія, розмір: 50 см ×60 см, 1983 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.



Іл.77. Ван Сінгуан. Сонце-Місяць. Полотно, олія, розмір: 170 см × 170 см, 1999 р.



Іл.78. Ван Ідун. Ескіз хінки в Сінцзяні. Полотно, олія, розмір: 55 см х 73 см, 1981 р. Приватна колекція.



Іл.79. Хуан Цзін. Гора. Полотно, олія, розмір: 150 см х 140 см, 2004 р.



Іл.80. Шень Мінцунь. Наречена. Полотно, олія, розмір: 90 см х 60 см,
1982 р. Приватна колекція.



Іл.81. Се Сен. Жовтень на горі Мяо. Полотно, олія, розмір: 110 см × 140 см,
1981 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.



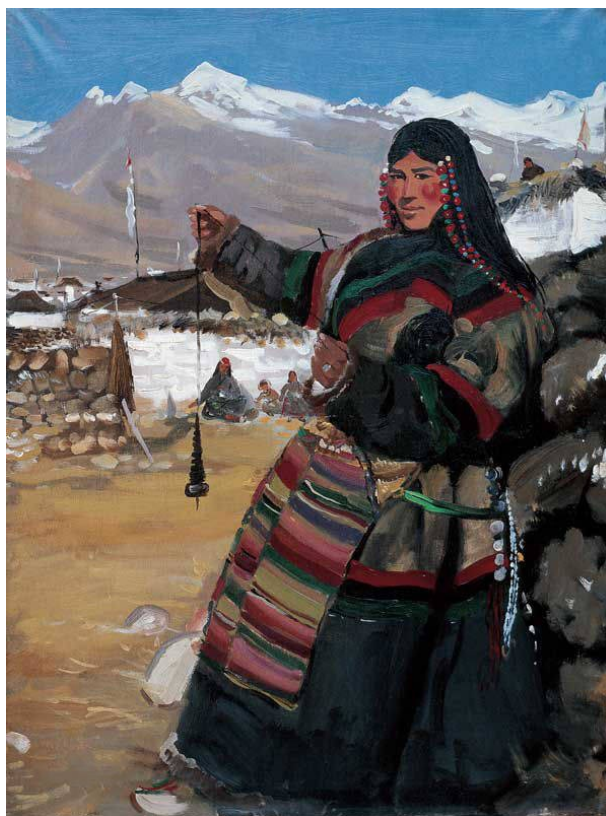
Іл.82. Цун Жуйсюань. Дівчина в сезоні квітів. Полотно, олія, розмір: 136 см х 105
см, 2014 р. Приватна колекція.



Іл.83. У Цзожень. Тибетська дівчина, яка несе воду. Полотно, олія, розмір: 61,6 см х 73 см, 1964 р. Національний художній музей Китаю, Пекін.



Іл.84. Чжан Цзяньцзюнь. Пісня прерій. Полотно, олія, розмір: 172 см х 198 см, 1979 р.



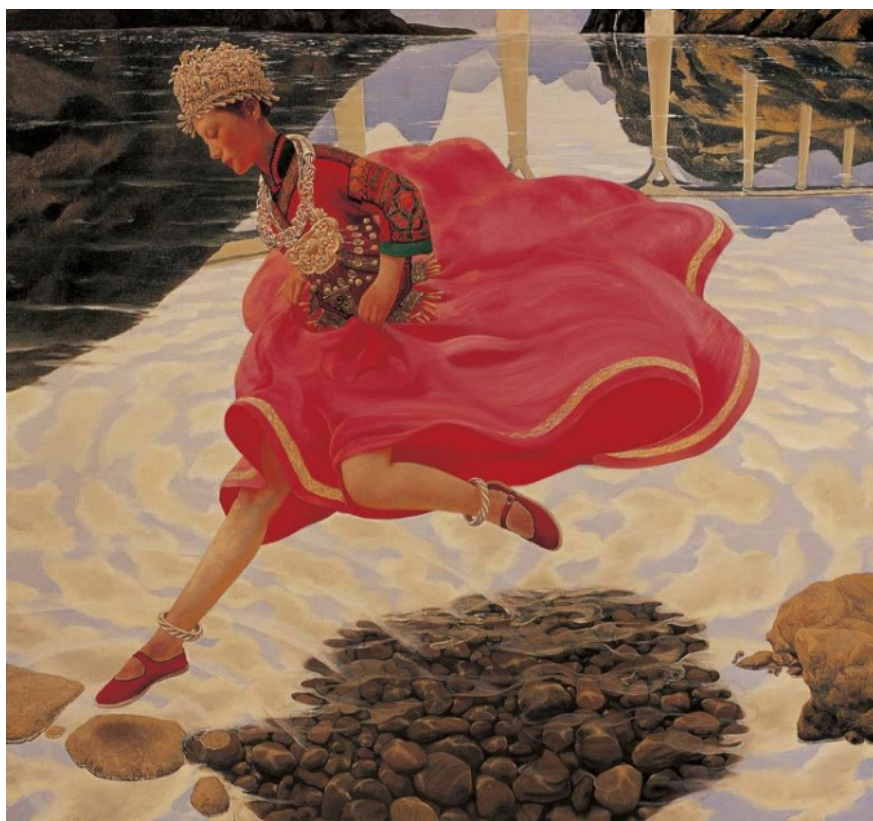
Іл.85. Дун Сівень. Циньмі Чжуодуо перед зимовим рахунковим домом. Полотно, олія, розмір: 81 см х 60 см, 1961 р.



Іл.86. Ба Хуан. Вічний погляд. Полотно, олія, розмір: 100 см × 80 см, 2008-2012 рр. Приватна колекція



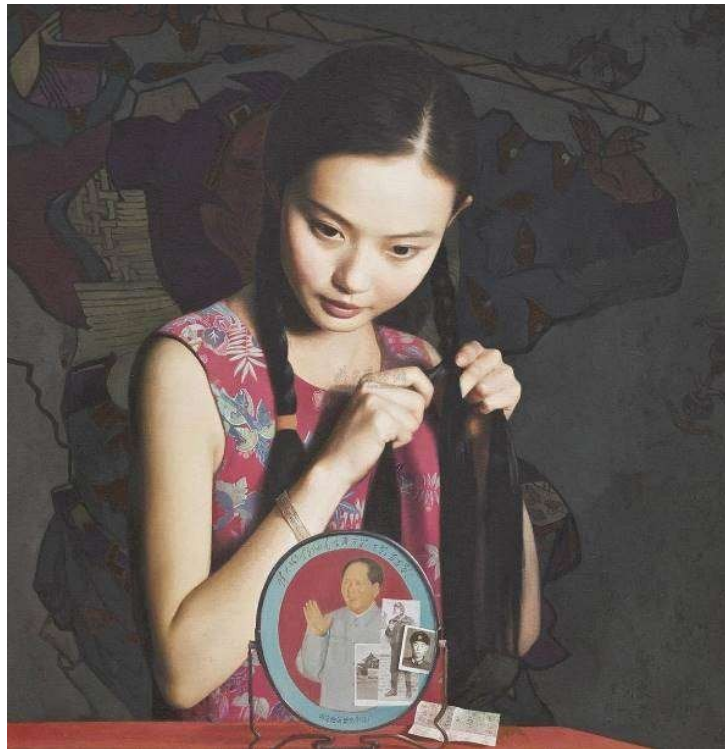
Іл.87. Фотографія етнічних костюмів жінок народності буй (布依族), що проживає вздовж річки Наньпан (南盤江) в провінції Гуйчжоу на південному заході Китаю, 2010-ті рр.



Іл.88. Ван Ігуан. Проточна вода річки Наньпань. Полотно, олія, розмір: 130 см х 140 см, 2003 р. Приватна колекція.



Іл.89. Чень Юнмін. Дівчинка Дун 2. Полотно, олія, розмір: 30 см х 40 см,
2013 р. Приватна колекція.



Іл.90. Ван Ідун. Ранок. Полотно, олія, розмір: 65 см × 65 см, 1999 р.

Національний художній музей Китаю, Пекін.



Іл.91. Ван Ідун. Цвітіння персика. Полотно, олія, розмір: 104 см × 104 см, 1998,
місце зберігання: приватна колекція.



Іл.92. Ван Ідун. Дош Меншань. Полотно, олія, розмір: 190 см x 185 см, 1991р. Приватна колекція.



