

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВАН ЦЗИФЕН

Прим. №__1__

УДК 75.047(510):[39(=581)+7.03(4)]»19/20»(043.5)

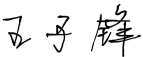
ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАНСФОРМАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ
(1980 – 2000-ні) РОКИ**

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

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

签署人：

BDFB4D7BA8D84F7... Ц. Ван

Науковий керівник:
КОРНСВ Андрій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Ван Цифен. Трансформації китайського пейзажного живопису (1980 – 2000-ні) роки.

Кваліфікаційна наукова праця 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.

Дисертація присвячена розвитку китайського пейзажу у XX столітті і новітнім тенденціям, які проявилися на початку XXI століття і які дозволяють частково прогнозувати подальші зміни у підходах до китайського пейзажу.

Відповідно, у **Вступі** вказано, що пейзажне мистецтво протягом багатьох століть відігравало провідну роль у традиційній китайській культурі. Пейзаж віддзеркалював ті базові релігійно-моральні вчення, які формувалися або надходили на територію Китаю – даосизм, конфуціанство, буддизм. Важливою була й роль пейзажних канонів, які зберігали ключові художні прийоми і техніки, і, водночас, консервували розвиток мистецтва. Тому такими революційними стали перетворення, які відбувалися з пейзажним китайським живописом саме під впливом європейського мистецтва. В результаті, більша частина XX століття, окрім періоду так званої «Культурної революції», пройшла під знаком перетворень і реформ у царині китайського пейзажу, інспірованих перетвореннями у європейському мистецтві. На розкриття етапів і принципів цих перетворень у Китаї і спрямована дисертаційна робота.

Тому об'єктом дослідження є китайський пейзажний живопис XX – початку XXI століття. Предметом дослідження – взаємовплив традиційного китайського пейзажу і європейського пейзажного живопису в зазначених хронологічних межах.

Перший розділ дисертації традиційно присвячений історіографії заявленої проблеми, однак має свою специфіку. Оскільки розвиток китайського пейзажу має розлогу і багатовекторну історію дослідження, головний фокус зору у першому розділі було спрямовано на новіші публікації, в яких відображені певні результати і напрацювання, і які дозволяють вийти на новий рівень наукового узагальнення і висновків. Також, відповідно специфіці дослідження, тобто вивчення китайської теми в українському науковому просторі, було вирішено розділити історіографію проблеми за трьома основними напрямками, що й було відображено у відповідних параграфах першого розділу. В кожному з параграфів були підведені проміжні висновки, на основі яких зроблено основний висновок для першого розділу. Зазначені три напрямки репрезентовані: українськими дослідженнями китайського пейзажу і пейзажного живопису; працями китайських дослідників, опублікованими безпосередньо в КНР; англomовними міжнародними дослідженнями і публікаціями.

У висновках до першого розділу, зокрема, зазначено наступне. Україномовні публікації відображають розвиток вітчизняної мистецтвознавчої синології на сучасному етапі і тому в них велика увага приділяється базовим основам і розвитку китайського пейзажного живопису в попередні періоди китайської історії. У той же час, в останні десятиліття наявним є збільшення публікацій, присвячених саме розвитку пейзажного китайського живопису протягом всього XX століття і вже на початку XXI століття. Такі процеси в українському мистецтвознавстві обумовлені плідною співпрацею українських і китайських дослідників, поєднанням європейських методів дослідження і китайських поглядів на розвиток власного пейзажного мистецтва.

Китайська історіографія, як і українська, теж має свої особливості, у тому числі у висвітленні розвитку пейзажного живопису в період, означений хронологічними межами дисертаційного дослідження. Китайські мистецтвознавчі дослідження, опубліковані на території КНР, мають розлогу

фактографічну базу, відображають основні погляди і полеміку щодо розвитку китайського пейзажного живопису протягом останнього століття. При цьому, згідно китайській історіографічній концепції, в цих роботах ще мало висновків і узагальнень, які, таким чином, адресуються наступному поколінню китайських дослідників.

Виходячи з описаної ситуації, важливу роль відіграє третій напрямок – англomовні дослідження, у тому числі й китайських молодих дослідників але опубліковані в англomовних європейських наукових виданнях. Фактично це погляд зі сторони, який є, у даному випадку, корисним своїм інтелектуальним і, частково критичним спрямуванням. Трохи послаблює цей погляд надто велика увага, яка приділяється критиці «постколоніального» погляду європейського мистецтвознавства на сучасне китайське мистецтво. Такий погляд дійсно існує, однак, коли мова йде про таку конкретну проблему, як впливи і взаємовпливи європейського і китайського пейзажного живопису, завелика увага до «постколоніального» дискурсу інколи відсуває на другий план мистецтвознавчі аспекти, які є головними в цій дисертації.

Другий розділ вже у самій назві містить запропоновану в дисертаційному дослідженні періодизацію розвитку і реформування китайського пейзажного живопису, обумовлених саме впливами європейського мистецтва. Ця періодизація базується на концепції «чотирьох поколінь», які проводили реформування у царині пейзажного живопису. Відповідно, у другому розділі дається характеристика «першого» і «другого поколінь» китайських митців-реформаторів пейзажного мистецтва.

«Перше покоління» китайських художників, яке отримало європейську професійну мистецьку освіту, на початку XX століття фактично і «спровокувало» реформи у царині китайського національного живопису в цілому і пейзажного живопису, зокрема. Оскільки ці процеси добре відомі і вже досліджені у попередніх наукових публікаціях, то в першому параграфі подається їх загальний огляд, в якому головна увага приділяється тим митцям, які плідно працювали у пейзажному живописі. Цей огляд має своє практичне

продовження, оскільки далі проаналізована пейзажна творчість таких відомих китайських митців-реформаторів як Лю Хайсу, У Гуаньчжун, Лі Кежань, Ту Ке. В аналізі їх творчості не тільки подаються впливи на їх пейзажну творчість європейських мистецьких напрямків, таких як імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм, фовізм. Ці впливи, у цілому, також відомі. Тому важливим аспектом мистецтвознавчого аналізу в дисертації є дослідження конкретних проявів цих впливів у пейзажному доробку кожного з митців, а також їх творче переосмислення і поєднання з базовими принципами китайського національного пейзажу.

Так, для пейзажів Лю Хайсу характерним є використання європейської кольорової палітри для «кулісної» розбудови планів у композиції, що є вже характерною рисою китайського традиційного пейзажу. Фактично він створює «фовістській» варіант традиційного «Шань-Шуй».

У Гуанчжун, який на початку своєї реформаційної діяльності був захоплений європейським олійним живописом, пізніше, вже у 1970-х роках, повертається до того, що він називає «живопис тушшю», тобто до поєднання європейського і китайського живопису. Він дійсно активно використовує кольорову туш, при цьому важливу роль у його пейзажах продовжує відігравати «пустотність», тобто та «пустота Дао», яка в класичному китайському пейзажі надавала простору вигляд космічної довершеності. Також в роботах У Гуанчжуна виникає важливий для всього новітнього китайського мистецтва принцип «каліграфізму». Цей принцип також має двоїсту природу, оскільки в його основі залишається китайське базове розуміння використанні каліграфії, як художнього прийому у пейзажі, однак цей новий «каліграфізм» стає безпосереднім формоутворюючим елементом нового пейзажу, і це, безумовно, відбувається під впливом вже європейського авангардного мистецтва.

Прикладом для «другого покоління» митців була й творча біографія Лі Кежана. Він, як і попередні митці, активно поєднував і трансформував європейські принципи і прийоми живопису з китайськими. Так, одним з його

улюблених композиційних принципів була S-образна композиція, відома в європейському мистецтві ще з часів бароко і активно використана європейськими митцями у період поширення ар-нуво. Також в дисертації вказано на його прийоми роботи з тушшю, за допомогою яких він створював ефекти, які були споріднені з світло-тіньовими ефектами європейського живопису.

Впливи європейського мистецтва у зв'язку з регіональними особливостями китайського пейзажу, ілюструє творчість Ту Ке. Як було характерно і для багатьох видатних пейзажистів давнього Китаю, Ту Ке є водночас практиком і теоретиком, самостійно формулюючи пункти своєї живописної «програми», які наведені у дисертації, і які несуть у собі переосмислені митцем принципи сучасного європейського мистецтва. На практиці ми бачимо як Ту Ке вільно користується в одному пейзажі доробком таких різних напрямів, як постімпресіонізм і фовізм, а принцип європейської «лінійної перспективи» використовує поряд із «кулісним» китайським пейзажем. До «першого покоління», яке «осучаснювало гохуа», відносимо й Чжоу Шаохуа. В його пейзажах європейські принципи мінімалізму сусідять із вже вказаним принципом «каліграфізму».

Як «перше» так і «друге покоління», яке складалося з учнів і послідовників, зазнавши поневірянь під час політичних перетворень на початку становлення КНР і в часи «Культурної революції», відправлялося в еміграцію. Таким чином, в самому Китаї рух мистецьких реформ завмер, однак китайські митці продовжували розвивати пейзажний живопис у зарубіжжі. І тому логічним продовженням цього руху є творчість Лінь Феньмяня, Чжао Чуньсяня, Цзао Воу-Кі. Оскільки, як вказано, це були учні «першого покоління», то в їх творчості європейський символізм сусідив з новим «каліграфізмом»; ефекти європейської театральності присутні у сюжетах «Шань-Шуй»; прийоми європейського авангарду дозволяють ще більш підкреслювати космічну неосяжність Дао. Чжао Чуньсян одним з перших серед китайських митців зарубіжжя сполучив базові принципи китайського

класичного пейзажу із європейськими принципами абстракціонізму. Таким саме шляхом пішов і Цзао Ву-Кі, який зазнав серйозного впливу абстрактного експресіонізму.

Третій розділ, відповідно, описує діяльність у царині пейзажного живопису митців «третього» і «четвертого покоління». «Третє покоління» отримало змогу відновити прямий діалог між європейським і китайським мистецтвом, завдяки реформам в КНР, які починають проявлятися з кінця 1970-х років і особливо яскраво втілилися у мистецьких рухах 1980-х років. Тому було важливим сформулювати ті нові тенденції, які характеризують означений час, що й знайшло своє відображення у першому параграфі третього розділу. Зокрема важливим чинником для формування «третього покоління» стала можливість повернутися до спадку «першого покоління», а також безпосередньо ознайомитися із доробком «другого покоління», раніше забороненого, а тепер дозволеного в КНР. Результатом стало, зокрема, бажання продовжити реформування пейзажного живопису.

До «третього покоління» у дисертації віднесено Цю Таофена, який поєднав у пейзажі фігуратив з абстракцією. Активно користуючись можливостями кольорової туші, у своїх пейзажах, він вільно поєднує імпресіонізм і постімпресіонізм з елементами абстракції, використовуючи всі ці прийоми у варіаціях на тему класичного китайського пейзажу. Ще один представник того ж покоління – Лу Юйшунь, який входив у створене під час мистецьких реформ об'єднання «Нового літературного живопису». Згідно назви об'єднання, його митці ніби зверталися до класичних китайських зразків «живопису освічених людей», але робили це в нових формах, навіяних попереднім поколінням митців-реформаторів, називаючи це проявами «діалектики в мистецтві».

Художник Хуан Юсін представляє своє творчістю художників «четвертого покоління». Він користується акриловими фарбами найяскравіших кольорів, він нехтує будь-якими сюжетними і жанровими межами, наближує мистецтво і рекламу. Проте, навіть у його абстрактних

роботах ці європейські прояви постмодернізму продовжують багато в чому базуватися на принципах китайського національного пейзажу.

Останній параграф третього розділу присвячено можливим перспективам розвитку китайського пейзажного живопису, які проявляються вже на початку 2000-х років і теж належать до діяльності «четвертого покоління». Згідно викладеній у цьому параграфі концепції, новітній китайський пейзажний живопис став своєрідним «будівничим матеріалом» для створення різних мистецьких форм (фото, інсталяція, відео), які перестають бути живописом, проте, насправді, не існують поза межами, окресленими розвитком китайського пейзажного живопису XX століття.

Результатом цілісного дослідження стала концепція «чотирьох поколінь», завдяки якій подана цілісна картина реформ у китайському пейзажному живопису в означений період, пов'язаних із впливами європейського пейзажного образотворчого мистецтва. На основі аналізу теоретичного і практичного мистецького спадку китайських митців-реформаторів, сформульовані принципи новаторських прийомів у китайському пейзажному живопису XX століття. Також запропоновано термін – «інший простір» для означення можливих перспектив розвитку пейзажного мистецтва у XXI столітті. Запропонований аналіз можна використовувати для різноманітного практичного спрямування, від навчальних програм і лекційних курсів, до мистецьких практик.

Ключові слова: Китай, образотворче мистецтво Китаю, китайський пейзажний живопис, сучасне китайське мистецтво, пейзаж, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, модернізм, екологічна свідомість.

ABSTRACT

Wang Zifen. Transformations of Chinese landscape painting (1980s – 2000s).

A qualification research paper (manuscript). Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2025.

The dissertation examines the evolution of Chinese landscape painting in the 20th century and the emergence of new tendencies at the beginning of the 21st century, which enable a partial forecast of future transformations in approaches to Chinese landscape art.

The **Introduction** emphasizes that for many centuries, landscape painting has occupied a leading position within traditional Chinese culture. The landscape genre reflected fundamental religious and ethical doctrines that were formed or assimilated in China: Daoism, Confucianism, and Buddhism. Equally significant was the role of landscape canons that preserved essential artistic methods and techniques while simultaneously constraining the evolution of art. Consequently, the transformations that took place in Chinese landscape painting under the influence of European art proved to be revolutionary. Most of the 20th century – except for the period of the so-called “Cultural Revolution” – was marked by reform and experimentation within the field of landscape painting, inspired by developments in European art. The dissertation focuses on identifying and analyzing the stages and principles of these transformations within the Chinese artistic context.

Accordingly, the object of this study is reformist tendencies in Chinese landscape painting of the 20th and early 21st centuries. The subject of the research is the genesis of transformations in Chinese landscape painting during the selected chronological period.

The **first chapter** of the dissertation is devoted to the historiography of the topic, yet it possesses a specific methodological focus. Given the extensive and multifaceted history of scholarship on Chinese landscape painting, the primary emphasis was placed on more recent publications that present current findings and

theoretical developments, allowing for a higher level of synthesis and interpretation. In keeping with the study's orientation – namely, the examination of a Chinese artistic phenomenon within Ukrainian scholarly discourse – the historiographical material was divided into three main sections, each discussed in a separate subchapter. Each subsection concludes with interim findings, forming the basis for the general conclusion of the chapter. The three identified research directions encompass: Ukrainian studies of Chinese landscape art; works by Chinese scholars published in the People's Republic of China; and international (English-language) research and publications.

The conclusions of the first chapter highlight the following: Ukrainian-language studies reflect the development of contemporary Ukrainian art-historical sinology, which remains largely focused on the fundamental principles and evolution of Chinese landscape painting in earlier historical periods. However, in recent decades, there has been a notable increase in publications addressing the development of Chinese landscape painting throughout the 20th century and into the early 21st century. This shift is closely linked to productive collaboration between Ukrainian and Chinese scholars, as well as the synthesis of European research methodologies with Chinese perspectives on their own artistic tradition.

Chinese historiography, like Ukrainian scholarship, also exhibits distinctive features in its treatment of landscape painting during the chronological scope of this dissertation. Chinese art-historical research published within the PRC demonstrates an extensive factual foundation, reflecting key viewpoints and debates concerning the evolution of landscape painting over the past century. However, consistent with traditional Chinese historiographical conventions, these works tend to offer limited interpretive generalizations, leaving the formulation of comprehensive theoretical conclusions to the next generation of Chinese researchers.

Given the situation described above, the third direction – that of English-language research, including works by young Chinese scholars published in English-language European academic journals – plays an especially significant role. In fact, this represents an external perspective, valuable for its intellectual independence

and, to some extent, its critical orientation. However, this viewpoint is somewhat weakened by an excessive preoccupation with critiquing the “postcolonial” stance of European art history toward contemporary Chinese art. While the existence of such a stance cannot be denied, in the context of a focused issue such as the influences and interrelations between European and Chinese landscape painting, an overemphasis on postcolonial discourse occasionally shifts attention away from the art-historical aspects that constitute the core of this dissertation.

The **second chapter**, as indicated in its title, introduces a periodization proposed within this study for the development and reform of Chinese landscape painting as shaped by European artistic influences. This periodization is based on the concept of “four generations” of artists who successively contributed to reforming the field of landscape painting. Accordingly, the second chapter provides a detailed characterization of the “first” and “second generations” of Chinese landscape reformers.

The first generation of Chinese artists who received a professional European art education at the beginning of the 20th century effectively initiated the reforms of national Chinese painting as a whole, and of landscape painting in particular. Since these processes are well documented and have been examined in previous scholarly works, the first subsection presents a general overview, focusing primarily on artists who made significant contributions to landscape painting. This overview has a practical continuation in the subsequent analytical part, which examines the landscape works of prominent reformist painters such as Liu Haisu, Wu Guanzhong, Li Keran, and Tu Ke.

The analysis not only identifies the influence of major European artistic movements – such as Impressionism, Post-Impressionism, Symbolism, and Fauvism – on their landscape art, but also investigates how these influences manifested in specific visual and compositional techniques. The dissertation places particular emphasis on the reinterpretation and integration of these foreign stylistic elements with the fundamental principles of traditional Chinese landscape aesthetics.

For instance, Liu Haisu's landscapes are distinguished by his use of a European color palette to construct stage-like spatial depth, a compositional device already characteristic of traditional Chinese painting. In effect, he created a "Fauvist" version of the classical shan-shui landscape.

Wu Guanzhong, who initially devoted himself to European-style oil painting, later – by the 1970s – returned to what he called "painting with ink" (huihua yumo), that is, a synthesis of European and Chinese pictorial techniques. His landscapes extensively employ colored ink while preserving the principle of "emptiness" (xu) – the Daoist void – which in classical Chinese painting conveys a sense of cosmic perfection and spatial infinity. Moreover, Wu introduced a key principle for contemporary Chinese art, that of "calligraphism" (shufa hua). This principle is dual in nature: while rooted in the traditional use of calligraphic brushwork as an expressive device in landscape painting, the new form of calligraphism acquires a form-generating role within modern compositions – a development undoubtedly influenced by European avant-garde art.

The creative career of Li Keran also served as an important model for the second generation of reformist artists. Like his predecessors, he actively combined and transformed European painting principles and techniques within the framework of Chinese artistic traditions. Among his preferred compositional strategies was the S-shaped composition, well known in European art since the Baroque period and widely employed during the Art Nouveau movement. The dissertation also highlights Li Keran's distinctive ink techniques, through which he achieved effects analogous to European chiaroscuro, thereby creating a synthesis of tonal contrast and spatial dynamics that bridged the two traditions.

The influence of European art, in connection with the regional specificities of Chinese landscape painting, is exemplified in the work of Tu Ke. As was characteristic of many distinguished landscape painters of ancient China, Tu Ke is simultaneously a practitioner and a theorist, formulating his own painterly "program," outlined in the dissertation, which embodies his reinterpretation of core principles derived from modern European art. In practice, Tu Ke freely integrates

within a single landscape elements from such diverse artistic movements as Post-Impressionism and Fauvism, while juxtaposing European linear perspective with the “stage-like” spatial construction typical of traditional Chinese landscapes.

Also belonging to the “first generation” of artists who modernized guohua (traditional Chinese painting) is Zhou Shaohua. His landscapes combine European minimalism with the already mentioned principle of calligraphism, merging reduction and expressive gesture into a unified pictorial language.

Both the first and second generations, composed of artists and their disciples, endured persecution during the political transformations following the establishment of the People’s Republic of China and the subsequent Cultural Revolution. Many were forced into emigration, leading to the suspension of artistic reform movements within China itself. However, abroad, Chinese artists continued to develop landscape painting in new and transformative ways. A logical continuation of this movement is seen in the work of Lin Fengmian, Zhao Chunxiang, and Zao Wou-Ki.

As students of the first generation, their art exhibits a synthesis in which European Symbolism coexists with new forms of calligraphism; European theatricality infuses the imagery of shan-shui landscapes; and avant-garde techniques serve to accentuate the cosmic boundlessness of Dao. Zhao Chunxiang was among the first Chinese émigré artists to unite the foundational principles of classical Chinese landscape painting with those of European abstraction, while Zao Wou-Ki pursued a similar trajectory under the profound influence of Abstract Expressionism.

The **third chapter** thus examines the landscape art of the third and fourth generations of artists. The third generation was able to reestablish direct dialogue between European and Chinese art thanks to the reforms in the People’s Republic of China that began in the late 1970s and reached full expression in the artistic movements of the 1980s. Consequently, the dissertation formulates the new tendencies that define this period, as discussed in the first subsection of Chapter Three. A key factor in the emergence of the third generation was the opportunity to return to the legacy of the first generation and to gain direct access to the previously

banned works of the second generation, now officially recognized within China. The outcome was a renewed desire to continue the reform of landscape painting.

Among the representatives of the third generation discussed in the dissertation is Qiu Taofen, who merges figuration and abstraction in his landscapes. By skillfully employing colored ink, he freely combines Impressionist and Post-Impressionist modes of representation with abstract elements, all of which serve as variations on classical Chinese landscape themes. Another notable figure of this generation, Lu Yushun, was a member of the New Literati Painting Association, established during the reform era. True to the association's name, its artists revisited the traditions of classical literati painting, but did so in innovative forms inspired by the earlier reformist generations – a process they themselves described as an expression of “dialectics in art.”

Huang Yuxing, representing the fourth generation, uses acrylic paints in vibrant colors, deliberately disregards genre and narrative boundaries, and brings art and commercial aesthetics into close proximity. Yet even within his abstract works – expressions of European postmodernism – one can discern the enduring structural and philosophical foundations of the Chinese landscape tradition.

The final subsection of Chapter Three is devoted to the prospective directions in the development of Chinese landscape painting emerging in the early 2000s and also associated with the fourth generation. According to the concept outlined therein, contemporary Chinese landscape painting has become a conceptual and aesthetic foundation – a kind of “constructive material” – for the creation of new artistic forms such as photography, installation, and video art. While these media are no longer painting in the traditional sense, they remain deeply anchored in the visual, spatial, and philosophical paradigms established by the evolution of 20th-century Chinese landscape painting.

The outcome of this comprehensive study is the formulation of the concept of “four generations”, which provides an integrated framework for understanding the reforms in Chinese landscape painting during the specified period, as influenced by European landscape art traditions. Based on an analysis of the theoretical and

practical artistic legacy of Chinese reformist painters, the dissertation identifies the key principles of innovative techniques that characterized Chinese landscape painting in the twentieth century.

Furthermore, the author introduces the term “the other space” to denote potential directions for the development of landscape art in the twenty-first century.

The proposed analysis has practical applications ranging from educational programs and lecture courses to contemporary artistic practices.

Keywords: China, Chinese visual art, Chinese landscape painting, contemporary Chinese art, landscape, symbolism, impressionism, expressionism, modernism, ecological consciousness.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Ван Цзифен Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кін. 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 6. С. 28-34. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.3>
2. Ван Цзифен, Корнєв А. Розвиток сучасного пейзажу в Китаї у віддзеркаленні українського мистецтвознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 83. Т. 2. 2025. С. 65-70. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-9>
3. Ван Цзифен Історизм і модернізм в інтерпретаціях сучасного китайського пейзажу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 88. Т. 1. С.84-88. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-11>
4. Ван Цзифен, Корнєв А. Мистецтво сучасного пейзажу в творах Хуан Юсіна. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Т. 2. С. 84-88. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-12>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Ван Цзифен Пейзаж як виток художньої творчості у контексті пейзажного живопису Китаю. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістрантів (Київ, 03 листопада 2022 р.)*. Київ : НАКККиМ, 2022. С. 85-87.
6. Ван Цзифен Пейзажі Сюй Бейхуна – оновлення традиції. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»*. 21-22 листопада. Частина 2. Харків: ХДАК, 2024. С. 304-306.

7. Ван Цзифен Три течії у пейзажному живописі «гохуа» в XX столітті. *Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців. Збірка тез.* Харків: ХДАДМ, 2024. С. 5-6.
8. Ван Цзифен До історії образотворчого руху в Китаї «85 нових хвиль». *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квітня 2025 р. У 2 ч. Ч. 2.* Харків : ХДАК, 2025 С. 286-287.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	1
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА.....	15
ЗМІСТ	17
ВСТУП	19
 РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІКАЦІЙ, ПРИСВЯЧЕНИХ ТЕОРЕТИЧНИМ ПРАКТИЧНИМ ПИТАННЯМ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ В XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ	 25
1.1. Публікації, присвячені китайському пейзажному мистецтву в україномовному науковому середовищі.	25
1.2. Китайські публікації мовою оригіналу на тему трансформацій пейзажного мистецтва	46
1.3. Англомовні публікації авторів, присвячені китайському пейзажу.....	62
Висновки до розділу	85
 РОЗДІЛ 2. РЕФОРМАТОРСЬКІ ТЕНДЕНЦІ В ПЕЙЗАЖІ МАЙСТРІВ «ПЕРШОГО І ДРУГОГО ПОКОЛІННЯ» В КНР ТА ЗА ЇЇ МЕЖАМИ..	87
2.1. Концептуальні засади реформ у китайському живописі в першій половині XX століття: між «заходом» і «сходом».....	87
2.2. Новаторство в творчості майстрів пейзажного живопису.....	92
2.2.1. Лю Хайсу.....	93
2.2.2. У Гуаньчжун.....	95
2.2.3. Лі Кежань.....	102
2.2.4. Ту Ке.....	108
2.2.5. Чжоу Шаохуа.....	113
2.3. Відомі китайські майстри за межами КНР, їх внесок у реформу пейзажного жанру.....	115

2.3.1. Лінь Феньмянь.....	115
2.3.2. Чжао Чунсянь.....	119
2.3.3. Цзао Воу-Кі.....	126
Висновки до розділу	131

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ

ПЕЙЗАЖІ: ОСНОВНІ НАПРЯМИ І ПЕРСПЕКТИВИ.....133

3.1. Вплив на реформи у царині пейзажу політичних та громадських трансформацій в КНР (1970-ті – 1980-ті роки).....	133
3.2. Трансформації в сучасному китайському живопису, їх прояви у пейзажі (1980-ті – 1990-ті роки).....	144
3.2.1. Цю Таофен.....	145
3.2.2. Лу Юйшунь.....	152
3.2.3. Хуан Юсін.....	156
3.3. Перспективи розвитку китайського пейзажного жанру (2000-ні роки)...	159
Висновки до розділу	168

ВИСНОВКИ.....171

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....178

ДОДАТКИ192

ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ192

ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....249

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ.....250

ВСТУП

Актуальність теми. На наш погляд, актуальність, у даному випадку, має кілька вимірів, кожний з яких є важливим і представлений у дослідженні. По-перше, незаперечним є той факт, що в історії китайського мистецтва пейзаж завжди займав чільне місце, будучи не тільки потужним напрямком (Шань-Шуй) але й візуальним втіленням найважливіших релігійно-філософських течій, таких як даосизм, конфуціанство, буддизм. Розвиваючись протягом багатьох століть, пейзажне мистецтво ставало джерелом натхнення для багатьох поколінь митців і почало усвідомлюватися, як цілковито «національний» художній продукт, однак діалектика мистецьких процесів обумовила і вкрай консервативні тенденції в царині пейзажу через укорінену традицію наслідування пейзажним зразкам давніх китайських майстрів.

Звідси походить й другий вимір – зміни, які починаються у мистецтві після відходу від політики самоізоляції і які, за суттю, були продовженням загальної політики «вестернізації» Китаю, викликали потужну дискусію серед художників-традиціоналістів і художників-реформаторів в першій третині XX століття, а пейзажний живопис завжди знаходився на вістрі у цих дискусіях. Оскільки тема нашого дослідження стосується впливів європейського мистецтва на китайське, то це обумовило головний фокус нашого дослідження. І він спрямований на творчість китайських митців-реформаторів у царині пейзажу.

У свою чергу це означає, що вже з другої половини 1950-х років через політично-ідеологічні причини, квінтесенцією яких стала так звана «Культурна революція», реформаторство у мистецтві пейзажного живопису, пов'язане саме з європейськими тенденціями, було тимчасово перервано безпосередньо в КНР. Проте його продовжували китайські митці-емігранти, які назавжди або тимчасово опинилися за межами КНР, і наш фокус для цього періоду також зміщується на їх постаті і творчість.

Повернення до нового етапу політики відкритості з кінця 1970-х років знову піднімає тему впливу «західного» мистецтва на китайське. Однак на цьому етапі все яскравіше проявляється наступний вимір – треба говорити вже не про суто вплив європейського мистецтва на китайське, а про їх взаємовпливи. Фактично вже з кінця 1990-х років вказаний вимір обумовив пошуки «третього шляху» в розвитку китайського мистецтва в цілому і пейзажного живопису зокрема. Нарешті, на початку XXI століття, китайське пейзажне мистецтво не могло не відгукнутися на ті нові виклики, які постали як для європейського світу, так і для Китаю.

Усе сказане вище обумовило **мету дослідження** – проаналізувати трансформації, які відбувалися в китайському пейзажному живописі під впливом змін, що ними відмічений розвиток європейського пейзажного жанру у XX – на початку XXI століття, а також визначити як реагує на ці зміни китайська національна традиція пейзажного живопису.

Поставленій меті відповідає низка наступних **завдань**:

1. Провести аналіз новітніх досліджень, присвячених розвитку реформаційного спрямування у пейзажному живописі в Китаї XX століття. Систематизувати дослідження, виокремити особливості мистецтвознавчих підходів до заявленої теми в україномовних, англomовних дослідженнях, а також наукових розвідках, опублікованих в КНР.

2. Означити періодизацію розвитку китайського мистецтва у XX – початку XXI ст. в цілому, і пейзажного, зокрема. Виявити і проаналізувати репрезентативне коло майстрів, чия творчість відповідає означеним періодам і, водночас, є проявом змін, що відбувалися у китайському пейзажному живописі.

3. Охарактеризувати зміни, які відбулися у новітньому китайському мистецтві в 1980-х – 1990-х роках та їх безпосередній вплив на національне мистецтво пейзажного живопису.

4. Проаналізувати сучасний розвиток китайського пейзажного живопису (2000-ні роки), визначити основні тенденції і підходи.

5. Визначити наявні тенденції у пейзажному живописі, за якими можна означити можливі перспективи розвитку пейзажного мистецтва в КНР.

Об'єктом дослідження є реформаторські тенденції у китайському пейзажному живопису XX – початку XXI століття. Предмет дослідження – генеза трансформацій у китайському пейзажному живопису в зазначений у роботі хронологічний період.

Територіальні та хронологічні межі дослідження. Хронологічні межі дослідження обумовлені періодом, в який вплив європейського мистецтва пейзажу на аналогічне китайське мистецтво суттєво і якісно збільшився і призвів до трансформацій китайського пейзажного живопису, відповідно, це XX – початок XXI ст. Територіальні межі дослідження не обмежуються тільки межами сучасної КНР. Через складні політичні і державні процеси, які відбувалися в Китаї протягом XX століття, деякі з китайських митців – реформаторів у царині пейзажного живопису, проживали за кордонами материкового Китаю. Проте їх творчість суттєво вплинула на реформи саме у китайському пейзажному живописі. У зв'язку з цим, територіальні межі дослідження локально відображають творчу біографію означених митців (Франція, США, Гонконг).

Наукова новизна проведеного дослідження у полягає у тому, що:

У дисертації уперше:

- запропонована концепція «чотирьох поколінь» у періодизації розвитку китайського пейзажного живопису у XX – на початку XX століття;
- на основі публікацій сучасних китайських дослідників (англійською і китайською мовами), а також аналізу пейзажних мистецьких творів, запропоновано робочу концепцію «третього шляху» у розвитку китайського пейзажного живопису;
- сформульовані принципи новаторського підходу у роботі над живописним пейзажем, які були проявлені і частково озвучені митцями «першого і другого покоління»;

- Поглиблено концепцію взаємовпливів європейського і традиційного національного пейзажного живопису в абстрактному китайському живописі;
- Набув подальшого розвитку аналіз «екологічного» китайського живопису у царині пейзажу і його вплив на новітнє китайське образотворче мистецтво в цілому;
- Дано прогноз на подальший можливий розвиток китайського пейзажного мистецтва, для чого запропоновано термін – «інший простір».

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертація виконана згідно планам роботи кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Джерельна база дисертації складається з важливих текстових положень щодо реформ китайського пейзажного живопису, висловлених відомими китайськими митцями-реформаторами, виявленими нами і проаналізованими у численних публікаціях за темою нашого дослідження. Друга частина джерельної бази – живописні пейзажні твори китайських митців-реформаторів, які наведені в альбомній частині дослідження.

Методи дослідження. Відповідно завданням і специфіці дослідження було використано три категорії методів: загальнонаукові – систематизації, типологізації і класифікації; методи гуманітарного дослідження – історико-культурний аналіз, біографічний; спеціальні мистецтвознавчі методи – формально-стилістичного аналізу, семантичного і семіотичного аналізу.

Теоретичне значення роботи полягає у запропонованій цілісній картині реформ у китайському пейзажному живопису в означений період, пов'язаних із впливами європейського пейзажного образотворчого мистецтва, на основі концепції «чотирьох поколінь». На основі аналізу теоретичного і практичного мистецького спадку китайських митців-реформаторів, сформульовані принципи новаторських прийомів у китайському пейзажному живопису XX століття. Також запропоновано термін – «інший простір» для

означення можливих перспектив розвитку пейзажного мистецтва у ХХІ столітті.

Практичне значення роботи обумовлене, в першу чергу, проведеним мистецтвознавчим аналізом мистецьких творів китайських митців-реформаторів у галузі пейзажного живопису. Надалі запропонований аналіз можна використовувати як базу для різноманітного практичного спрямування, від навчальних програм і лекційних курсів, до мистецьких практик.

Особистий внесок здобувача. Результати особистого внеску здобувача зафіксовані в чотирьох наукових статтях, опублікованих в українських наукових виданнях, а також участю в наукових конференціях (дві – міжнародні і дві – всеукраїнські), за результатами яких опубліковані тези доповідей:

- Ван Цзифен Пейзаж як виток художньої творчості у контексті пейзажного живопису Китаю. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістрантів (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККиМ, 2022. С. 85-87.
- Ван Цзифен Пейзажі Сюй Бейхуна – оновлення традиції. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»*. 21-22 листопада. Частина 2. Харків: ХДАК, 2024. С. 304-306.
- Ван Цзифен Три течії у пейзажному живописі «гохуа» в ХХ столітті. *Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців. Збірка тез*. Харків: ХДАДМ, 2024. С. 5-6.
- Ван Цзифен До історії образотворчого руху в Китаї «85 нових хвиль». *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квітня 2025 р. У 2 ч. Ч. 2*. Харків : ХДАК, 2025 С. 286-287.

Публікації. Важливі положення дисертаційного дослідження висвітлені у чотирьох статтях, надрукованих в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові для спеціальності 023 – «Образотворче

мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». У двох одноосібних публікаціях висвітлені, відповідно, ті процеси, які обумовили повернення до реформ у галузі пейзажного живопису в 1980-ті роки, а також означені різні підходи до теми сучасного китайського пейзажного живопису у європейських та китайських дослідників. У двох спільних публікаціях з А. Корнєвим проведено огляд українського мистецтвознавства в царині китайського пейзажного мистецтва, а також висвітлені питання .

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотації, списку публікацій та апробацій результатів дослідження, змісту, вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (118 позицій), додатків (перелік та альбом ілюстрацій (60 позицій). Загальний обсяг роботи становить 250 сторінок, основний – 177 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІКАЦІЙ, ПРИСВЯЧЕНИХ ТЕОРЕТИЧНИМ І ПРАКТИЧНИМ ПИТАННЯМ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ В XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Слід визнати, що кількісно публікації, присвячені китайському пейзажу, настільки розлогі і всеосяжні, що, звісно, постає завдання їх відбору і класифікації. Враховуючи, що нам важливо дослідити розвиток китайського пейзажу кінця XX – початку XXI століття, то й перевага була віддана більш новітнім публікаціям, в яких викладаються, відповідно, сучасні версії і концепції, навіть якщо мова йде про вплив китайського класичного мистецтва на пейзаж сучасний.

Оскільки у дисертаційному дослідженні нами була використана література на трьох мовах (українська, китайська, англійська), було прийнято рішення класифікувати її у першому, історіографічному розділі за найбільш узагальненою, тобто мовною характеристикою, враховуючи що у наступних розділах важливі положення і концепції будуть висвітлюватися вже не за мовною, а змістовною, сенсовою компонентою.

1.1. Публікації, присвячені китайському пейзажному мистецтву в україномовному науковому середовищі.

Однією з магістральних сходознавчих компонент в українському мистецтвознавстві, особливо в попереднє десятиріччя, стало саме дослідження китайського пейзажу. У такої ситуації є дві головні об'єктивні причини. З одного боку, новітнє українське сходознавство часів незалежності вже пройшло період фактичного відродження у 1990-ті роки і на початок 2000-х стали вже зрозумілими загальні напрямки досліджень, посилився їх фактологічний і теоретичний рівень. Звісно, пейзаж, як базовий елемент китайського мистецтва посів і тут поважне місце. У той же час збільшився потік китайських магістрів і аспірантів з мистецтвознавчими роботами в

українських вишах. Результат такої співпраці також позначився на тематиці наукових робіт з різними елементами і аспектами пейзажного китайського мистецтва. Публікації про китайський пейзаж в наших наукових журналах українською мовою, безумовно, впливають і на українське мистецтвознавство, даючи можливості для взаємної наукової інтеграції.

Справа в тому, що особлива увага до пейзажу з боку дослідників з КНР, відповідає особливостям і китайської історії мистецтв, оскільки пейзаж протягом багатьох століть вважався «високим» мистецтвом і, до певної міри, розвиток пейзажу і був основою розвитку китайського мистецтва в цілому. Така ж тенденція зберіглася і в ХХ столітті, у тому числі його другої половини, коли постає КНР і політика та ідеологія кардинально втручаються у мистецькі справи. Відтоді і так звана «Культурна революція» і її наслідки, а також відхід від цієї політики наприкінці 1970-х – початку 1980-х років, обумовлювали зміни у пейзажному жанрі.

Саме ці процеси стали плідним матеріалом і для китайсько-українських мистецтвознавчих досліджень. Отже в даному параграфі, як і було вказано, будуть розглянуті основні положення українських, китайських авторів і спільні публікації, які були представлені саме в україномовному науковому середовищі.

Почнемо із згадки історіографічної статті С. Рибалко, присвяченій історії розвитку орієнтальних мистецтвознавчих студій в Харкові, оскільки в ній авторка звертає увагу на внесок молодих китайських дослідників в українське вітчизняне мистецтвознавство. Зокрема відмічається, що українська мистецтвознавча спільнота у своїх дослідженнях концентрується на тому, як китайське традиційне мистецтво трансформується у мистецтві сучасному [111, с. 116].

Дотична але важлива до нашої теми проблематика культури копіювання мистецьких творів на Далекому Сході також належить авторству С. Рибалко. Справа в тому, що саме сталість такої культури обумовлює і сталість традиції у передачі базового концепту китайського пейзажу. Тут є

демонстрація поваги до старих майстрів і показ власної майстерності, яка не поступається шедеврам давнини, передача технічних та технологічних прийомів, які нерідко залишалися незмінними протягом століть. Важливими є зауваги щодо трьох різновидів у традиції самого копіювання. Перший варіант – максимально слідувати копійованій формі, насправді, призводить до втрати живості і безпосередності мистецтва. Другий варіант, більш тонкий, коли досконально вивчаються і повторюються певні прийоми, які прийнято називати «авторським почерком». Це важливий але за суттю також «учнівський» спосіб. І третій варіант, це коли художник повністю оволодіває не тільки прийомами але й способом мислення іншого митця і тому може створювати нові роботи у дусі старих [30, с. 93-95]. На нашу думку, такий розподіл є кроками й на шляху до реформаторських тенденцій у китайському мистецтві.

Наявним підтвердженням вищесказаного є публікація Цао Гуанюй щодо естетичних норм китайського живопису тушшю. У сучасних трансформаціях китайського пейзажу живопис тушшю продовжує грати провідну, можна сказати, ідеологічну, роль, отже вказана стаття є важливою у теоретичному плані. Відмітимо ці теоретичні положення. Отже китайські художники-теоретики ще Давнього Китаю розглядали живопис як цілісність, не розділяючи при аналізі форму і зміст, а те, що в європейському мистецтві піддавалося б аналізу, як художні особливості картини, в китайському розглядали як ритуальну передачу певних філософських ідей. І, звісно, пояснюючи звідки постає така цілісність і чому мистецтво мало філософську спрямованість, автор звертається до теми пейзажного живопису, спираючись на загальновідомі роботи Є. Завадської, Дж. Роулі, В. Малявіна. У той же час, вказані автори, насправді, виступають популяризаторами та ретрансляторами ідей, висловлених китайськими митцями минувщини.

Саме ці митці, та їх трактати допомагають в осягненні китайського розуміння природи мистецтва. Як, наприклад, твір Цзунь Біна, який ще в п'ятому столітті вчив, що у пейзажі (Шань-Шуй) поєднуються матеріальна і

духовна сутності, а в окремому понятті «цюйлін» було зафіксовано духовний зв'язок суб'єкту (митця) з об'єктом (природою). Надалі майстерність художника оцінювалась безпосередньо через поняття «цюйлін», тобто наскільки митець зміг у своєму творі гармонізувати дух і матерію [48, с. 170-171]. Розглядаються у статті і класичні принципи, викладені Се Хе, але особливо хочемо відмітити недогматичний погляд автора наукової публікації, який, віддаючи належне традиції, залишається на критичних позиціях. Нам особливо важливо відмітити його тезу про те, що самоцінність повторів і копіювання давніх авторів (за принципами Се Хе) таки привела до кризи класичного китайського мистецтва у ХІХ столітті, що й покликала до життя ідеї оновлення через трансформації [48, с. 173].

Повертаючись до базових аспектів живопису тушшю, автор автоматично повертається і до трактатів, присвячених пейзажу, написаних відомим митцем Ван Веєм. У його мистецько-філософській концепції особливо важливим для розвитку живопису постає поняття «шуньята», тобто пустоти, яка є не тільки відбиттям дзенської філософії але й стає важливішим структурним аспектом тушового живопису [48, с. 173]. Відзначимо вже від себе, що від класичного живопису пустота, як структурний елемент, не тільки не втрачає своєї актуальності у майбутніх пошуках і трансформаціях китайського живопису в цілому і пейзажу зокрема, а продовжує відігравати провідну роль, залишаючись у корені самих трансформаційних процесів, включаючи нові ідейні концепти і новітні технології.

Продовжуючи описувати ніби знайому історію китайського мистецтва, наприклад, дискусії між прихильниками живопису «гунь-бі» (вишуканого пензля старих майстрів) і «веньженьхуа» (живопис інтелектуалів), Цао Гуанюй наголошує на двох важливих положеннях. Перше, це розвиток і привнесення нових поглядів в мистецтво в кожную нову історичну епоху і, друге, це розвиток митця, для якого важливим було не мистецтво заради мистецтва, а мистецтво, як спосіб самовдосконалення себе і гармонізація оточуючого середовища у всій його складності [48, с. 174-176].

Підтвердженням нашої тези щодо базової ролі пейзажу у китайському мистецтві є, безумовно, і той факт, що більшість україномовних публікацій, які, на перший погляд, не мають прямого відношення до пейзажу але висвітлюють класичне мистецтво Китаю, насправді не обходять пейзаж у змістовній частині дослідження. Прикладом можуть слугувати спільні авторські публікації Гу Сінченя та В'ячеслава Шуліки. У першій з них, яка описує початки європейської синології, як погляд на традиційне мистецтво Китаю, подається факт знайомства одного з батьків французької синології Е. Делеклюза з китайськими текстами про основи живопису. З опису, поданого в книзі французького синолога ми розуміємо, що китайський трактат, на який він спирався мав описи пейзажів «Шань-Шуй». І саме ці пейзажі дозволили Е. Делеклюзу чи не першим у Європі розпочати дискусію щодо особливостей китайського пейзажу, як окремого самостійного напрямку. Саме такий погляд дозволив французькому досліднику поки що поверхово але за суттю вірно констатувати, що китайські митці, хоча і не користувалися європейськими принципами перспективи у зображенні, але мали свої власні прийоми, які дозволяли їм показувати і простір, і об'єм, близькість і віддаленість об'єктів [13, с. 64].

У другій статті той самий авторський тандем звернувся до розвитку синології вже через призму музейного колекціонування. І доказово довів, що китайські дилери проявляли найбільшу активність в період кінця XIX – початку XX століття, таким чином знайомлячи європейського і північноамериканського глядача з китайським класичним мистецтвом [14, с. 79-80]. Додамо, що оскільки наведена документальна база свідчить, що великий відсоток серед різноманітних творів китайського мистецтва становили живописні сувої і альбоми із класичним живописом, то це також вказує на широкий досвід музеєфікації китайського класичного пейзажу. Ці музейні колекції, в свою чергу, закладали базу для наукового вивчення принципів зображення китайського пейзажу в європейських країнах і США.

Наведені публікації частково увійшли у дисертаційне дослідження Гу Сінчєня, історіографічного характеру, присвячене дослідженням класичного китайського живопису [12]. Зрозуміло, що при такій постановці проблеми згадки про китайський пейзаж з'являються постійно протягом усієї роботи. Проте головним завданням дисертаційного дослідження є історія вивчення класичного живопису Китаю в цілому. Така фокусація дослідницького зору не передбачає окремий розгляд особливостей класичного пейзажу, він залишається елементом великої історіографічної мозаїки. Окрім того хронологічні межі дослідження завершуються 1940 роками, до виникнення КНР. І хоча в окремих випадках згадуються більш пізні історіографічні огляди китайського мистецтва, і пейзажу зокрема, однак на рівні простої констатації, наприклад, як у випадку з оцінкою радянського мистецтвознавства 1950-х років [12, с. 110]. Отже в цілому хронологічна межа у дослідженні дійсно не перетинає середину XX століття.

Стаття М. Логвин присвячена вже китайському пейзажу в архітектурному вимірі. Усвідомлюючи, що межі цього дослідження своєю верхньою планкою мають початок XX століття, ми розділяємо авторський висновок, який, на наш погляд, сповідають у пейзажі і сучасні китайські митці. Маємо на увазі висновок, що пейзаж здавна мислився як важливий «фасад», який у самому Китаї усвідомлювався важливим елементом у демонстрації місцевих досягнень і державних чеснот [25, с. 94].

Стаття А. Корнева є, за суттю, історіографічною розвідкою, на основі якої автор звертається до базових принципів китайського національного пейзажу. У подібних публікаціях важливим є відповідь на питання, які ж саме принципи автор вважає базовими [21, с. 137-143]. На наш погляд, з тексту випливає, що вони можуть бути наступними: заглиблення в природу і в себе на шляху усвідомлення вищих принципів, закладених у природі; наявність дидактичних моральних аспектів у зображенні пейзажу; мандри природою заради «очищення душі»; власне «я» і пошук новаторства у зображенні

пейзажу, не повинні відкидати набутки минувщини; реалізм у пейзажі, це спостереження за природою і життям людини, пов'язаним з природою.

Історіографічну складову продовжує розвивати й публікація Ван Вейке та В. Тарасова, сконцентрована на англомовних публікаціях. Автори намагаються узагальнити процеси висвітлення пейзажного китайського живопису, виходячи із «західної» традиції. За їх спостереженнями, з одного боку вона спрямована на аналіз авторської манери митців на основі загальної образотворчої структури, а з іншого, беруться до уваги і семіотичні аспекти, які європейські дослідники намагаються «прочитати», вже виходячи з китайської філософії та естетики. Важливу роль тут відіграє і прадавній принцип круговороту життя, і пізніші, наприклад, конфуціанські принципи дидактизму у мистецтві [5, с. 9-10].

До публікацій важливих з точки зору методології сучасного китайського мистецтвознавства, відносимо і статтю В. Тарасова і Ван Вейке, що пропонує погляд на проблему «образності» у китайських дослідженнях. Справедливо вказуючи на необхідність у дослідженнях, присвячених китайському мистецтву, враховувати не тільки європейський мистецтвознавчий підхід але й питома місцеву, дану публікацію науковці ґрунтують саме на китайських публікаціях. В них категорія образності постає не тільки самостійним, а «найвищим принципом» серед інших мистецьких категорій. Відповідно образність не просто базується на естетичній програмі конкретного митця, вона сама виступає формоутворюючим елементом у цій програмі.

У зв'язку з проблемами образності згадується і пейзажне мистецтво, а саме важливість у роботі над пейзажем емоційно-чуттєвої складової, від якої вже йдуть пошуки відповідних мистецьких технік і художніх засобів. Ще однією важливою тезою для нашого дослідження є наведений у статті вислів митця Чжан Даосіна про поєднання фігуративу з абстрактними зображеннями, що веде до створення універсальних форм, які вбирають і китайську і «західну» мистецькі традиції [38, с. 109-110, 112].

Сильною стороною наукових розвідок З. Алфьорової є ґрунтовна методологічна база, чіткість наукових дефініцій, присвячених методології розгляду сучасного мистецтва, і тому вони містять цінні для нашої теми теоретичні мистецтвознавчі засади. Так важливими у її публікації, спрямованій на розкриття методологічного дискурсу у мистецтвознавстві ХХ століття, є положення щодо спрямування означеного дискурсу на нові межі сучасного мистецтва, дифузію старої жанрової структури, модерну формотворчість [1, с. 10]. Повною мірою цей дискурс виявляє себе і в нашому дослідженні сучасного китайського пейзажного живопису.

Певні важливі паралелі споріднюють тему відображення проблеми екоциду у сучасному українському мистецтві, подану З. Алфьоровою і співавторстві, і аналогічну проблематику, яка піднімається у китайському мистецтві, починаючи з 1990-х років і саме так, як ми розглядаємо її у нашій роботі. Відповідно, цінними є зауваги, щодо характеристик впливу сучасного мистецтва на сприйняття суспільством загрози екоциду. Серед важливих рис цього впливу не тільки емоційні аспекти але й активна задіяність у розкритті проблеми саме новітніх мистецьких видів і форм [2, с.86].

У публікації З. Алфьорові, присвяченої саме розвитку сучасного китайського мистецтва, ми солідарізуємося з висловами дослідниці, яка стверджує, що основою сучасного мистецтва є його «гібридність» і націленість на трансформації образотворчого мистецтва. Також лаконічно й чітко висловлена спрямованість сучасного китайського мистецтва, яке базується на експерименті, нових формах, що орієнтовані на міжнародний мистецький досвід і мистецьке самовираження. Проте ми не так категоричні в оцінці новітнього китайського мистецтва, як виключно критичного у ставленні до традиційних мистецьких форм. При цьому, запропонована авторкою періодизація історіографії сучасного китайського мистецтва у своїх внутрішніх характеристиках, безумовно, відображає і окремі аспекти розвитку пейзажного мистецтва [4, с. 72-73].

У публікації Гао Сяотянь на сторінках колективної монографії, виданої ХДАДМ, важливими є також методологічні аспекти, а саме частина, присвячена китайській жанрово-видовій типології в образотворчому мистецтві. Зокрема вказується на значний вплив світоглядно-релігійних чинників на формування вказаної типології (даосизм, буддизм, конфуціанство). Що стосується жанрових ознак, то, на думку китайських вчених вони у загальному вигляді були сформовані в епоху Тан, звідси, є серед них і пейзаж (Шань-Шуй). Також відзначено, що класичний пейзаж не був реалістичним, а відображав світоглядні концепції, проте його постійною складовою був принцип гармонії обов'язковий при створенні композиції, причому в китайській культурній традиції зразками гармонії слугували вправи з каліграфії [11, с. 61, 63]. Вказані особливості, безумовно, були нами враховані, особливо при аналізі конкретних образотворчих робіт китайських митців.

У свою чергу, публікація Є. Котляра і Хен Чжана звертає увагу на розвиток регіональної Юньнаньської школи живопису. На початку статті окреслені важливі аспекти з розвитку сучасного китайського живопису, такі як періодизація китайського мистецтва у XX столітті подана, зокрема, у відомого китайського дослідника мистецтва Гао Мінлу. Не менш важливими є і зауваги вказаних дослідників щодо особливостей в оцінці китайських мистецтвознавців, які віддають першість художньому змісту, що має перевагу над мистецькими формами, відмічено і досі недостатню увагу до впливу на розвиток живопису в КНР китайських митців-емігрантів [22, с. 100].

У багатьох роботах тематика китайського пейзажу постає ніби окремим «вбудованим» елементом, який відмічають, інколи показують але подають його фрагментарно, без окремого аналізу. Такою є стаття Т. Прокопович і Чжан Цзіньмяо, присвячена проблемі мінімалізму у мистецтві XX століття. Досліджуючи, головним чином, мінімалізм європейських митців, наприкінці згадується і відомий китайський художник Ці Байші. Вказано, що важливу роль у його мистецтві відігравав «порожній простір», як художній принцип,

до якого зверталися і як до принципу рівноваги у композиції, і як до художнього засобу у передачі емоційного настрою [29, с. 147].

Так саме відбувається у публікації Сунь Ке щодо періоду «мистецтва шрамів» і переходу до «неокласицизму». Дійсно, більшість тексту присвячено цьому періоду і відповідним картинам. Наприкінці автор звертається до творчості художника Чао Ге, якого відносить до «неокласиків». Подана навіть цитата самого митця: «Я вклав серце і душу в свої твори, в них об'єднується чудовий природний ландшафт і людська трагедія, створюючи потужну емоцію» [36, с. 297]. При цьому процитований вислів не має аналітичного підґрунтя з боку автора статті, окрім двох репродукцій пейзажних робіт Чао Ге, які можна візуально співвідносити з наведеним висловом, однак жодної прив'язки до цих зображень з боку Сунь Ке не відбувається, відсутній і будь який інший аналіз.

Звісно, на рівні кандидатської дисертації, присвяченій розвитку реалістичного китайського живопису на порубіжжі нинішнього і минулого століть, Сунь Ке приділяє пейзажу трохи більше уваги. Так він характеризує пейзажі Чуань Шань Ші, як «фрескові», звертаючи увагу на їх монументальність або фіксує елементи декоративності у селянських пейзажах у виконанні Тін Джи Лін [37, с. 152, 166]. Інколи опис стає трохи більш розгорнутим, як у випадку із характеристикою творчості Ма Чан Лі. Тут є і посилання на дослідження китайських мистецтвознавців, які вважають, що діапазон творчості Тін Джи Лін настільки великий, що пошуки митця відбуваються у просторі між реалізмом і абстрактним експресіонізмом [37, с. 145]. Однак наведені приклади є поодинокими, оскільки тема пейзажу залишається у дослідженні Сунь Ке периферійною [7, с. 67].

Так саме хоча й важливим але периферійним елементом є пейзаж у статті Цю Чжуанюя, присвяченій новітньому або соціальному реалізму в китайській історії мистецтва. Мається на увазі той самий період після критичного переосмислення «Культурної революції», коли з'являється так званий «сільський живопис» [7, с. 67]. Так, розповідаючи про одного з його

засновників Ло Чжунлі, дослідник нагадує, що той 10 років писав з натури пейзажі у рідній для нього місцевості [50, с. 105]. Описуючи творчість не менш відомого жанриста Хе Дуолінга, автор підкреслює, що пейзаж у його жанрових сценах відіграє важливу роль, бо саме сполучаючись з пейзажем, герої художника отримують не тільки емоційність але й змістовне наповнення. Так саме відбувається і в творчості Сун Вейміна, якого Цю Чжуанюй характеризує як послідовника постмодерністського живопису [50, с. 106-107].

Стаття Цю Чжуанюй у співавторстві з М. Ковальновою хоча і має у назві конкретну відсилку до імпресіонізму, однак насправді є ширшою за змістом і фактично окреслює той шлях, яким йшли китайські митці-реформатори на початку ХХ століття, що є цінним і для нашого дослідження. Початок цього шляху дійсно пов'язаний з європейським імпресіонізмом і його відомим популяризатором на Далекому Сході – японським митцем Сейкі Куродо, у якого навчалися й молоді китайські митці. Звісно, від європейського імпресіонізму вони набиралися досвіду і в царині олійного пейзажу. Мистецькі новаторські горизонти в Китаї ще більше поширилися у 1920-ті, бо, як справедливо зауважують автори статті, китайські митці тепер вчилися безпосередньо в європейських країнах і засвоювали досвід не тільки імпресіонізму та постімпресіонізму, але й авангардних течій, таких як фовізм, експресіонізм та інші. Серед відомих надалі імен художників-реформаторів згадуються Сюй Бейхун, Лю Хайсу, Ву Даю та інші [20, с. 56-58].

У статті М. Ковальнової та Лю Фань, розглядається саме розвиток пейзажного жанру у його різноманітних проявах, створених під впливом європейського мистецтва [7, с. 67]. Характерно, при цьому, що майже всі митці, згадані у публікації, це художники старшого покоління (Лю Хайсу, Сюй Бейхун, Ян Веньлан, У Гуаньчжун, Цзинь Шаньї), які встигли отримати європейську мистецьку освіту ще в першій половині ХХ століття. Згодом їм довелося пережити нелегкий період, відомий як «Культурна революція» і зберегти свою професію до того моменту, коли ця, так звана «революція», була засуджена офіційно і означені митці змогли хоча б частково повернутися до

більш вільних мистецьких, демонструючи різні підходи у зображенні пейзажу. Єдиним художником, який народився і отримав освіту в КНР, у публікації представлено Бай Юпінга. Як зазначено, він любить працювати з живописними фактурами, що надає його живопису об'ємність [18, с. 68-75].

Аналіз сучасних тенденцій у китайському пейзажному жанрі М. Ковальова продовжує у співавторстві з Гао Хунганом. Темою дослідження є пейзаж у мистецькому напрямі – фотореалізм, який виник в США у другій половині XX століття і поширився у світі. Для нас важливо виділити думку авторів, що навіть у фотореалізмі китайські митці додають м'якості у техніці зображення, що зближує ці роботи з традиційним тушевим живописом [17, с. 87]. Звісно, відмічаються дослідницею і ті аспекти, які є характерними взагалі у сучасному китайському живописі, такі як урбанізація і проблеми з екологією [19, с. 88].

Має пряме відношення до сучасного пейзажного китайського живопису і колективна публікація, в якій М. Ковальова також виступає співавторкою, вже разом з українськими дослідниками. Саме вона в загальній темі «нового реалізму» характеризує серію «Пейзаж століття» сучасного митця Лен Цзюня, який деконструє як класичні жанри, так і форми. Балансуючи на межі живопису та інсталяції, він додає до своєї живописної пейзажної основи різні «промислові» фрагменти, таким чином, відверто «говорячи» про техногенну загрозу у новому тисячолітті, за словами дослідниці, водночас передаючи теми крихкості і вразливості сучасної цивілізації [31, с.107].

У публікації М. Токар і Лю Х звернено увагу як раз на той час, який характеризує черговий період реформ у китайському живописі з кінця 1970-х років. Головну увагу дослідники приділяють поняттю «нового реалізму», оцінюючи цей напрям, перш за все, як нову програму дії для китайських митців. Основна думка, яка, на наш погляд, співставна і з близькими тенденціями у пейзажному жанрі, це показати дійсність не копіюючи і не прикрашаючи її [42, с. 87].

Фей Мінкай у своїх дослідженнях звертається до китайського жанрового живопису але, звісно, у цій темі згадується і пейзаж, як важлива складова, присутня в окремих темах [7, с. 68]. Так, тема пейзажу постає у жанрових картинах, присвячених сільським мешканцям, на це прямо вказує автор, говорячи, що китайські митці полюбують додавати до сільської жанрової картини гарні краєвиди, тому активно використовують пейзаж. Найбільш часто художники звертаються до зображення південних та північно-західних провінцій, які є найбільш плодючими сільськогосподарськими угіддями в КНР. Дуже важливими є зауваги автора щодо ролі пейзажу у створенні певного настрою на полотні у сполученні з побутовими сценами. Так звертається увага на те, що пейзаж може працювати і на створення абсолютно ідеалістичної картинки життя простих селян майже у дусі медитативних практик, і на реалістичні зображення побуту сільських трударів [44, с. 187-190].

Ще більш природно пейзаж постає у тематиці мандрів. Тому, досліджуючи цю тему, як частку побутового жанру, Фей Мінкай постійно апелює до пейзажу. Це може бути майже не зачеплена прогресом природа, заповідні зони в КНР як, наприклад, територія Хох Сілі, звідки бере витoki Янцзи, ріка, що є одним з символів Китаю. А може бути прозора весняна димка над великою суднохідною рікою, яка дає відчуття простору, на тлі якого група китайських трударів також виглядає монументально, ніби надихаючись величчю природного пейзажу [43, с. 231, 234]. Додамо, що остання заувага не є спробою підібрати розхожі епітети, на зв'язок людини і пейзажу вказує сам митець, розміщаючи між основною групою персонажів і рікою ще одну людину. Судячи з простого робочого одягу, він також належить до означеної групи, але стоїть окремо від товаришів, широким жестом вперши руки в боки, споглядаючи таку ж саму широту річкового пейзажу.

У дисертаційній роботі Хуан Сіна, в якому розглядається в цілому станковий живопис Китаю кінця XX – початку XXI століття, автор не міг не відмітити і авторів та роботи, які апелюють до пейзажного жанру [7, с. 68]. Так

він згадує пейзажні роботи Лі Гуйдзуня, виконані в напрямі фотореалізму. Називаючи китайських митців-концептуалістів, вказує на Сюй Біна, який вводить у свій сучасний пейзаж, каліграфію, поєднуючи новизну і традицію або згадує про абстрактні пейзажі китайських митців середини 1980-х, які нагадували принципи класичного живопису на горизонтальних сувоях [47, с. 54, 63, 78]. Пейзажні принципи зображення з'являються і в полотнах китайських сюрреалістів, таких як Дін Фанг, Лю Є, Хуан Юсін [47, с. 82-83]. Так, окремий абзац присвячено відомому митцю Цзен Фаньчі та його захопленню, в певний період творчості, абстрактним пейзажем. З одного боку принципи цих зображень автор порівнює з європейським пуантилізмом, а з іншого звертає нашу увагу на те, що означений митець серйозно вивчав досягнення традиційного національного живопису доби Вей і Сун [47, с. 90]. Тобто знову йде мова про видозміни на основі традиційного китайського мистецтва.

У третьому розділі дисертаційного дослідження вже цілий параграф присвячено саме темі пейзажу. Переважно автор концентрується на перехідному періоді від китайських класичних принципів «ідеалізованого пейзажу» до європейського впливу у сучасних класиків, таких як Сюй Бейхун, Лінь Феньмян, У Гуанчжун. Пише про вплив плерного живопису, техніки імпресіонізму. Також називає відомого художника і кінорежисера Чень Іфея, як представника гіперреалізму у царині пейзажу [47, с. 97-101]. Наприкінці параграфу автор подає огляд кількох китайських митців, які експериментують з пейзажем вже у стилістиці абстрактного та не фігуративного живопису, зокрема це мисткині Юньюнь Лі та Цай Джин [47, с.102, 104].

Якщо у Хуан Сіна міський пейзаж тільки пригадується як окремий напрям у тих чи інших сучасних митців, то дисертаційна робота Лю Мінсюань повністю присвячена цьому напрямку у пейзажному живописі [26].

Тему міського пейзажу у викладі Лю Мінсюань, на наш погляд, частково можна екстраполювати і на розвиток пейзажу в цілому [7, с. 68]. І така можливість є важливою і цінною частиною даної роботи. По-перше, це

природне розмаїття китайських ландшафтів, де є гори і ліси, моря і пустелі. Відповідно, важливою частиною мистецького життя постають регіональні групи художників, які зображають пейзажі свого краю. По-друге, це по новому осмислений урбанізм. Якщо раніше головним завданням навіть у зображенні пейзажу вважалася демонстрація індустріалізації країни, показ її промислової потуги і своєрідне «приборкання» природи, то в останні десятиліття існують дві різноспрямовані течії. Перша продовжує оспівувати розвиток КНР але його символами стають вже «скло і метал», архітектурно привабливі локації новітнього урбанізованого середовища. Проте, як своєрідна опозиція, збільшується і бажання показати «старий» Китай, і як данину туристичної зацікавленості власною давниною, і як «втеча» від надмірної глобалізованої урбанізації назад до більш природного середовища. По-третє, автором дослідження справедливо підкреслюється полістилізм сучасного китайського пейзажного жанру.

І ще одна важлива заувага, до якої вдається Лю Мінсюань протягом своєї роботи. Не заперечуючи вже відмічені впливи європейських та інших зразків на сучасне китайське мистецтво, він акцентує увагу на тому, що вже на початок 2000-х років саме явище полістилізму обов'язково має в собі національну компоненту, яка дозволяє суміщати китайські традиційні підходи і принципи пейзажу з їх мистецьким вираженням за допомогою різних стилістичних прийомів і живописних технік [7, с. 69].

Стаття Чжу Цзяньсуня присвячена представникам старшого покоління китайських митців-новаторів У Гуаньчжун, Чжу Децунь, Зао Ву-Кі (для останнього митця автор подає варіант, близький до французької форми), імена яких добре відомі в річищі художніх експериментів ХХ століття [53]. Названих митців об'єднує значний вплив на їх становлення європейського авангардного мистецтва. При тому що У Гуаньчжун залишився у КНР і пережив так звану «Культурну революцію», а двоє інших митців опинилися в еміграції і вже не повернулися до Китаю, усі вони разом будували свої експерименти, поєднуючи принципи і прийоми авангардного європейського і

класичного китайського мистецтва, причому часто працювали саме з пейзажем. На всі ці нюанси звертає увагу автор статті.

Щодо творчого становлення Чжу Децюня, то перший поштовх до реформаторства у живопису він, безумовно, отримав ще під час навчання у Ханчжоуській художній школі, де, як ми вже згадували, «західні» підходи до мистецтва вдало пропагував відомий реформатор мистецтва Лінь Фенмянь. Надалі художник емігрує з країни і в 1960-х роках опиняється у «революційному» Парижі, сповненому не тільки плакатами із зображенням Мао Цзедуна, які розвішувала вкрай «ліва» французька молодь але й новітнім мистецтвом. Однак, як зазначає у своїй публікації дослідник Чжу Цзянсунь, найбільше враження на китайського митця справили картини Х. Рембрандта, і він, на перший погляд парадоксально, саме під впливом робіт цього видатного голландського майстра XVII ст., вирішив поєднати принципи старого китайського живопису з художньою мовою експресіонізму і абстракціонізму [53, с. 241].

Особливо цінними для нас фрагментами статті є ті, в яких з мистецтвознавчих позицій аналізуються конкретні пейзажі означених авторів [53, с. 241-244]. Через цей аналіз постають принципи і отримані результати вищезначеного поєднання, що є і для нас важливим методологічним підходом. Так в пейзажах У Гуаньчжуна виділяється подібність з сувоєм у розташуванні композиції, ієрогліфічність у зображенні матеріальних об'єктів, схожість живописних творів із картографією, використання плановості і прийомів «Шань-Шуй» в урбаністичному пейзажі, зміни планів, коли у малому подається велике й навпаки. Чжу Децюнь у пейзажах схильний до експресії і європейського колоризму, і при цьому дещо з палітри кольорів передає китайську символіку, а принципи роботи з олійною фарбою схожі на китайські прийоми роботи з тушшю. Зао Ву-Кі, в аналізованому Чжу Цзянсьунем пейзажі, на його думку поєднує принцип первісного примітивізму з подібністю зображення до ієрогліфів на старому сувої. А в роботі без назви 2002 року, дослідник вбачає звернення до принципу Дао, як воно розумілося

давніми майстрами, в результаті чого з чередування пустотності і перетікання кольорових звивів постає пейзаж, близький до класичного «Шань-Шуй». Таким чином ці відомі майстри, як було вказано, не протиставляли авангардні і класичні прийоми, а синтезували в своїй творчості, вибудовуючи власні діалоги між європейським і китайським мистецтвом.