Іл. 93. Лен Цзюнь. Розробка усмішки Мони Лізи. Полотно, олія, розмір: 125 см × 45 см, 2004 р. Приватна колекція.



Іл.94. Цзінь Шан'ї. Галерея Брокер. Полотно, олія, розмір: 90 см × 60 см, 2016 рр.
Національний художній музей Китаю, Пекін.



Іл.95. Чжу Чуньлінь. Вузлики. Полотно, олія, розмір: 130 см х 112 см 2019 р.
Приватна колекція.



Іл. 96. Лю І. Сюзанна. Полотно, олія, розмір: 70 см ×60 см, 2001 р.

Приватна колекція



Іл.97. Ван Юйтянь. Погляд убік. Полотно, олія, розмір: 200 см х 120 см, 2014, місце зберігання невідоме.



Іл.98. Лі Гуйцзюнь. Бабка. Полотно, олія, розмір: 132 см x113 см, 2016 р.



Іл.99. Юджі Чай. Жіночі портрети з мотивом «Дівчина біля вікна». Полотно, олія, розмір: 150 см × 200 см, 1990-2000-і рр. Приватна колекція.



Іл.100. Юджі Чай. Жіночі «портрети-споглядання». Полотно, олія, розмір невідомий, 1990-2000-і рр.



Іл.101. Ян Фейюнь. Новий зелений. Полотно, олія, розмір: 162 см x 114 см, 2013 р. Приватна колекція.



Іл.102. Ван Мінгуе. Хлорофітум. Полотно, олія, розмір: 61 см х 48 см, 2013 р.
Приватна колекція.



Іл.103. Чен Ібо. У настрої кохання. Полотно, олія, розмір: 150 см х 100 см, 2016 р.
Приватна колекція.



Іл.104. Ю Сяої. Звільнення. Полотно, олія, розмір: 100 см × 80 см, 2017 р.

Приватна колекція.



Іл.105. Лю І. Ой, Канада! Полотно, олія, розмір: 122 см х 112 см, 1994 р.



Іл.106. Лю І. Чотири пори року – Зима. Полотно, олія, розмір: 121 см х 91 см,
2000 р.



Іл. 107. Лю І. Кульбаба. Полотно, олія, розмір: 152 см х 100 см, 2007 р.



Іл.108. Юй Хун. Ми вдвох— Юй Хун та Чжао Бо. Полотно, олія, розмір: 250 см × 300 см, 2007 р. Центральна академія образотворчих мистецтв.



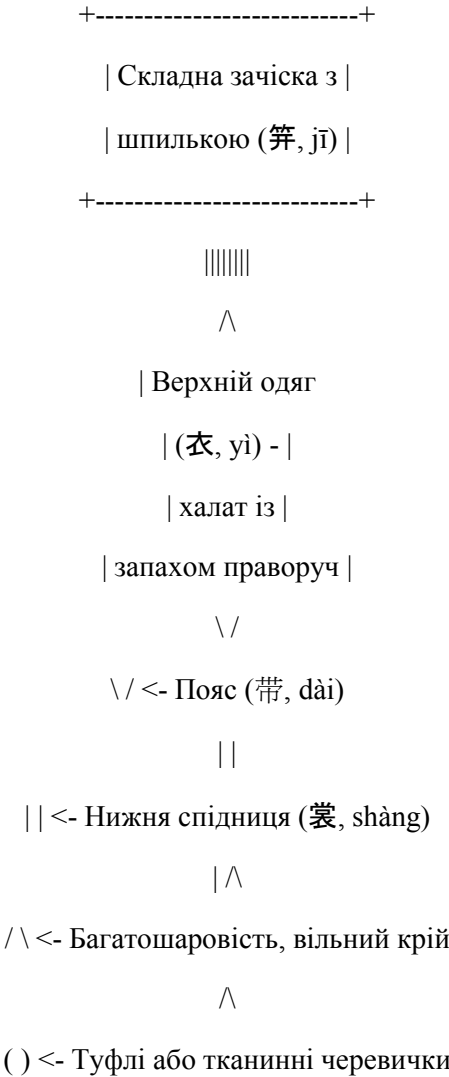
Іл. 109. Шао Фей. Cosplayers. Кадр из відеопроєкта, 2004 р.

ДОДАТОК В

СХЕМИ ТА ТАБЛИЦІ

СХЕМА 1

Схема жіночого костюма доби Чжоу



* Матеріали: шовк (у знаті), льон/конопля (у простолюдинок)

* Кольори: приглушені - охра, зелений, коричневий, червоний

ТАБЛИЦЯ 1

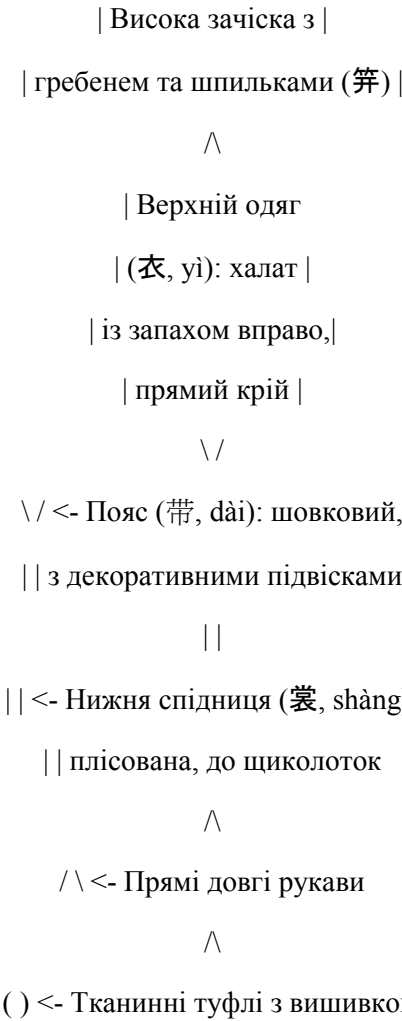
Короткі пояснення до елементів:

Елемент	Назва (кит.)	Опис
Верхній одяг	衣 (yī)	Довгий халат, закривається вправо, до колін або нижче, прямий крій

Спідниця	裳 (shàng)	Довга, вільна, часто складку
Пояс	帶 (dài)	Шовковий або тканинний, часто з підвісками, підкреслював талію
Зачіска	笄 (jī)	Волосся прибрано нагору, закріплено шпилькою
Взуття	無固定名称	Просте тканинне взуття, без підборів
Крій: прями́й, закритий, підкреслює скромність		
Додатково: іноді носилася довга накидка		

СХЕМА 2

Схема жіночого костюма доби Цінь



ТАБЛИЦЯ 2

Короткі пояснення до елементів:

Елемент	Назва (кит.)	Опис
Зачіска	笄 (jī)	Волосся прибрано вгору, закріплено шпильками та гребенями
Верхній одяг	衣 (yī)	Довгий халат із шовку, запах вправо (символ правильного порядку)
Нижня спідниця	裳 (shàng)	Плісована, вільна, під пояс, часто однотонна
Пояс	帶 (dài)	Зав'язувався під грудьми, міг мати нефритові підвіски або кисті.
Взуття	无名 (немає окремого терміна)	Туфлі тканинні, іноді на м'якій підошві, з вишивкою
Колір: Чорний, темно-синій. Символ державної ідеології (за концепцію У-син: вода — чорний колір)		
Матеріал: Шовк (знать), льон (простолюдинки) Регламентований за станом		
Характер костюма: геометричний, стрункий силует.		

ТАБЛИЦЯ 3

Порівняльна характеристика жіночого костюма аристократки та простолюдинки епохи династії Цінь

Елемент	Аристократка	Простолюдинка
Матеріал	Шовк, парча	Льон, коноплі
Колір	Яскраві, темні, насичені	Природні, тьмяні
Декор	Вишивка, орнамент, візерунки	Відсутній чи мінімальний
Кількість шарів одягу	Багатошаровість	1–2 шари
Зачіска	Складна, з прикрасами	Проста, практична
Прикраси, аксесуари	Золото, нефрит, шпильки	Мінімальні, прості. Максимум - дерев'яне або керамічне намисто.