Публікація Хао Сяо Хуа висвітлює вже сучасний хронологічний період, близький до проблематики нашої роботи. У статті нагадуються етапи, які проходить китайське мистецтво після «Культурної революції». Зокрема згадуються два таких напрями, як «мистецтво шрамів» та «сільський реалізм» початку 1980-х років.

Надалі у статті вказується, і це відомо, що посилення демократизації суспільства у цілому, привело і до появи в мистецтві так званої «Нової течії – 85» і захоплення китайської молоді європейськими досягненнями модернізму і постмодернізму. 1990-ті автор публікації називає «багатополюсним періодом», маючи на увазі всебічний і розмаїтий розвиток китайського мистецтва, де поряд з новітніми течіями не відкидалась й класика, а також згадується рух «нової веньженьхуа». Проте, як і в багатьох наукових журнальних публікаціях, автор сам уникає конкретики у характеристиках цього явища, відбуваючись загальними фразами про бажання молодих художників «втїлити дух сучасності» у «нових формах» [45, с. 923-924].

Як раз роздумами про новітні форми наповнені публікації, присвячені проблемам розвитку сучасної китайської каліграфії. Узагалі роль каліграфії у китайському мистецтві є надважливою, про що нагадує у своїй публікації Н. Кірносова. Дослідниця усебічно розглядає вплив каліграфії на китайську культуру. Так Н. Кірносова притримується концепції мистецтва, як емоційної реакції на оточуючий людину світ і вважає, що в основі каліграфії знаходиться саме така парадигма мистецтва, посиляючись як на європейських так і на сучасних китайських авторів, наприклад, на Хань Цзяньтана, який стверджує, що в ієрогліфі розкривається «краса серця» його творця. Цей же автор розкриває поняття «краси серця», пояснюючи, що вона складається з

композиційної краси ієрогліфа, композиційної краси тексту, краси закладеної автором ідеї і краси лінії, причому остання є базовою для класичного китайського мистецтва у цілому. Розвиваючи тезу про важливість ролі лінії у китайському мистецтві, авторка справедливо вказує на те, що лінія надає простір для умоглядності у мистецтві, підштовхує до образності [16, с.112-113].

Мистецтвознавчі аспекти каліграфії є важливою складовою у публікаціях Чжоу Чена. Не дивлячись на те, що в цілому наукові зацікавлення автора спрямовані на роль каліграфії у сучасному дизайні, окремі положення є дуже важливими для проблематики нашої роботи. Так автор посилається на твір «Естетичні характеристики сучасної каліграфії» (1989) відомого митця і теоретика Ма Чен Сяна, який сформулював ті принципи «нової каліграфії», що, на нашу думку, відповідають в цілому особливостям розвитку китайського мистецтва у даний період. Це багатоаспектність мистецтва, вихід за установлені межі традиційного мистецтва, що корелює із поверненням до природи як першоджерела, руйнування системи балансів і стримувань, креативність як необхідна свобода для створення нових ідей [51, с. 182].

Далі автор пояснює, що сучасне китайське мистецтво у своїх пошуках активно спиралося на європейський формалізм і модернізм. У мистецтві каліграфії це призвело до експериментів з новими формами і виникнення того, що митець-дослідник Ло Ці називає «каліграфізмом», тобто тими самими новітніми формами, зокрема у каліграфії. Відбувається певне зіштовхення «каліграфізму» і традиційної каліграфії і відкидати один з цих мистецьких проявів є невірним, оскільки мистецтво завжди повинно реагувати на зміни, які відбуваються навколо і, водночас, зберігати свою національну основу [51, с. 183]. Зауважимо, що принципи каліграфізму ми трактуємо близько до зазначеного визначення Ло Ці у сенсі новітніх форм але поширюємо це визначення і на царину пейзажу.

Нарешті, Чжоу Чен нагадує про сталу китайську традицію «примирення» традицій і новацій у китайській культурі, що на етапі

трансформацій мистецтва, тобто починаючи з 1980-х років, знову концептуалізували китайські митці і дослідники. Такою є, наприклад, концепція про три складові сучасної китайської культури: «технічна характеристика» – «вища форма» – «культивация творчої свідомості» [51, с. 184]. Під першим розуміється професіоналізм виконання, під другим обов'язкова присутність «ідеї» в мистецькому творі, а ось третє, і є фактично тією ланкою, яка на сучасному етапі є важливою для митців, бо вона повинна розкрити індивідуальність художника.

Роль і значення каліграфії у сучасному китайському мистецтві продовжує Н. Стрижко [32-34]. Беручи до уваги широкий мистецький контекст, вона починає із базових аспектів класичного мистецтва, концентруючись на взаємовпливі каліграфії і живопису, у тому числі пейзажного. Вдаючись до історично-мистецького екскурсу, Н. Стрижко, зокрема, наводить важливі положення давньокитайського майстра Гу Кайчжи про досягнення краси в живописі шляхом привнесення власних ідей та осмислення світу у зображення природного середовища. Звертаючись до історії каліграфії, авторка справедливо відзначає, що живописці династії Тан, користуючись прийомами роботи з пензлем із каліграфії, привносять і пейзажі динамізм і експресивність ліній. Чаньбуддизм приніс у живопис ідею пошуку сутності у зображенні, що вплинуло на розвиток символізму і проклало дорогу до абстракції. З впливом чаньбуддизму авторка пов'язує і увагу до «пустотності» у пейзажі, як прояв медитативності. У часи династії Сун в пейзажі з'являється ідея примарності світу, його невловимості, що технічно позначалося умовністю штрихових ліній у зображенні об'єктів [32, с. 73-75]. Розмислюючи над використанням традицій пейзажних зображень у сучасному мистецтві, Н. Стрижко надає приклад з творчості художника Лі Хуаї. На думку дослідниці, цей сучасний митець спирається як раз на традиції примарності пейзажу часів династії Північної Сун, однак привносить і принципи роботи з акварельними та олійними заливками, саме так працюючи з «пустотністю» у

пейзажі. Таке привнесення, звісно надає і нових ефектів, таких як глибина зображення та нюансування деталей [32, с. 77-78].

Надалі у своїх публікаціях Н. Стрижко звертається саме до перетворень у китайському мистецтві сьогодення, розглядаючи ці процеси через призму каліграфії. Творчий стан сучасних китайських митців авторка описує як занепокоєння збереженням духу і цінностей національного мистецтва в умовах глобалізації але при цьому з використанням новітніх засобів, технологій та прийомів. Так авторка наводить приклади робіт з каліграфією, виконаних за допомогою відео-арту, інсталяцій, перформансу [33, с. 128-131].

Продовжуючи цей напрямок дослідження, у співавторстві з Ю. Майстренко-Вакуленко, авторки окремо розглядають використання каліграфічних практик у сучасному перформативному мистецтві Китаю. Тут важливою є заувага про причини звернення китайських митців до перформансу, так відзначається, що сам «простір перформансу» сприймається новим поколінням митців КНР як можливість звільнення від офіційних ідеологічних настанов і навіть як творчу провокацію. Порівнюючи погляди на перформативне мистецтво у Китаї та європейській традиції, дослідниці звертають увагу на різницю у сприйнятті світу, нагадуючи, що з китайської давнини сам акт каліграфії був «акцією», близькою до перформанса, а майстри особливу увагу звертали на процес каліграфії, як на особливий шлях, причому слідування йому було чи не важливішим ніж результат [27, с.88-89].

Наведені тут публікації стали частиною вже повноцінного дисертаційного дослідження Н. Стрижко, присвяченого концептуальній каліграфії у сучасному китайському візуальному мистецтві, у цьому контексті вона не обійшла і тему сучасного пейзажу. Так, на думку авторки, естетика крапки розкривається у медитативних пейзажах Цю Шихуа. абстрактних пейзажах Дзяна Дахая. Від уваги до крапки китайські митці переходять до роботи з плямою, цим у своїх пейзажах послуговується Чжан Даян, поєднуючи традиційну роботу з лінією і техніку кольорового розбризкування, яку він дослідив у європейському модернізмі. Техніку розбризкування туші у

своїх пейзажах задіяв і гонконгський майстер Веслі Тонгсон, чий енергійні штрихи тушшю надавали краєвидам особливої експресивності [34, с. 107-109, 142].

Взаємовплив китайського і європейського мистецтва також розглядається авторкою і в тематиці пейзажу. Наприклад, згадується творчість відомого китайського пейзажиста Лю Го Суна, який надихався класичним «Шань-Шуй» періодів Сун та Юань але відійшов від класичної тушевої технології, надаючи перевагу полотну і акриловим фарбам. Відчувається у його пейзажах як вплив європейського модернізму, так і знайомство з творчістю інших сучасних художників-«реформаторів», наприклад, Чжана Даяна. Ще одним важливим аспектом в пейзажних творах сучасних китайських митців є задіяння різноманітних мистецьких спрямувань в межах одного проекту. Так, згадується проект художника Ціня Фена під назвою «Цивілізаційний пейзаж». З одного боку, у живописній частині проекту митець звертається до техніки туші і паперу, з іншого, за їх допомогою він створює пейзаж, близький до робіт представників американського абстрактного експресіонізму і, в той же час, додає до свого проекту елементи інсталяції, створюючи, таким чином, свій особливий світ сучасного китайського пейзажу [34, с. 134-135, 143].

У загальному методичному плані було осмислено публікації О. Лагутенко, зокрема на тему пейзажного мистецтва і синтезу мистецьких напрямків у першій третині XX століття, а також і її статтю у співавторстві, присвячену безпосередньо мистецтву Китаю доби Сун [23-24]. Остання публікація важлива з огляду на те, що до сунського мистецтва у XX столітті зверталися, як до важливого зразку, як китайські пейзажисти-традиціоналісти, так і реформатори, що відмічено у нашому історіографічному огляді. У згаданій статті, зокрема, йдеться і про вплив буддизму і конфуціанства на мистецькі процеси в Китаї [28].

Отже, українські науковці продовжують значну роботу по відродженню власного сходознавчого напрямку в мистецтвознавчих

китаєзнавчих дослідженнях. У цьому плані вони, по-перше, узагальнюють вже класичну історіографію в означеному питанні, у тому числі, присвячену китайському традиційному пейзажу. Це ті базові речі, які покладаються в основу мистецтвознавчих досліджень, присвячених вже сучасному мистецтву. По-друге, переважно разом з китайськими дослідниками, розглядають окремі аспекти китайського мистецтва ХХ століття. Проте, в цілому, коло українських мистецтвознавців-китаєзнавців поки не є великим, до нього входять і дослідники з музеїв, у фондах яких зберігаються колекції китайського мистецтва, і, в окремих випадках, представники суміжних гуманітарних наук, які досліджують різні аспекти китайської культури і мистецтва. Тому, на цьому етапі, важливо враховувати спільні набутки українського мистецтвознавства і гуманітаристики в цілому, де зустрічається тематика китайського національного пейзажу.

1.2. Китайські публікації мовою оригіналу на тему трансформацій пейзажного мистецтва.

У статті Цзян Цзеюя розглядається вплив європейського мистецтва на формування творчих характеристик відомого представника художників старшого покоління Лінь Фенмяна [80, с. 98-100]. Згідно китайської історіографічної традиції, він належав до так званої третьої хвилі (1919 рік) китайських студентів, які відправлялися на навчання в європейські країни заохочені китайськими урядовими організаціями. Прикметно, що навчаючись офіційно в Академії красних мистецтв у Діжоні, Лінь Фенмянь отримував базову академічну освіту, а паралельно сам знайомився з творчістю імпресіоністів Мане і Моне, художників-модерністів, таких як Гоген, Пікассо, Матісс спеціально їздив до Берліну щоби познайомитися з роботами німецьких художників-реформаторів. Але був ще третій напрямок його навчання. Китайський митець намагався досягнути особливості того, що ми б могли назвати сьогодні «глобальним Сходом», для чого вивчав різні колекції східного мистецтва у французьких музеях. У результаті, він став одним з

перших митців-теоретиків свого покоління, який сформулював особливості художнього світогляду Заходу і Сходу, опублікувавши свої думки у мистецькому журналі, що, на його думку, повинно було збагатити художньо-мистецький досвід з обох сторін. Сучасне йому китайське мистецтво базувалося на «мистецтві руки» (слідування сталим традиціям) і йому не вистачало роботи з формами і емоційності західного мистецтва, проте західне мистецтво було спрямовано на «імітацію природи», тобто надмірно концентрувалося на передачі видимого. Відповідно саме взаємодію того й іншого він і продукував у своїх роботах після повернення до Китаю.

Продовжує розглядати реформаторські прийоми Лінь Фенмяна дослідник Лян Хуей. Розвиваючи погляди на вищенаведені погляди митця, Лян Хуей відмічає, що Лінь Фенмянь вважав досягнення китайських художників у мистецтві пейзажу, більш довершеними, оскільки вони шукали і передавали ідеї, а не займалися простим відтворенням природи, як це робили європейські майстри. Художник вважав, що справжнє мистецтво, це пошук правильної форми, у якій якнайкраще висловлювався емоційний посил творця мистецького твору, оскільки «форма, яка не буде відповідати закладеному змісту, відповідно не буде формою, яка відповідає законам краси» [69, с. 72].

В статті за авторством Ян Юншена і Ма Жуйци розширяється і пояснюється технологія кольорового змішування, викладена у попередній публікації. Перший варіант передбачає додавання чорнил у кольорову роботу. У такому разі кольори активно розкривають себе на передньому і центральному планах, а чорний колір туші додає глибини задньому плану і може допомагати у вирішенні й ідейно-філософських завдань. Другий варіант – чорнила на кольорі. Це означає, що тло робиться кольоровим, а поверх нього наносяться легкі малюнки тушшю. І в тому, і в другому варіантах наочно видно перетікання китайських прийомів у європейські і навпаки [88, с. 62]. Додамо, що на нашу думку, подібна технологія дещо схожа на принципи чорнофігурної і червонофігурної кераміки в мистецтві Давньої Греції. Оскільки, як ми зазначали і в аналізі попередніх публікаціях, перебуваючи у

Франції, Лінь Фенмянь приділяв велику увагу музейним мистецьким колекціям, у тому числі зразкам давньогрецького мистецтва, що подібний вплив є цілком можливим.

Важливою для нашої теми у теоретичному плані є стаття Ло Яодуна, присвячена проблематиці композиційної концепції в сучасному китайському живописі. Значна частина даної статті має загальний ретроспективний аналіз, автор вказує які перетворення в європейському мистецтві впливала на нове китайське мистецтво. Ці західні ідеї і концепції були підхоплені і впроваджувалися на китайському мистецькому ґрунті такими митцями-теоретиками, як Лінь Фенмянь, У Гуачжун, Лу Шень. Останній, наприклад, вів курс «Композиція тушшю» в Центральній академії мистецтв [65, с. 153].

На жаль, автор статті, не дивлячись на конкретно заявлену тему, не формулює принципи чи хоча б основні підходи до композиції у сучасному китайському мистецтві. Він тільки поверхово констатує, що, на його погляд, вже з 1990-х років китайські митці знову вдаються до більшого наслідування старим традиціям композиції, які відображають ідеї збалансованого існування в єдиному просторі природи і людини. Проте сьогоденний техногенний світ ставить на повістку дня екологічні проблеми, що знаходить своє відображення у сучасному китайському мистецтві [65, с. 154].

Серед митців-реформаторів старшого покоління важливою для нас є фігура Лю Хайсу, який входив до кола тих китайських художників, що першими ознайомилися з європейським мистецтвом імпресіоністів і постімпресіоністів через Японію і вже згодом отримували європейську художню освіту. Його творчому становленню і поглядам присвячено статтю авторства Юй Яна. Так у статті нагадується про підтримку діяльності Лю Хайсу відомими китайськими проєвропейськими політиками початку ХХ століття. При тому, що художник дійсно перебував під серйозним емоційним і мистецьким впливом робіт Сезанна, Ван Гога, Матісса, йому було важливо відшукати власне китайську історію реформаторів у національному мистецтві, і такою фігурою, зокрема, він вважав Ши Тао. Через порівняння Ван Гога і Ши

Тао, Лю Хайсу демонстрував можливості єднати нове китайське мистецтво не з традиціями європейського академізму, а з європейським новаторством [87, с. 42].

У статті Го Сіня стверджується, що Лю Хайсу був одним з найбільш авангардних митців свого покоління, його творчість можна порівнювати з такими європейськими течіями як експресіонізм та фовізм. Далі автор оглядово подає загальний творчий шлях художника, пише про його захоплення європейським олійним живописом, викладання у Шанхайській академії красних мистецтв, поїздки до Європи, особисте знайомство з Пікассо і Матіссом [56, с. 28-30].

Дослідник Лі Юнцян більш детально описує творчий метод Лю Хайсу, також засновуючись на досвіді митця, який він отримав, навчаючись за кордоном. Автор вважає, що з чотирьох зарубіжних поїздок, дві справили найбільший вплив на мистецтво Лю Хайсу – японський вояж 1919 року, і європейський 1929 року. Японська поїздка була важливою ще й тим, що у ній Лю Хайсу побував на значних мистецьких виставках і побачив як художники сходу працюють, вже ознайомленні з модерністським європейським мистецтвом. Робота з ескізами, важливість кольорів, пошук індивідуальності – ось ті базові речі, які на той час стали для Лю Хайсу основою для власної творчості. Аналізуючи окремі картини Лю Хайсу цього ж періоду, автор статті звертається саме до пейзажів. Так, аналізуючи живопис «Перед храмом Кун-Цзи», Лі Юнцян називає цей пейзаж імпресіоністичним і розкриває контрастні кольорові прийоми, описуючи як великі жовті і фіолетові плями формують простір, а червоні арки храму «розтинають» холодні сіро-фіолетові тенти торгових наметів [64, с. 112, 114].

Поїздка в Європу 1929 року також чимало дала Лю Хайсу в навчальному плані, оскільки він досягнув, у тому числі й на практиці (через копіювання) значний пласт європейського мистецтва, від Джотто до Рембрандта і Коро. Лі Юнцян відмічає, що пейзажний живопис займав чільне місце у цій поїздки серед картин Лю Хайсу, і, аналізуючи зміни в техніці

художника, також звертається до пейзажу «Собор Паризької Богоматері на заході сонця» [64, с. 120].

Завершуючи огляд публікацій про творчість реформатора китайського мистецтва, наведемо неординарний і важливий для сучасного мистецтва ракурс до особистості Лю Хайсу, який дослідив Тан Суецунь. Він ретельно, на основі документальних даних розглянув походження назви – «зрадник мистецтва», яким стали називати митця [73].

Ще одним відомим митцем, який знаходився ближче до старшого покоління реформаторів, однак отримав свої знання про новітні прийоми живопису безпосередньо в Пекінській академії мистецтв, був Цзя Хаої, відомий також під псевдонімом Лао Цзя. Дослідник Лю Сяочунь у своїй статті особливо не вдається до послідовного опису творчого шляху митця, проте відмічає важливі відправні точки для його розуміння. Так автор зауважує, що Цзя Хаої був одним з тих небагатьох митців старшого покоління, який не втратив свого бажання і можливості проявляти власний авторський стиль, коли це стало можливим у 1970-ті роки.

Сильна сторона художника і за його власним переконанням, і на думку критиків, в особливо уважному підході до формотворення. Як образно зауважується у статті: «Китайський пейзажний живопис, портрети на рельєфах династії Хань і народна техніка вирізування з паперу, не формуються за принципом «схоже-несхоже»» [67, с. 63]. Мається на увазі базовий принцип китайського мистецтва, яке повинно йти від природи але не копіювати її, і Цзя Хаої сповідував цей принцип у формоутворенні, яке, за власними словами, спочатку вивчав 10 років, щоби використати у своїх творах.

Проте, тільки-но розуміння принципів формоутворення недостатньо для роботи у мистецтві. Цзя Хаої, знаходячи свої власні словесні означення, описує те, що ми називаємо принципами «каліграфізму», і що передає у своїй статті Лю Сяочунь. Так важливими і для пейзажного живопису є зауваження митця з приводу того, що кольорові маси, які лягають на широкий простір площини, мають у собі всі основи каліграфії. У класичному китайському

мистецтві це також відомий принцип, який споріднює живопис і каліграфію, коли біле може зіграти як чорне, а чорне, як біле. Також важливим є образ, поданий Цзя Хаої, коли велика пласка поверхня стає подібною паперу для вирізування і митець повинен зрозуміти як правильно передати той імпульс, який виникає від руху по цьому паперу і спрямувати його у потрібну форму [67, с. 66].

Такий складний процес приводить Цзя Хаої від практики до певної філософії його роботи з формоутворенням, коли, за словами художника, великі кольорові маси, створені за допомогою туші у його картинах, демонструють водночас «велику силу серця» і простоту. У той же час, дослідник його творчості Лю Сяочунь, продовжуючи розвивати ідеї філософії мистецтва, пропонує виділяти у творчості Цзя Хаої емпіричний і трансцендентний рівні роботи з формоутворенням. Причому до емпіричного рівня він відносить об'єкти зображення, а трансцендентним вважає силу і енергію при створенні мистецького твору [67, с. 67]. Наведені думки є важливим свідченням сучасної інтерпретації живопису не тільки у царині методів, технологій але й на філософсько-теоретичному рівні, причому і ця сучасна інтерпретація у своїй основі має класичні зразки трактатів митців-теоретиків давнини, зокрема ми бачимо у вислові Лю Сяочуня відгомін ідей даосизму і буддизму.

У статті Цзя Сяоруя узагальнюється досвід і вплив на розвиток пейзажного мистецтва таких «сучасних класиків» як Хуан Бінхун, Фу Баоші і Лі Кежань. Заслугою першого з них є сучасний розвиток традиційного китайського пейзажу, і, зокрема, через користування тільки класичною технологією пера і туші і в своєму ранньому «білому» етапі і на пізньому «чорному» етапі. При цьому дослідник наголошує, що Хуан Бінхун використовував давню технологію але поєднував у своєму живописі каліграфічні прийоми з справжньою експресією, якої досягав завдяки гармонічному поєднанню тонких ліній пера з «жирними» лініями [79, с. 15].

У свою чергу, Лі Кежань ще в 1950 році запропонував концепцію «нового реалізму». У його творчій інтерпретації це означало реалістичне ставлення до природного середовища але при цьому з використанням досвіду і китайського класичного і європейського олійного живопису. В результаті, Лі Кежань привніс у класичний живопис тушшю світлові і тіньові ефекти, а також роботу з кольором, які були характерні для європейського мистецтва. Таке поєднання привело художника до оперування у своїх пейзажах кольоровими масами, які, на відміну від класичного китайського способу зображення, зображалися не лініями, а одразу створювалися за допомогою кольору [79, с. 17].

Велика розлога стаття Чень Вейхе присвячена різнобічному огляду пейзажної творчості Лі Кежана, формування його поглядів та їх еволюцію. На початку автор подає ту культурно-політичну ситуацію в Китаї на початку 1950-х років, яка спричинила жваві і різкі дискусії щодо подальших шляхів розвитку образотворчого мистецтва. З дослідницького тексту виходить, що Лі Кежань виділявся своїми поглядами на фоні закликів масово перейти до реалістичного мистецтва. Для нього революційні заклики означали можливість відійти від застарілих норм і постійного копіювання старих майстрів і він говорив, що тепер відкриті вільні шляхи для пошуку нових форм мистецького висловлювання [82, с. 101]. На нашу думку, ситуація з Лі Кежанем і його позиція може бути зіставима з аналогічними пошуками і концепціями, до яких вдавалися українські художники у 1920-х роках. Вони теж шукали нових форм але нерідко шукали їх творчо переосмислюючи старі національні традиції. Таким шляхом йшов і Лі Кежань.

Серед зразків для власної творчості Лі Кежань особливо виділяв твори Ці Байши. Не випадково саме зі статті Лі Кежана до 90-річчя видатного майстра популярним у мистецькому середовищі став вислів Ці Байши: «Прекрасне знаходиться між схожим і несхожим» [82, с. 106]. Фактично цей вислів, на нашу думку, став мистецьким кредо і для самого Лі Кежана.

Як практик Лі Кежань багато уваги приділяв роботі над кожною темою, яка його цікавила, малюючи ескізи так, як завершені самостійні роботи, звідси його «серійність», коли він міг звертатися до одного пейзажу навіть в різні роки. Дуже важливою частиною дослідження Чень Вейхе є та частина його публікації, де він розглядає пейзажі Лі Кежана, роблячи висновки про певні схеми і прийоми, напрацьовані художником. Враховуючи роль і значення Лі Кежана, а також його «школи», це не могло не вплинути на подальше покоління митців-пейзажистів.

Деякі доповнення до творчої біографії Лі Кежана також знаходимо у статті Донг Є. Зокрема важливим є формулювання тих принципів, які мали вплив на Лі Кежана після його навчання у двох видатних китайських майстрів XX століття. Від Ці Байши він переймав роботу з тоном і навчався так званому «повільному пензлю», який спрямований на роботу з лінією, а у Хуан Бінхуна його приваблювала робота з насиченими кольоровими масами [58, с. 122].

Підкреслюється велике значення роботи Лі Кежана з натурними ескізами, що стало для художника цілою програмою, оскільки він з 1954 по 1964 роки кілька разів був у мандрівках Китаєм і, таким чином, відображав природні ландшафти своєї Батьківщини. Його роботи, разом з чисельними ескізами призвели до того, що на кінець 1970-х – початок 1980-х років Лі Кежань став вважатися головним продовжувачем лінії реформованого класичного мистецтва в Китаї, причому у своїх ескізах він нерідко звертався до європейських технік малювання, а надалі, спираючись на ці ескізи, створював картини, насичені духом національного китайського пейзажу [58, с. 124-126].

Ще одна стаття, авторства Хао Біня, присвячена творчій особистості Лі Кежана, насправді, виходить за межі розгляду одноосібної постаті митця і висвітлює дуже важливу для нашого дослідження тему – реакцію нового покоління митців і їх дії в умовах реформ і громадських перетворень. Так у статті нагадується, що мистецькі реформи 1980-х років по різному вплинули на культурну спільноту наприклад, широко відомим стало граничне

твердження Лі Сяошаня, який у 1985 році заявив, що «китайський живопис підійшов до кінця свого шляху» і це був один з наслідків тих перетворень, які почалися у другій половині 1970-х років.

Члени Товариства живопису Хешань, заснованого Лі Кежанем, прагнули скласти своєрідну мапу китайського пейзажу, розподіливши між собою різні ландшафтні регіони країни. Так Чжан Женьчжи працював з пейзажами ріки Сяньцзян, Мяо Чжунань малював види ріки Хуанхе, Ван Чженчжунь віддавав перевагу складним гірським рельєфам Гуйчжоу. Для нас також важливо відмітити думки Чжан Женьчжи і Лі Баоліня, також наведені в статті Хао Біня. Чжан Женьчжи пропонував надихатися у пейзажній творчості духом каліграфії, говорячи, що саме каліграфія навчає робити цілісний образ «одним рухом руки». Він також цитував ті вислови свого вчителя, до говорилося про важливість «переломлення» образи природи через емоції митця, через «його серце». Його підтримував і Лі Баолінь, який розповідав як багато йому дало вивчення прийомів каліграфії, яка надає розуміння роботи з лінією [75, с. 83].

У той же час, Лі Кежань не дуже добре ставився, коли його прямо називали китайським імпресіоністом і навіть постімпресіоністом, нагадуючи, що він і сам, як митець, знаходиться у річищі традицій китайського національного мистецтва [75, с. 80-82]. Тому наприкінці своєї розлогої статті Хао Бінь, на наш погляд, солідаризується з митцями Товариства живопису Хешань в їх критиці періоду «нігілізму», яким, за їх словами пройшов китайський живопис у 1990-х роках. Одним з його негативних наслідків є і надмірна комерціалізація мистецтва, проте справжній національний живопис допомагає долати ці нові виклики.

Останньою з публікацій, присвячених Лі Кежаню, розглянемо статтю Го Ліцзюаня. Автор нагадує, що одним із явищ, яке постало на початку становлення КНР, була критика усього «застарілого», у тому числі підпало під критику і класичне китайське мистецтво, яке навіть називали «феодалним пережитком». Саме на такому фоні слід розуміти мистецько-громадську роль

Лі Кежання у 1950-ті роки, наприклад його статтю «Про реформацію китайського живопису», в якій він закликав не відкидати але на практиці вивчати теоретичні положення китайського національного мистецтва, йти від природи і нових викликів часу. Завдяки цій програмі, яку він діяльно перетворював в життя, його ім'я увійшло в коло реформаторів китайського мистецтва другої половини XX століття.

Згідно заявленій у статті проблематиці, автор багато уваги приділяє роботі Лі Кежання з кольором. Нагадуючи, що одним з вчителів митця був його старший колега, відомий художник Хуан Бінхун, Го Ліцзюань зауважує, що Лі Кежання також орієнтувався на поєднання китайського з європейським мистецтвом, проте пейзажі Хуан Бінхуна були насиченими, темними за палітрою, у той час як Лі Кежання у своїй творчості тяжів до освітленої палітри і взагалі любив світло, як у європейському живопису. Відповідно, твори Лі Кежання передають більш різноманітні настрої, є більш поетичними за настроєм. «Чим експресивніший колір, тим яскравіше картина. Не розкрашувати картину, а додавати кольори тушшю». «Зобразити з максимальною силою і з максимальною сміливістю» – такими є відомі вислови митця, які характеризують його погляди на творчість [55, с.82].

Аналізуючи означені підходи митця до пейзажу, Го Ліцзюань аналізує окремі його картини. Так, розглядаючи пейзаж «Перемога ріки Ліцзянь», автор статті каже, що в цій роботі ріка нагадує дзеркало, у якому відбиваються гори, кольору червоного нефриту. І це водночас, реальний ландшафт, який споглядав Лі Кежання під час своїх подорожей і, в той же час, це вираз почуттів художника, які заповнили його під час того споглядання.

Цінним зауваженням є оцінка Го Ліцзюанем «двох методів», якими користувався митець при написанні пейзажів. Так, коли художник змальовував гори, водоспади, лісову гущавину, він працював густими насиченими кольорами; коли ж виникала потреба зобразити хмари, небесний чи водний туман, художник працював легким пензлем і тушшю. Окремо згадується прихильність Лі Кежання до червоного кольору, причому він

вдавався до авторської технології. У класичному мистецтві тушшю червоний колір з'являвся дуже зрідка, як елемент декору і був своєрідним викликом для художників. Лі Кежань сміливо ввів червоний колір у зображення пейзажу, змішуючи кіновар з тушшю [55, с. 83].

До старшої когорти митців-реформаторів примикає художник регіонального масштабу, який вийшов на всекитайський рівень як раз завдяки тим новим реформаційним процесам, які є предметом нашого дослідження. Це митець, відомий під творчим псевдонімом Ту Ке («зелена флейта»), художник і педагог, якому присвячена публікація Хе Цзіньвєя. У ній не тільки повідомляються біографічні данні про того, хто став вважатися засновником «Субтропічної школи живопису» але й подається характеристика його творчості. Так псевдонім митця має пряму прив'язку до палітри його робіт, обумовлену кліматичними і природними умовами і, звісно, це стосується і пейзажного живопису, а окремі пейзажні роботи Ту Ке озвучені в самій публікації [76, с. 52].

Основна частина статті присвячена саме палітрі митця, яка розглядається з технічного, живописного, художнього боків. При цьому центральна увага приділяється впливу природного середовища у всіх подробицях, починаючи від кліматичних особливостей, оскільки в субтропіках фактично два сезони замість чотирьох, і до кольорових особливостей місцевих гірських порід, які знаходять своє відображення в пейзажах Ту Ке. Так автор статті виокремлює аж шість природних факторів, кожний з яких впливає на кольорові рішення і градації зеленого кольору у роботах художника. Перший, це різниця у субтропічному стані весни-літа, коли маємо інтенсивний ступінь зеленого, та осені-зими, коли суттєво додається кольорова палітра. Другий фактор, це зміни освітлення протягом доби, а також в хмарну і дощову погоду. Третій, це виникнення фіолетово-зеленого відтінку, коли рослинність вступає у взаємодію з місцевими землісто-червоними річками або кольорами урбаністичного середовища. Четвертий фактор, це взаємодія рослинності з фіолетово-сірим кольором

місцевих гірських порід. П'ятий – світлові ефекти, які виникають у процесі віддзеркалення яскравих сонячних промінів різнокольоровими поверхнями. І, нарешті, шостий, це контраст між різким сонячним освітленням і м'яким та ліричним, коли лягають тіні [76, с. 53].

Важливим доповненням до характеристики творчої діяльності Ту Ке є стаття Чжоу Фаньюя. Так, в ній зауважується, що пейзажі олією митець почав писати з 1963 року і тоді розкривається його справжні реформаторські тенденції, до цього часу художник, перебуваючи на посаді завідуючого кафедрою в Шанхайській школі вишуканих мистецтв, був задіяний переважно у пропагандистській мистецькій діяльності, тому більше працював у графіці і акварелі. У вказаний рік він повертається до рідного Гуансі і відбувається перетворення Ту Ши на Ту Ке, тобто «зелену флейту» [84, с. 53].

Далі увага автора статті приділена як раз творчим авторським особливостям художника Ту Ке, його спорідненості з європейськими тенденціями, наближеними значною мірою до постімпресіонізму і, водночас, власному творчому почерку, який має вже як спільні риси з китайським пейзажним живописом, так і передає власно індивідуальні мистецькі характеристики. Звісно, знову чимало місця відводиться роботі Ту Ке з кольором.

Нагадується, що для європейського мистецтва робота з кольорами впливає не тільки на емоційну складову але й бере участь у створенні лінійної перспективи, відповідає за світло-тіньові ефекти. У китайському мистецтві, де є багатовікова історія роботи з тушшю, митці звикли працювати з площинними ефектами і фарби вони також накладають великими площинними об'ємами. Так саме відбувається і з композицією, що вибудовується площинними планами, які взаємодіють між собою. У цих підходах Ту Ке не вирізнявся б від інших майстрів, і працюючи з олійними фарбами, він залишає прийоми роботи з тушшю. Та саме в цей момент починається той водорозділ, який виділяє Ту Ке як самобутнього художника.

На завершення статті, дослідник цитує вислів відомого китайського культурного і громадського діяча, прихильника реформ на початку XX століття, Ван Говей: «У мене є такий стан, коли я дивлюся на речі і кожна річ має свій колір». Цим висловом дослідник підкреслює важливість і нюансування кольорової палітри в творах Ту Ке, а також співзвуччя його творчості національним традиціям китайського мистецтва пейзажу [84, с. 55].

Справедливо зауважити, що і на початку 2000-х років у китайських мистецтвознавчих публікаціях продовжувалася полеміка щодо шляхів розвитку національного мистецтва, «міри» реформаторства у мистецтві і його межі. Наведемо показову у цьому плані публікацію представника Китайської (Пекінської) академії мистецтв Чжоу Цзуня [85, с. 53-55], який назвав свою статтю роздумами про китайській олійний живопис. Прикметно, що стаття одразу починається із авторських «звинувачень», спрямованих до відомих творів Марселя Душана, які прийнято вважати радикальними проявами європейського авангарду. Нагадуючи про них, автор характеризує ці твори, як наругу над мистецтвом і виводить звідси кризу живопису в цілому і «розгубленість митців» перед обличчям цієї кризи.

Задана спрямованість розвивається далі у тексті однак треба сказати, що автор намагається уникати однозначного розподілу на мистецтво і «не мистецтво». Так, констатується постулат, що світ стрімко змінюється, у тому числі через інтернет-засоби, які масово продукують образи мистецтва, яке не може не реагувати на ці кардинальні зміни. Ще один виклик мистецтву дала цифрова фотографія, за висловом автора, перед китайським мистецтвом навіть постає дилема, чи маємо ми живопис за мотивами фото, чи просто змалювання фотографії.

Розмислюючи над цими явищами, як над кризовими, Чжоу Цзуня подає короткий екскурс китайської історії мистецтва XX століття, щоби позитивно відгукнутися про пошуки національного живопису у період «шрамів мистецтва» але, водночас, віднести до кризи і надмірне захоплення європейськими віяннями у китайському мистецтві як на початку XX століття,

так і в 1980-ті роки. Далі автор стверджує, що китайське авангардне мистецтво, його художня мова, спрямовані переважно на критику, насмішку над національною культурою і традиціями, і навіть якщо подібне мистецтво і має відгук та відмічається на міжнародній арені, це не означає його прийняття всередині самого Китаю. Щодо орієнтирів «правильного» спрямування китайського олійного живопису, Чжоу Цзунья спрямовує до творчості Лінь Феньмяня. Так він подає вже знайому нам тезу, про те, що Лінь Феньмян зумів поєднати краще з «двох мистецтв», взявши від Заходу емоційну складову кольорової палітри але залишивши ліричну складову китайського національного мистецтва. Отже фактично Чжоу Цзунья закликає залишити від європейського мистецтва саме технологічні аспекти живопису і наприкінці статті прямо закликає відмовитися від усіляких європейських «ізмів».

Публікація Чень Чію присвячена постаті Чжао Чуньсяня [83], відомого китайського експресіоніста, який покинув батьківщину і у 1960-ті став відомим китайським художником зарубіжжя, та вже у цьому статусі став популярним в Китаї, починаючи з 1990-х років, і, відповідно його творчість мала вплив на абстракціонізм в КНР. Окрім цієї зовнішньої рамки, творчість Чжао Чуньсяня є дуже важливою для нашої роботи, як приклад взаємовпливу образотворчого абстрактного мислення і традиційних настанов у китайському мистецтві, у тому числі в царині пейзажу. В статті розглянуто як основні віхи творчого становлення митця, так і частково звернено увагу на зазначений взаємовплив та особливості його реалізації Чжао Чуньсяном.

У 1948 році Чжао Чуньсян емігрував на Тайвань але врешті-решт опинився в США де вперше представив свої роботи у 1959 році і був відмічений Американською акварельною асоціацією. У 1960-х роках він вже активний учасник американський виставок абстрактного живопису, особисто знайомий з такими видатними майстрами різного спрямування як П. Пікассо, Ф. Клайн, М. Ротко. Як підсумовує автор публікації, за 30 років перебування в США Чжао Чуньсян «заклав естетичну і художню філософську основу для свого виразного абстрактного живопису» [83, с. 22].

У своїй публікації Лю Сінтянь привертає увагу до так званого «екологічного мистецтва», причому робить акцент саме на інноваційні мистецькі напрями, до яких він відносить широкий перелік, а саме інсталяції, перформанс, фото-арт, відео-арт. Вказуючи на творчість відомого сучасного митця Ян Юнляна він вважає його художні методи близькими до філософії постмодерну. У художніх техніках це поєднання фото і відео, у постмодерних практиках, це колажність, пастіш, гра, іронічність [66, с. 103].

Пейзажі Ян Юнляна «зібрані» із об'єктів, створених руками людей. Митець хоче підкреслити тотальне втручання людини в природу, для якого вже немає виключень, людина вторгається своїми діями на сушу, у море і навіть у повітря. Ніде не можна відшукати куточок недоторканої природи. При цьому в своїх колажах митець вказує на те, що це давні процеси які продовжуються не одне покоління і те, що колись сприймалося виключно як прогрес, може обернутися регресом. Наприклад, у створеному митцем колажі неба можна побачити увесь розвиток повітроплавання, від дирижаблів і літаків, до космічних кораблів і навіть НЛО, в останньому, зокрема, і проявляється іронія автора, який вказує, що в процеси «підкорення» природи включаються навіть стереотипні зображення масової культури.

Природа, в свою чергу, «мстить» людині. І в даних елементах зображуваного Ян Юнлянь знаходить нестандартні підходи. Наприклад, серед його техногенного світу раптом виникає зображення водоспаду, як щось традиційне і вічне, той самий незайманий шматочок природи, який, до того ж, ніби повертає глядача до добре йому знайомого напрямку «Шань-Шуй». Та виявляється, що водоспад заливає ознаки людської цивілізації і це вже ремінісценція Всесвітнього Потопу, до того ж, водоспад підозріло нагадує стічні води, тобто цивілізація знищує сама себе. Аналогічні візуальні ігри митець робить з простором, заповненим димом та іншими промисловими викидами, тому «нічний краєвид» може виявитися денним пейзажем із тотально забрудненим повітрям [66, с. 104].

Звісно, ряд публікацій китайських дослідників присвячено персоналіям тих китайських митців, яких називають реформаторами у галузі пейзажу і чий творчий доробок відноситься до періоду нашого дослідження. Так публікації Сі Юаня і Се Міна присвячені аналізу творчості Цю Таофена [57, 70]. Це представник «середнього покоління» китайських художників-реформаторів, який отримав мистецьку освіту в КНР у 1960-ті роки але завжди мав тяжіння до експериментів, озираючись і на своїх вчителів і на реформаторів з давнини, таких як Ши Тао. Тому він з розумінням зустрів бажання молодих художників до пошуку нової образотворчої мови і сам долучився до цього руху, експериментуючи на кордонах фігуративного і нефігуративного пейзажу.

Стаття, написана тандемом Лі Цзюнь і Лю Хайцзе, присвячена творчістю митця-інсталяціоніста Чень Чжєня, творчість якого стала популярною в Китаї вже після його смерті у досить молодому віці в 2000 році. Однак для авторів доля Чень Чжєня і його творчості є важливим приводом звернутися до складної проблеми з визначенням дефініції сучасного мистецтва в Китаї. Роздуми про це є важливим концептуальним аспектом для нашої роботи. Так, автори посилаються на важливу для китайського мистецтва дискусію, ініційовану в 2014 році Шанхайським педагогічним університетом. На ній було констатовано, що сучасне мистецтво Китаю «заблукало» між домодерністським періодом, модернізмом і постмодернізмом. Останній сприймається нині з особливим негативом, як руйнівна сила, однак і попередні напрямки є вже минулим для мистецтва, тому пошуки справді нового і сучасного у китайського мистецтві продовжуються [63, с. 58-59].

Автори статті визначають ці пошуки досить розмитим, на наш погляд, терміном «новий модернізм», і навіть його залишають без власних коментарів. Однак, судячи з контексту, під цим терміном розуміється звернення до мистецьких технік, апробованих вже у модерністському мистецтві, наприклад, інсталяцію, які використовуються для художніх мистецьких висловів з сучасних актуальних проблем (екологія, демографія, соціум тощо). У цьому контексті розглядається і творчість Чень Чжєня.

Проаналізовані нами праці китайських дослідників-мистецтвознавців, в результаті, постала найбільшим масивом в нашій роботі, оскільки в останні два десятиліття не тільки в КНР але й за її межами суттєво збільшується не тільки обсяг, але й тематика відповідних досліджень. Тому китайські автори, насправді, присутні в даному дослідженні на трьох мовах і у висновках до розділу нами оцінюється їх загальний внесок в новітнє мистецтвознавство.

Проведений аналіз виявив, що більшість відповідних китайських публікацій, які стосуються теми пейзажу в окреслених нами хронологічних межах, переважно звернені до конкретних фактів (історичних, біографічних, політично-соціальних) і в цьому плані вони є більш інформативними ніж близькі за тематикою публікації українських та англійських дослідників. Майже у кожній публікації апіорно постулюється той факт, що і в найбільш реформаторських ідеях та художніх практиках XX століття в сфері мистецтва, китайські художники-реформатори не відкидали важливості продовження «діалогу» з національним мистецтвом, зокрема і традиційним пейзажем, і що важливо продовжувати і постійно оновлювати такий «діалог», беручи до уваги зміни в мистецтві, які відбуваються на світовому рівні. Однак відмітимо і загальний недолік цих добре оснащених фактографією досліджень – відсутність теоретичних висновків, так саме конкретних, як і наведені факти.

1.3. Англomовні публікації авторів, присвячені китайському пейзажу.

Чимало китайських дослідників, звертаючись до осмислення ролі і місця пейзажу в сучасному китайському образотворчому мистецтві, обов'язково віддають данину традиціям минулого, показуючи, таким чином, що відбувається ніби постійний процес інтеграції минулого у нинішнє. У цьому плані для нас є важливою аргументація і пояснення, які надаються самими дослідниками. У цьому плані ми бачимо різноманітність підходів і поглядів – теоретичних, практичних, конкретних і узагальнюючих.

Так стаття Веня Фонга присвячена складній теоретичній проблемі структурного аналізу китайського живопису. У подробицях автор розбирає європейську систему аналізу творів мистецтва, яка покладається на поняття стилю і стильових відмінностей. Дослідник не відкидає її повністю при аналізі творів китайських митців та робить важливі примітки, пояснюючи, чому у Китаї ця система не працює так, як на європейському мистецтві. І справа не в різниці історичних епох, бо як раз цю компоненту легко пристосувати, послуговуючись китайськими історичними епохами і, таким чином пояснювати чим пейзажний живопис династій Мін відрізняється, наприклад, від династії Цін. Та не це є головним і важливим для аналізу мистецького твору, особливо враховуючи усталену традицію копіювання творів великих майстрів у наступні віки. Важливим, на думку автора, є всебічний аналіз концепції художника в ту епоху, коли він її створював, щоби прослідити надалі ті зміни, які виникають з цією ж концепцією в наступні епохи, зрозуміти послідовність і сенси цих змін, які завжди присутні навіть при копіюванні [114, с. 396-397].

В огляді китайськомовних публікацій ми переконалися, що чимало китайських митців-реформаторів старшого покоління серед майстрів минувшини особливо виділяють постать Ши Тао, як своєрідного передвісника усіх реформ, які далі виникають у пейзажному мистецтві. Тому ми не могли обійти увагою англомовну публікацію Цзінькунь Лі, присвячену ґрунтовному розгляду поглядів Ши Тао і його творчої манери. Оскільки сам Ши Тао належав до числа практиків-теоретиків епохи Сун, у публікації наводяться його прямі думки, зокрема важлива теза про те, що повне наслідування стилю давніх майстрів не може вважатися творчим методом, оскільки такий стан речей тільки стримує митця, а не надає йому розвитку, а причина неповторності творчості у власному існуванні митця [98, с. 16].

Чимало місця Цзінькунь Лі відводить поясненням, яка саме вплинув на пейзажну творчість Ши Тао дзен-буддизм і закладені в ньому ідеї. Однією з таких ідей є постулат «свободи», який криється у погляді на світ, як постійно

змінну структуру, в який немає нічого застиглого, а все є нестійким і мінливим. Тому одне із завдань художника, навчитися бачити мінливе у тому, що вважається застиглим, бачити духовне у матеріальному але й матеріальне у духовному. Означені тези, як вважає Цзінькунь Лі, безумовно стосуються і зображення пейзажу у виконанні Ши Тао.

Переходячи до описання техніки передачі постійно змінного світу у сталому зображенні, автор подає концепцію «порожнього простору», яку Ши Тао також запозичує у дзен-буддизмі з його «красою порожнечі». Якщо брати філософську сторону цієї «пустоти», то вона є образом розуміння істини за допомогою «спокійного розуму». Та не менш важливо, що філософська ідея стає і художнім прийомом, оскільки «пустота» у пейзажі і надавала йому композиційної глибини і допомагала яскравіше виділяти кольори туші, зв'язувати між собою композиційні шари, з яких складався пейзаж. Ши Тао шукав у пейзажі збалансованість і гармонію, як вчив дзен-буддизм: «нехай природа йде своїм шляхом, не дій необачно, щоби досягти бажаного ефекту» [98, с. 17-19].

Нарешті, Ши Тао сміливо експериментував, не озираючись на канони давнини. Він однаково майстерно володів пензлем, коли треба було працювати тонкою лінією але вдавався і до техніки розтушовки, працював і з текстурами, і з тушевими об'ємами. Окрім того, у своїх роботах він вдавався до різних кольорів, застосовуючи охру, кіновар, зелений і блакитний (мінерального походження). У пізній період творчості, художник став більш стриманим, віддавав перевагу техніці «сухого пензля», тобто його пейзажі стали графічно мінімалістичними але почуття ритму в них навіть посилилося [98, с. 20].

У статті, виконаній колективом авторів, у тому числі Лу Сін, окремо подаються ті складові традиційного китайського пейзажу, які залишаються базовими та актуальними у сьогоденні. Перше, це констатація того, що пейзаж у китайському мистецтві ніколи не був просто зображенням природи, тільки поставши з глибинного розуміння художником Пейзажу, як такого, зображення наповнювалося концепцією, що і було самовираженням митця. На

вираження такої концепції були націлені і техніко-художні засоби. Таким чином, друге, це використання традиційної техніки пензля й туші, коли особливою вагою наділявся кожний нюанс лінії, ритму, «глибини» туші. Такі важливі речі як, «вільна робота пензлем», передача «взаємодії порожнечі і субстанції», а також «єдності людини і природи», і є не просто технічними прийомами але й художніми засобами. Третя важлива складова, це композиція, яку дослідники навіть більш широко називають «дизайном», оскільки нерідко в композицію пейзажу включалися літературні написи. Усі складові разом були покликані утворити особливу культурну атмосферу для сприйняття пейзажу, як мистецького твору, в цьому і є особливість китайського пейзажного мистецтва [100, с. 59, 61].

Дослідник Цзе Ши, в свою чергу, характеризує пейзажний живопис категорією трансцендетного, пояснюючи, що пейзаж містить у собі елементи духовності та чистоти, які допомагають людині у нинішньому світі подолати відчуженість, імпульсивність, надмірну швидкість життя техногенної епохи [97, с. 83].

Коріння такого взаєморозуміння також традиційно дослідник шукає і знаходить в історичній площині, в прикладах минувщини, китайської історії мистецтва. Наприклад, цитуючи Ван Вея, тобто звертаючись до династії Тань, коли митці послуговувалися парадигмою – мистецтво походить від природи але перевершує її. Або нагадуючи про часи Південної Хань, коли пейзаж став наповнюватися філософією даосизму, а митці водночас мислилися мудрецями, які відображають тільки речі, сповнені смаку, а саме такими є Гори і Води. Нарешті, можна процитувати ще одного справжнього «класика», а саме представника часів династії Сун славнозвісного Го Сі з його висловлюванням: «якщо картина бачить свою загальну ідею, а не саму тільки картину, тоді сцена із серпанком є правильною» [97, с 85]. Дійсно, подібне цитування, на нашу думку, можна наповнити сучасними сенсами і воно не тільки залишиться актуальним але дозволить дискутувати щодо розширення авторських підходів до пейзажу.

Продовжуючи далі свої історико-культурні паралелі, Цзе Ши звертається до теми зіткнення китайського та європейського мистецтва. Дуже прикметно, що тільки приступаючи до вказаної теми, науковець одразу розводить політику, економіку та мистецтво. На його думку, якщо в першому випадку можуть виникати реальні протиріччя між автократією і демократією або економічне протистояння, то зіткнення у культурі, навпаки, дає поштовх до розвитку та інтеграції. Та й тут не обходиться без історичного мистецького дискурсу, тобто майже обов'язкового нагадування про шлях «зіткнення», починаючи від XVII століття, коли інтенсифікувалися європейсько-китайські зв'язки [97, с. 86].

Серед художників, які мали великий вплив на китайське мистецтво другої половини XX століття і творчість яких досі слугує прикладом поєднання авторських пошуків у царині живопису з глибоким розумінням національних мистецьких традицій, знаходиться й ім'я Цзао Воу-Кі. Тому важливою для нас є публікація, в якій представник Нанкінського університету Сяо Цзинь, розмислює над творчими методами і прийомами художника. Його перші зв'язки «західних» підходів до живопису з національною традицією він виводить ще з часів навчання Цзао Воу-Кі у Ханчжоуському художньому училищі. Так, Сяо Цзинь нагадує про добре знайомство митця з принципами даосизму, який залишив у китайському мистецтві не тільки філософський але й цілком практичний слід, зокрема у композиційних прийомах, вибудовуючи своєрідні пари, завдяки яким досягалася гармонія у зображенні об'єктів і самого простору, наприклад, «розмір-кількість», «прямолінійне-криволінійне», «розрідженість-щільність». Завдяки слідуванню цим композиційним прийомам і свої «абстрактні» роботи художник будував як китайські пейзажі. Впливом даоської філософії дослідник пояснює і такий технічний прийом Цзао Воу-Кі, як розбризкування туші, на думку Сяо Цзиня це звернення до ідеї гнучкості світу, його мінливості і дуальності, контрасту і взаємодії білого і чорного, чоловічого і жіночого [116, с. 78-79].

Цзао Воу-Кі також полюбляв «зигзагоподібні» композиції, розподіляючи об'єкти на три плани, які були більшою мірою сконцентровані по кутах картини, що ми часто бачимо в національному китайському живописі. Як приклад, Сяо Цзинь наводить картину «Дерево життя», в якій абстрактні прямокутні об'єкти «тримають» саму композицію, а кольоровий яскравий простір між ними слугує об'єднуючою компонентою [116, с. 79].

Звертаючись до теми про перебування митця за кордоном, Сяо Цзинь віддає належне високому ступеню володіння Цзао Воу-Кі технікою олійного живопису і саме тому, на думку дослідника, за допомогою цієї європейської техніки художнику так досконало вдавалося передавати прийоми національного китайського живопису, і прикметно, що в цій частині Сяо Цзинь конкретно звертається саме до теми пейзажу. Він нагадує, що Цзао Воу-Кі передавав дух і настрої національного пейзажу, створюючи його образи, не тільки конкретні але й «ефірні», такі як місячне світло чи сяяння хвиль, і подаючи їх в гармонійному поєднанні [116, с. 81].

Стаття європейської дослідниці А. Вайц, також присвячена творчим поглядам Цзао Воу-Кі, засвідчує різність підходів європейських і китайських дослідників до творчості митців-емігрантів. Якщо Сяо Цзиня дуже конкретно цікавить звернення художника до китайських прийомів живопису і національної мистецької спадщини, то А. Вайц задає майже філософське питання про культурну самоідентифікацію емігрантського китайського мистецтва. І кожна сторона надає факти і аргументи на користь власного погляду. Так, А Вайц наводить роздуми Цзао Воу-Кі щодо сутності мистецтва під час його перебування в Китаї в середині 1980-х років, в період його недовгої викладацької роботи. Художник доводив до учнів, що мистецтво має визначально міжнародний характер. Так, для європейського мистецтва важливою базою є ескіз, а для китайського базові навички виробляє каліграфія але це не означає, що неможливо об'єднати ці дві навички у своїй творчості [113].

Центральною думкою А. Вайц у поясненні того, яким чином Цзао Воу-Кі поєднував в своєму мистецтві «Захід» і «Схід», є «інтермедіальність» його творчості. Під цим терміном дослідниця розуміє володіння художником як європейських так і китайських графічних та живописних технік і вільне їх використання у власних творах. Так сталося, що становлення Цзао Воу-Кі як художника у Китаї відбувалося саме у період, коли його вчителі сповідували поєднування «західного» і китайського мистецьких досвідів. І Цзао Воу-Кі активно працював у цьому річищі, не випадково його вчитель Лінь Фенмянь у 1945 році відмічав, що Цзао досяг чималих успіхів у такому поєднанні, зокрема європейських принципів символізму і примітивізму у вираженні китайської культури. Пізніші дослідники, описуючи цей китайський період другої половини 1940-х років, наголошували, що вже тоді Цзао Воу-Кі міг надати олійним фарбам тушевої легкості у своїх роботах. І наведені тут факти свідчать, що до своєї еміграції з Китаю художник вступив на шлях, названий дослідницею «інтермедіальним» [113].

Для теми виникнення трансформацій у сучасному пейзажі, узагалі, є цінними ті роботи, у яких характеризується творчість майстрів старшого покоління, а саме тих, хто отримав досвід європейського мистецтва але при тому зміг пережити період «Культурної революції» і встиг передати власний новаторський досвід китайським митцям 1980-х років. Серед таких патріархів важливою є постать У Гуанчжуна. Творчості цього митця присвячена публікація Венсю Лі [103]. У вступній частині автор наводить ті базові принципи національного мистецтва пейзажу, з якими У Гуанчжун і експериментував у своїх олійних пейзажах. Це відомі концепції даосизму, конфуціанства і буддизму, але Венсю Лі чітко окреслює їх вплив саме у пейзажних пошуках У Гуанчжуна. Так через даосизм надходить розуміння важливості поєднання у пейзажі чорного і білого, як основних кольорів, поєднання яких описують навколишній світ як частину загального всесвіту. Через конфуціанства надходить необхідність пошуку гармонізації через підпорядкованість і співвідношення елементів пейзажу. Буддизм має вплив на

формування сенсів у живопису і те, що дослідник називає художньою концепцією у пейзажі [103].

В темі зіткнення та взаємовпливів історичної традиції і модернізму, важливими є спостереження дослідника Чанг Тана, присвячені сучасному пейзажу і екології. Пояснюючи «західний» погляд на китайський пейзаж, Чанг Тан вказує, що він сформувався ще в ранніх дослідженнях але змінювалося саме ставлення. Так, китайський пейзаж спершу сприймався європейцями як зображення чогось дикого і первинного, на відміну від «людиноцентричного» європейського пейзажу. Однак спершу такий погляд був пов'язаний із сприйняттям і китайської культури в цілому як «дикої», тобто нецивілізованої. Надалі сам погляд на пейзаж не змінився, але в цій первинності європейці стали бачити особливу медитативність і навіть екологічний зміст. Парадокс, на думку Чанг Тана, полягає в тому, що для китайців пейзаж, при його формальній безлюдності, навпаки, ніколи не був диким, бо він мав у собі ідеї, закладені людиною. Більш того, в Китаї доволі рано людина почала реально втручатися в природу, часто «конструюючи» пейзаж, який вважався європейцям первинним, не зачепленим діяльністю людини [91, с. 224-225].

Відповідно, Чанг Тан формулює погляд безпосередньо китайців на власний класичний пейзаж. Він простий і складний водночас. Простота бачилася у гармонізації природного і людського, вона виходила з філософських ідей і трактатів, нині загальновідомих, таких як «Дао де цзін». У той же час пейзаж завжди міг означати щось більше, ніж саме зображення. Так, через конфуціанський погляд у класичному «Шань-шуй» бачили принцип людської ієрархії і впорядкованості, тобто це повна протилежність поняттю «дикість» і «варварство» [8, с. 86].

Вказаний принцип гармонізації неочікувано спрацював і після 1949 року. Художники КНР з цього часу повинні були оспівувати технічні і економічні досягнення або подавати нові героїчні постаті на чолі безпосередньо з Мао. І вони зображали нові підприємства або електростанції але вносячи їх в контекст класичного «Шань-шуй», ніби зливаючи з пейзажем

і, таким чином, уникаючи показу загрозуючих екології тенденцій і явищ [91, с. 226-227].

Ціла низка публікацій, присвячена китайському мистецтву, пов'язана з екологічними проблемами. Ці проблеми дійсно дуже гостро постали в Китаї, особливо в останній час, коли через бурхливий промислово-економічний розвиток Китай не тільки швидко наздогнав інші країни світу але, водночас, так саме стрімко стикнувся з проблемами вже постіндустріального суспільства. Тому екологічна тематика унаочнює необхідність зміни парадигми мислення як такої і постає як важлива частина роздумів художників, як частини суспільства, про необхідність глобальних змін, бо вони взаємопов'язані між собою. Прикладом такого погляду на сучасне китайське суспільство є публікація дослідниці Е. Малькольм, яка відвідала місцевість біля міста Шеньчжень (провінція Гуандун), яке вважається одним з прикладів найбільш динамічної урбаністичної спільноти КНР, проте має неподалік гарну природну локацію, мальовничий пейзаж із збереженою атмосферою етнографічно-культурного середовища, це гора Утун та місцевість навколо [104, с. 223].

Важливою частиною публікації є діалоги дослідниці з місцевими китайськими художниками і її власні думки й висновки. Так молоді китайські митці, безумовно, відходять від колишніх настанов ще часів так званої Культурної революції, зокрема відмічають важливість присутності заново відкритих та відновлених храмів і монастирів але сумніваються наскільки це повернення релігійної культури є дійсно природним, а не штучним, театральним. Насправді це важливий роздум, бо знаходиться у центрі китайської філософської парадигми, яка суттєво вплинула на чимало речей, в тому числі, на розвиток пейзажу, бо мова йде про баланс природного та штучного.

Саме на цьому зіткненні і знаходиться проблема розвитку місцевої спільноти художників, для яких пейзаж, звісно, став основним мистецьким напрямком. При цьому, самої тільки мальовничої місцевості виявляється

недостатнім для виникнення дійсно потужного регіонального напрямку у пейзажі. Бо, на думку авторки, яка спирається на бесіди к місцевими митцями-респондентами, ще однією особливістю сучасного є тісний зв'язок ринкової комерціалізації з проблемами комерціалізації у мистецтві. Результатом, наприклад, стає ситуація при якій жвава торгівля мистецькими творами йде неподалік у місті Дайфун, в якому мистецька спільнота тільки копіює європейські картини, у той час як пейзажі з Утун не склали основу для окремого мистецького ринку. Проте, державна програма, спрямована на збереження місцевого природно-культурного середовища, з одного боку консервує його, а з іншого, мистецьке зображення пейзажу, стає ніби частиною збереження місцевої екології і культури [104, с. 223].

Розуміючи особливу роль пейзажу у місцевому контексті, дослідниця, в свою чергу, постановляє пейзаж в широкому сенсі, як парадигму свого дослідження. Акумулюючи уявлення про класичний пейзаж «Шань-Шуй» вона відмічає, що гора в пейзажі – символ багатошаровий, який міняється у часі, і якщо у давнину це житло для міфологічних істот, то вже в китайське середньовіччя вона стає місцем усамітнення і прихистку і для вигнанців, і для мудреців. За принципом двоїстої побудови світу, на думку дослідника Ф. Чена, у пейзажі відомого митця Шитао, часів династії Цін, гора є протилежністю моря. Дослідник пояснює цю парність тим, що Море накриває, а Гора дає притулок; Море поглинає і вивергає, а Гора хилиться і падає; Море може показати душу, а Гора дати ритм. І, в той же час Гора з туманами і серпанками, випарами і росою, може спрямувати наші думки на Море [104, с. 229-230].

Повертаючись до теми екології, дослідниця наголошує на новому напрямку, який називає еко-мистецькою історією, посилаючись на роботи А. Бреддока, Т. Мортонна, А Цін, Д. Лі. Цитуючи названих авторів, вона вважає, що екологічний погляд децентралізує людину, тобто прибирає її з центру світу. Тоді приходить розуміння, що пейзаж змінювався завжди і людина тільки долучилася до цих процесів, хоча й дуже активно в нинішньому світі. І сучасний художник, який зображує пейзаж, теж входить у цей діалог

ландшафту і людини, формує його, знаходить власні форми між реальністю і абстрагуванням. Таким чином за допомогою мистецтва, через колір, масштаб, образ можна подати більше ніж просто передачу ландшафту, а знайти сутність за зовнішнім [104, с. 232].

Надзвичайно важливою для нашої тематики є аналітична стаття Ван Сяотуна, присвячена проблемі «модерності» у сучасному китайському живопису тушшю. Розбираючи саму дефініцію «модерності» у живопису тушшю, автор справедливо зауважує, що ця дефініція має вже у собі різні внутрішні конотації, а саме: нова художня мова; вияв певної культурної ідентичності; передача певної концепції часу. Якщо брати точку відліку для цього явища, то автор називає середину 1980-х років, яку називає «періодом культурного бунту», яскраво проявленого у русі «85 мистецьких течій».

Погляди ж на визначання сучасності, різняться. Є варіант, в якому пропонується «покинути» площинність, яка характерна для традиційного живопису тушшю і йти ближче до європейської передачі глибини. Чимало митців пов'язують свої пошуки з матеріалами (перехід від паперу до полотна, від туші до інших образотворчих матеріалів і фактур), сучасними напрямками (медіа, інсталяція, перформанс) і навіть зовнішніми прийомами (кінцівки замість пензлів, механічні рухи пензля за допомогою різних приладів і т. п.).

Прослідковуючи подальші міркування Ван Сяотуна щодо сучасності живопису тушшю, також слід брати до уваги, що він є і митцем-практиком. І власні думки він починає, насправді, з незмінного постулату про те, що і в модерному живопису головний зміст повинен залишатися незмінним, і це, духовне єднання людини з природою. Щодо можливості різних форм та прийомів, то художнику повинна бути надана свобода творчих проявів. У цій свободі є і все зазначене вище, від матеріалів до технологій. Серед найбільш поширених прийомів «модерності» у китайських художників, Ван Сяотун називає, наприклад, техніку розмивки туші. Важливими аспектами, які характеризують «модерність» для автора є такі різні речі, як розбудова художником власної символічної системи образів, взаємодія природних та

неприродних об'єктів або змішування різних технік в одному мистецькому творі [117, с. 70-72]. Роблячи висновки із зазначеної роботи, ми відмічаємо з одного боку множинність пошуків китайських митців у напрямку «осучаснення» або «модернізації» традиційного національного мистецтва, з іншого, відчуваємо певний брак можливостей для більшої свободи індивідуальних мистецьких висловів. Є ще й третя сторона, яка хоча й не називає прямо але означає актуальність нашої власної теми дослідження. Це теза Ван Сяотуна, теоретика і практика, який підтримує пошуки у напрямку «модерних» оновлень тушевого живопису про необхідність збереження у будь-яких формах і практиках тему духовної єдності людини з природою.

Оскільки помітну роль у реформуванні китайського пейзажу в 1990-ті і на початку 2000-х років відігравало мистецьке угруповання, відоме як «Новий літературний живопис» («нове веньженьхуа»), важливо було розглянути англomовні публікації на цю тему. Загальні відомості про саме угруповання і біографічні дані його окремих діячів, викладені в «Енциклопедії сучасної китайської культури». Зокрема у цьому виданні стверджується, що ідея подібного об'єднання спершопочатку виникла у молодих аспірантів відділення живопису тушшю Центральної академії витончених мистецтв в Пекіні і вже після виставок у Тянцзіні, Фучжоу та Гуйліні в 1988 році до них доєдналися нанкінські митці, а всього в угрупованні було до 50 митців.

Чень Сянсунь, як один з лідерів, придумав яскраву назву для угруповання, при цьому стверджується, що ніякої подібності з ідеями чи творчістю давнього «веньженьхуа» у цих митців не було і що, на той час, навіть знайомство з справжніми творами митців епохи Сун навряд чи було доступним цій молоді. Хоча, і ми підкреслимо цю фразу, значний вплив на молодих художників справили ті митці зі старшого на два покоління мистецького середовища, які пережили «Культурну революцію» і залишилися вірними ідеалам старих майстрів.

Отже виходить, що «нове веньженьхуа» також залишалося вірним старим настановам у живопису тушшю (аквареллю), приділяючи значну увагу

не академічному малюнку, а руху пензля і туші та відринули «західні» зразки мистецтва. Однак далі стверджується, що, не дивлячись на такі досить розповсюджені і популярні погляди, творчість митців цього угруповання знайшла широкий розголос завдяки їх можливостям розвивати власну естетику, яка відгукувалася на сучасні виклики. І хоча після дуже активного десятиліття, тобто вже наприкінці 1990-х років групова діяльність «нових літераторів» пішла на спад, в своїй подальшій індивідуальній творчості вони зберігали естетичні принципи, набуті за це десятиліття [94]. На наш погляд, наведена оцінка діяльності «нового веньженьхуа» містить у собі внутрішні протиріччя, а фрази про відкидання «західного» досвіду і щодо «власної естетики», яка базується на сучасних поглядах, без подальшого розкриття, не пояснюють, а тільки заплутують роль угруповання у процесах реформування китайського сучасного живопису.