ТАБЛИЦЯ 4
Характеристика жіночого
ханьфу, цілісного костюмного комплексу, сформованого
у добу династії Хань

Елемент	Опис
Женьї (襦衣,)	верхня коротка кофта, зазвичай із запахом вправо (традиційний китайський стиль – you ren), носилась зі спідницею
цюнь (裙), чанцюнь чи цюйнюй	довга плісирована спідниця
пао (袍) або даопао (道袍)	довгий халат або сукня
даї (帶)	пояс, іноді з підвісками
шенї (深衣)	цілісне вбрання, зшите з двох частин: верх і низ
Жіночий ханьфу був багат шаровим, з широкими рукавами, з легких, плинних тканин, які підкреслювали грацію та витонченість	

ТАБЛИЦЯ 5
Основні суспільні класи та особливості їхнього жіночого костюма в добу пізньої Хань

Категорія	Кольори	Матеріали	Прикраси	Символіка
Жінки імператорської родини	Пурпуровий, червоний, синій	Найтонший шовк	Золото, нефрит, перли	Дракони, фенікси
Аристократки	Темно-зелений, синій, бірюзовий	Шовк	Нефрит, бронза	Птахи, хмари я
Городянки	Сірий, охра, блідо-зелений	Бавовна, грубий шовк	Дерев'яні шпильки	Квіткові візерунки
Селянки	Коричневий, сірий, невибілений	Коноплі, бавовна	Ні	Відсутня

ТАБЛИЦЯ 6

Типи одягу леді Сінь Чжуй (169 або 168 р. до н. е.), також відомої як леді Дай або маркіза Дай, доба династії Хань

Елемент одягу	Опис
Сорочки-юй (衣)	довгі туніки з широкими рукавами, нерідко зі складною вишивкою
Спідниці-цюнь (裙)	багат шарові, з вигадливим візерунком, що часто носилися поверх нижньої сорочки
Піджаки-чан (襜)	легкі накидки або короткі куртки
Ханьфу-комплекти	традиційні комплекти, що складаються з туніки та спідниці, що зав'язувалися по діагоналі
Шалі та хустки	легкі шовкові покривала, які можливо використовували як аксесуари або для церемоній
Пояси та пояси	з шовку та бамбука, з декоративними елементами, застосовувалися і як утилітарні, і як статусні елементи
Головний убір, чжунь (冠)	Специфічний головний убір, який носили особи імператорського двору, мета якого – підтримувати високу зачіску
Нижній одяг	найтонша білизна з м'якого шовку, що напрочуд добре збереглася

ТАБЛИЦЯ 7

Функціональні категорії гардеробу леді Сінь Чжуй (доба династії Хань

Функціональні категорії гардеробу (призначення)	Кількість одиниць елементів одягу(приблизно)
Щоденний одяг	40
Церемоніальні вбрання	20
Хатній одяг	15

Нижня білизна	10
Спецодяг (ритуальний одяг)	5
Акcesуари та пояси	10

ТАБЛИЦЯ 8

Характеристики жіночого костюмного комплексу у живописній творчості Гу Кайчжі на основі аналізу його творів та їх жіночих образів

Сцени сувоїв та образи жінок	Моральна ідея	Роль костюму	Зображальна характеристика
Відмова від спокуси	Цнотливість і моральна твердість	Захисний візуальний щит	Контраст жестів, дистанція між персонажами
Вірна дружина	Подружня вірність	Символ жалобної суворості, символ пам'яті роду	Самотність, м'який психологізм у формі костюму, поведінці персонажу
Шановна наложниця	Повага до суспільної ієрархії	Скромність у кольорі та формі	Стримана композиція, рівновага в у формі костюму, поведінці персонажу

ТАБЛИЦЯ 9

Характеристики жіночого костюмного комплексу доби династії Суй (581-618 рр.)

Елемент	Опис
Верхній одяг 裙襦 (цюнь-жу)	Спідниця та коротка кофтинка/сорочка з вузькими рукавами
Спідниця 裙 (цюнь)	Довга, багатошарова, часто з легкої тканини
Пояс 帶 (дай)	Шовковий або шкіряний використовувався для акценту на талії
Накидка 帔 (пей)	Накидка, що драпірується, символ статусу і витонченості.
Головний убір 幘头 (фу-тоу) та квіткові шпильки	У заміжніх жінок пов'язки або складні зачіски з прикрасами.
Жіночий ханьфу був багатошаровим, з вузькими рукавами, з легких, плинних тканин, які підкреслювали грацію та витонченість	

ТАБЛИЦЯ 10

Характеристики жіночого костюмного комплексу доби династії Тан (618–907 рр.)

Елемент	Опис
Шань (衫)	верхня блуза, Коротка або довга, часто напівпрозора. Рукави широкі, вільні.
Цюнь (裙)	довга спідниця, яка зав'язувалась під грудьми, що візуально подовжувало силует. Часто складалася з кількох шарів, іноді напівпрозорих.
Бейцзи (褙子)	довгий плащ або накидка, яка одягалася для урочистих випадків. Часто була без рукавів та прикрашалася вишивкою.
Паобао (袍袍)	святкова туніка, довга, вільна, з тонкою тканиною та візерунками.

ТАБЛИЦЯ 11

Порівняльна таблиця релігійних впливів на традиційний ханьфу у період
Династії Тан

Аспект	Даоський вплив	Буддійський вплив
Типовий образ	Фея-безсмертна (仙女)	небожителька Бодхісаттва (观音), жінка-донаторка
Тип одягу	Прозорі та легкі накидки	Багатошарові драпірування в індійському стилі
Матеріал і форма	Напівпрозорі тканини, форми, що струмують	Тяжкі драпірування, прикрашені орнаментами
Колірна гама	Ніжні, природні тони (зелений, блакитний)	Білий, охра, шафран, золотий
Символіка	Безсмертя, спонтанність, зв'язок із природою	Співчуття, чистота, духовне переродження
Емоційна тональність	Легкість, грайливість	Спокій, благоговіння, милосердя

ТАБЛИЦЯ 12

Характеристика жіночої моди в соціальних верствах суспільства під час правління династії Сун (960–1279 рр.)

Прошарок суспільства	Характер моди
Дворянки	Стримано-вишуканий стиль, шовк
Жінки з родин вченої еліти	Мода підкреслювала конфуціанську скромність
Міські дружини купців	Більш вільний стиль, елементи розкоші
Селянки	Практичний одяг з бавовни та льону

ТАБЛИЦЯ 13

Порівняльна таблиця еволюції традиційного китайського одягу ханьфу в епоху династії Тан (618–907) та династії Сун (960–1279)

Категорія	Династія Тан (618–907)	Династія Сун (960–1279)
Загальний стиль	Розкішний, відкритий, вільний, чуттєвий	Стриманий, витончений, скромний
Силует	Вільні рукави, глибокі вирізи, широкі спідниці	Стриманий, витончений, скромний
Основні елементи	Спідниця (цюнь 裙) + короткий топ (шань 衫) або квазі-плащ (паопао 袍袍)	Спідниця (цюнь) + довга сорочка/жакет (шань) із застібкою на комірці
Декор та візерунки	Багата вишивка: квіти, птахи, хмари, міфологічні сюжети	Геометричні або мінімалістичні візерунки, рослинні мотиви
Кольори одягу	Яскраві: червоний, золотий, зелений, блакитний	Приглушені: сірий, бірюзовий, охра, кремовий
Зачіски	Високі та пишні, з безліччю прикрас	Прості пучки, акуратно укладені, мінімальні шпильки
Акcesуари	Віяла, шовкові пояси, прикраси із золота та нефриту	Нефритові шпильки, скромні прикраси, практичні пояси
Косметика	Біла пудра, яскраві рум'янці, червоні губи, декоративні «квітки» на лобі	Легкий макіяж, пастельні відтінки, стриманість
Ідеал жіночності	Граціозна, чуттєва,	Доброчесна, скромна,

	вишукана	витончена
Вплив зовнішніх культур	Сильний вплив Центральної Азії, Персії, Індії	Повернення до «чистої» китайської традиції Ханьфу
Відмінності в жіночій моді	Танська мода відображає процвітання та космополітизм: жінки могли відкрито демонструвати красу, чуттєвість, високий статус через багатий одяг та макіяж.	Сунська мода підпорядкована етиці та конфуціанським ідеалам: підкреслювалася скромність, самодисципліна, естетична простота – особливо у жіночому образі.