Більш конкретні характеристики мистецького спрямування членів групи, знаходимо у англomовних публікаціях китайських дослідників. Так Веньсю Лі проводить паралелі між історичним напрямком в китайському мистецтві, який виник в епоху Сун і отримав назву «веньженьхуа», і його осучасненим варіантом кінця XX століття. В історичній ретроспективі, на думку дослідника, слід розрізняти ті процеси, які надихнули освічених людей епохи Сун взятися до заняття мистецтвом, і ті наслідки, які призвели до появи терміну для цілого напрямку – «живопису літераторів» або «живопису освічених людей». Веньсю Лі оригінально пояснює реформування живопису тушшю, яке розпочав освічений прошарок династії Сун, їх аматорством, через що вони відійшли від скрупульозного копіювання старих майстрів але при тому не виключає впливу більш вільного духу епохи, який сприяв бажанню самовираження і також підштовхував до реформаторства [102, с. 537].

Щодо новітнього живопису, відомого під назвою «нове веньженьхуа», автор, окрім наведення конкретних обставин його виникнення, коротко передає сутність дискусії, яка точиться навколо творчості цього угруповання. Дискусія викликана відсутністю чіткої програми від самої групи, що була

породжена стихійними процесами перетворень 1980-х років. Тому її кредо описується скоріше запереченнями, ніж твердженнями – це не реалістичний живопис у класичному розумінні але це і не абстрактний живопис. В результаті, реформаторство угруповання, на думку китайських мистецтвознавців, це звернення до традицій китайського національного живопису тушшю, однак на новому етапі розвитку світового мистецтва [102, с. 538-539].

На цьому авторські пояснення фактично зупиняються, переходячи в режим поверхової констатації про те, що, виходячи з перетворень у європейському мистецтві другої половини ХХ століття, і китайське мистецтво не може залишатися таким, яким було раніш. Жодних інших особливостей реформаторства «нового веньженьхуа» та його особливостей, також не наводиться, що залишає значний простір для нашого дослідження.

Об'ємна стаття Ліан Дуана має розлогу теоретичну частину, побудовану на роботі з терміном «нарративізація», який він застосовує до аналізу взаємовпливу європейського і сучасного китайського мистецтва [95]. Відповідно, дослідник подає і широку картину розвитку китайського мистецтва у ХХ столітті, згідно заявленому концепту з «нарративом», він включає в цю картину і фрагменти з біографій відомих митців-реформаторів, таких як Лю Хайсу, і загальну характеристику періодів, коли відбувалося проникнення «західного» мистецтва у китайське, і надає версію власної «періодизації» кількох поколінь китайських художників у ХХ столітті.. Останнє є особливо важливим для нашої теми, оскільки автор напряду звертається до характеристики реформаційних процесів у мистецтві, що, на нашу думку, цілком транспонується на проблему пейзажистів-реформаторів.

Отже до першого покоління він відносить тих митців, які на початку ХХ століття першими змогли отримати «західну» мистецьку освіту і не тільки експортували в Китай технологію і принципи роботи з олійним живописом але й познайомили з передовими, на той час, європейськими мистецькими течіями. Друге покоління потрапило в ситуацію ідеологічного панування

«комуністичного мистецтва» з домінуванням прийомів реалізму але пропагандистського спрямування. Третє покоління, це учні другого покоління, які перейняли у них реалізм, як художній метод, проте у 1970-ті роки вони долучали вже і «західний» реалізм, і в своєму мистецтві змогли засудити невинуватене пригнічення творчості у попередньому періоді, тому й отримали назву «мистецтво шрамів». Четверте покоління, що сформувалося у 1980-ті – 1990-ті роки, це суто місцеві китайські модерністи й авангардисти, деякі з них мали відносини з третім поколінням, але ідейно не співпадали ні з другим, ні з третім, і, на думку Ліан Дуана, не були прив'язані до творчості першого покоління. Саме четверте покоління, після десятиліття творчих пошуків, працюючи із всіма можливими на той час новими мистецькими концепціями, і зробили прорив, на початок ХХІ століття «ліквідувавши» відставання Китаю у новітніх мистецьких напрямках від «західного» світу.

Безпосередньо пейзаж згаданий у публікації Ліан Дуана тільки в одному але важливому контексті. Пояснюючи, яким чином йшов шлях реформаторства у китайському образотворчому мистецтві з початку ХХ століття, дослідник наводить у приклад використання роботи з тінню для створення ефекту трьохмірності і глибини у натюрморті, пейзажі, фігуративному живопису. Пошуки у цьому та інших новаторських напрямках, на думку дослідника, змогли врешті-решт змінити багатовікові традиції старого мистецтва і об'єднати сучасних китайських художників у єдиному мейнстрімі з світовим мистецтвом.

Наведена схема «поколінь» досить зручна для роботи і в загальних рисах вірно передає розвиток китайського мистецтва у зв'язку із політично-соціальними перетвореннями в країні. Тому вона є досить відомою і поширеною у різних дослідженнях але не враховує нюанси, які в сумі здатні змінити погляд на спрощено передані через таку схему взаємовідносини між означеними поколіннями. Окрім того, у проаналізованій публікації дійсно протиставлені європейській модерністській і традиційний консервативний китайський живопис.

Увага до зв'язку поколінь присутня і в публікації Кейса Хендрікса, присвяченій теоретичним аспектам, що спирається на публікації як європейських, так і китайських фахівців, серед яких є теоретики, практики-куратори, митці [112]. Формально вона присвячена поняттю «авангард», яким нерідко користуються китайські теоретики відносно китайського мистецтва після «Культурної революції» і до початку ХХІ століття включно. Для нашої теми дослідження ця стаття корелюється саме у теоретичній частині.

Так китайське ставлення до розуміння «авангардного» мистецтва спирається на думки відомого китайського арт-критика і куратора потужних виставок китайського сучасного мистецтва в США і Європі У Хуна. За його словами, авангард в європейському розумінні «помирає» вже у 1970-х роках і деякий час навіть піддається критиці як віджила ідеологія модернізму. Однак в Китаї саме в цей час поняття «авангард», навпаки, поширюється, але зовсім не в розумінні сліпого прийняття і копіювання європейського мистецтва часів модернізму. Так, У Хун не відкидає того факту, що китайські митці 1980 – 1990-х років досить активно використовували окремі форми і прийоми з європейського мистецтва доби модернізму, однак вони ж постійно переробляли ці форми під свої потреби художнього самовираження. Тому подібні запозичення не можна вважати копіюванням, нечасто зустрічається і пряме цитування конкретних європейських авторів чи їх робіт, проте у більшості випадках, європейські «авангардні» форми отримували зовсім інший місцевий китайський контекст [112, с. 42].

Тому до терміну «авангард» в Китаї звертаються не у вузькому сенсі, як до періоду в європейській історії мистецтва, а у первинному філософському сенсі, під яким У Хун розуміє завдання, яке беруть на себе молоді митці, як передова частина китайського суспільства: через мистецтво проповідувати ідеї модернізації цього суспільства і йти в «авангарді» цих процесів. Згадується і ще один відомий сучасний китайський теоретик Гао Мінлу, який охарактеризував стан китайського мистецтва 1980 – 1990-х років, як «тотальну

сучасність», яка у цьому русі сучасності здатна об'єднати нову культуру і естетику з реальним життям китайського суспільства [112, с. 24-25].

Дуже важливим у світлі нашого розподілу новітнього китайського «пейзажу» на періоди, які відповідають кільком поколінням митців, реформаторів національного мистецтва у XX столітті, є підтвердження «внутрішнього» розподілу з точки зору сучасних китайських митців. Кейс Хендрікс наводить приклад такого самоусвідомлення продовження тягlosti реформ у мистецтві від покоління 1980-х. Це наведена цитата к каталогу виставки групи молодих митців, які стверджують, що першим поколінням були їх батьки, які пережили тяжкі роки війни і лихоліття, але встигли отримати освіту до подій «Культурної революції»; друге покоління було вимушене жити «у ніг Великого Кормчого» під час політичної нестабільності й утисків; себе ж автори виставки рахували «третім поколінням», яке виховувалося вже після ліквідації наслідків «Культурної революції», і завдяки чому їх голоси у новому мистецтві отримали шанс бути почутими [112, с. 29].

Що відбувається далі з цим третім поколінням, зокрема пояснює У Хун, думки якого так рясно наводяться у статті. Цей поважний арт-критик констатує, що десятиліття від 1980 – 1990 року у китайському мистецтві називають «сучасним», а подальший розвиток перетворень у 1990-х вже можна остаточно вважати «сучасним поворотом». Оцей самий остаточний «поворот», на думку У Хуна, зокрема засвідчили зарубіжні виставки китайського сучасного мистецтва на початку 1990-х років, такі як «Китайське нове мистецтво після 1989» у Гонконзі, і «Китайський авангард» у Берліні [112, с. 34].

Повертаючись безпосередньо до позиції самого автора, тобто Кейса Хендрікса, слід відмітити, що він не обмежився множинним цитуванням китайських авторів, а вчинив як справжній дослідник, тобто повно і розлого подав точку зору з якою він не згодний, щоби піддати її нищівній критиці.

Так він вважає, що китайські теоретики мистецтва тільки заплутали свої термінологічні пояснення, використовуючи як синоніми наступні

означення в своїх описах новітнього китайського мистецтва: «сучасне», «авангардне», «експериментальне», «альтернативне». Логіка самого автора іде від чіткого розподілу дефініцій в історії і теорії європейського мистецтва. Так, характеризуючи китайське мистецтво 1980 – 1990-х років, К. Хендрікс не вважає його по справжньому «авангардним» не тільки в історичному, але й у філософському сенсі. Згідно європейському науковому мистецтвознавчому дискурсу, китайські митці не показали жодних серйозних інновацій у своїх роботах, пов'язаних з композицією, формою, кольором, а отже не зробили нічого «авангардного», передового, залишаючись у фарватері сучасного «західного» мистецтва і користуючись його надбаннями. Солідаризується К. Хендрікс і з тою точкою зору, що сучасні китайські теоретики мистецтва підкреслено уникають узагальнених висновків щодо процесів, які відбуваються нині й зараз у китайському мистецтві, обмежуючись збиранням і публікаціями фактологічного матеріалу і залишаючи висновки іншим [112, с. 43-44].

З останнім зауваженням К. Хендрікса ми можемо частково зголоситися, оскільки подібна наукова «стратегія» має місце в Китаї, причому також спирається на давню традицію збирання фактів, які по справжньому у всій повноті можуть оцінити тільки наступні покоління. Не можна не побачити і той понятійний хаос, який дійсно присутній у сучасному китайському мистецтвознавстві. Однак ми вступимо з шановним К. Хендріксом і в певну полеміку. На наш погляд, справедливо зауваживши, що китайський мистецький «авангард» не є таким по відношенню до сенсів цього поняття, закладених в європейському понятійному апараті, К. Хендрікс несправедливо відмовив сучасному китайському мистецтву у будь-якій оригінальності, «констатує» вторинність його форм, взятих від новітнього мистецтва. За його ж власними словами, не переконали його і вислови китайських науковців щодо «авангардної» ролі митців в продукуванні нових естетичних і мистецьких ідей для китайського суспільства. В результаті, глибоко занурившись у термінологічні дослідження, К. Хендрікс дуже поверхово

поглянув на ті реальні мистецькі процеси, які відбуваються в Китаї завдяки митцям «третього» і «четвертого» поколінь. Його стаття так саме наповнена фактажем щодо різноманітних виставок китайського сучасного мистецтва за кордоном, у яких інші європейські дослідники не побачили нічого новаторського і оригінального. Проте це і є так званий погляд ззовні, не налаштований на глибоке занурення всередину. У той самий час, коли саме у такому найбільш традиційному напрямку у китайському мистецтві як пейзаж, наявно втілюються ті перетворення, що відбуваються всередині китайського мистецтва.

Публікацію Ф. Дал Лаго, присвячено погляду на сучасне китайське мистецтво з позицій широко відомого МоМа. Цей поважний американський музей сучасного мистецтва започаткував власну серію видань, до якої увійшов і опис процесів у китайському мистецтві, який співпадає з темою нашого дослідження. Так, сутнісно варті уваги ті періоди китайського мистецтва, які виділяє МоМа: Сучасне мистецтво як внутрішній рух (1976 – 1989). Глобалізація та внутрішній поворот (1990 – 2000) [93, с. 81].

Ф. Дал Лаго ставить під сумнів легітимність використання поняття «сучасне» для усього китайського мистецтва, яке розвинулося після реформ Ден Сяопіна. Подібний погляд дослідниці називає «євро-американським», і таким, що спирається, по-перше, виключно на політично-соціальні події у Китаї, а, по-друге, на ті форми мистецтва, які вважаються «сучасними» для Європи та Америки. Ці висновки важливі, оскільки вони йдуть від європейської дослідниці, тобто з усвідомленням означеного погляду та його обмеженості «зсередини» самого процесу формування «західного» погляду на китайське мистецтво другої половини ХХ століття. І ми цілком солідарізуємося з наступним висновком Ф. Дал Лаго, яка надалі вказує, що поза увагою євро-американських музейних інституцій і кураторів залишалися і навіть маргіналізувалися чимало творів китайського мистецтва, наприклад, твори, виконані тушшю, які автоматично не вважалися «сучасними», оскільки не відповідали уявленням про новітні форми мистецтва. Цитуючи відомого

критика Дж. Хей, дослідниця вказує, що за вказаною вище логікою «незахідне» мистецтво вважається сучасним тільки тоді, коли відповідає уявленням європейських дослідників про продовження традицій європейського модернізму і постмодернізму за межами Європи та Америки [93, с. 87-88].

Звісно, на нашу думку, подібні погляди частково поширювалися і на пейзаж, як на напрям надто класичний і тому нібито «автоматично» консервативний і несучасний. Проте ми розуміємо і розділяємо й наступне положення Ф. Дал Лаго, згідно якому у формуванні дещо однобічного уявлення про «сучасне» у мистецтві Китаю «завинили» певною мірою і китайські дослідники й куратори, оскільки вони самі спочатку сприймали новітнє мистецтво у КНР виключно з позицій продовження традицій модерного європейського мистецтва китайськими художниками. Насправді ж перспективним є погляд згадуваного тут Дж. Хей, який запропонував поняття «подвійної сучасності». Це і є позиція остаточної «деколонізації» мистецтвознавчої науки, оскільки мова йде про можливість формування «сучасного» мистецтва паралельно з двох джерел – привнесених ззовні реформаційних ідей та розвитку місцевих мистецьких традицій але на новому рівні, з відповідністю викликам сучасного світу. І якщо останні і не знайдуть прямих аналогій з «канонізованими» новітніми «західними» формами мистецтва, вони можуть вважатися «сучасними» серед «множинних модернізмів та альтернативних модерностей» [93, с. 90].

Цінним у статті є і те, що дослідниця не обмежується важливими теоретичними положеннями щодо різного розуміння «сучасного» у мистецтві але й конкретизує відповідно до китайського мистецтва. Так, вона пояснює, що для Китаю початку ХХ століття дійсно новітніми були деякі форми академічного мистецтва, які реально розвивали китайське художнє життя, у той час як Європою це могло сприйматися як «відставання» у розвитку і консерватизм. Важливими для нашого періоду є зауваги Ф. Дал Лаго щодо місцевих китайських особливостей взаємодії «офіційних» мистецьких кіл з

«неформальними». До певної міри перші підтримували других, оскільки в цілому було взято курс на новітній етап розвитку Китаю, його «повернення» у великий глобальний світ. Так на початку 1980-х років виставки «авангардного», тобто новітнього сучасного китайського мистецтва проводилися в Пекіні і на головних виставкових майданчиках країни [93, с. 92].

Жодним чином не відходячи від головної мети нашого дослідження, і публікацію Ф. Дал Лаго ми бачимо безпосередньо пов'язаною із темою пейзажу, хоча саме це слово авторка навіть не згадує. Проте остання частина її статті, на наш погляд, максимально наближена до нашої теми, бо в ній іде мова про реформи у тушевому живописі. Нагадуючи, що на початку реформаційного мистецького руху, тобто з кінця 1970-х років, в самому Китаї йшла справжня «боротьба» серед прихильників і критиків цієї багатовікової традиції. Критики вважали, що традиція настільки «законсервувала» техніки живопису тушшю, вкупі з ідеями та сюжетами, що вона залишиться поза реформаторськими тенденціями. Прихильники ж, навпаки, вважали, що саме живопис тушшю може стати самобутнім проявом китайського новітнього, того самого сучасного живопису, якщо переосмислити старі традиційні схеми та підходи. Серед прихильників був і відомий китайський дослідник Лі Сяошань. Він звернув свою критику на художників, які ніяк не можуть зрозуміти необхідність відходу від старих канонів, у той час, як реформаторські тенденції, на його думку, закладені в самій сутності живопису тушшю, адже його так звана «спадщина» не є мертвою, вона складається з різноманітних елементів і технік, треба тільки зрозуміти, що їх можна застосувати зовсім по іншому, і тоді цей живопис знову стане сучасним і новітнім [93, с. 96]. Сказане тут ми цілком переносимо і на пейзажний живопис та його реформу.

Праця відомого дослідника Джеймса Елкінса, хоча і присвячена нібито цілковито проблемі китайського пейзажу [96], однак автор обирає специфічну точку зору на цю проблематику, насправді розглядаючи питання європейської

мистецтвознавчої історіографії, спрямовані на розуміння того як саме і яким поглядом дивилася на китайський класичний пейзаж європейська мистецтвознавча спільнота, до якої належить і сам автор. Тому цей погляд спрямований у минуле не тільки європейського мистецтвознавства але й китайського мистецтва, що не співпадає зі спрямованістю нашої роботи. Тим не менш, ми зупинилися на цьому дослідженні, бо у ньому ставляться важливі й для нас методологічні питання.

Перше, це розуміння того, що деколоніальний дискурс є важливим і для царини європейського мистецтвознавства по відношенню до мистецтва Китаю. Джеймс Елкінс як раз і належить до тієї передової частини європейської спільноти дослідників мистецтва, яка твердо вирішила, що при всій привабливості хронологічних та мистецьких паралелей, невірно порівнювати творчість тих самих митців-реформаторів з Європи та Китаю. Слід прийняти у цьому випадку китайський погляд на власне мистецтво і аналізувати саме цей погляд, у разі необхідності критикувати цей китайський погляд, але демонструючи розуміння особливостей самої «природи» китайського мистецтва і факторів, які обумовлювали ці особливості. З такою позицією дослідника ми цілком солідарізуємося, у тому числі коли ми говоримо про реальний вплив європейського мистецтва на китайське, ми аналізуємо саме китайське мистецтво, і зміни, які відбуваються в ньому.

Друге, що постулює Джеймс Елкінс, це в дечому логічне продовження лінії «деколонізації» у проблемах безпосередньо методології дослідження творів мистецтва, яка теж повністю була закладена європейським мистецтвознавством, однак і досі не завжди враховує особливості розвитку мистецтва в інших регіонах світу. Сам Елкінс констатує проблему та не готовий нині пропонувати якусь заміну монополії європейській мистецтвознавчій методології і пропонує поки зупинитися на «апріорних» складових, таких як композиція, кольорові маси, мистецькі матеріали [96, с. 139-140]. Так, у нашому дослідженні ми також оперуємо європейським методологічним інструментарієм, але чітко розрізняючи і описуючи різність

підходів до перспективи у європейському та китайському мистецтві, хоча і використовуємо один термін – «перспектива», і так саме відбувається при характеристиці композиції в китайському мистецтві, взаємодії кольорових мас та інших аспектах так званого «формального» мистецтвознавчого аналізу, за допомогою якого ми аналізуємо конкретні твори мистецтва китайських митців.

Книга Чжу Сіншена, більше відомого під його мистецьким ім'ям Лао Чжу, присвячена загальному огляду мистецьких процесів у Китаї з 2005 по 2019 роки [99]. Стислий об'єм інформації різноманітної інформації, від стану китайського арт-ринку до тенденцій у мистецькому середовищі, став можливим, не тільки тому, що Лао Чжу є діючим арт-критиком, багато років він обіймав посади головного редактора «Щорічного огляду сучасного мистецтва Китаю», а також керівника «Архіву сучасного мистецтва Китаю». Відповідно, зазначена книга, це і своєрідний звіт його діяльності. І хоча саме через спробу описати розмаїття усього, що відбувалося з мистецтвом Китаю за цей період автор глибоко не занурюється у окремі галузі і напрями, однак дійсно відмічає основні тенденції і проблеми, що є дійсно цінним для нашої роботи, яка спрямована на виявлення новітніх тенденцій у мистецтві пейзажу.

Таким чином, англomовні публікації, присвячені сучасному китайському мистецтву, написані некитайськими авторами, більш конкретно прив'язані до заявленої в нашій роботі проблематики. Завдяки, у тому числі, китайським митцям-емігрантам, у європейських країнах і США досить активно досліджується власна історія зв'язків між новітнім «західним» і «східним» мистецтвом XX століття. Вона є важливою з точки зору взаємовпливів і, в контексті нашої теми, особливу увагу нами було приділено трансформаціям китайського пейзажу в умовах «іншомовного» мистецтва. Однак, окрім стилістичних особливостей, які часто сполучають науку і есеїстику, нами відмічений наступний дещо парадоксальний вектор, присутній у багатьох таких публікаціях.

Чимало місця в них авторами відводиться для розмислів про необхідність дивитися на китайське мистецтво з точки зору «деколоніального дискурсу», тобто не шукати «обов'язкові» хронологічні паралелі; брати до уваги періодизацію китайського мистецтва XX століття, запропоновану власне китайськими дослідниками; також брати до уваги не тільки вплив «західного» мистецтва але й китайські традиції образотворчого мистецтва при аналізі сучасного китайського мистецтва. Проте, не дивлячись на таку цілком справедливу констатацію, до конкретного аналізу сучасних мистецьких творів китайських майстрів, згідно заявленому «деколоніальному дискурсу», вже не таке значне коло дослідників. Усе обмежується загальним аналізом тенденцій в китайському мистецтві XX століття.

Висновки до першого розділу.

Основні характеристики сильних і слабких сторін кожної з трьох категорій публікацій, які були виділені нами в першому розділі, ми розглянули безпосередньо в тексті. У висновках до розділу зупинимося на найсуттєвішому. Так українське мистецтвознавство суттєво розвинуло китаєзнавчі дослідження з царини образотворчого мистецтва, особливо за два останні десятиліття. Сприяла цьому і вдала співпраця з молодими китайськими дослідниками, у тому числі в темі національного китайського пейзажу. Та все ж перевага віддавалась базовим аспектам класичного пейзажу, а також перетворенням, які відбувалися у китайському мистецтві у першій третині XX століття та одразу після послаблення політики «Культурної революції». Новітні тенденції китайського образотворчого мистецтва привернули увагу віднедавна і продовжуються нині, на розвиток і поглиблення цієї теми спрямована і наша робота.

Англомовні публікації з проблематики цього дослідження досить різноманітні, це і окремі статті і колективні та індивідуальні монографії, у тому числі й китайських авторів, які працюють над своїми дослідженнями в

англомовному середовищі. Проте у «західному» спрямуванні мистецтвознавчих досліджень є і своя специфіка, так значна частина з них тяжіє до філософських чи світоглядних узагальнень, есеїстичного стилю, розмірковуваннях на тему «деколоніального дискурсу». Це стосується і публікацій, присвячених китайському пейзажу.

Сильною стороною китайськомовних публікацій є конкретика у фактографії, добре знайомство з біографіями митців, напрямками їх мистецької діяльності. Проте, у тих роботах, де присутній аналіз мистецьких творів у напрямку китайського пейзажу XX та перших десятиліть XXI століття, більшість китайських дослідників обмежується формальним аналізом без наступних висновків: які конкретні художні прийоми демонструє пейзажна творчість того чи іншого митця; як саме їх творчість позначилася на подальшому розвитку китайського мистецтва; якою є генеза китайського пейзажного живопису другої половини XX – початку XXI століття. Звісно, такі публікації зустрічаються, вони наведені і в нашому дослідженні але самі ж китайські дослідники відмічають, що в їх науковому середовищі прийнято не поспішати з узагальненим аналізом, тому просте накопичування інформації з фіксацією подій та тенденцій інколи займає десятиліття перш ніж буде визнано доцільним розпочати аналітичну роботу з цим матеріалом.

РОЗДІЛ 2.

РЕФОРМАТОРСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПЕЙЗАЖІ МАЙСТРІВ «ПЕРШОГО І ДРУГОГО ПОКОЛІННЯ» В КНР ТА ЗА ЇЇ МЕЖАМИ

2.1. Умови і концептуальні засади реформ у китайському живописі в першій половині XX століття: між «заходом» і «сходом».

Реформи в китайському образотворчому мистецтві і живописі зокрема, які починаються на початку XX століття і перериваються тільки військовими діями на території Китаю (що й призводить до виникнення КНР), на сьогодні настільки розлого й усебічно описані, що ми оглядово нагадаємо їх основні засади і концептуальний зміст. Отже на розвиток китайського пейзажного живопису у XX столітті впливали певні чинники. По-перше, багато молодих людей на початку XX століття одержували художню освіту за кордоном, де в цей період живопис розвивався напрямом експерименту – модернізм. У Європі та Америці здобували художню освіту китайські художники: У Фадін, Сюй Бейхун, Фен Ганбей, Лі Чяоші, Лі Іші, Пань Сіньчін, Фан Цзіньбі, Лін Фенмянь, Чжоу Бічу, Янь Венлянь, Чан Шухун Сібей, У Цзожень, Тан Іхе, Чжої Фанбай, У Даюй та чимало інших. У Японії навчалися – Гуань Лянь, Ван Цзіюань, Сюй Дінгу, Юй Цзіфань, Чень Бої, Ху Геньянь, Мі Іде, Вей Тяньлін та інші. Відбувається ознайомлення та опрацювання китайськими художниками мистецтва Заходу, США і Японії.

На території Китаю починають створюватися осередки художньої освіти, в яких відображаються сучасні напрямки розвитку мистецтва. На початку XX століття в Нанкінському (Наньцзинському) університеті, одному із найпрестижніших інституцій вищої освіти в Китаї, та Баодинському педагогічному університеті починають викладати історію західноєвропейського живопису. Китайський художник Чжоу Сян (1871-1933) в 1907 році засновує заочну школу західного та китайського живопису, в 1910 році – Шанхайський інститут олійного живопису, в 1911 році впроваджує курси живопису в Шанхаї, в 1918 році – Інститут декоративного живопису.

Сам митець майстерно володів тушшю, аквареллю та олійним живописом, але його твори було втрачено. Загалом, на території Китаю створюються нові заклади художньої освіти. Крім зазначених вище, у 1912 році Лю Хайсу разом із У Шігуаном заснували першу школу витончених мистецтв (Шанхайський художній університет). Викладачами цих закладів були видатні китайські художники Лю Хайсу, Сюй Бейхун, Янь Веньлян. Лін Фенмянь та інші. Створюються також недержавні художні інститути: Сучжоуський інститут мистецтв та Учанський художній інститут. Таким чином, для розвитку китайського живопису у XX столітті величезне значення мали засновані перші спеціалізовані академії мистецтв. Ян Веньлян (перший президент художньої школи Сучжоу), Лю Хайсу (президент Шанхайської академії образотворчих мистецтв), Сюй Бейхун (президент Пекінської національної художньої школи), Лін Фенмянь (президент Національної школи мистецтв Ханчжоу) стали чотирма найвидатнішими діячами сучасного мистецтва Китаю. Художники вносили також нові віяння в жанр пейзажного живопису, який зайняв значне місце у китайському мистецтві.

Таким чином, у першій третині XX століття з'являються три основні течії в китайському живописі. Перша течія спрямована на традиційну основу в живописному зображенні художнього образу. Цей напрямок позначився, зокрема, у творчості Ці Байши (іл. 1), У Чаншо, Хуан Бінхуна, Пань Тяньшоу (іл. 2) – «чотирьох традиціоналістів». Друга течія – на змішану основу у відтворенні художнього образу, який поєднав китайські та європейські традиції. Його найяскравіші представники – художники Сюй Бейхун (іл. 3), Лін Фенмянь та інші. Третій напрямок впроваджував експериментальну систему у живописному зображенні художніх образів. Видатним представником третього напрямку став У Гуаньчжун та школа «експериментів з тушшю». Вказаний розподіл запропоновано сучасним істориком мистецтва та критиком Лан Шаоцзюнем [59, с. 10-13].

У цілому погоджуючись із наведеною «тріадою», відмітимо, що навіть так звані «традиціоналісти», знаходячись у постійній дискусії з китайськими

«західниками» також знайомилися із зразками європейського мистецтва і, таким чином, також залучалися до обговорення впливу «західного» мистецтва на традиційне китайське. І цей своєрідним діалог був, насправді, набагато ширшим, ніж просто дискусія між прихильниками «гохуа» і «юхуа» та «сіянхуа». Як справедливо зазначено дослідником Цзе Ши, період «вестернізації» Китаю наприкінці XIX – початку XX століття, на перших порах загострив розбіжності між консерваторами і реформаторами в стані мистецтва але саме це дозволило досягнути саме китайську онтологію мистецтва, зрозуміти принципи інклюзивності китайської культури. Ну й, звісно, засвоїти багато корисних технічно-технологічних речей, таких як текстура, колір, перспектива, та речей «методологічних», таких як структура та концепція мистецького твору [97, с. 86].

Що стосується представників другої й третьої течій, вони були активними пропагандистами змін у китайському живопису і в теоретичному, і в практичному плані. Зокрема у дослідженні У Сунхуа розглядається мистецько-просвітницька і громадська діяльність Лінь Фенмяня після його повернення на батьківщину після навчання у Європі. Ця діяльність мала великий вплив саме на реформування китайського живопису, оскільки художника підтримали політичні діячі і він був призначений першим головою Національної академії мистецтв у Ханчжоу, де зміг на практиці втілювати свої нові ідеї і передавати їх новому поколінню китайських митців, навчаючи студентів вільному індивідуальному художньому пошуку і формам його втілення.

Так Лінь Фенмянь виклав базову основу своїх ідей у статті «Майбутнє східного і західного мистецтва» 1926 року, дослідник У Сунхуа приділяє цьому тексту чимало уваги. Отже на думку митця-реформатора, західне мистецтво впадає у надмірний реалізм, тому виникає криза у європейському академічному мистецтві, східне ж мистецтво, навпаки, надто спрямовану в бік ідеального, всередину самого себе. Тому обидві сторони тільки виграють,

якщо будуть вчитися один у одного і зроблять свої слабкі сторони сильними [74, с. 24].

Ще більш радикальною стала його стаття 1933 року під назвою «Майбутнє китайського живопису». Лінь Фенмянь піддав критиці безоглядне схиляння китайських митців перед авторитетами з минулого, безкінечне копіювання і повторювання одних й тих самих форм і схем. Він закликав молодь повернутися до справжньої природи, що на його думку повинно корелюватися з ідеями і ритмами нової епохи, тобто знаходитися у пошуку відповідей на нові виклики [74, с. 26]. Насправді, ці ідеї, чи не вперше сформульовані і викладені Лінь Фенмяном, означили реформаторське спрямування у китайському мистецтві на десятиліття вперед.

Пропагуючи вчитися у європейського мистецтва він чесно й відкрито говорив про тодішні недоліки китайських митців-класиків і вважав, що їх слабка робота з кольором була викликана саме вторинністю у зверненні до багатовікової практики тушевого живопису. Тому новаторством самого Лінь Феньмана було використання різних кольорів у сполученні з тушшю. Використовуючи таку технологію, художник з одного боку досягав ефекту легкості й розмитості, характерного для китайського мистецтва, а з іншого, це додавало його живопису яскравості і глибини, схожої на ефект лінійної перспективи у європейському живописі [69, с. 73].

Справжнім полемістом виступав Лю Хайсу. По-перше, він активно пропагував необхідність знайомства китайських живописців з європейським досвідом, наприклад, у своїх публікації 1920-х років, присвяченій творчості Сезанна, він писав, що живопис цього європейського художника фокусується на створенні об'єктів кольоровими масами і є вираженням «гармонії розуму і природи» [64, с. 112]. По-друге, Лю Хайсу мав постійні дискусії з політиками і культурними діячами-консерваторами та був подразником у мистецькому середовищі в результаті чого за ним закріпилося гнівливе назвисько «зрадника мистецтва». Однак врешті-решт з'ясувалося, що «зрадником» заклеїв себе безпосередньо Лю Хайсу, використавши цю епатажну назву для загострення

полеміки. Подібне провокативне прізвисько художник узяв собі, оскільки вважав це синонімом збурювача, навіть, революціонера у визначенні консерваторів. Тому в одній з статей «зрадником мистецтва» він називав Ван Гога. Дослідник Тан Сюецунь доводить, що Лю Хайсу взагалі розпочав у китайському мистецтві те, що сьогодні називають піаром або самопіаром. Для цього він вдавався до різних акцій, наприклад, звернувся до «зрадника письменства» – каліграфа-новатора Ху Ши і вони разом підтримували рух за нове мистецтво [73, с. 102-103].

Дух реформаторства втілював і Фу Баоші, що підкреслюється його захопленням на першому етапі власного становлення творчістю відомого митця реформатора давнини Ши Тао (1642 - 1707). Фу Баоші бачив цього художника своїм попередником на шляху реформації пейзажу і взяв від Ши Тао дух вільного й радісного погляду на пейзаж, на відміну від «сухих» повторень попередніх набутоків майстрів пейзажу. На другому етапі творчості Фу Баоші віддав данину захопленню європейським олійним мистецтвом. І на останньому третьому етапі, за словами дослідника Цзя Саоруя, досяг вищої точки майстерності, володіючи обома технологіями. Він навіть ще більше ніж його соратник Хуан Бінхун, сповідував експресивний живопис, використовуючи різноманітні прийоми, наприклад, використовував для малювання обидва кінця пензля, утворюючи із зовнішніх хаотичних ліній гармонізовані й світлі за настроєм пейзажі [79, с. 16].