ТАБЛИЦЯ 14

Порівняльна таблиця еволюції жіночого костюма в Китаї в період династій Сун (960-1279) та Юань (1271-1368)

Аспект	Династія Сун (960–1279)	Династія Юань (1271-1368)
Загальні риси	Конфуціанська стриманість, витонченість, простота	Вплив кочової монгольської культури, практичність, різноманітність
Фасон одягу	Прямий крій, приталені силуети, довгі рукави	Більш вільний крій, широкі рукави, укорочені верхній одяг
Типовий одяг	Прямий крій, приталені силуети, довгі рукави	Більш вільний крій, широкі рукави, укорочені верхній одяг
Матеріали	Шовк, бавовна, батист	Шовк, повсть, шерсть, шкіра
Прикраси та декор	Вишивка, стримана палітра, природні мотиви	Багата орнаментация, візерунки з тваринами, геометрією, золота нитка
Колірна гама костюмів	Пастельні, приглушені кольори (блідо-рожевий, синій, білий)	Яскраві, контрастні кольори (червоний, чорний, золотий, синій)
Вплив на моду	Конфуціанство, естетика вченості та скромності	Монголи: етнічна різноманітність, воєнний вплив, зручність у русі
Зачіски та головні убори	Високі зачіски, шпильки, гребні	спрощені зачіски, головні убори (наприклад, боктоу або бокта- шапка із зав'язками, які можуть бути приховані)

		«гу-гу» (姑姑冠), що складаються з двох частин: щільно облягає голову нижньої частини та високої лійкоподібної верхньої частини
Соціальне значення	Одяг підкреслює мораль, статус, доброчесність	Одяг демонструє приналежність до етносу, положення при дворі

ТАБЛИЦЯ 15

Порівняльна таблиця жіночого одягу періодів правління династій Тан - Сун - Мін

Категорія	Династія Тан	Династія Сун	Династія Мін
Загальний стиль	Еротизований, вільний, артистичний	Скромний, витончений, конфуціанський	Регламентований, стриманий, консервативний
Верхній одяг	Шифонові накидки, короткі кофти (жу)	Вузькі жакети (ао) із запахом, довгі рукави	Куртка (ао), халати (дао пао), накидки (піфен)
Нижній одяг	Висока спідниця (цюнь) під груди	Спідниця на талії, складки, пастельні кольори	Плісована спідниця,
Матеріали	Тонкий шовк, муслін, прозорі тканини.	Шовк, батист, бавовна (особливо у південних регіонах)	Шовк, парча, бавовна, оксамит
Кольори	Яскраві: червоний, бірюзовий, золотий	Ніжні: світло-зелений, рожевий, сірий	Благородні: темно-червоний, синій, жовтий
Прикраси та вишивка	Квіти, птахи, буддійські мотиви	Рослинні та літературні символи	Фенікси, хмари, символи чесноти
Зачіска та головні убори	Вільні зачіски, прикраси з квітів	Скромні пучки, шапочки, скромні шпильки	Високі зачіски, складні шпильки, золоті прикраси
Соціальний посил	Жіночність, чуттєвість, артистизм	Доброчесність, скромність, сімейна роль	Послух, мораль, статус через одяг
Вплив інших культур	Персія, Індія (через Шовковий шлях)	Вплив чань-буддизму,	Відображення ханьського

		локальніша естетика.	відродження, антимонгольська політика
Одяг знаті	Дорогі тканини, відверті фасони	Витонченість, менше відвертості	Регламентований одяг за рангом
Одяг простолюдинок	Прості, але барвисті	Бавовна, короткі рукави, темніша палітра	Бавовна, грубі тканини, прості крої

ТАБЛИЦЯ 16

Порівняльна таблиця жіночого одягу періодів правління династій Мін (1368-1644) та Цин (1644–1912)

Категорія	Династія Мін (1368–1644)	Династія Цин (1644–1912)
Етнічне походження влади	Ханьці (відновлення китайського правління після монголів)	Маньчжури (завойовники з північного сходу)
Ідеологія та естетика	Конфуціанський традиціоналізм, повернення до «китайського коріння»	Збереження маньчжурської ідентичності при частковому прийнятті ханської культури
Типовий силует	Широкі рукави, багатошаровість, пишні форми	Прямий, що облягає крій (цисам), часто з бічними розрізами
Основні елементи	Жакет шань (衫) Спідниця цюнь (裙) Накидка бейцзи (褙子) Пояс	Халат цисам (旗袍/旗人长袍) Жилет магуай Спідниця (у ханських жінок) Комір-стійка
Застібки	Прямі чи симетричні, застібки спереду	Асиметричні, збоку (праворуч), з декоративними гудзиками (панькоу)
Матеріали	Шовк, парча, бавовна, льон з акцентом на	Розкішні тканини: шовк, оксамит, золота вишивка,

	елегантну стриманість	складні орнаменти
Палітра кольорів	Помірна, з пріоритетом червоного, синього, зеленого	Більш яскрава та контрастна; чітка колірна система за рангом
Орнаменти та символіка	Квіткові мотиви, хмари, фенікси, лотоси	Чітко певні символи: дракони, фенікси, хвилі, гори, божества
Зачіска та прикраси	Елегантні зачіски з гребенями та шпильками	Високі конструкції з квітами, перлами, шпильками; особливо у знаті
Соціальна регламентація	Існувала, але менш суворо, ніж у Цин	система за рангом Жорстка система регламенту костюма за статусом та званням при дворі
Ханські традиції	Повернення до танської та сунської естетики	Збереглися серед ханьців, але як офіційний одяг підпорядковувався маньчжурським нормам
Західний вплив	Відсутня чи мінімальна	З'являється з XIX століття (мереживо, нові фасони, коміри)
Династія Мін: Жіночий костюм символізував повернення до китайських культурних витоків. Він відрізнявся традиційним кроєм, багатошаровістю та округлістю форм.		
Династія Цин: Жіночий одяг поділявся на маньчжурський (офіційний) та ханський (повсякденний) стиль. Основний фасон - цісам (чжипао), що став прототипом сучасної китайської сукні. Акцент змістився до формалізму, статусності, пишних прикрас та вертикальнішого силуету.		

ТАБЛИЦЯ 17

Порівняльна таблиця жіночого одягу періодів правління династій Юань (1271-1368) та Цин (1644–1912)

Категорія	Династія Юань (монголи)	Династія Цин (маньчжури)
Походження влади	Монголи, зовнішні завойовники	Маньчжури, а також завойовники, що прийшли з північного сходу

Основний етнічний стиль	Династія Юань (монголи) Монголи, зовнішні завойовники Монгольський, кочовий, з деякими ханськими елементами	Маньчжурський (цисам), але із сильним впливом ханської культури
Крій та форма одягу	Вільні, довгі халати (бенпао), широкі рукави	Прямі, вузькі халати (чепао/цисам) з вузькими рукавами та бічними розрізами
Тип одягу	Довгий халат + іноді жилет чи накидка	Чисам (халат) + іноді спідниця (ханські жінки), жилет (магуай)
Застібки	Прямі чи центральні, прості	Бічні застібки, часто складні декоративні гудзики
Матеріали	Вовна, бавовна, шовк — прості та утилітарні тканини	Багаті шовк, оксамит, парча, вишивка золотом та сріблом
Палітра кольорів	Більш стримана, з переважанням червоного та темних тонів	Яскрава та символічна: жовтий (імператорський), синій, червоний
Прикраси та декор	Скромні; пояс, хутро, іноді розшиті коміри	Рясна вишивка (дракони, фенікси), складні головні убори
Зачіски та аксесуари	Доволі прості високі зачіски	Високі зачіски, шпильки, головні конструкції з квітами
Соціальний статус в одязі	Пом'якшений	Чітко регламентований: колір, візерунок та фасон залежали від рангу
Західний вплив	Відсутній	З'являється до кінця XVIII- XIX ст. (шовкові мережива, форми комірів)
Релігійні та культурні впливи	Буддизм, шаманізм, іслам; одяг міг покривати голову	Конфуціанство, буддизм; жіночий одяг підкреслював скромність і статус
Одяг епохи Юань був практичним, зі слідами кочової культури: вільний крій, прості матеріали, мінімум прикрас.		
В епоху Цин жіночий одяг став більш формалізованим, декоративним і строго структурованим за становими ознаками, особливо в середовищі знаті.		
Обидві династії представляли завойовницькі етноси, але ступінь асиміляції та культурного синтезу з китайською традицією в Цин був значно глибшим.		

ТАБЛИЦЯ 18

Порівняльна таблиця, що відображає особливості презентації жіночого одягу в основних жанрах живопису династичного Китаю

Жанр	Соціальний статус зображуваних жінок	Характер одягу	Функція та символіка одягу	Ступінь деталізації	Контекст зображення
"Картини красунь" (美人画, мейжень хуа)	Красуні-аристократки, куртизанки, ідеалізовані жіночі образи	Модне, декоративне вбрання, з елементами індивідуального стилю; часто легкі та струмені тканини	Естетичне задоволення, вираз жіночності, чуттєвості, смаку епохи	Дуже висока: підкреслюються текстури тканин, прикраси, зачіски	Приватна інтимна обстановка: сади, павільйони, сцени дозвілля
Придворний живопис (宫廷画, гунтін хуа)	Імператриці, наложниці, принцеси, дворянки	Формалізований одяг, що суворо відповідає рангу; включаючи дорогі тканини, емблеми статусу	Демонстрація ієрархії, влади, відповідність етикету, утвердження її легітимності	Дуже висока, офіційна та канонічна	Офіційні портрети, сцени придворного життя, церемонії
Наративний живопис (історико-побутовий жанр)	Історичні, легендарні, літературні героїні (у тому числі аристократки та простолюдини)	Одяг відповідає добі правління династії та соціальному становищу героїні в сюжеті	Передача моральних якостей (скромність, вірність, чесноти), посилення оповіді	Середня чи висока, акцент на виразність, а не на моду	Ілюстрації до сюжетів: сімейна чесноти, жертва, кохання, патріотизм
Альбомні листи та фенцзін хуа (风景画 з жіночими фігурами)	Освічені жінки, аристократки, поетеси	Елегантне, але менш химерне вбрання; одяг підкреслює стриману витонченість	Гармонія з природою, вираз внутрішнього світу, інтелектуальність	Середня: важлива гармонія фігури з пейзажем, який не завжди акцент на одязі	Жінка в природному середовищі: сад, павільйон, міст, біля води, за читанням чи грою на гуціні

ТАБЛИЦЯ 19

Порівняльна характеристика стилів гунбі та се-і

Характеристика	Стиль гунбі	Стиль се-і
Деталізація	Висока, точна промальовка	Вільна, схематична
Контур	Обов'язковий, чіткий	Може бути відсутнім
Колір д	Пошарова заливка	Швидка, експресивна
Підхід	Академічний, формальний	Імпровізаційний, емоційний

ТАБЛИЦЯ 20

Характеристика відмінних рис народної традиції репрезентації жіночого костюму

Критерій	Народна традиція
Форма	Проста, функціональна
Колір та декор	Яскравий, символічний, орнаментальний
Сюжетна роль	Активність, праця, сімейне життя
Типізація	Стійкі рольові образи
Функція	Звичайна, ритуальна, фольклорна
Стилістика	Площинність, контурність, умовність

ТАБЛИЦЯ 21

Ієрархічна символізація соціального статусу костюму жінок династичного Китаю

Статус	Символіка у костюмі	Художні ознаки
Імператриця / придворна дама	Фенікс, дракон, хмари, золота вишивка, парча	Помпезність, просторові композиції, строга поза
Дружина чиновника	квітка (півон, слива), журавель, тонка вишивка	Скромний, витончений одяг, складні зачіски
Купецька чи міська жінка	Символіка у костюмі Прості орнаменти, бавовна, шовк помірної яскравості	Повсякденні сцени, побутова обстановка
Рабиня / служниця	Відсутність декору, стримані кольори, короткі рукави	Підлеглі пози, фонові роль
Куртизанка	Квіткові мотиви, павич, екзотика, напівпрозорі тканини.	Еротизовані пози, виразні жести

ТАБЛИЦЯ 22

Морально-етична символізація жіночого костюму в династичному живописі

Доброчесність	Символ у костюмі	Значення
Цнотливість	Закритий комір, темні тканини	Чистота, неприступність
Скромність	Відсутність прикрас, приглушені кольори	Моральність, внутрішня цінність
Послух	Симетрія костюма, відсутність індивідуальності	Гармонія з порядком, прийняття ролі
Працьовитість	Практичність, простота крою	Жінка як господиня, трудова функція

ТАБЛИЦЯ 23

Космологічна та природна символізація жіночого костюму в династичному живописі

Елемент	Символ	Значення
Квітка лотоса	Чистота, духовність	Жінка-ідеал, непорочна натура
Півонія	Краса, багатство	Жінка як краса роду
Слива	Стійкість, вірність	Жіноча сила у випробуваннях
Місяць	Інь, м'якість	Жіноча енергія, мінливість та глибина
Метелик	Кохання, юність	Дівоча наївність, романтичний настрій

ТАБЛИЦЯ 24

Естетична та тілесна символізація жіночності через жіночий костюм в династичному живописі

Риса	Символізація у костюмі драпірування, прозорість	Контекст
Жіночність	М'які тканини,	Танцювальні сцени, сцени флірту
Крихкість	Вузькі рукави, легкі туфлі	Жіноча витонченість, витонченість
Тілесність	Відкриті плечі, напівпрозорі накид (в Тан та пізньої Мін)	Еротичні образи, сцени насолоди
Ідеальне тіло	Гармонічні пропорції одягу, акцент на талії	Втілення ідеалу іньської краси

ТАБЛИЦЯ 25

Наративна символізація через жіночий костюм в династичному живописі

Персонаж	Елементи костюма	Сенс
Му Дан (Півонія)	Півонові візерунки, червоний шовк	Алегорія краси та свободи
Бао Чай зі «Сну в червоному теремі»	Золота вишивка, вишукана стриманість	Ідеал патріархальних чеснот
Женьгуй «Женьгуй та дружини з...»	Темний одяг, скромний фасон	Ікони жіночих чеснот

ТАБЛИЦЯ 26

Таблиця еволюції жіночого китайського костюмного комплексу від скромності до тілесності на початку ХХ ст.

Період	Силует	Ставлення до тіла	Ідеологічний підтекст
1910	Вільний, приховуючий	Асексуальність, скромність	Конфуціанська мораль
1920	Початок описування фігури	Присутня підкреслена талія, рукави коротші	Символ прогресу та модернізації
1930	Облягаючий силует, розрізи	Акцент на сексуальності, вигинах	Жінка як частина нового міського товариства

ТАБЛИЦЯ 27

Порівняльна таблиця модернізації жіночого костюмного комплексу на початку ХХ ст.(за роками)

Рік	Стиль	Матеріали	Силует	Особливості
1912	Традиційні халати	Шовк, парча	Широкий, вільний	Бінтовані ноги, довгі рукави
1916	Спрощені халати	Бавовна, шовк	Вільний Стриманий	Менше орнаменту
1920	Гібридні форми (блуза+спідниця)	Бавовна, вовна	Вільний Стриманий	Вплив шкільної форми
1925	Приталене ципао	Шовк, різноманітні тканини	Злегка приталений	Коротке волосся, капелюхи
1927	Модний міський стиль	Різнманітні Тканини	Яскраво виражений силует	Міська мода, жіноча незалежність

ТАБЛИЦЯ 28

Порівняльна таблиця історико-культурного контексту репрезентації жіночого костюму в стилі декаданс на Заході та в Китаї

Аспект	Західна Європа (кінець XIX - початок XX століття)	Китай (1920-1930-і роки)
Тло епохи	Декаданс як реакція на кризу буржуазної культури, індустріалізацію, втому від раціоналізму	Декаданс як відображення кризи ідентичності, розпаду традиційного устрою на тлі західної експансії та модернізації.
Фокус візуального образу образу	Інтелектуалізована femme fatale, фатальна жінка, часто з рисами демонізму.	Міська жінка в ципао – одночасно символ модерну, еротизації та ностальгії за втраченим традиційним світом.