Узагалі, як нагадує у своєму дослідженні Ло Яодун, у 1920-1930-х роках спектр знайомства китайських митців з новим європейським мистецтвом був доволі широким, починаючи від імпресіонізму та сезаннізму, і до кубізму та конструктивізму (у тому числі в концепціях Баухаусу) [65, с. 153]. Таким чином ми в цілому охарактеризували загальні засади періоду «художників першого покоління», тобто тих художників-реформаторів, які з одного боку критично ставилися до китайського традиційного живопису, відмічали його слабкі сторони, такі як застиглість і непорушність старих композиційних схем, відсутність роботи з різноманітною кольоровою

палітрою і закликали вчитися новому у «західного» мистецтва, а, з іншого, закликали реформувати саме китайський живопис, а не переходити до такого ж самого сліпого копіювання мистецтва європейських країн.

Цим засадам залишились вірними і «художники другого покоління», тобто прямі й опосередковані учні перших художників-реформаторів. Вони формують другий період в історії розвитку реформаційного китайського пейзажу. У середині ХХ століття вони ще встигли засвоїти передові ідеї і погляди своїх вчителів безпосередньо навчаючись у мистецьких навчальних закладах на території КНР, але їх новаторські пошуки були припинені за ідеологічними причинами, які відомі під загальною назвою «Культурної революції». Та частина митців «другого покоління», яка змогла зберегти свій мистецький потенціал безпосередньо в КНР, повернулася до своїх первинних пошуків власного шляху китайського пейзажного живопису вже у 1970-х роках. До них доєдналися китайські митці з еміграції, творчість яких теж повільно «поверталася» в КНР. Разом ці дві паралельні і, водночас, суголосні течії, задали поштовх і отримали значний вплив вже на художників «третього покоління», до яких ми звернемося у наступному розділі нашої роботи.

2.2. Новаторство в творчості майстрів пейзажного живопису.

На початку зауважимо, що аналізуючи внесок митців старшого покоління у трансформації пейзажного живопису, ми спираємося на творчість саме тих художників, які пройшли через період «Культурної революції» але змогли повернутися до вільного мистецького висловлювання у 1970-ті – 1990-ті роки. Для митців нового покоління вони, таким чином, мали статус «живих класиків» і тому їх вплив виявився найбільш суттєвим, що зазначають і дослідники і художники нової генерації. Саме ці китайські митці-реформатори постійно шукали «третій шлях» – взаємодію між концепціями європейського модерністського і авангардного рухів і переосмисленням, за їх допомогою, традиційних постулатів китайського мистецтва. Більш того, саме через цей «третій шлях» відбувався інколи прямий, інколи опосередкований контакт між

митцями, представниками усіх чотирьох поколінь. І пейзаж, як базовий напрям китайського традиційного мистецтва, часто ставав і відповідною базою для пошуку означеного «третього шляху».

2.2.1. Лю Хайсу.

Таким був Лю Хайсу, не тільки митець-реформатор, але й важлива постать у становленні нової мистецької освіти в Китаї, оскільки він стояв у витоків і керував Шанхайською школою мистецтв (надалі вона стала основою для академії). Між іншим саме через це він ще 1917 року отримав і своє відоме прізвисько «зрадник мистецтва» за те, що серед інших робіт представив на виставці графічний малюнок оголеного натурника. У 1925 році дійшло до того, що на його мистецьку школу було здійснено напад і спалено [95]. Проте Лю Хайсу не відмовився від своїх ідей, він прожив довге творче життя і помер в 1994 році, його постать надихала і молодих художників нового покоління.

Працюючи зі студентами у своїй академії, він сформулював власний погляд на роль нового мистецтва у вигляді трьох принципів: по-перше, для розвитку східного мистецтва, треба вивчати мистецтво Заходу; по-друге, необхідно пропагувати це нове мистецтво в масах, навіть якщо спочатку це буде шоком для суспільства; по-третє, важливо бути щирим у пропаганді нового мистецтва. Тобто концепція і кредо Лю Хайсу будувались на дієвості мистецтва, як сили перетворення традиційного суспільства на сучасне, оновлене. Тому і своїх студентів він закликав їхати до різних провінцій, щоби нести нові погляди і цим, дійсно, сприяв розвитку нового мистецтва в Китаї [87, с. 43].

За словами дослідника ЛІ Унцана, Лю Хайсу на своєму творчому шляху просувається далі, ніж у перший свій період захоплення імпресіонізмом, в олійному живописі він сміливо застосовував лінії різної товщини, кольорові накладки, гру з фактурою. У той же час, Лю Хайсу бачив, як східне мистецтво має вплив на європейське мистецтво ХХ століття, так в його пейзажі «Місячна

ніч» європейська традиція роботи з кольором сполучається з східним підходом до композиції [64, с. 118, 120].

Спираючись на вищенаведені оцінки дослідників, проаналізуємо дві роботи Лю Хайсу у якості реформатора національного пейзажу. Перший з цих пейзажів має промовисту назву «Пишні гори і чисті води» (іл. 4), він навіть за формою являє собою горизонтальний сувій, пізніше вставлений у раму. Окрім традиційної форми, схожа на класичний «Шань-Шуй» і загальна композиція роботи з відмовою від лінійної європейської перспективи але із майстерно побудованими «кулісними» планами, яких у даній картині чотири, що і надає їй потрібної художнику глибини. Високі гребні гір, ошатні будиночки, приховані серед них, струмені водоспаду, що падають в ріку чи озеро, і, нарешті, розлоги пасма туману, усе це також із звичного традиційного «набору» національного пейзажу.

Головним новаторством у цьому пейзажі, створеному наприкінці 1970-х років, є, безумовно, робота з кольорами. Художник не просто повертається до свого старого захоплення живописом постімпресіоністів і фовістів, а робить спробу гармонізувати великі кольорові об'єми із тонкими лініями чорною тушшю, характерними для традиційного китайського живопису. По-перше, він долучає кольори до розбудови планів у композиції, використовуючи у об'ємах ближніх гір більш світлі кольори – бірюзовий та світло-брунатний. Дальній план митець занурює у темно-синій та фіолетовий і брунатно-червоний. По-друге, як і самі гори, кольори не перекривають одне одного, а вступають в осмислену художником взаємодію між собою, а також з білим простором, що стає туманом. Нарешті, кольорові плями урівноважуються і симетричним строєм, розташованих на вершинах, однакових чорних дерев з тонким стовбуром і розлогою кроною, виконаних в умовній манері, характерній для «Шань-Шуй».

Таким самим діалогом західного і східного мистецтва, при тому створеного за допомогою кольорової туші, наповнений пейзаж «Водоспад у кольорових бризках» (іл. 5). Пейзаж ніби складений з двох сюжетів,

характерних для класичного мистецтва – сосна і водоспад. Першій відведено тільки фрагмент в нижньому правому куті роботи, де розлогі гілки сосни створюють ефект першого плану, простягнувши свої крилаті «шипчасті» лапи не тільки природного зеленого але й чуттєвого синього кольору. Серед їх горизонтального руху посередині виникає вертикаль у вигляді фрагменту синьої скелі. Узагалі, фрагментарність у цій роботі є художнім прийомом, який робить із «Шань-Шуй» фовістський пейзаж. Максимально наближений до глядача водоспад, залишається традиційним щодо прийомів виконання, тобто по залишеним білим вертикальним полосам паперу «стікають» полоси і лінії чорної туші, утворюючи річища падаючої вниз води. Обабіч водної стихії, яка має два рукави – великий головний і малий зліва – розташовані стіни не стільки скель, скільки активного кольору із змішаних тонів зеленого і синього. Колір сам стає стіною, через яку пробивається чорно-білий потік. І, таким чином, постає ніби фовістська фантазія на тему «Шань-Шуй» але при тому із дуже гарним знанням художніх законів і мистецьких прийомів класичного китайського пейзажу.

2.2.2. У Гуаньчжун.

Показовим прикладом взаємозв'язків історизму і модернізму є погляди саме китайських дослідників на таку важливу фігуру у новітньому китайському мистецтві як У Гуаньчжун. Описуючи трансформації, які відбувалися з митцем і його творчістю, такі дослідники спираються як раз на ту європейську схему, яку виклав Дж. Елкінс, тобто пояснюють творчі особливості художника, спираючись на факти його біографії, у той же час підкреслюючи внутрішню китайську традицію, в який модерне повинно обов'язково повинно спиратися на традиційне [8 с. 85].

Так, дослідник Венвень Лі, вважає, що У Гуаньчжун хоча й був вимушений змінювати свої естетичні і творчі підходи в умовах дуже непростой і мінливої політичної ситуації, але й на кожному з таких переламних періодів, постійно виходив з них, впроваджуючи в свій пейзажний живопис елементи

китайського традиційного мистецтва. При цьому науковець не оминає фактів з біографії художника, визнаючи гоніння проти У Гуаньчжуна під час так званої Культурної революції в КНР часів Мао Цзедуна [101, с. 89].

Ця частина біографії митця більше розкривається дослідником Чжу Цзянсуном, оповідаючи про творчий шлях У Гуанчжуна, він схиляється до версії, що перевага пейзажу, як основного мистецького спрямування у його творчості, сформувалася під впливом невблаганних обставин. В часи «Культурної революції» художника, як прихильника китайського реформованого «прозахідного» живопису, згідно тодішній практиці розправ з інтелігенцією, звинуватили у «формалізмі» і примусово вислали у сільські райони. Ось там він і спинив свою увагу на пейзажі, як жанрі найбільш «аполітичному» і в якому він міг продовжувати працювати як художник [53, с. 240].

Тільки повільний відхід від крайніх форм авторитаризму на початку 1970-х років дозволив художнику повернутися із заслання у сільській місцевості і отримати державне замовлення на монументальний розпис у групі інших китайських митців. При цьому безпосередньо сам тодішній прем'єр-міністр Китаю Чжоу Еньлай вказав художникам, що треба звернутися до традиційних напрямів китайського образотворчого мистецтва, таких як квіти й птахи, а також пейзаж. Це дало свої плоди у всіх сенсах, оскільки У Гуанчжун зміг зберегти свій фах і, навіть, у 1978 році, тобто з початком нових реформ, очолив Спілку художників у Пекіні [53, с. 241].

Прикметно, що розгортаючи далі історію роботи над пейзажним розписом «Десять тисяч миль річкою Янцзи», дослідник Венвень Лі з одного боку підкреслює наскільки ця монументальна робота спиралася на класичні китайські традиції, починаючи від горизонтальної композиції, що нагадувала принцип розписів на сувоях, які, повільно розгортаючись, ніби частинами розкривали єдину намальовану картину. І в той же час, висуваючи версію щодо внеску безпосередньо У Гуаньчжуна в цей колективний твір, дослідник нагадує, що в групі художників Гуаньчжун був єдиним митцем, який

повернувся з мистецькою європейською освітою. Відповідно можна майже впевнено говорити, що ті елементи розпису (наприклад, зображення шарів терасованого поля), які були виконані в імпресіоністичній техніці, належали саме йому [101, с. 109].

Попри це вже в середині 1970-х років У Гуаньчжун облишив олійний живопис і повернувся до того, що в Китаї називають «живопис тушшю». Знов таки, якщо брати до уваги зовнішню ситуацію, то Венвень Лю констатує, що навколо У Гуаньчжуна в цей період усі авторитетні митці також повернулися до традиційного мистецтва тушшю, у тому числі на нього вплинув його китайський вчитель Пань Тяньшоу. Більш того, після такого повернення до малювання пейзажів тушшю, починається і кар'єрний зліт художника, він визнаний владою і суспільством, обіймає певні посади в культурному середовищі КНР [8 с. 86].

Як відомо, на пізньому етапі своєї творчості, У Гуаньчжун повертається як до традиційних технік так і до технології «живопису тушшю». Проте ї важлива згадка про вислів митця, в якому він стверджував, що покинув олійний живопис, оскільки той надто «в'язкий» і «повільний», у той час як туш дає йому можливість творити «нестримною лінією» [101, с. 109].

Набагато більше розуміння щодо новаторства У Гуанчжуна в олійному пейзажному живописі, дає публікація Венсю Лі. Розмірковуючи над цим, автор на початку нагадує базову основу, висловлену колись самими художником, який порівнював принципи роботи з олійним живописом з китайським принципом роботи із «заливкою» зображення, називаючи це кістяком для олійного живопису і наголошуючи на тому, що обидва названі принципи є двома сторонами його художньої сутності [102]. Далі автор переходить до більш детального огляду цілісної художньої концепції У Гуанчжуна, в який виділяє вже три основні аспекти, й усі вони витікають з китайського розуміння підходів до мистецтва.

Перший аспект, це дихотомія чорного та білого в якій китайський митець через зіштовхнення прагне віднайти гармонію. При цьому важливою

є заувага, що біле може заміщати собою чорне, зайняти його місце [102]. На нашу думку, це має пряме відношення до вже цитованих нами вище висловів давніх майстрів, про цілісність світу і його «перетікання». В художній практиці, як ми гадаємо, такий філософський принцип стає практичним у роботі з так званими «пустотами», які у поєднанні з матеріальними об'єктами відповідають за модулювання об'ємності зображення, його глибини, віддаленості чи наближеності об'єктів пейзажу. Усе це можна передати як через чорне, так і через біле тло, та їх сполучення. І для У Гуанчжуна в його творчості все це надзвичайно важливе, стаючи для нього практикою живописного ізоморфізму.

Розглянемо для візуалізації наведеної тези пейзажну роботу «Розквітання», створену художником в середині 1980-х років (іл. 6). Першим новаторським прийомом є фрагментування пейзажу з майже кінематографічним прийомом наближення його до глядача. Квадратне поле фактично повністю заповнено білим простором. Однак за допомогою, на перший погляд хаотичних, але насправді композиційно врівноважених кольорових плям і ліній, художник перетворює цей білий «пустий» квадрат у фрагмент квітучої галявини з першоцвітами.

І це ще все, оскільки у цьому ж просторі, так саме врівноважені за формами, розміром та їх співвідношеннями, розташовані чорні, світло-сірі і темно-сірі плями. Найбільша з них, густо-чорна пляма відмічає загальний композиційний центр, та насправді вона буквально пронизана біло-жовтим кольором, який прозирає у невелику шпарину в її чорнильно-смоляній структурі, розмитими білим кольором є і краї плями, завдяки чому чорне починає розтворюватися у білому. Те саме відбувається і з іншими плямами, які можуть сприйматися уламками каменів, залишками стовбурів, тобто неживими формами, що оживають під впливом навколишнього, здавалося б тендітного, крихкого, а, насправді, всеосяжного цвітіння.

Другим важливим принципом у роботі митця, за словами дослідника, є каліграфізм у олійних зображеннях [102]. Причому невірно зводити розуміння

каліграфізму тільки як зовнішню форму, наприклад, присутність текстів у олійному живопису, що є характерним для класичного китайського живопису тушшю. Важливим є приклад, який наводить Венсю Лі, розглядаючи одну з робіт художника він вказує, що зображення густого віття у пейзажі художника має характер каліграфії. На наш погляд, це є вже той внутрішній каліграфізм, який і є новаторством, яке йде від У Гуанчжуна до молодих китайських митців нової формації.

Долучимо до наведеного і свої приклади, щоби заглибитися у принцип «каліграфізму» та його можливі варіанти реалізації. Першою є робота «Левиний гай» (іл. 7), яка за своєю формоутворюючою химерністю може здатися витвором абстракціонізму. При тому, уважне око одразу розрізнить у хаосі ліній структуру, яка нагадує гірську панораму, розташовану горизонтально біля водойми, а отже крізь зовнішній абстракціонізм прозирає улюблений «Шань-Шуй». Прикметно, що і елементи абстракції і елементи класичного пейзажу створені за допомогою одного й того ж прийому «каліграфізму», а саме – значною кількістю тонких ліній, які контурно окреслюють кордони різновеликих об'ємів. Важливо відмітити, що ці об'єми також переходять з одного в інший, перетинаються і наповзають, оскільки і виконані технікою однієї лінії, яка ведеться без відриву руки до свого логічного завершення.

Вже далі У Гуанчжун використовує своєрідну техніку кольорових плям і цяток, задіяну і в попередній роботі. І, так саме, вони утворюють ефект перетворення неживого в живе. Причому відбувається це перетворення майже буквально, оскільки більші за розміром чорні і сірі цятки, обведені лініями, перетворюються на «очі». І «Левиний гай» дійсно стає стооким, а глядач у цей момент стає співтворцем роботи, оскільки поєднує між собою лінії, утворюючи конфігурації «химер», які «дивляться» на нього, на свій розсуд.

Ще більш виразним є прояв «каліграфізму» в роботі У Гуанчжуна, виконаної в 2000 році (іл. 8). Вона є ще більш абстрактною за формальними ознаками і хоча художник спрямовує глядацьку уяву в необхідне річище

завдяки назві роботи, важливо спочатку поглянути на неї без заданої зовнішньої рамки. Ми бачимо стандартний для художника квадратний формат, який має троїсту структуру, і, здається, неможливо її розглядати як плани у композиційній розбудові європейського зразку. Отже перед нами площа з такою нам добре знайомою білою «пустотою» і це базовий елемент структури. На нього наносяться різновеликі прямокутники (від зовсім маленький, виконаних як цятки, до більших) чотирьох кольорів (червоний, жовтий, зелений, чорний), і ці прямокутники починають «заселяти» простір, надаючи йому первинну конфігурацію. Однак і композиційну і сенсову завершеність роботі надають чорні лінії, які нанесені зверху також по всій площині і навіть за своїми конфігураціями нагадують ієрогліфи, хоча цей «напис» схожий на таємнопис.

Дійсно, чорні лінії нанесені майстром настільки точно, що вони оперізують весь простір, збирають його до купи. Тільки зараз, завдяки тому, що три компоненти взаємодіють між собою, спрацьовує у повному обсязі оригінальний спосіб «каліграфізму». Адже назва роботи «Будівельна музика». І нам відкривається задум художника, який дійсно заклав у цій роботі три плани, але ми дивимось на цей простір ніби зверху. Тоді нам відкривається глибина урбаністичного «ландшафту», людського діяльного мурашника з людьми, машинами, домівками або що. І об'єднувальні лінії-«ієрогліфи», як зв'язки і напрямки руху.

Найскладнішим з принципів є той, який Венсю Лі співвідносить з поняттям художньої концепції. Однак те, що дослідник розуміє під даним поняттям, в свою чергу вказує на його ж китайську «форму» мислення. Пояснимо свою думку, щоби потім повернутися до того, як це розуміє Венсю Лі. Ми вважаємо, що в так званому «західному» живопису під художньою концепцією і самі митці і дослідники розуміють чітке усвідомлене поєднання у передачі певних ідей через певну мистецьку мову. Таким чином вирізняються, наприклад, одні художні концепції у митців постімпресіонізму, інші у художників сецесіону, ще інші у авангардистів, у свою чергу, з їх значною

кількістю течій і напрямків. Для китайського ж мистецтва, художня концепція є ніби єдиною базою для класики і новаторства. Саме так це трактує, хоча й інтуїтивно, не виходячи на рівень узагальненої категорії, дослідник Венсю Лі. Скоріш він осмислено посилається на думки самого У Гуанчжуна, який наступним чином формулював свої етапи роботи над пейзажем: «Під час малювання я спочатку створюю пейзажну форму, потім знаходжу об'єкт зображення, його особливості та, нарешті, розглядаю його художню концепцію в певному середовищі» [102]. Розбираючи процитовану фразу У Гуанчжуна, Венсю Лі вказує на те що, названі етапи дозволяють художнику досягати ідеалу краси, виказуючи «поетичну силу» зображеного. Додамо, що із сказаного дослідником виходить, що цей ідеал краси і є художньою концепцією У Гуанчжуна. Сміливе твердження, проте, як ми вже вказували, воно, таким чином, перестає бути носієм європейського розуміння художньої концепції і стає виразом китайської концепції рівноваги між осмисленням ідеалу краси в класичному мистецтві і «поетичною силою», яка є візуальним проявом індивідуальності митця.

Щоби продемонструвати різноманітність У Гуанчжуна в реалізації творчих прийомів, розглянемо ще одну роботу майстра, яка у порівнянні з двома попередніми, здається виключно «фігуративною» і має назву «Гірське місто на річці Янцзи» (2003). Насправді у цій роботі художник продовжує свою лінію декоративного мінімалізму, яку ми пов'язуємо з принципами «каліграфізму». Проте, у цій роботі присутній свій «каліграфізм», більш матеріальний і монолітний, яким художнику зручніше працювати олією на полотні (іл. 9).

Перед нами урбаністичний пейзаж, проте «вписаний» у природне середовище, оскільки ця картина оповідає не про сучасні перетворення, а про давню урбаністичну традицію в Китаї. Місто займає $\frac{3}{4}$ пейзажу, воно дійсно навалюється своєю масою, викликаючи ефект розростання, присвоєння території. Велика ріка Янцзи тут реально стиснена в лівій частині полотна, фактично впираючись в його кромку але й цього недостатньо, бо невеликий

фрагмент лівого берегу, який показаний під «обрізом» картини теж забудований, тобто місто перекинулося на обидві береги. Сіра полоса Янцзи виглядала б зовсім неживою, тому У Гуанчжун кількома легкими штрихами намічає контури невеликих парусних суден, які не одразу й помітиш біля забудованої берегової лінії.

Зверху, десь далеко на обрії ще видніється в легкій димці частина гірських хребтів, які, схоже, ще не захопило місто але його рух вздовж річки йде саме у тому напрямку, де ще є ресурси для урбаністичного розширення. Гора ж, повністю захоплена містом, буквально похована під ним і що місто знаходиться все ж на гірському хребті або схилі свідчить тільки його опукла конфігурація у верхній частині. Та саме оця всеохопність дозволяє художнику продемонструвати ще один з прийомів «каліграфізму» за допомогою 3-4 локальних кольорів. Весь простір міста митець побудував геометричним чином, на перший погляд, хаотично розкидавши квадрати і прямокутники будівель. На деяких з цих будівель ще можна розглядіти покрівлі дахів, а інші виглядають набором сіро-білих, брунатних, чорних кубиків. І, щоби запобігти зливанню міського середовища в зовсім вже одноманітну масу, У Гуанчжун деінде перебиває цю монолітність міста дрібними поодинокими мазками, додаючи жовто-пісочні, темно-червоні, темо-сині й також геометричні «плямки». І у такому зображенні місто можна побачити й як щільно зібганий ієрогліфічний напис, урбаністичні «письмена», залишені наступним китайським поколінням.

2.2.3. Лі Кежань.

Так саме, як і У Гуанчжун, у статусі «сучасного класика» перебував Лі Кежань. Будучи вихідцем з простої і бідної родини, вже як дорослий і сформований митець він розмислював: «У мене не було сімейного навчання але вірність, простота, доброта, працелюбність і благородність моїх батьків, це моє найкраще сімейне навчання» [82, с. 107]. При цьому батьки, дійсно доклали чимало зусиль і забезпечили в 16 років його вступ до приватної

художньої школи в Шанхаї, а в далі він вже самостійно продовжив навчання в Художньому інституті в Ханчжоу, де познайомився з європейськими принципами живопису від французького викладача. Пейзажі займали значну і важливу роль у його творчості, а серед тих митців, у яких він безпосередньо навчався навіть досягши 40-ліття, були Ці Байши і Хуан Бінхун.

У 1980-ті роки, не дивлячись на похилий вік, він проявляв мистецько-громадську активність, продовжуючи пропагувати свої погляди на мистецтво, які розвивав з 1950-х років. Так відомою була його фраза про те, що художник повинен постійно звертатися і «читати дві книги», перша – це природа, до якої відноситься і суспільство, друга – традиція, тобто звернення до історії мистецтва, причому як китайського, так і європейського. Напередодні свого 80-річного ювілею Лі Кежань у передмові до власної виставки констатував, що створюючи мистецтво на основі життя й традиції, доводиться долати чимало протиріч і оскільки абсолютної досконалості не існує, справжня мудрість скривається у безкінечному розвитку [82, с. 103-104]. Ці думки і ідеї, безумовно, підтримували і надихали молоде покоління художників-реформаторів.

На самому початку руху реформ 1980-х років Лі Кежань, разом зі своїми молодими послідовниками, серед яких виділялися Лі Баолінь і Чжа Бу, організував Товариство живопису Хешань (живопису Річок і Гір) і розпочав діяльність, яка отримала назву генерації «Ріки й гори Батьківщини». У цього руху була так би мовити верхня, «політична» програма, згідно якій, в першу чергу, слід було звернути увагу на ті ландшафти, де відбувалися події, знакові як для давньої так і для новітньої історії Китаю. Окрім того, пейзажне мистецтво, розкриваючи красу багатой на різноманітні природні ландшафти КНР, таким чином буде впливати на любов до Батьківщини, слугувати об'єднуючим фактором не тільки всередині країні, але й викликати ностальгію у китайців, які знаходяться за межами КНР. При цьому, на думку Лі Кежана, як раз природа мала вплинути на молодих митців, які більше уваги повинні

приділяти ескізній роботі, і через численні ескізи і період накопичення нових знань йти до пошуків нового у мистецтві [75, с. 77-79].

Сам Лі Кежань, наприкінці 1970-х – початку 1980-х років, теж багато їздив країною, а бажання передати красу рідної природи в цей період вплинуло на масштабність його творів, його пейзажі цього часу тяжіють до панорамності, яка може передати відчуття простору і «тисячі гір» [75, с. 77-79]. Відзначимо, що при цьому, Лі Кежань уникає настрою надмірної «вагомості» у своїх творах, для чого користується легкими кольорами, не вдаючись до навантаження картини щільними структурами зображуваних у пейзажах об'єктів, дає не тільки відчуття простору але й повітряності.

Надалі, особливо спілкуючись зі своїми учнями-послідовниками Чжан Бу, Чжоу Шаохуа, Цзя Юфу, Лу Іфей та іншими, Лі Кежань виступає як теоретик, публікує свої статті, в яких водночас закликає приділяти увагу і користуватися такими набутками європейського мистецтва, як базова композиція, світло-тіньові співвідношення але постійно вивчати і орієнтуватися на національне мистецтво пейзажу. Вже не маючи значних фізичних сил для самостійних подорожей, він і у своїй творчості більше звертається до образів природи, як до образів пам'яті, посилюється символізм і поетичність його робіт, що відмічають і дослідники його мистецтва.

Таким чином, важливими для нового покоління стали ті практичні речі, які він розробляв як художник і описував як теоретик, враховуючи ще й його педагогічну діяльність. Та ще на початку 1950-х років він почав задіювати схему, за якою картина «будувалася» з кольорових блоків, інколи розташованих у шаховому порядку, що не було повторенням принципу лінійної європейської перспективи, а більше відносилось до композиційних принципів у класичному китайському пейзажі. Також одним з його улюблених прийомів стала S-образна композиція, якій відповідали і всі об'єкти, розташовані у пейзажі: гори, ріка, хмари.

Відомим є і його вислів, про те, що, працюючи над темою, у перших роботах він ішов від максимального насичення об'єктами, кольором,

фактурами, а далі робив все простіше і лаконічніше: «Відчуття об'єму кожного предмету мінімізується, як рельєф, проробляються відносини між ними і далі складаються в єдину цілісність». Серед інших його прийомів виділяється техніка розбризкування туші, до якої він вдавався у різних випадках, щоби утворити потрібну йому фактуру, наприклад, легкі хмари або серпанок у горах. Починаючи з 1960-х років, Лі Кежань частіше вдається до узагальнених форм у пейзажах, також використовуючи різні прийоми, наприклад техніка дрібного мазку для передачі потрібної щільності чи розрідженості у передачі рослинності [82, с. 109, 113-114]. Усі наведені схеми і прийоми стали ніби спільним надбанням для нового покоління художників-пейзажистів вже у 1980 – 1990-х роках.

Розглянемо три роботи Лі Кежання, які були написані з розривом у два десятиліття, щоби проаналізувати і його художньо-технічні прийоми, описані вище і еволюцію творчості митця. Першою є тушевий живопис «На горі Лушань», створений 1964 року (іл. 10). Ми бачимо тут наявність багатьох з характерних прийомів художника, починаючи від S-образної композиції, центральною лінією якої є вибілена тропа між гірськими хребтами, якою просувається китайський бойовий загін. Ця лінія співвідноситься з гірськими масивами, які водночас обумовлюють конфігурацію тропи і сліднують за її рухом.

Самі гірські масиви окреслені чіткими, майже різкими лініями, однак всередині цих контурів митець використовує різноманітні прийоми пензля і туші. В одних випадках він вдається фактично до повної заливки контуру, в інших користується різними штриховими мазками, переважно горизонтальними. Завдяки такій техніці він, з одного боку, ніби демонструє різну фактуру каменю, а з другого, наближає роботу, виконану тушшю, до ефектів світло-тіньового європейського живопису.

Виконані таким чином скелі, розташовані у шаховому порядку, що також було одним з прийомів митця в даний період. Окрім цього, завдяки такому прийому, китайська класична композиція пейзажу дає частковий ефект

європейської лінійної перспективи, однак Лі Кежань не ставить перед собою завдання ані наслідувати європейський пейзаж, ані йти до кінця шляхами класичного китайського пейзажу. Тому далекі гірські хребти він максимально узагальнює, передаючи їх кількома рядами хвилястих ліній і зупиняючись за півкроку до абстрактного зображення.

Політично-ідеологічна складова, яка, безумовно, присутня у даному пейзажі, в результаті також трансформується у поетичну, переводячи зображення від реалізму до образності і символізму. Вервечка військового загону тягнеться білою стрічкою тропи, на якій чітко виділяється цей «мурашиний стрій», саме у цьому є і головна символіка картини. На фоні величної природи людина залишається піщинкою але ці піщинки не мають початку і кінця, вони безупинно рухаються у заданому напрямку і навіть велична природа не здатна зупинити цей рух. Така сувора поетика наближає роботу Лі Кежана до аскетичного стилю мистецького періоду, відомого як «період шрамів мистецтва».

У роботі «Село в горах» 1985 року (іл. 11) поетично-образна складова одразу стає очевидною і виходить на перший план, знов таки, завдяки майстерно вивіренім і виконаним прийомам. Лі Кежань використовує вертикаль аркушу, як давні майстри Китаю будували свої композиції «Шань-Шуй» на вертикальних сувоях. Як і було зазначено вище, у пізній період своєї творчості художник ще більше наближається до класичного пейзажу але при цьому не залишає власних попередніх набутоків, як реформатора пейзажу.

Лінія невеликих світлих будиночків в нижній частині аркушу своїм рухом знову підкоряється S-образній лінії, однак ця лінія різко переривається, ніби не завершуючи свій рух. Насправді ж цей рух продовжується, підтриманий вже рухом самої гори. Та сама гора є головною «реформаторською» частиною цього пейзажу. Вона піднімається доверху ані терасами, ані уступами, вона підноситься хвилями, як водна стихія. Уся картина в цілому одразу надихається духом експресіонізму. Технічно Лі Кежань знову звертається до відпрацьованих ним прийомів, то вдаючись до

повної щільності тушевої заливки, то «розряджаючи» цю густоту білими просвітами – пасмами туману, або легкою вертикальною та горизонтальною штриховкою, яка з абстрактних ліній перетворюється на узагальнено передану фактуру гірської рослинності.

Проаналізуємо ще одну роботу Лі Кежана, щоби реконструювати його художній метод на прикладі конкретного твору. Це робота «Весняний дощ у Цзяннані» 1988 року (іл. 12). Отже, митець починає з пейзажної форми, яка ним вже давно віднайдена і опрацьована: задана вертикаль композиції, розподіл на світлу нижню частину і чорну верхню, причому нижня має у собі «повітря», а верхня сприймається більш монолітно.

Далі художник обирає об'єкт зображення. Так, ми знаємо, що Лі Кежань приділяв увагу реальним ландшафтам і можна потрактувати у якості об'єкту саме конкретне зображення, побачене художником в Цзяннані. Однак, як ми відмічали вище, відштовхуючись від реальних видів місцевості, Лі Кежань завжди виходив на узагальнення, створення образу. Тому, на нашу думку, «пошук об'єкту» для художника є пошуком домінанти у його зображенні, і «об'єктом» у цій роботі є чорна «хмара» гори, яка опускається зверху-донизу, огортаючи собою простір.

Дуже важливим є третій етап роботи над мистецьким твором, який його колега У Гуанчжун називав «художньою концепцією в певному середовищі». Дійсно, це і є той авторський хід, який повинен скласти воєдино «пейзажну форму» і «об'єкт», зробити їх індивідуальним і неповторними. У даному разі це концепція «прорізання» світлим чорного, принцип, який іде від класики але реформатори ще порівнюють його з китайським мистецтвом «цзяньчжі», тобто вирізання з паперу.

Уважно поглянемо, як художник реалізує свою художню концепцію. Він вирішує це не через дощ, заявлений у назві, а через тему весни і спеціальні графічні прийоми. Тема весни реалізована через ніжний рожевий колір умовно поданих квітучих дерев, причому туман, що клубочиться над горою теж має дуже легкий рожевий відтінок, ніби віддзеркалює відблиски дерев, що ростуть

десь внизу у долині. Білий і сірий перерізають нижню частину картини теж вертикально, оскільки вертикалі підкорена уся композиція роботи. Художник вирішує ці біло-сірі полоси як «протоки» і маємо на увазі не тільки центральну білу полосу ріки з сірими контурами човнів-джонок на ній. Лінію ріки розширюють біло-сірі контури будиночків, які теж вертикально прорізають темну «плоть» гори. Головний художній прийом, на нашу думку, розкривається з лінії мосту, яка, здається, слугує кордоном для села під горою і тому міст є єдиною горизонталлю у творі, а маленька чорна фігурка на мосту перетворюється на «чотаря» моста-брами. Та якщо ми можемо уявити, що село дійсно припиняє свій рух вгору, «відрізане» мостом від гори, то постає природне питання, куди ж поділася лінія ріки. Ця лінія раптом попри закони фізики перетворюється на вертикаль, яка розщеплює чорну «хмару» гори, не дає їй повністю погрузити у чорноту ні себе, ні весняний пейзаж внизу. Усього тільки декілька делікатних штрихів але без них не було б завершеності у реалізації концепції цього весняного пейзажу з його життєдайною силою.

2.2.4. Ту Ке.

Ще одним з митців, на якого оглядалися у своїй творчості художники нового покоління, був відомий за своїм псевдонімом Ту Ке, що перекладається як «зелена флейта» (справжнє ім'я Ту Шісао). Він народився в провінції Гуансі, в 1935 році, коли йому виповнилося 19 років, вступив на факультет олійного живопису Державного художнього училища Ханчжоу, що вже характеризує його схильність до мистецьких експериментів. Надалі пройшов шлях творчої людини, і, в результаті, очолював кафедру олійного живопису і скульптури в Шанхайській академії живопису, а також працював у Гуансійській академії каліграфії і живопису.

Майстром «зелених пейзажів» він став завдяки своїй батьківщині, оскільки Гуансі знаходиться на півдні країни, в зоні субтропічного клімату і відповідних ландшафтів. З 1963 року, коли Ту Ке став активно займатися викладацькою діяльністю, він заснував місцевий художній напрям, відомий

під назвою «Субтропічної школи живопису». Уславився, у тому числі, своїм пейзажним живописом, який отримав широкий резонанс після його персональної виставки у Пекіні в 1990 році, зокрема про нього схвально відгукнувся і У Гуанчжун, який відмітив його майстерність і використання зелених кольорів.

Важливо, що саме наприкінці 1990-х років, коли, як відмічають китайські дослідники, в цілому намітилася тенденція до спаду реформаторських настанов, Ту Ке сформулював кілька пунктів своєї програми, в якій він, на нашу думку, відстоював право художника залишатися вільним у царині мистецтва і з якою звертався до молодих митців. Перший пункт – мистецтво не повинно стати «рабом реалізму», треба відійти від нього, даючи простір для відчуття «своїм серцем». Другий пункт – вивчати китайське традиційне мистецтво на більш високому рівні, звертаючи увагу на «поетичність» у зображенні природи. Третє положення – художні методи повинні бути спрямовані на узагальнення, на пошук краси у простоті. Четвертий пункт – колір завжди спрямований до складних сполучень, і навіть якщо в одній роботі буде превалювати одна тональність, різні роботи повинні складати різні тональні сполучення. П'ятий пункт присвячено композиції. І в цьому разі художник не повинен обмежуватися позицією реалізму і натуралізму, усе залежить від естетичних смаків і освіти художника. Шостий пункт, відношення до культури як до явища, яке постійно розвивається, тому і мистецтво повинно відображати характеристики свого часу. Сьомий, останній пункт, це заклик до митців не боятися створювати «популярні» роботи, якщо мова йде не про вульгарність мистецтва, а про популяризацію «культурної грамотності» через мистецькі твори [76, с. 53]. Отже, якщо досягнути в цілому про що йде мова у сьомі пунктах Ту Ке, перед нами постає справжній мистецький маніфест нового покоління художників, присутня навіть деяка «опозиція» до знаменитого трактату Се Хе і його шести пунктів, якими затверджувався канон традиційного китайського мистецтва, у тому числі з постулюванням обов'язкового наслідування творам давніх майстрів. У

той час як «маніфест» Ту Ке закликає до змін, до примату індивідуальності митця і його художнього висловлювання.

Пояснюючи особливості творчості митця, дослідник Чжоу Фаньюй вказує на значну роботу митця над стилізацією пейзажу і його мінімалізмом. Він вмів так подати кілька дерев і каміння, що перед глядачем виникав повноцінний пейзаж, наповнений відчуттями. Звісно, для цього Ту Ке використовував різні технічні і технологічні прийоми, беручи їх від роботи з тушшю і задіював у роботі олійними фарбами. Він завжди звертав увагу на фактуру полотна і текстуру фарби, на густоту і ширину лінії. Наприклад, гладкі і плавні лінії для зображення верхньої частини будинків, гірських вершин, полів, також чітко окреслював контури каміння, як це прийнято в європейському мистецтві.

В плані композиції, митець притримувався класичних принципів, якщо йому треба показати шир, то він частіше звертався до горизонтальних форматів. Нерідко Ту Ке віддавав перевагу пейзажам без зображень людей або тільки намічав їх маленькі фігурки на тлі величної природи, що Чжоу Фаньюй відносить вже до екологізму мислення Ту Ке [84, с. 54].

Розглянемо три пейзажі Ту Ке, які водночас характеризують його власну спрямованість і той «дороговказ», яким він сприймався в період, коли трансформації у мистецтві набували популярності. Обидві роботи апелюють до «Шань-Шуй» але, зберігаючи елементи класики, мають і явний європейський вплив.

«Зима, схожа на весну» є цікавою виконавською алюзією одразу на декілька європейських напрямів (іл. 13). Своїм повітряним простором вона нагадує про імпресіонізм, вирішення головних пейзажних об'єктів (гори, ріка, дерево на першому плані) кольоровими об'ємами, веде нас від постімпресіонізму Поля Гогена до пізнішого фовізму, європейським впливом позначена в цілому і композиція з лінійною композицією, яка проглядається через розташування досить умовно переданої рослинності і невеличких будиночків, які вдалечині майже зливаються з оточуючою природою, так саме

як і напівпрозорий білий об'єкт на горі, можливо гірський монастирський комплекс. Однак м'якість форм, хвилястість ліній, напівпрозорість, коли одні об'єкти ніби тануть у других, одразу повертають нас до принципів тушового живопису і зовнішньо європейський підхід обертається на китайське сприйняття пейзажу.

По іншому проявляє себе взаємодія китайське-європейське в роботі «Одна з чапелів відлітає» (іл. 14). Одразу зауважимо, що як це нерідко трапляється і в класичній схемі китайського живопису, на цій роботі присутній напис. Це одразу налаштовує на поетичний склад роботи, оскільки в китайському сприйнятті поетичного серед національних образів чапля є популярним багатомірним символом, і кожний з варіантів його трактування є важливим для китайської культури: чистота, умиротворення, шлях (побажання гарного шляху). Також у Китаї широко відомі вірші видатного поета давнини Лі Бо:

«Чаплі летять над рікою осінньою,
Ніби кружляє сполоханий іній.
Тихо стою на піщаній відмілині,
Серцем спокійно вдивляюсь у Вирій».

І в зазначеній роботі Ту Ке мистецький символізм європейського гатунку перетинається із класичними принципами у зображенні «Шань-Шуй». Це перетин тут дуже тонкий, нюансований. Європейська лінійна перспектива буквально маскується пасмами туману, залишаючи простір для дзенської пустоти. У той же час, діагональний рух у композиції, який починається з лівого кута і підкреслюється інтенсивністю не тільки малюнку але й кольору, характерний прийом європейського живопису. Виникає своєрідний «оглядовий майданчик», на якому легко уявити фігуру поета Лі Бо із знаменитого віршу, однак художник залишає свій пейзаж без фігури мудреця, щоби дати можливість глядачу самому стати на це місце, що у даному контексті теж є скоріш європейським, ніж китайським баченням. Підкреслено фантазійними і навіть до певної міри фантомними виглядають і вершини пагоди, розташовані у імлістій долині з невеличкими чи-то бесідками, чи-то

храмами-молельнями. Разом ці елементи пейзажу викликають асоціації з європейськими зображеннями «шинуазрі» (іл. 14.1), мода на які в певний період історії мистецтва своєрідним бумерангом повернулася з Європи до Китаю, оскільки китайські майстри стали підлаштовуватися під європейський ринок мистецтва.

Нагадування про «шинуазрі» має ще одну важливу відсилку, яка єднає у цій роботі Ту Ке європейський і китайський погляди. Для європейців китайське мистецтво довгий час вбачалося загадковим, таємничим, бо у ньому містилася особлива східна філософія, яка накладалася на європейський містицизм XVIII століття, пізніше на романтизм, як мистецький напрямок, у XIX столітті, і, далі, на символізм межі XX століття. До останнього, на наш погляд, і є найближчою за філософією і виконанням робота Ту Ке з її поетичним сумом (іл. 14.2). І білі чаплі, які є головним образом в поезії Лі Бо, у художника Ту Ке постають білими видіннями, які розчиняються у дзенському білому просторі. Для європейського глядача це звернення на візуальному рівні, для китайського, не тільки на візуальному, а ще й на інтелектуально-естетичному.

Третя з проаналізованих нами робіт Ту Ке «Колір гір у сутінках» (іл. 15), на нашу думку, відображає практично усі пункти його «маніфесту». У ній художник гранично підходить до теми відходу від реалізму в бік узагальнених форм, роблячи це доволі радикально, суміщаючи авангардні європейські прийоми (сезаннізм, фовізм, наїв) з духом китайського пейзажу.

Композиційно майже усі об'єкти на полотні наочно підкорені вертикалі та вона діє по різному у взаємодії цих об'єктів. Гори у сутінках зливаються в єдину оливкову стіну і могли б перетворитися в мур але цього не сталося, бо, по-перше, їх членують на певні проміжки високі й такі саме вертикальні і тонкі, без єдиної гілки на стовбурі, дерева. Тільки тропічні «капельюхи» їх крон височіють наверху, стаючи у сутінках сіро-чорними з краплинами оливкового, ніби «завмерлими» і, в той же час, живими, бо вони стають схожими на темні хмарки, що повислі на межі неба і гірських верхівок.

Та є ще найбільш загадковий елемент, розташований по центру композиції і рівно посередині гірської гряди. Без цього елемента гірська стіна повністю б перекрила задній план і перетворила б пейзаж на «в'язницю». Так, формально це прохід, навіть прорив сіро-голубого кольору в оливковій стіні, при цьому і візуально він виглядає як місце, звідки «вийняли» одну із скель але воно зберігає її форму. За логікою «Шань-Шуй» це може бути водоспад, який падає з висоти у річку, що разом з трьома невеликими будиночками утворює горизонталь в нижній частині картини. Проте тоді він, попри закони природи, йде знизу-наверх, прямо в жовто-бліде сутінкове небо і завершується невеликим вигіном як вершечок скелі. Так саме будиночками на березу річки закрита нижня частина цього сіро-голубого прориву і ми не знаємо що з ним відбувається біля підніжжя. Оптична загадка, яка через це і робить ззовні простий дуже «геометричний» пейзаж «відкритим» і символічним, тобто таким, яким і повинен бути пейзаж у сутінках.

2.2.5. Чжоу Шаохуа.

До відомих митців старшого покоління, які поставили перед собою завдання «осучаснення гохуа», належить і Чжоу Шаохуа. Розглянемо, що саме цей митець вносить у заявлене оновлення традиційного живопису, на прикладі двох його робіт. Відстань між їх створенням у більше ніж 20 років тільки підтверджує єдність авторського стиля, як своєрідної програми, адже ми вбачаємо в них повторювані принципи і прийоми у виконанні. Перше, це фрагментація пейзажу, яку ми вже відмічали у митців-реформаторів. Візуально підкреслений мінімалізм і концентрація уваги на найбільш суттєвому, з точки зору художника, фрагменті пейзажу, призводять до особливої роботи з виразністю деталей, фактурою, композиційними співвідношеннями.

У роботі «Дух Хуанхе» 1982 року перед нами постає стиснений рамкою фрагмент бурхливого жовто-глинистого потоку великої ріки (іл. 16). Жовтий колір то затіняється, то стає світлим і такими мінімальними засобами

досягається ефект стрімкості води, наштотування і коловоротів річкових хвиль. Легкий діагональний напрямок рухає жовтий потік з лівого боку в праву сторону. З боків його також ущільнюють і водночас врівноважують два темних об'єми. Один з них, в верхній частині, є буквально об'ємом, тобто тією «пустотою», яка бере початки у класичному китайському пейзажі. Не випадково саме тут розташовано ще один класичний елемент – ієрогліфічний напис, який теж вигинається легкою діагоналлю, посилюючи рухливий ефект водяного потоку.

Проте нижнє зображення є цілком фігуративним і зрозумілим, а його «випукле» розташування на першому плані навмисно контрастує з мінімалізмом і здається от-от виступить з полотна за його межі, це дуже європейський живописний прийом, який добре розроблявся ще з часів європейського бароко. Зображену таким чином фігуру лева на постаменті обернуто спиною для глядача, він «дивиться» на жовтий потік, бо і є уособленням духу цієї небезпечної і норовливої але при тому величної ріки.

Повною протилежністю за настроєм є картина з поетичною назвою «Стривожена пісня сороки на гілці, що схилилася, в повний місяць» 2006 року (іл. 17). Хоча в Китаї сорока є усталеним доброзичливим символом, побажанням щастя і в такому сенсі виникає у класичних китайських творах, однак художник по іншому інтерпретує класику, підкреслено прибираючи сороку з гілки, її тут просто немає, є тільки чорні цятки якихось птахів в небі. Коли «символ щастя» стривожений, він перестає бути апіорним щастям і перед нами постає меланхолійний пейзаж. Точніше, затемнений простір, який майстерно нюансований тушевими розводами, через які деінде пробиваються тоненькі лінії чистого небесного кольору, та виглядають вони скоріше канелюрами на полотні дощового захмареного неба, яке облягло все навкруги. І знову бачимо вже знайомі нам і описані вище прийоми, однак Чжоу Шаохау працює з ними в інший спосіб.

Тут так саме розташований текст на темному фоні, але тепер він ніби встановлює вертикаль небесної частини пейзажу. Внизу знову бачимо легку

діагональ та вона тепер іде в інший бік, ніж у попередній роботі, утворюючи скіс можливого пагорбу. Єдиний «предметний», він же передній план у цьому хмарному просторі – виразно переплетене гілками-стовбурами невисоке дерево, своєрідний природний бонсай. Його графічно вирізьблені чорні стовбури несуть на собі фактурну шапку темно-зеленого листя, яке оживляє пейзаж не тільки в кольоровому але й у символічному плані, саме завдяки йому меланхолія не переходить у тугу. Дерево теж легко хилиться у правий бік і частина його зеленої шапки виходить за межі картинного простору, тобто і тут, як і в першій картині, маємо європейський прийом в композиції здавалося б цілковито класичного пейзажу. На наш погляд, у фактурно виконаному дереві присутній і декоративізм більше європейського гатунку, адже це не притаманно «ідейному» китайському пейзажу.

2.3. Відомі китайські майстри за межами КНР, їх внесок у реформу пейзажного жанру.

2.3.1. Лін Феньмян.

Серед тих, хто перебуваючи за межами КНР, «повернувся» до китайського глядача і справив значне враження на покоління молодих митців, стоїть і ім'я Лін Феньмяня, яке було довгий час під забороною, а його картини в КНР знищувались. Лін отримав європейську художню освіту у Франції і Німеччині на початку 1920-х і, після повернення до Китаю, в 1928 став першим очільником утвореної Національної академії мистецтв. Однак надалі його мистецтво зазнало переслідувань, особливо під час Культурної революції, художник навіть сам знищив частину своїх робіт і, тим не менш, отримав чотирьохрічне ув'язнення. Тільки у 1977 році на його прохання митцю було дозволено емігрувати в Бразилію для возз'єднання з родиною але він оселився в Гонконзі, який до самої смерті митця в 1991 році залишався самостійною територією під протекторатом Великобританії, отже для КНР він залишався у статусі емігранта. Проте як раз наприкінці 1970-х років в Китаї почали впроваджувати більш м'який політичний курс, і за життя його роботи знову

офіційно з'являлися для глядачів КНР на виставках в Шанхаї (1979) і Пекіні (1989), таким чином вони стали відомі молодому поколінню митців. Важливо розглянути його внесок і вплив на пейзажний живопис саме у цей період, тому проаналізуємо його роботи, які репрезентують як раз кінець 1970-х – 1980-ті роки.

Картина «Човни» створена у 1979 році, є прикладом морського пейзажу, виконаного в манері, близькій до класичного китайського живопису (іл. 18), в якому море було частиною простору, природного Космосу, і тому зображалося умовно, вступаючи у взаємодію з іншими елементами пейзажу. Ідея взаємодії Космосу і людського світу є центральною і в роботі Лінь Феньмяня, тому морська шир займає весь обсяг картини, залишаючись досить умовною. Художник не вдається до реалістичного нюансування у зображенні води, а щоби запобігти площинності він лаконічно користується улюбленим в класиці зіштовхненням білого й чорного. Першим він подає білі розтушовані полоси, які у пейзажі сприймаються подекуди як гребні невеликих хвиль, подекуди як гра світла на воді, а чорні полоси справджують ефект як можливих мілін на першому плані, так і перехід на більш глибокі частини моря вдалечині.

Людський світ представлений у роботі великою флотилією рибацьких човнів. І в даному випадку художник віддає перевагу умовності над реалістичністю, хоча загальна форма човнів відповідає дійсності але на цьому реалізм і завершується. Скупчення човнів без жодної присутності людей перекриває собою морський обшир, воно тяжить над ним. Більш того, всупереч реалістичності ми бачимо разом човни без вітрил і з напнутими вітрилами, які перетинаються своїми абрисами, утворюючи протихідний ритмізований рух. У реальному житті вони б зіштовхнулися між собою, але задум художника утворює ефект хвилювання човнів, замість хвилювання моря. Окрім того лінії човнів, ритмізовані як по горизонталі, так і по вертикалі, завдяки щоглам, являють собою якийсь невідомий «напис», тобто утворюється

ще й варіант «каліграфізму», з яким ми вже ознайомились на прикладі робіт У Гуанчжуна.

У візуально-ідейному підсумку сум'яття човнів на непорушній ширі моря вкладається у філософію Дзен, як історія про вічне людське метушіння, прагнення заволодіти оточуючим простором, у той час коли він існує сам по собі, а матеріальні структури і бажання є лише тимчасовими і швидко зникнуть, як і човни за лінією горизонту. І ця дуже китайська за настроєм та ідеями робота, як ми вказали, при всьому її звернення до класики, своєю умовністю і символізмом близька до європейського авангардного живопису XX століття.

Іншим настроєм просякнута робота «Одинока хижа на Осінній горі», створена на межі 1970-х – 1980-х років (іл. 19). Дзенський сенс її є очевидним, як і поетичний настрій, який викликає численні асоціації з класичною китайською поезією минулих віків. Так саме класичним ніби виглядає і формальний антураж, той самий добре нам знайомий «Шань-Шуй» – замкнена між гір долина, річка, рослинність на берегах, хижа філософа-самітника. Однак авторський підхід митця робить цю класику трансформованою у буквальному сенсі. Увесь описаний зараз краєвид замкнений сам на себе, бо знаходиться «всередині» червоного поля квадрату, і зовнішні контури скель виглядають як результат «цзяньчжі», тобто ще одного традиційного китайського мистецтва вирізання з паперу. Проте окрім китайського «цзяньчжі» так саме легко, у даному разі, пред'явити асоціації з елементами авангардних європейських течій – фовізму і, частково, футуризму.

Розглядаючи далі сам пейзаж, ми продовжуємо бачити в ньому паралельну присутність китайських і європейських впливів. Чорні контури скель не просто обступають долину, вони утворюють своєрідні театральні лаштунки, не закриваючи, а відкриваючи для нашого огляду внутрішню частину. Ефект театральності посилюється світлом і кольорами, з якими майстерно працює Лінь Феньмян. Він робить яскраво жовті акценти на містку через водойму, високому дереві, дає відблиски жовтого на берег і скелі. Задній

фон долини заповнює дивне синє імлісте світло з білими плямами хмарок і здається це світло випромінюють самі скелі. Звичний «Шань-Шуй» постає у незвичному вигляді, замкненою чарівною скринькою, де у ролі режисера виступають не вищі Космічні сили, а сам художник. Пейзаж сприймається як сни або мрії про притулок творчої людини (філософа, художника, поета), схований від оточуючого тривожного якщо не агресивного червоно-кривавого світу. Таке візуальне й символічне мислення зовсім не характерне для китайського класичного пейзажу але є досить розповсюдженим у європейському мистецтві протягом XX століття.

Ще одна робота майстра, яка відноситься до 1980-х років має назву «Рибальське село» (іл. 20). Здавалося б, за окремими формальними ознаками цю картину можна було б віднести до жанрової роботи, а не до пейзажу. Саме тому ми і звертаємо на неї увагу, оскільки тему трансформацій пейзажу, на нашу думку, не вірно розглядати у відриві від загальних трансформацій у мистецтві, коли все більше стають умовними і кордони між класичними європейськими жанрами. Ніхто із серйозних дослідників не називає тайтянські роботи Поля Гогена жанровими сценами, оскільки він продемонстрував особливий авторський підхід, ламаючи старі канони. Приклад Поля Гогена тут не є випадковим, оскільки дана робота Лінь Феньмяня, на нашу думку, є близькою до естетизованого екзотизму і декоративізму, які сповідував видатний французький майстер-постімпресіоніст. І перше і друге присутнє і в змальованій китайським художником сцені повсякденного життя рибальського селища.

Пейзаж, люди, предмети постають тут єдиним цілим, і для візуалізації цього ефекту єдності художник використовує композицію, кольори, фактури. Ми вже не вперше відмічаємо, як один з прийомів у митців-реформаторів, наближеність об'єктів до глядача при фрагментації пейзажу, його композиційної щільності. Так саме вчиняє Лінь Феньмян, подаючи мешканців села у замкненому фрагменті пейзажу, де світ відсутній за межами квадратної площини. На ній кольоровими плямами з відібраної теплої але не яскравої

палітри зображені рибальські дружини, діти, човни з вітрилами. В однаковому забарвленні вигинаються фігури жінок, вітрила, боки човнів; картаті юбки й плаття вступають у візуальний діалог з фрагментами рибальської сітки і лискучими та сітчастими боками рибного улову. Це вже справжній людський космос, не з великої літери, і пейзаж також стає затишним, домашнім і, певною мірою, «обслуговуючим» тлом.

2.3.2. Чжао Чуньсян.

Серед митців, які, навіть перебуваючи за межами КНР, продовжували через творчість нових форм розповідати про китайську культуру окремо стоїть ім'я Чжао Чуньсяна. Народжений в 1913 році, художник походив із мистецької родини шанувальників традиційної китайської культури, а його батька, який належав до адміністративної ланки доби Цін, був також знаний як один з п'яти кращих каліграфів провінції Хенань [83, с. 23]. Цей факт наведений не заради тільки-но біографічної історії, а щоби означити витoki уваги Чжао Чуньсяна до ієрогліфічного мистецтва і його навичок в цій царині, які він потім використовував в абстрактному живопису. Батьки були зацікавлені, щоби їх син також засвоїв базові моральні й естетичні канони, тому Чжао Чуньсян був добре знайомий і з основними «східними» релігійно-філософськими текстами даосизму, конфуціанству, буддизму.

Надалі він навчався в у Ханчжоуському художньому коледжі (нині має статус академії) саме в той час, коли китайське мистецтво зазнало оновлень і активно засвоювало так званий «західний досвід» в образотворчому мистецтві. У коледжі він зазнав впливу від знаних художників, які належали до різних «таборів». З одного боку це добре знаний реформатор Лінь Феньмян, який у той час очолював навчальний мистецький заклад у Ханчжоу і проводив активну політику «вестернізації», важливою частиною якої було індивідуальне художнє самовираження. Звідси відомий випадок зі студенткою, майбутньою художницею Ся Мін, яка застосувала в малюнку натурниці золотавий колір. На запитання саме Чжао Чуньсяна, чи не надто

жовтого у зображенні, Лінь Феньмян лаконічно відповів: «Ще недостатньо жовтого». І, в той же час, у коледжі кафедрою Китайського живопису керував також відомий художник, противник «вестернізації» Пан Тяньшоу, знавець і цінитель старого мистецтва. При цьому Пан Тяньшоу теж вважав, що молодці митці повинні шукати свій шлях, він радив Чжао Чуньсяну ретельно вивчати і враховувати як плюси так і мінуси «західної» і китайської мистецьких систем, щоби згодом, можливо, поєднувати їх елементи [83, с. 20, 22].

У середині 1950-х з Тайваню Чжао Чуньсян переїхав до Іспанії і далі в США, де й займався мистецькими пошуками до початку 1980-х. На початках американського періоду творчості, значні наслідки мали спілкування і взаємовплив відомого американського абстракціоніста Франца Клайна і тоді ще початківця у світі абстракції Чжао Чуньсяна. Ф. Клайн дуже цікавився каліграфією і її візуальними можливостями, із китайським колегою вони обговорювали взаємодію білого і чорного полів, природу і можливості чорно-білого зображення. Чжао Чуньсян ставить перед собою завдання в олійному живописі продемонструвати ту ж енергію, яка виникає у роботі пензля з китайською тушшю. На китайського художника також впливала творча діяльність Д. Поллока (що також надихався у своїх творах каліграфією), зокрема його вислови щодо живопису, який живе своїм життям, тому митець повинен занурюватися у сам процес творення, що і є природним шляхом у мистецтві [83, с. 21-22].

Надалі Чжао Чуньсян формулює власні погляди на творчість і способи художнього вираження. Так, на його думку, у сучасному мистецтві головною є художня концепція, від якої залежить візуальна мова. Щодо останньої, то для Чжао Чуньсяна це результат чуттєвої синергії навколишнього світу і художника, а образ є метафізичним відображенням «особистого всесвіту». Сам процес створення власних картин художник описував наступним чином: осмислення йде від реальних об'єктів але далі йде пошук їх відображення через кольори, тоді настає час для створення абстракції. Пошук іде як через східне, так і західне мистецтво, однак у зрілому віці Чжао Чуньсян радив

звертатися все ж до китайської туші із додаванням кольору. Дослідник Чень Чіу також звертає увагу на майстерність володіння Чжао Чунсяном як лінією, так і тушевими «блоками» із кольоровими рішеннями, і додає, що описані творчі методи стали основою для створення китайського експресивного абстрактного мистецтва за допомогою туші й акварелі, яке є відмінним від європейського і американського абстракціонізму [83, с. 23]. Звісно, пейзажне мистецтво завжди займало значне місце у його творчості протягом життя але воно зазнавало кардинальних змін, куди більш радикальніших, ніж у таких відомих зарубіжних китайських митців як Зао Ву-кі та Чу Де-Чунь.

Щоби продемонструвати цю різницю, звернемося на початку до аналізу його роботи, створеної у другій половині 1950-х років, тобто як раз у той час, коли він приїхав з Китаю і розпочинав свою «західну» кар'єру. «Озерний пейзаж» представляє собою цікаве поєднання відгомону китайського національного мистецтва і західного європейського, близького до авангарду першої половини XX століття (іл. 21).

Так сцени на воді з човнами завжди були і залишалися у популярними у багатьох поколінь китайських пейзажистів. І те, як легко, кількома рисами, Чжао Чунсянь передає абриси човнів, плавучу пристань, а також рослинність на першому плані, майже «ієрогліфічну» за своїм образом, це, безумовно, риси пейзажної китайської традиції. У той же час, фрагментарність пейзажної рамки, коли перед нами постає замкнена лінією причалу з човнами і далекою кромкою берегової лінії, полоса води і немає жодного «виходу» на шир самого озера, це осмислений європейський прийом, близький до авангарду. У даному разі картина і будується за принципами європейської лінійної перспективи, проте й тут ще відчувається вплив композиційної структури, характерний для китайського пейзажу, з його будовою за кількома, розташованими на різних лініях, планами, які формують певну глибину простору. Та Чжао Чунсянь продовжує цю своєрідну гру у західно-східне мистецтво, користуючись такою яскравою палітрою кольорів, яка одразу перетворює його пейзаж на майже фовістську картину, з контрастними зеленим з відтінками фіолетового, синім,

відтінками червоного. Таким є цей перший етап творчості митця та він швидко змінюється, бо потрапляє у вир американських шістдесятих, з концептуалістським мистецтвом і новим сплеском абстрактного експресіонізму.

Порівнюючи Чжао Чунсяня з іншими відомими китайськими художниками-емігрантами, дослідники пишуть про його відірваність та мистецьке відсторонення від іншої спільноти, що, можливо пов'язано з його внутрішнім світом і, навіть, проблемами на психологічному і психічному рівнях. У той же час тема космізму, яка стає однією з центральних у його творчості, на наш погляд, теж має подвійну природу. У 1960-ті роки розпочинається космічна ера, більше того, не тільки керівництво США але й американське суспільство втягується в «космічну гонку» і космос стає постійною темою, від політичного до філософського аспектів. Близькість цих двох зазвичай різних аспектів для творчої людини поєднується у понятті – Космос. Космос фізичний, як всесвіт за межами планети Земля, який треба «засвоювати», а то й «завойовувати», і Космос духовний, який містить у собі і свого фізичного «собрата». Звісно, Чжао Чунсян обирає філософське спрямування і в його творчості ідеї, викладені в китайських даоських текстах, славнозвісній «Книзі змін» та інших кофуціанських і буддистських творах, перетворюються на «космічний» абстракціонізм.

Головне питання, яке постає у контексті нашої теми, наскільки абстракціонізм взагалі може бути включений у конкретну систему пейзажного живопису. Ми стоїмо на можливості такої інтерпретації якщо, звісно, є аргументи які пов'язують абстрактні зображення з базовою філософською концепцією і відповідною до неї системою передачі простору, як це було прийнято у китайському класичному пейзажі. Отже для того, щоби проаналізувати абстрактні роботи Чжао Чунсяня у якості пейзажів, ще раз цілеспрямовано нагадаємо основні базові аспекти системи традиційного китайського пейзажу.

Історично даосизм постає однією з найважливіших основ китайського мистецтва в цілому і, звісно ж, пейзажу, який мислиться похідним від Дао і його візуальним носієм: «Живопис – тільки одне з красних мистецтв, однак він зберігає у собі Дао» [21, с. 139]. У Танську епоху, завдяки такому погляду на пейзаж, він навіть майже позбавляється ідеї людської присутності і існує як самодостатня річ, в якій «гори» і «води» постають не просто візуалізацією, а еманациєю духовного Космосу у гармонії його дуальності. У цей же період в пейзажі формується і так звана «розвіяна» китайська перспектива, тобто «складання» пейзажу з трьох планів, пустоти між якими мислилися як той самий образ Дао, а на практиці нерідко заповнювалися зображенням хмар, туману, чи просто залишалися фоновими. У наступну епоху Сун, як відмічають дослідники, пантеїстичний за суттю даосизм зближується з системами конфуціанства і буддизму, так і формуються основні культурно-мистецькі домінанти. Наприклад, написання і споглядання пейзажу починають сприйматися як духовні мандри людської душі. Звідси і ідея того, що у пейзажі головне не передача матеріальних об'єктів, а розповідь про устрій світобудови. По-своєму осмислили ці вже аксіоматичні погляди на пейзаж митці династії Цін і вже неодноразово згаданий нами Ши-Тао бачив поєднання макрокосму з мікрокосмом у концепції «вільного пензля» і виголошенні думки про те, що головним змістом образотворчого мистецтва повинен бути поетичний погляд на світ [21, с. 140-141].

Зважаючи на викладені тут філософські погляди на розвиток і роль китайського класичного пейзажу, враховуючи традиційні композиційні і технічні прийоми, розглянемо у цьому плані дві абстрактні роботи Чжао Чунсяня у яких, на нашу думку, проявляється вплив класичного китайського пейзажного мистецтва.

У роботі «Місячне сяйво» (1984), на нашу думку, відбивається принцип гармонії протилежностей, закладений ще давніми китайськими майстрами у пейзажі «Шань-Шуй», тільки замість звичних «гір» і «води» у цій роботі постають безкінечність космічного простору і простір місячного сяйва, які

взаємодіють між собою (іл. 22). У роботі чітко просліджуються три плани. Фоновий – білий вільний простір, простір для Дзен, як його мислили у пейзажах давні майстри, невід’ємною частиною якого є жовтий диск повновидого місяця. Центральний план віддано чорній космічній безкінечності, яка «відіграє» тут роль хаосу, так саме необхідного для творення світу, як і спокійний простір Дзену. Чорна діра майже метафорично перекриває верхню частину верхнього білого фону, вона вільно розтікається по полотну, розбризкується художником-творцем, який бере безпосередню, схожу на перформанс, участь у виникненні цього «пейзажу». Ближній план картини, як ми трактуємо, це не зірки на небесному схилі, це еманация космосу, його флюїди, які виникають в результаті взаємодії темряви і сяяння і центр тут зміщений у верхню частину, це сяючий фіолетовий ромб – точка сходження цих флюїдів.

Важливо відмітити, що кожний з вказаних планів є площинним і автономним, як це характерно для пейзажів «Шань-Шуй» але при їх взаємодії виникає та глибина, яка не має жодного відношення до лінійної перспективи в європейському мистецтві, однак має своє коріння у «розвіяній» перспективі традиційного китайського пейзажу.

Проаналізуємо ще одну роботу, 1989 року, яка, що характерно для багатьох творів абстрактного напрямку, має маркування «Без назви» (іл. 23). Відповідно перед глядачами і дослідниками постає завдання самостійного аналізу без авторського спрямування погляду на певний контекст, який може бути представлений через назву роботи, як у випадку з попереднім проаналізованим нами твором. Проте, для нашого дослідження було здійснено широка візуальна розвідка творчих здобутків Чжао Чунсяня і здійснено їх попередній аналіз, який дозволив для даної роботи виокремити чотири основні компоненти, кожний з яких є архетиповим для власної образної системи, створеної художником.

Композиційним центром роботи «Без назви» є кольорові кола, перший елемент, який в образній системі Чжао Чунсяня уособлює ідею безкінечності

і портал для входу у «космічний» простір. Зелений і червоний кольори, якими змальовує ці кола митець, на жовтому тлі, це образи природних першоелементів, з яких твориться Космос. Другим елементом є чорні «структури», які в творах митця потають «темною матерією», яка так саме необхідна у будові Космосу за принципами Ін-Ян. Звернемо увагу, що у даному випадку ця чорна «структура» нагадує ієрогліфічний знак і, водночас, композиційно утримує нижню частину картини, а її чорні горизонтальні лінії, як сходи, утворюють рух підйому до кольорових кілець.