ТАБЛИЦЯ 29

Порівняльна таблиця жіночого костюму в стилі декаданс на Заході та в Китаї

Елемент	Західноєвропейський костюм в стилі декаданс	Китайський костюм в стилі декаданс
Силует	Асиметричний, плавний, з елементами модерну та символізму; часто підкреслено форми, але стилізовано.	Облягаючий, вертикальний силует ципао з високим коміром, розрізами та довжиною до щиколоток.
Матеріали	Оksamит, мереживо, тюль, шифон – розкішні та чуттєві тканини.	Шовк, сатин, органза теж чуттєві, але в традиційній китайській естетиці з «внутрішньою» витонченістю.
Декор	Арабески, флора, міфологія, ірреальні візерунки; часто натхненний Сходом.	Традиційні китайські візерунки (квіти, птахи, дракони), іноді західні мотиви, адаптовані під національну стилістику
Кольори	Глибокі, похмурі: бордо, індиго, чорний, фіолетовий	Світліші, ефемерніші або символічніші: перлово-сірий, синьо-зелений, червоний (як символ життя, а й ритуалу).
Образ жінки	Невротична, містична, часом одержима чи смертельно прекрасна	Самотня, сумна, часто втрачена в міському середовищі — не демонічна, а вразлива людяна..

ТАБЛИЦЯ 30

Порівняльна таблиця естетики та філософія зображення в гохуа та сучасному станковому живописі Китаю

Аспект	Живопис гохуа (традиційний китайський живопис)	Сучасний станковий живопис Китаю
Філософія	Заснована на даосько-конфуціанській естетиці: гармонія з природою, символізм, лаконічність	Заснована на індивідуалізмі, критичному мисленні, західних та китайських художніх школах
Мета зображення костюма	Не відтворення, а вираз духу епохи, статусу, ідеалу жіночності	Передача характеру, соціальної ідентичності, концепції особистості чи соціокультурної ідеї
Підхід до деталі	Узагальнення, схематичність, ритм ліній важливіший за точність	Акцент на реалістичності, текстурі тканини, модних деталях

ТАБЛИЦЯ 31

Порівняльна таблиця образотворчих засобів виразності в гохуа та в сучасному станковому живописі Китаю

Аспект	Гохуа	Сучасний станковий живопис
Матеріали	Шовк, рисовий папір, туш, мінеральні фарби	Полотно, олія, акрил, сучасні матеріали
Техніка	Лінійний контур, вільна кисть, колористична стриманість	Колір, об'єм, світлотінь, перспектива, фотографічність
Зображення костюма	Прості форми, згладжені силуети, умовний орнамент	Багатошаровість, точність крою, складні текстури, реалізм чи гіперреалізм

ТАБЛИЦЯ 32

Порівняльна таблиця «скасування» минулого та утвердження «революційного» жіночого костюму після 1949 року в Китаї

Аспект	Ципао-декаданс (до 1949)	Жіночий революційний костюм (після 1949)
Жіночність	Акцент на тілі, сексуальність, гламур	Відмова від сексуальності, аскетизм
Соціальний символ	Буржуазна жінка, міська еліта	Пролетарка, героїня праці
Кольори та тканини	Шовк, орнамент, яскравість	Бавовна, однотонність, функціональність
Ідеологія	Індивідуалізм, стиль	Колективізм, політична дисципліна

ТАБЛИЦЯ 33

Стратегії репрезентації жіночого костюма під європейським впливом

Період	Форма впливу	Жіночий костюм у живописі
1910–1930-ті рр.	Академізм, модернізм	Модерновий стиль, європеїзований силует, образ «нової жінки»
1950–1970-ті рр.	Соцреалізм	Уніфікований одяг, західна техніка живопису за ідеологічної цензури
1980–2000-ті рр.	Постмодерн, фемінізм, глобалізм	Символ споживання, ідентичності, іронії чи політичного висловлювання

ТАБЛИЦЯ 34

Сутність та символіка змін в жіночому костюмі після реформ Де Сяопіна

Етап	Сутність зміни	Символіка жіночого костюма
1950-ті рр.	Зрівняння, колективізм	Робітничо-селянська героїня
1960-ті-1970-ті рр.	Ідеологізація, мілітаризація	Жінка-солдат, революціонер
1980-ті рр.	Лібералізація, індивідуалізація	Жінка-індивідуальність, громадянка Жінка-особа, громадянка
1990-ті рр.	Переосмислення, деконструкція	Костюм як пам'ять, метафора

ТАБЛИЦЯ 35

Жіночий традиційний костюм хуей: опис елементів

Категорія	Опис
Форма та силует	- Вільний, прямий або злегка трапецієподібний силует. Сукня або туніка до щиколотки. Повністю закрите тіло: довгі рукави, висока горловина.

Тканини	- Натуральні: бавовна, шерсть, льон, іноді суміші. - У святковому одязі – можливе використання атласу, шовку .- Головна умова: непрозорість, комфорт та скромність
Кольори та символіка	- Основні: білий (чистота, віра), чорний, темно-синій, зелений (колір ісламу). - Уникають яскраво-червоні, кричущі або золоті тони в повсякденному одязі. - Колір хустки може означати вік: молоді носять світлі, літні – чорні. Обов'язковий. Щільно обернутий навколо голови та шиї, закриває волосся
Головний убір (хустка - хіджаб)	Матеріал: легка бавовна, трикотаж або шовк
Кольорова гама	кольори: білий, сірий, синій, зелений; без орнаменту або з дуже стриманим візерунком.
Одяг	Сукня або довга туніка із бічними розрізами. Іноді зверху – жилет чи накидка, особливо у прохолодну погоду. Жодних вирізів або облягаючих форм. Довга спідниця або широкі штани, які обов'язково закривають ноги. У міських районах може бути одягнена спідниця поверх штанів.
Взуття	- Прості шкіряні або тканинні туфлі без підборів. - Колір – чорний, коричневий, сірий
Прикраси	- Дуже помірні. Іноді сережки, брошка або кільце. - Усі прикраси скромні, часто срібні чи з недорогоцінних металів
Символіка	В одязі немає відкритої символіки, але біла хустка символізує побожність та приналежність до умми (мусульманської громади). - Стриманість в образі підкреслює повагу до Аллаха, скромність жінки та її сімейний стан.

ТАБЛИЦЯ 36

Порівняльна таблиця жіночого костюма мусульманських народів Китаю

Елемент / Народність	Хуей	Уйгури	Казахи	Таджики
Форма та силует	Прямий, вільний. Повністю закрите тіло.	Жіночий, приталений силует. Сукні у талію.	Вільний, багат шаровий, з жилетом чи халатом..	Вільний, із довгою спідницею, часто зі складками
Тканини	Бавовна, шерсть, іноді атлас чи шовк.	Оksamит, шовк, бавовна, з принтами та вишивкою.	Вовна, сукно, хутро (у холодних районах).	Бавовна, вовна, часто яскраві тканини з металізованою ниткою.
Кольори та орнамент	Стримані: білий, сірий, темний. Орнамент мінімальний.	Яскраві: малиновий, бірюзовий, фіолетовий. Часто геометричні та квіткові візерунки.	Яскраві кольори: червоний, синій, зелений. Прикраси хутром або тасьмою.	Яскраві відтінки (в т.ч. малиновий, рожевий), часто парча та візерунки.
Головний убір	Біла або чорна хустка, що закриває волосся та шию - хіджаб.	Розшита хустка (яшмак) або шапочка (доппа), часто поверх хустки.	Хустка, іноді з хутряною або оксамитовою шапочкою (такія).	Білий, червоний або золотистий вуаль з прикрасами; іноді фата.
Верхній одяг	Сукня або туніка до щиколотки з довгим рукавом.	Сукня до колін/щиколотки, часто з поясом та жилетом.	Сукня + жилет або каптан; часто з рукавами-дзвонами.	Довга сукня, у холодних регіонах – накидка з капюшоном
Прикраси	Скромні: сережки	Активні: масивні сережки, браслети, монети.	Багаті: сережки, нагрудні прикраси, часто зі срібла.	Дуже яскраві, зокрема. наlobні прикраси, сережки, брошки.
Взуття	Прості туфлі без підборів.	Вишиті туфлі чи чобітки.	Шкіряні чоботи або туфлі, часто з хутряним оздобленням.	Чоботи або туфлі на невеликих підборах.

ТАБЛИЦЯ 37**Елементи жіночого етнічного костюма таджиків Китаю**

Елемент	Назва (якщо є)	Опис	Матеріал	Функція / Особливості
Головний убір	Кала або тюбетейка з хусткою	Традиційна шапочка, часто прикрашена вишивкою, поверх якої одягається легка кольорова хустка	Вовна, бавовна, шовк	Символ жіночності та статусу; колір та візерунки можуть відображати сімейний стан
Хустка / шарф		Широка кольорова хустка, іноді напівпрозора, обертається навколо голови.	Бавовна, шовк, віскоза	Укривальна функція, краса
Сукня		Довга, вільна сукня з довгими рукавами; часто яскравого кольору, з візерунками	Бавовна, оксамит, шовк	Основний одяг, підкреслює скромність та традицію
Жилет		Укорочений жилет поверх сукні, іноді вишитий та прикрашений монетками	Оксамит, вовна	Додає тепла та декоративності
Штани	Ізорі (загальнотюркська назва)	Просторі довгі штани, що одягаються під сукню	Бавовна, вовна	Зручність, відповідність нормам скромності
Взуття		Шкіряні або тканинні туфлі, іноді чоботи	Шкіра, тканина	Захист ніг, іноді декорування
Прикраси		Сережки, намисто, нагрудні підвіски, часто зі срібла, прикрашені напівдорогоцінним камінням	Срібло, бурштин, скло	Відображають вік, соціальний статус, сімейний стан
Пояс		Тканинний або вишитий пояс	Тканина, вовна, шкіра	Фіксує сукню, прикрашає

ТАБЛИЦЯ 38**Елементи етнічного жіночого костюму чжуанок**

Елемент костюма	Опис	Особливості оформлення	Символіка / Значення
Головний убір	Вишита хустка або тюрбан, іноді зі срібними прикрасами	Вишивка, прикраси з намистин, срібла	Символ жіночності та вміння рукоділля
Кофта (блузка)	Прямий крій, застібка збоку, часто з вишивкою	Синя, чорна або темно-синя тканина	Простота та зручність для сільського життя
Жилет / безрукавка	Надівається поверх блузки, розшитий вручну	Вишивка у вигляді птахів, квітів	Захист та декоративність
Спідниця	Довга чи середня, прямого чи розкльошеного крою	Вишиті або ткані орнаменти по подолу	Часто відображає регіональну приналежність
Пояс	Широкий тканий або вишитий пояс	Іноді прикрашений бахромою	Елемент традиційної прикраси
Фартух	Часто носить поверх спідниці	Прикрашений складною вишивкою	Символ господарювання
Взуття	Тканинні туфлі або чобітки, іноді з вишивкою	Зручні, на м'якій підшві	Практичність у повсякденному житті
Прикраси	Срібні сережки, браслети, намиста	Часто ручної роботи	Символ достатку та краси
Матеріали	Бавовна, шовк, льон	Ручне ткацтво та фарбування (індиго)	Прихильність до традицій
Кольори костюма	Переважають темно-синій, чорний, білий, червоний	Використовуються природні барвники	Кольори можуть означати статус, вік тощо

ТАБЛИЦЯ 39**Елементи етнічного жіночого костюму народності мяо**

Елемент	Опис	Матеріали / Техніка
Головний убір	Прикраси зі срібла, тканини або вишивки, часто масивні, включають корони, гребені, сережки та підвіски	Срібло, тканина, ручна ковка, гравіювання
Верхній одяг (куртка)	Коротка куртка або жакет з багатою вишивкою на грудях, рукавах та комірі.	Бавовна або шовк, вишивка (гладь, хрестик, аплікації)
Спідниця	Багатошарова плісирована або пряма спідниця, прикрашена вишивкою, батиком або інкрустаціями. Довжина та форма залежать від регіону.	Бавовна, шовк, техніка «батик», фарбування індиго, вишивка

Фартух	Декоративний елемент, іноді з вишивкою чи аплікаціями. Може використовуватись як захист основного одягу або декоративна деталь	Тканина, вишивка
Пояс	Широкий тканий або вишитий пояс, що закріплює спідницю і служить прикрасою.	Вишивка, ткацтво
Прикраси	Прикраси зі срібла. Ланцюжки, намиста, браслети, каблучки, підвіски. Символізують достаток та оберігають від злих духів. Часто носять десятки прикрас одночасно	Срібло, ручна робота
Взуття	Туфлі або черевики, іноді з вишивкою	Тканина, шкіра, вишивка
Сумка/ гаманець	Маленька ручна сумочка, пришита до пояса, нерідко багато прикрашена	Тканина, вишивка, бісер

ТАБЛИЦЯ 40

Порівняльна таблиця основних елементів літнього та зимового жіночого одягу тибеток

Елемент одягу	Літній одяг	Зимовий одяг
Основний халат (чуба)	Легка, без підкладки, з бавовни або шовку. Прямий або приталений крій. Можливо без рукавів.	Щільна, тепла, з підкладкою з хутра чи овчини. Вільний крій. З широкими, часто підігнутими рукавами
Внутрішня сорочка	Тонка, яскрава, часто із шовковим блиском. Носиться під чубою.	Тепліше і щільніше, з вовни або щільної бавовни.
Пояс (гегу)	Тканинний або шовковий, декоративний	Широкий, щільний, тканинний чи шкіряний
Форма крою	Менш об'ємна, що облягає фігуру	Об'ємна, багат шарова, із запахом
Матеріали	Бавовна, шовк, льон	Шерсть яка, овчина, хутро, оксамит
Фартух (пангден)	Обов'язковий для заміжніх жінок. З легкої тканини.	Також обов'язковий. Може бути щільнішим, іноді з підкладкою.
Прикраси	Легкі, але помітні: бірюза, корал, срібло.	Найбільш потужні, багатоярусні. Намиста з бурштину, бірюзи.
Головний убір	Хустки, тканини, декоративні елементи у волоссі.	Хутряні шапки, вовняні хустки.
Взуття	Легкі чобітки або туфлі на	Теплі чоботи з повсті або

	м'якій підшві.	шкіри, з хутряним оздобленням.
Призначення	Повсякденне або святкове (залежно від якості тканини та оздоблення). Повсякденна чи святкова.	Часто більш урочиста на вигляд через багате оздоблення.

ТАБЛИЦЯ 41

Таблиця основних елементів повсякденного міського жіночого костюма сучасного Китаю

Елемент	Опис	Особливості
Верхній одяг	Футболки, сорочки, блузки - Топи, світшоти, худі	Популярні oversize-силуети, пастельні тони, принти з аніме, корейські та японські мотиви
Низ (брюки/спідниці) -	Джинси (найчастіше широкі) Штани-карго Міні/міді-спідниці Штани з високою посадкою, асиметричний крій	актуальний стиль Y2K та техно-гламур
Взуття	Кросівки Лофери Балетки Ботильйони	Бренди змішуються: від мас-маркету до люксу; біле взуття - тренд останніх років
Акcesуари	Сумки крос-боді Міні-рюкзаки Панамы, бейсболки	Популярна естетика «міської дівчинки» (city girl) та «soft girl» - з милими, але функціональними речами
Верхній одяг (сезонний) -	Тренчі, парки, легкі пальта Пуховики взимку	Колірна гама варіюється від мінімалістичної (сірий, бежевий) до яскравої (рожевий, фуксія)
Тканини та фактури -	Бавовна, денім, нейлон, поліестер -	Іноді вставки зі шкіри або сітки Технологічні та зручні матеріали, стійкі до вологи та забруднення
Тканини та фактури -	Бавовна, денім, нейлон, поліестер	Іноді вставки зі шкіри або сітки Технологічні та зручні матеріали, стійкі до вологи та забруднення
Естетика/вплив -	Корейська мода (K-fashion) Японський street style Західні тренди	Активно розвиваються локальні бренди, що поєднують глобальні тренди з китайським візуальним кодом

ТАБЛИЦЯ 42**Порівняльна таблиця традиційного та сучасного святкового костюмів китаянок**

Критерій	Традиційний святковий костюм	Сучасний святковий костюм
Найменування	Ципао(чонсам) - Ханфу - Танчжуан -	Вечірні сукні Сучасні костюми Модернізований ципао (чонсам)
Фасон та крій -	Приталений або вільний - довгий рукав, закрита шия	- різноманітність фасонів: відкриті плечі, розрізи, асиметрія
Матеріали	- Шовк, парча, сатин	Ручна вишивка - Оксамит, атлас, органза, синтетика Паєтки, блискучі тканини
Декор	- Золота нитка, вишивка драконів, феніксів, квітів.	Гудзики-петельки - Каміні, стрази, металевий декор, пір'я, сітка
Палітра кольорів	Червоний, золотий, синій, нефритовий Символічні кольори	Фуксія, чорний, пудровий, срібло, білий, пастельні відтінки
Функціональність	Для ритуалів, весіль, свят (Новий рік та ін.) -	Універсальність: весілля, вечірки, банкети, покази
Взуття	Туфлі на низькому підборі або м'які тканинні черевички	Туфлі-човники, босоніжки, мюлі на підборах
Акcesуари	Віяло, нефритові прикраси, шпильки з підвісками	Клатчі, сережки-ланцюжки, кольє, мінімалістичні або дизайнерські прикраси
Зачіска та макіяж	Високий пучок з традиційними шпильками, природний макіяж	Модні укладання, акцент на очі чи губи, сучасний макіяж
Смислове навантаження	Символіка сім'ї, благополуччя, традиції, духовної чистоти	Самовираження, індивідуальність, стиль, наслідування моди
Естетика	Консервативна, врівноважена, ритуальна	Ефектна, що підкреслює фігуру, орієнтована на сприйняття
Культурний вплив	- Історична та етнічна спадщина	Глобальні тренди, креативна мода, fusion традиції та сучасності

ТАБЛИЦЯ 43

Емоційне прийняття жіночого костюма у живописі «нового реалізму» у Китаї

Характеристика	Опис	Емоційне сприйняття	Приклади/Контекст
Стилістична подача	Підкреслена реалістичність, детальність костюма, світлотіньове моделювання	Почуття поваги до індивідуальності, серйозність, увага до повсякденності	Картини із зображенням жінок у традиційному та сучасному одязі
Колористика	Приглушені, натуральні тони, відсутність кричущих кольорів	Стриманість, меланхолійність, споглядальність	Палітра кольорів, наближена до природного середовища, підкреслює буденність
Соціальна символіка	Костюм як символ приналежності до класу, професії, регіону	Співчуття, розуміння труднощів, емпатія	Жінки у робочому одязі, селянках, вчительках
Контраст традицій та сучасності	Одночасне використання елементів традиційного костюма (ханьфу) та сучасного одягу	Почуття втрати, ностальгії, іноді тривоги за ідентичність	Образи, що поєднують шовкові тканини із західними фасонами
Вираз індивідуальності	Акцент на особистих деталях костюма: прикраси, аксесуари, саморобні елементи	Визнання унікальності, тепла залучення, цікавість	Деталі: шпильки, орнаменти
Поза та положення фігури	Часто – статична, скромна, трохи напружена поза	Стримана емоція, смиренність, внутрішня сила	Жінка стоїть чи сидить прямо, погляд убік
Фон/контекст	Інтер'єри будинків, вулиці, фабрики, що посилює реалізм	Повага до повсякденності, сум з приводу трудових реалій	Фон підкреслює соціальне навантаження
Реакція глядача (узагальнено)	Спокійне споглядання, повага до правди життя, інтерес до жіночої долі в умовах сучасного Китаю	Емпатія, умиротворення, тонкий смуток	Нова жінка- героїня як дзеркало доби

ТАБЛИЦЯ 44

Емоційне прийняття жіночого костюма у живописі «магічного реалізму» у Китаї

Характеристика	Опис	Емоційне сприйняття	Приклади/Контекст
Фантастичність образу	Жіночий костюм часто надмірно деталізований, декоративний, нереалістичний, асоціативний.	Захоплення, загадковість, естетична чарівність	Довгі шлейфи, незвичайні тканини, елементи, що нагадують природу (пір'я, туман, квіти)
Символізм костюма	Костюм як носій прихованого сенсу — метафора духу, традиції, архетипу	Містична інтрига, культурне здивування	Орнаменти, що символізують духів, богинь, цикли природи
Злиття з природою/космосом	Одяг часто як продовження пейзажу: зливається з водою, деревами, хмарами	Почуття розчинення, тиші, зв'язки з космосом	Сукні, що йдуть у землю чи небо, що зливаються з журавлями, місяцем, вітром
Колірна палітра	Містичні кольори: переливи, перламутр, поєднання холодних та теплих відтінків	Тонка емоційна вібрація — від захоплення до легкої тривоги	Часто використовуються фіолетові, лавандові, нефритові та золоті тони
Костюм як частина метафори сну	Жінка представлена як сон або бачення, костюм нагадує одяг з мрій	Легкість, відстороненість, медитативність	Напівпрозорі тканини, нашарування
Архаїзація образу	Використання елементів стародавнього китайського одягу (ханьфу, танського крою) у фантазійній інтерпретації	Романтична ностальгія, культурна гордість	Стилізовані стародавні головні убори, широкі рукави, витончені пояси
Стан жіночої фігури	Жінка як символ, а не персона: поза статична, погляд відчужений, рухи плавні	Емоційна відстороненість, загадковість, вічність	Жінка часто зображується ніби поза часом і реальністю
Міфологічне навантаження	Костюм відсилає до легенд, фольклору, буддійських або даоських образів	Трепет, повага, міфопоетична наснага	Жінка як богиня Місяця, фея, безсмертна з даоського пантеону або фантастичний персонаж
Реакція глядача	Глядач переживає не повсякденні, а трансцендентні почуття: поєднання	Чарівність, містичний трепет, інтерес до культурного коду	Роботи, що занурюють у світ снів та давнини, де костюм —

	краси та таємничості		найважливіший елемент нарративу
--	----------------------	--	---------------------------------

ТАБЛИЦЯ 45

Порівняльна таблиця стратегій репрезентацій жіночого костюма в сучасному живописі Китаю кінця XX- початку XXI ст.

Стратегія	Характеристика	Приклади	Особливості
Канонічна репрезентація	Дотримання традиційних норм, історичного контексту, естетичних канонів. -	Зображення жіночих костюмів династій Хань, Тан, Мін та Цин у класичних пропорціях та позах.	Використання символічних кольорів (червоний – щастя, чорний – строгість, синій – скромність). - підкреслення грації, жіночності, гармонії з природою.
Історико-ідеологічна репрезентація – проміжна варіація між традиційно-канонічною та неканонічною репрезентацією-	Костюм як знак соціальних та політичних ідеалів XX століття. Жіночий революційний костюм (中山装, робоча уніформа)	Жіночий костюм як символ колективізму, рівності статей та ідеологічної приналежності.	Акцент на уніформу, простоту, функціональність; мінімізація прикрас. Канонічна (для соціалістичної ідеології), але із сучасними варіаціями може бути неканонічна
Неканонічна репрезентація жіночого костюму стилів Сходу та Заходу.	Вільні модифікації жіночого костюму між стилізаціями традиційних костюмних комплексів та авторським фантазійним жіночим костюмом	Вільна трансформація форми, кольору та символіки костюма; експериментальні, концептуальні підходи. -	Розрив із історичним чи ідеологічним контекстом: костюм використовується як візуальний елемент, метафора чи знак особистої ідентичності. - Застосування яскравих, невластивих кольорів. Абстракція, деформація силуету, колажів форм та матеріалів
Неканонічна Постсучасна/ метамодерністська стратегія	Костюм як елемент соціального коментаря чи критики споживчої та медійної культури. – ідентичностей	Жіночий костюм інтерпретується як символ глобалізації, впливу модної індустрії, цифрової культури. - використання костюма для аналізу	Застосування яскравих, невластивих кольорів. Абстракція, деформація силуету, колажів форм та матеріалів

		ролі жінки в сучасному суспільстві, відображення особистих і колективних	
Неканонічна Феміністська стратегія	Костюм відбиває питання гендера, особистої свободи, критики патріархальних норм.	Порушення традиційних канонів краси та покірності.	Змішання традиційних та сучасних елементів, демонстрація тіла та костюма як політичного знаку

*Канонічна стратегія найчастіше спирається на історичний чи ідеологічний контекст: костюм репрезентує культурну спадщину чи соціалістичні цінності.

** Неканонічна стратегія використовує костюм як художній знак, спосіб інтерпретації жіночої ідентичності, соціальної критики чи експериментальної форми.

*** У практиці багатьох сучасних китайських художників ці стратегії переплітаються, створюючи гібридні образи, де історична форма костюма переосмислюється через особисту чи колективну перспективу.