З рухливих кілець, в свою чергу, ніби виростають гілки рослин насиченого фіолетового кольору. Рослинність, це третій елемент в образній системі Чжао Чунсяня – хаотичний, однак вітальний образ життя, прихисток, місце для земного існування. Краплеподібні об'єкти, четвертий, також будівельний елемент його Космосу, це життєві сили які просякають все зображення і, відповідно, скріпляють між собою окремі елементи, при цьому вони підкреслюють матеріальну сутність Космосу, разом з його духовним наповненням, яке, як відмічалось, є композиційним центром роботи. Також важливим є той факт, що, на відміну від попередньої роботи, ми майже не бачимо білого «дзенського» тла, яке перекрито дуже інтенсивними кольоровими і сенсовими рухами.

Поєднавши між собою чотири означені і проаналізовані нами елементи, ми раптом отримуємо вповні «фігуративний» образотворчий вислів за зовнішньою абстрактною формою. Це буяння простору Ін-Янь, дуже авторського за виконанням і, водночас, як роботи того ж Ши Тао, зображення духу самого життя, сотвореного осмислено за внутрішнім канонічним порядком, а це є одним з головних принципів створення пейзажів «Шань-Шуй». Усе сказане дозволяє нам вважати проаналізовану роботу Чжао Чунсяня своєрідним «космічним» пейзажем, створеним за допомогою абстрактної форми але з тим самим змістом, які закладали у свої «космічні» пейзажі «Шань-Шуй» покоління китайських митців.

2.3.3. Цзао Воу-Кі.

У нашому тексті вже кілька разів згадувалося Ханчжоу, як потужний центр реформування китайського мистецтва на початку XX століття. Звідти вийшов ще один шанований в КНР майстер китайського «зарубіжжя» Цзао Воу-Кі. До художньої школи він вступив під впливом родинних традицій, адже там цінували класичне мистецтво старих китайських майстрів епохи Сун, мали навіть свою власну колекцію сувоїв з цим живописом тушшю, від діда він засвоїв мистецтво ієрогліфіки. Як талановитий художник, після завершення навчання був запрошений до тієї ж Ханчжоуської школи мистецтв, однак події, які розгорнулися у Китаї після Другої світової війни, змусили молодого митця виїхати з країни і почався його шлях країнами Європи і знайомство з небаченим до того мистецтвом.

Хоча ще в Китаї на сторінках зарубіжних журналів він побачив роботи П. Сезана, А. Матісса і, навіть, кубізм П. Пікассо, справжній «переворот» здійснився після того, як у Швейцарії художник побачив картини вже покійного Пауля Клее, які його по справжньому вразили і вплинули на подальшу творчість. Також дослідник Чжу Цзянсунь звертає нашу увагу на деякі обставини, де пересіклися особисті події в житті Цзао Воу-Кі та його творчість. Ними була обумовлена як майже 10-річна криза митця, так і звернення на новому етапі до «медитативного» поєднання зразків із китайського традиційного мистецтва із європейським олійним живописом [53, с. 243].

Знаходячись у Парижі і вперше відкриваючи для себе, наприклад, технологію літографії, він сам оповідав, що одразу знехтував «класичні» настанови і додав до своїх експериментів методи роботи з тушшю на папері і отримані відтиски, у тому числі з пейзажами, нагадували китайські тушеві «розмивки» епохи Хань. При цьому Цзао Воу-Кі намагався скоріше відійти від монохромності і стверджував, що ненавидить цей «китайський стиль», тому став додавати яркі фарби. У 1950-ті роки ці експерименти кольорових нашарувань, яким він займався в літографії, художник переніс на свій живопис

олією. Вже у 1970-ті, прямуючи у своїй творчості ще ближче до абстракції, Цзао Воу-Кі усвідомив і прямо висловився, що паризький період, тобто його пошуки нового художнього висловлювання за допомогою європейських мистецьких технологій і прийомів, в результаті, привернули його до китайського мистецтва, тільки на іншому, більш високому рівні [113].

Отже, перебуваючи в пригніченому стані після смерті другої дружини, Цзао Воу-Кі у 1970-ті роки, тобто із завершенням політики «Культурної революції», зміг нарешті побувати в Китаї. І хоча, як зазначено вище, довге життя в Парижі повернуло його саме в бік китайських живописних традицій але важливо, що відновлення контактів з батьківщиною, у тому числі через його третю дружину, безумовно, впливало на знайомство китайської мистецької молоді з творчістю вже дуже відомого і відзначеного високими європейськими нагородами, Цзао Воу-Кі. І нині його мистецтво цінується у Китаї, так на великі виставці, яка відбувалася в рідній для художника Ханчжоуській академії мистецтв цілих півроку (вересень 2023 – лютий 2024) було представлено біля 200 робіт художника.

Використовуючи образ, який постає з давнини від одного з перших китайських «теоретиків» мистецтва Се Хе, дослідник Сяо Цзинь вказує, що для Цзао Воу-Кі природним був «стиль кістки», тобто темпераментний і водночас продуманий стиль роботи з пензлем. В одній роботі він використовував всю «силу» пензля, застосовуючи різні технічні прийоми: перетікання, розбризування, протягування, розтирання. Таким чином робота стає багат шаровою не тільки технічно, а й сенсово. Так завдяки плавному мазку виникає ефект впорядкованості, з яким контрастує прийом ступінчастого мазку, який додає відчуття строкатої структури. Даючи можливість навіть у здавалося б насиченій чорній плямі туші проглядати світлій структурі, митець передає відчуття мінливості, так саме як і завдяки згаданий техніці розбризування. Так званий «стиль кістки» передбачає і послідовність виконання роботи, яка пишеться швидкими мазками, але їм

передують скрупульозні заздалегідь продумані ідея та необхідні елементи для її рішення і передачі. Саме так працював Цзао Воу-Кі [116, с. 79-80].

Розглянемо роботи Цзао Воу-Кі, які, на нашу думку, продовжують непросту тему зв'язків абстракції у китайських майстрів другої половини ХХ століття з традиційним китайським пейзажем. Першою стане робота «13.01.76», назвою якої є дата її створення, адже в той час Цзао Воу-Кі відмовився від назв своїх картин, принципово обмежуючись датами, оскільки не хотів жодним чином налаштовувати глядачів на відшукування заздалегідь обумовлених сенсів в абстрактних полотнах (іл. 24). Насправді, найпростіше побачити у цій роботі лінію європейського модернізму, що почала зароджуватися ще у пейзажних полотнах В. Тернера і була розвинена експресіоністами абстрактного спрямування як першої, так і другої половини ХХ століття, тим більш що з останніми Цзао Воу-Кі товаришував у Парижі.

Як відомо, у 1970-ті митець сумішає олійний живопис із тушевим живописом, який, насправді, ніколи не відкидав, не дивлячись на епатажні заяви. В обох випадках він працює з пензлем, як у каліграфії. При цьому пояснюючи, що європейсько-американське мистецтво бачить в таких каліграфічних прийомах елементи абстракції, а для нього самого вони фігуративні. Передаючи враження від його тушевих робіт цього періоду, дослідниця А. Вайц описує це так: «Погляд постійно притягується до розпізнавання матеріальності роботи та тривимірності поверхні так, що вона стає абстракцією, яка намагається розчинитися в пейзажі, який потім знову розпадається на абстракцію» [113].

Отже ми вбачаємо у цій картині глибоко вкорінені принципи китайського національного живопису і, зокрема, пейзажу. Починаючи від технічних прийомів роботи з пензлем, оскільки перед нами олійний живопис на полотні, а Цзао Воу-Кі працює в техніці тушового експресивного живопису, широкими порухами наносячи фарбу шарами різного кольору, і даючи цим шарам проступати у наступних, ніби просвічуватись через них, що характерно для тушевих технік і часто застосовується саме в пейзажах. Та головне, що

ріднить цю безіменну абстракцію з китайським пейзажем – співвідношення горизонтальних і вертикальних об'ємів, які вибудовують композицію кольорів. Знана частина лівої половини картини, як і в китайських пейзажах, відводиться «дзенській» пустоті, де під легкими мазками фарби світлих тонів місцями проступає навіть фактура полотна, як папір у традиційному китайському живопису. Горизонтальне вторгнення у простір світла полоси більш глибоких і насичених фарб веде до правої частини, де відведено місце для вертикалі. Саме тут бачимо описані нами нашарування фарб холодних тонів на теплі, а найбільш глибоким, не тільки за кольором, але й за монолітністю зображення, є чорна фактура. Навколо неї вихором злітають вгору інші кольори, а вона уособлює собою непорушність і в цьому поєднанні одразу постають і візуальні зовнішні і філософські внутрішні конотації «Шань-Шуй».

Триптих 1991 року, що має присвяту Цзао Воу-Кі одному з його улюблених майстрів минулого – Клоду Моне (іл. 25), розгортається за принципом горизонтального сувою: від темно-фіолетової аж до чорноти і монументальної правої частини, тривожної і при цьому природної, центральної частини, і лівої – яка виводить нас у простір і породжує медитативні відчуття. Насправді, Цзао Воу-Кі оперує «кольорами Живерні», тобто кольорами чисельних садових пейзажів, змальованих Клодом Моне, однак доводить їх до максимальної концентрації. В результаті, із доволі милих, улюблених масовою публікою «садових» картин, постає космос художника-титана. Таким сприймає його Цзао Воу-Кі і змальовує «космогонію» Клода Моне, явлену з пейзажів. Існує й велика спокуса побачити у нижній хвилястій лінії яка проходить вздовж всього триптиху, а особливо у верхній третині лівої частини триптиху, можливі силуети гір, над якими клубочиться туман, окрашений сонцем на заході. Можливо це і так, оскільки не важливо, що в Живерні немає ніяких гір, важливо, що картини К. Моне підіймають нас на медитативні вершини. І все ж таки, деяка візуальна подібність «Шань-Шуй» навряд чи закладалась митцем, бо це дійсно не Живерні ззовні, а Живерні

зсередини, погляд, що концентрується на фарбах, розмішаних на палітрі К. Моне. І при цьому, те, що натхнене пейзажами, не просто сприймається як пейзаж. Панорамність триптиха, розподіл планів за горизонталлю на насичену більш густими й темними кольорами нижню частину і простору й світлу, верхню, вже згадані візуальні алюзії на гірські вершини, усе це робить триптих Цзао Воу-Кі «не пейзажом» про пейзаж.

Третя робота, знов без назви, відноситься до 2006 року, виконана тушшю на папері і водночас апелює як до архетипових уявлень про абстрактний експресіонізм, так і до аналогічних підвалин класичного китайського мистецтва (іл. 26). Паралелі цілком доречні, якщо згадати, що як раз абстракціоністи 1960-х яких Цзао Воу-Кі знав близько і товаришував, як от Анрі Мішо, або заочно, як Джексона Поллока, у свою чергу переживали захоплення далекосхідною філософією і її мистецькими практиками, зокрема каліграфією. І аналізований нами твір Цзао Воу-Кі, ми віднесемо до напрямку «каліграфізму», який виокремлено і досліджується в нашій роботі. То ж художник повністю вибудовує тут простір за допомогою всього арсеналу китайського сучасного мистецтва, в якому деконструкція класичної ієрогліфіки є одним із важливих художніх прийомів. Цзао Воу-Кі застосовує розбризкування туші, розведену водою туш і концентровану, в одних місцях проводить тонкі осмислені лінії, в інших дає пензлю можливість діяти самому інтуїтивно. За допомогою цих прийомів художник робить своєрідну мапу, тобто, за суттю, абстрагований пейзаж. Подібні, хоча й з елементами фігуративізму, пейзажі Цзао Воу-Кі, аналізував у своїй публікації, яку ми згадували в першому розділі дисертації, дослідник Чжу Цзяньсунь [53, с. 243-244].

Як і в інших картинах митця, які ми у своєму аналізі віднесли до «абстрактних пейзажів», художник, через нібито хаос, насправді, будує композицію, і в даному разі також. Вона є вертикальною, завдяки класичному пейзажному прийому, де нижня частина є більш насиченою, тут завдяки насиченим густою чорною тушшю «острівцям», а у верхній залишається

більше незайманого простору і філософської «пустотності». Цікаво митцем означено центр «мапи», причому він розташований реально майже по центру зображення. Зображені Цзао Воу-Кі вихорові тушеві лінії і розводи закручуються в своєрідну далекосхідну «хару», тобто там, де знаходиться душа, хоча потоки, які існують в цій «харі» не зупиняються, вони як піднімаються вгору, так і опускаються вниз. В результаті цей «абстрактний пейзаж» ще й ламає візуальну статичність, він ніби знаходиться у постійному невинному русі, хоча і має умовний центр.

Висновки до другого розділу.

Що стосується внеску митців «першого покоління», то, на наш погляд, він виявився не тільки суттєвим, а за суттю, таким самим базовим для художників молодшої генерації, як і ушановані імена китайських творців з минулих епох. На початку руху за оновлення китайського мистецтва, саме їх приклад, а також безпосередня демонстрація у своїй творчості того, як класичну національну базу можна реформаторські сполучати із світовим мистецтвом, справили глибоке враження на молодих художників.

Митці «другого покоління», які були їх учнями, розвивали і поглиблювали ідеї і мистецькі практики своїх вчителів. Однак частина з них була вимушена на деякий час припинити свої творчі пошуки у царині пейзажного живопису через політику «Культурної революції». Інша частина вдалася до тимчасової чи пожиттєвої еміграції і була вільна у виборі «західного» чи «східного» шляхів розвитку, а, в результаті, також поєднала їх у своїй творчості.

Коли політично-ідеологічна ситуація в КНР наприкінці 1970-х років змінилася, обидві означені групи митців «другого покоління» майже одночасно повернулися безпосередньо або в своїх творах до новаторського пейзажного мистецтва всередині Китаю і, таким чином, реформаторські тенденції було відновлено. Таким чином, завдяки аналізу творчих концепцій

художників «першого і другого поколінь», ми визначили і описали у цьому розділі наступні новаторські підходи у царині пейзажного живопису: принцип «каліграфізму», мікшування базових елементів класичного китайського пейзажу з європейськими художніми практиками і прийомами, розуміння «художньої концепції» мистецького твору, як побудову гармонії між прийомами старого і нового мистецтва. В результаті, ми можемо сформулювати цілісну творчу тріаду, яку вони передали наступному вже «третьому поколінню»: принципи європейського мистецтва – принципи китайського класичного мистецтва – індивідуальне новаторство.

РОЗДІЛ 3.

ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ: ОСНОВНІ НАПРЯМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

3.1. Вплив на реформи у царині пейзажу політичних та громадських трансформацій в КНР (1970-ті – 1980-ті роки).

Оскільки китайський світогляд має свої, сформовані історично і соціально, особливості, коротко але ємно охарактеризуємо його сутність у хронологічних межах нашого дослідження, оскільки це прямо і безпосередньо стосується процесів, які відбувалися у культурній сфері і, в тому числі, у мистецтві. Треба одразу звернути увагу на певні ідеологічно-політичні конструкти, які використовуються у сучасній КНР і як вони корелюються із поглядами на них з боку «західного світу» демократичного спрямування. Так для теми нашого дослідження важливо відмітити, що революційна риторика хоча значно втратила свою масовість у 1970-ті роки, проте в системі державно-ідеологічній вона продовжує продукувати зазначені конструкти. І один з них, це китайське визначення початку лібералізації у державі і суспільстві, який припав на кінець 1970-х років, під назвою «постреволюційне суспільство». Через це поняття керівництво країною фактично визнало, що період «революційних перетворень» перейшов у фазу «реформ і відкритості», яка позначилася на всіх рівнях, у тому числі в галузі культури [15, с. 11].

Так завдяки політиці Ден Сяопіна завершився черговий етап «закритості» країни і це призвело, зокрема до відкритості кордонів, а студентська молодь стала знову виїжджати на зарубіжне навчання і отримувати безпосередню інформацію про новітні культурно-мистецькі напрямки у світі. Лозунг «одна країна, дві системи», тобто співіснування комуністичної ідеології з елементами ринкової економіки дозволив запрошувати до Китаю іноземних спеціалістів, які також розширювали рамки кругозору для місцевих культурних діячів по всій країні, поживавішали

культурно-мистецькі контакти і з китайською діаспорою у світі, а також з такими територіями як Гонконг, Макао, Тайвань.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років, коли в Китаї змінюється політична ситуація з відходом від принципів «Культурної революції», молоді художники знову отримують можливість знайомитися із «західним мистецтвом», як в цілому називали у Китаї мистецький досвід Європи та США. Наскільки насправді «закритим» виявився Китай за часи «Культурної революції» і як непросто було перебороти наслідки цієї політики, свідчить важливий для нашої теми історичний факт: відновлення офіційного знайомства з європейським мистецтвом в КНР відбулося тільки в 1979 році і це стосувалося саме пейзажу. Цього року у Національному музеї в Пекіні була офіційна дозволена «Виставка французького сільського пейзажного живопису XIX століття», куди спеціально привезли картини відомих майстрів «барбізонської школи» (Коро, Мілле) та імпресіоністів (Моне, Ренуар). Ця виставка справила величезне враження на китайську мистецьку спільноту (іл. 27-28). І тільки з середини 1980-х років у Китаї стали проводити виставки «західних» модерністів і постмодерністів, які завжди супроводжувалися ажіотажем серед нового покоління китайських художників.

Формулюють і перші «закличні» формули, звернені до китайських молодих художників, наприклад, вивчати «західні» композиційні схеми і нову мову мистецтва, раніш небачену у Китаї [81]. Важливим для подальшого розвитку став і заклик повернутися до «суб'єктивності» у мистецтві, що, на наш погляд, можна вважати поверненням суб'єктності самому митцю, над яким не повинні нависати ідеологічні державні догми.

Як це притаманно Китаю, ці заклики були сформульовані «зверху», тобто відповідали новій державницькій лінії на розвиток всіх сфер китайського суспільства, в тому числі й мистецтва. Звісно, у перших публічних виступах ця нова лінія висловлювалася ще двоїсто, як це прозвучало, наприклад у промові художника Лі Шаовеня: «Зараз всі дивляться у майбутнє, відкривають двері і вікна і бачать тенденції розвитку Світу.

Сьогоднішній світ ніяк не може співвідноситися з поняттям «декадентський». Ми не будемо посуватися вперед, якщо наш плуг завжди будуть тягнути корови» [72]. Наведена фраза наповнена метафорами і порівняннями, однак всі вони зрозумілі як ознаки нових тенденцій. Китай повинен вийти з ізоляції по відношенню до навколишнього Світу, який стрімко розвивається. У недавні часи Китаю не вистачало новизни, він був замкнений, а отже відставав у своєму розвитку і продовжував залишатися у минулому, яке треба відкинути, щоби просуватися вперед.

Ті перетворення, які почалися в політично-громадському середовищі в другій половині 1970-х років, не могли оминати сфери живопису. Як це було прийнято в КНР, початок дискусії, присвяченій «оновленню», у тому числі у сфері мистецтва, було розпочато на сторінках головного офіційного журналу «Образотворче мистецтво» («Мейшу»), який запросив відомих митців, таких як Лі Кежань та Гуань Шаньюе, розпочати дискусію на цю тему. Вони висловилися за «нові дослідження» національного пейзажу практичним шляхом, тобто запропонували митцям по новому поглянути на знайомі рідні ландшафти, шукати нові підходи до пейзажного жанру. Так званий «симпозіум», який відбувся на базі журналу, схвально відгукнувся на ці пропозиції [75, с. 77]. «Образотворче мистецтво», узагалі, виступало тогочасним рупором мистецьких перетворень у Китаї, так У Гуанчжун на сторінках журналу публічно «реабілітовував» абстрактне мистецтво, говорячи, що головне в цьому мистецтві, це звернення до краси форми, а форма, в свою чергу, наріжний камінь мистецтва. До цієї думки доєднувався і художник-теоретик Пен Де, вважаючи, що головна мета мистецтва – розкрити естетику і красу форми [45, с. 922].

Щодо практичного заклику цих нових лозунгів, то за словами китайських дослідників, «першою ластівкою» для молодого покоління китайських художників стала спонтанна «Виставка живопису 12 чоловік» 1979 року у Шанхаї. Дійсно, молоді митці виставили там свої «аполітичні» роботи, у тому числі пейзажі, виконані в імпресіоністичній манері [6, с. 30]. А

на початку 1980 року виникає й перша незалежна мистецька організація, відома під назвою «Зіркова асоціація живопису» («Зірки»), яка проголосила повернення до «вільного мистецтва». І далі на початку 1980-х років виникають численні молодіжні групи митців у провінціях Хунань («Група Хуайхуа»), Хейлунцзян (харбінська «Північна художня група»), Цзянсу («Молодіжна художня група Цзянсу») та інших місцях. У назвах окремих груп, наприклад «Товариство живопису бур'янів», відчувається суспільний виклик, а в частому використанні епітету «експериментальний живопис», бажання вийти за межі дозволеного. Численні виставки, які починають проводити у цей період мали різну спрямованість, з одного боку можна було побачити зовнішні прояви декадансу і нігілізму, з іншого пошуки нових форм. Починає формуватися новий погляд на урбанізм, як територію стриманості і, навіть, відчуженості [62].

Шлях для молодих частково відкривали й ті художники старшого покоління, які до приходу комуністичної влади у Китаї встигли повчитися за кордоном та засвоїти деякі авангардні мистецькі прийоми і техніки. Під час «Культурної революції» вони були вимушені замовчувати свої мистецькі вподобання, творити в єдиному стилі так званого «соціалістичного реалізму». Однак тепер отримали можливість на схилі свого творчого життя повернутися до наробків своєї молодості. Таким, наприклад, став У Гуанчжун, який в другій половині 1940-х років вчився у паризькій Школі витончених мистецтв. У китайських дослідженнях його творчість оцінюють як тонке поєднання китайських класичних принципів мистецтва тушшю із полуабстрактними формами. Такий підхід не порушував естетику, тобто «красу» мистецького твору але робив такий твір «сучасним» [81].

Одним із передвісників повороту у сфері образотворчого мистецтва стала жорстка дискусія між прихильниками старих принципів і адептами оновлення. Приводом для неї у 1984 році стала офіційна «Шоста Національна художня виставка». Молоді митці висловили незадоволення тим, що виставка демонструє виключно старі сюжетно-тематичні підходи. У цьому ж році вони

провели фактично альтернативну виставку і під «миролюбною» назвою «Міжнародна молодіжна виставка миру» показали в своїх роботах звернення до «західних» напрямів і прийомів, зокрема, до сюрреалізму. На цьому фоні широке обговорення мала стаття молодого критика Лі Сяошаня «Мій погляд на сучасний китайський живопис», опублікована в червні 1985 року. Основний пафос публікації містився в заяві про «кінець китайського живопису». Далі пояснювалося, що в Китаї століттями розвивалася техніка живопису але не змінювалася ідеологія і форми, що призвело до застою і відставання самої системи китайського живопису [81].

У листопаді 1985 року відбулася «Запрошувальна виставка китайського живопису Хубей», організована відомим реформатором у царині живопису тушшю Чжоу Шаохуа, поряд з роботами, виконаними у традиційній манері, на ній були представлені й експериментальні твори, які продовжували реформаторську лінію, намічену ще художником з Тайбея, якого добре знали у КНР – Лю Госун. Узагалі, на 1985 – 1987 роки приходить пік виставок нового спрямування, за приблизними підрахунками за цей час безпосередньо у виставках та мистецьких акціях взяло участь більше 4 тисяч чоловік. Не могла не відгукнутися на такий потужний рух і мистецька критика. Так, в м. Ухань у 1985 році було створено новий журнал з промовистою назвою «Тенденції художнього мистецтва» у якому містилися публікації, присвячені новим виставкам і тенденціям у мистецькому житті провінції Хубей [62].

Значні розміри Китаю багатство і розмаїття його природних зон не могли не вплинути і на розвиток сучасного мистецтва пейзажу. Так у 1980-ті роки група молодих художників об'єдналася, щоби оспівувати район Гуансі, звідки вони були родом, створюючи цілі серії робіт. І надалі виникають регіональні групи художників, які оспівували свою місцевість (іл. 29-36). Сучасні китайські дослідники називають серед них: школу живопису Ліннань, школу живопису Чаньань; школу живопису Цзяннань та інші [81].

Прикметно, що нині, озираючись на перетворення у сфері китайського мистецтва, які починаються у 1970-ті роки, місцеві дослідники відгукуються

про цей період із значною долею критичності. Деякі, як, наприклад, професор Ван Цзяньцзян, вбачають що «обмеженість» цих перетворень є спадком того культурного хаосу, яким ознаменувався для Китаю початок XX століття. Не випадково твір цього знаного дослідника має назву «Інше сучасне суспільство». Ван Цзяньцзян стверджує, що Китай ніби перескочив з ситуації відсталого феодального держави в інший світ і тому, на відміну від Європи, у нього не було повільного переходу від домодерної епохи в модерну, тому він просто механічно сприйняв модерну європейську культуру і спробував додати її до традиційної китайської [63, с. 55].

Так саме сталося і після відходу від ідеалів «Культурної революції», коли виникають різноманітні китайські неформальні мистецькі угруповання, такі як «Північна художня група», «Південний художній салон», «Сяминь Дада» та інші. Вони створювали ніби модерний китайський мистецький продукт, однак переймали не тільки форми але й ідеї, які вже були спродуковані в європейському мистецтві. У приклад наводиться такий «пейзажний» перформанс як «Підняття на один метр висоту невідомої гори», проведений 11 митцями з пекінського мистецького «Східного села», що було відгомонам давнього перформансу славнозвісного Й. Бойса, який «піднімав» на 5 сантиметрів Берлінську стіну [63, с. 56].

На думку Лі Цзюань, після різкого ривку у мистецькому житті Китаю, у 1987 – 1989 роках намітився спад. Дослідник пояснює це зміною ситуації в країні. Це зміна економічного курсу, завдяки якому на перший план виступили питання промисловості, торгівлі, підтримка підприємництва та економічних ініціатив. Окрім цього, починається критика «зверху» крайніх форми ліберального руху у політиці, а отже і в культурі та мистецтві. У якості прикладу вчений наводить події навколо «Виставки сучасного китайського мистецтва» 1989 року в Національному художньому музеї в Пекіні, тобто на головному виставковому майданчику країни. Треба врахувати, що за рік до цієї події відомий пекінський критик та куратор Ху Цунь (Лі Сяньтін) опублікував редакторську статтю у впливовій газеті «Китайське образотворче

мистецтво», де увів поняття «велика душа», під яким розумівся особливий дух часу, що поєднував китайську традицію та «західні» впливи. У концепції виставки 1989 року він спробував втілити цю саму «велику душу». Попри те, що авангардних робіт було виставлено небагато, з перших днів виставки стали поступати анонімні погрози і виставка то закривалася, то відновлювала роботу але врешті-решт її остаточно закрили і, в цілому, вона пропрацювала усього два тижні [62].

Не можемо не відзначити, що деякі радикальні аспекти китайського мистецтва 1980-х навіть не знайшли свого відображення у внутрішніх китайських виданнях і не збереглися в бібліотеках КНР але були зібрані в інших країнах, наприклад, у такій відомій американській музейницькій інституції, як МоМА. Зокрема, це тексти, написані в ті роки членами ранніх авангардних груп, таких як «Зірки» (Сінсін), або членами груп, згодом зібраних під загальною назвою «Рух 1985». Ці тексти включають «Передмову до першої художньої виставки «Зірки» (1979) художника та члена групи Хуан Жуя та «Заяву про горіння» (1986) Хуан Юн Піна. Означена заява є поясненням такої радикальної події, як спалення художниками власних робіт 23 листопада 1986 року перед Сяменьським художнім музеєм, де зазначені роботи були представлені на короткочасній виставці. Через цю заяву молоді художники фактично продемонстрували «неподцензурність» мистецтва, яке, через самознищення, стало недоступним ані для офіційної критики, ані для критики глядацької [93, с. 81].

Дійсно, китайські дослідники мистецтва особливо підкреслюють, що митці 1980-х шукають нові шляхи у власному стилі, хоча й роблять це дещо хаотично, вони вбачають своїм основним завданням відхід від «однаковості» живопису попередніх робіт, беручи за приклад та орієнтуючись на різні напрями «західного» сучасного живопису. У той же час нині у китайському мистецтвознавстві звучать й досить категоричні заяви про те, що означений період був тільки підготовкою до розквіту «справжнього» китайського пейзажного живопису, який настає тільки з 1990-х років. Називаються й

численні імена митців нового покоління, мистецтво яких характеризує цей новий період розквіту китайського національного пейзажу: Чень Цзюнде, Чжан Дунфен, Хун Лін, Чжао Кайкунь та ін. [54, с. 7].

Наведені думки свідчать про те, що оскільки пейзаж залишається базовим жанром для китайського мистецтва, він сприймається своєрідним лакмусом, що реагує на ті перетворення, які відбуваються з китайським соціумом. 1990-ті роки відзначаються початком стрімкого руху до урбанізації Китаю. І вже у 1992 році Цянь Сюесень маніфестує необхідність розробки нової концепції міського пейзажу, спираючись на пейзаж класичний, тобто природний. У Пекіні митцями навіть була створена «Асоціація по вивченню міського пейзажного живопису» [81]. Митці, які увійшли в цю асоціацію, наголосили, що вони шукають нові лінії перетинів і відносин між дуальним парами: людина-та-місто, місто-та-природа, природа-та-людина. Ландшафт, історія місцевості, історія міста та його давні пам'ятки і нова архітектура, усе це, переплавлене митцем у єдиному горнілі, повинно скласти основу нового міського пейзажу (іл. 37-38).

Хоча перевага віддається таким вже усталеним в історії самого китайського живопису напрямам як реалізм та імпресіонізм, тобто продовження, відповідно, впливу ще радянського неоакадемізму і європейського олійного живопису, однак після подій 1980-х років, у міському пейзажі також присутні і модерністичні прояви. Як приклади такого полістилізму, тобто вільного переходу між різними стилями і напрямками та їх поєднання, наводяться прізвища Юань Веньбіня, Чжао Кайкуня, Дін Іліня, останній у дослідженні Лю Мінсюань атестується і як один з «піонерів» абстрактного живопису, починаючи з 1990-х років [26, с. 135-138].

Якщо брати загальні підходи до пейзажного живопису, то, на думку сучасних китайських дослідників, у 1990-ті роки остаточно склалися три основні напрями у новітньому китайському мистецтві, що, як вже вказувалося вище, обумовлено процесами взаємодії між світовим і китайським мистецтвом. Таку точку зору викладає дослідник Бао Фушен [6, с. 32].

Перший напрям можна назвати новітнім реалізмом, бо він є міксом реалістичного погляду на природу, але художньо поданий через прийоми імпресіонізму. У цьому напрямку для китайських митців важливо зберігати фігуративність зображеного пейзажу. Однак самого тільки формального поєднання вже недостатньо, не менш важливо, щоби у пейзажі відобразився характер митця, настрій, з яким писався пейзаж. Як справедливо процитовано у статті О. Лагутенко, «не віртуозність зображеного середовища», а передача через пейзаж власного «вистражданого» світу [23, с. 111].

Другий напрям пов'язаний з абстрактним живописом. Описуючи цінність цього напрямку, Бао Фушен вказує на пошуки у гармонічному співвідношенні геометричних форм і кольорових об'ємів. Він пояснює, що кольором можна позначити не тільки широту або глибину у мистецькому творі але й передати емоційний стан. На його думку основні мистецькі елементи, такі як лінія, крапка, колір у правильному поєднанні здібні показати водночас простоту і велич природи [54, с. 11-12].

Найменш сприятливим у китайському мистецтві, за словами Бао Фушена, є третій напрям, який дослідник пов'язує з концептуальним мистецтвом. Пояснюючи таке відношення до цього напрямку, він стверджує, що у традиційному пейзажі людина сполучається з природою, в той час як концептуальний живопис свідчить про кризу та розрив у цих відношеннях. Базова ж причина такої ситуації полягає в тому, що «цей напрям пейзажного олійного живопису не звертає уваги на сам живопис, важливими є тільки ідеї та їх вираження» [54, с. 12]. Хоча ми не можемо повною мірою погодитися з оцінкою концептуального мистецтва у дослідженні Бао Фушена, бо нам вона здається надмірним узагальненням творчості різних художників, проте важливо знати її, адже така думка дійсно має місце у китайських мистецьких колах і, відповідно, мистецтвознавстві.

Розвитку першого із наведених напрямів, а саме новітнього реалізму, сприяли і різноманітні природні умови, які сприяли розвитку регіонального живопису, коли художники спеціалізуються на своєрідній мистецькій

промоції певних територій. Пейзаж, в такому випадку, стає одним з головних напрямків цієї промоції, бо він презентує своєрідність цього природного куточку Китаю для глядачів не тільки з цього регіону але й за його межами.

Звісно, і в цьому випадку, китайські дослідники мистецтва вказують на базові принципи, які продовжують пов'язувати пейзаж з ідеологічно-політичними настановами [6, с. 32]. Так дослідник Тан Іпін спрямовує своє дослідження на групу художників, які в 1980 – 1990 роки змальовували пейзажі басейну ріки Хуанхе, тобто територію, яка вважається історичним та природним регіоном, який в давні часи постав у якості «колиски» китайської цивілізації. Порівнюючи означений період зі створенням пейзажів Хуанхе у 1950 – 1970 роки, Тан Іпін відмічає наступні важливі характеристики: якщо раніше ідеологія вимагала зображувати природу на тлі «революційних досягнень», тобто комуністичного устрою Китаю, то в 1990-ті роки виникає нова ідеологічна настанова, згідно якій природа повинна сполучатися з простими людьми, які живуть у цьому природному середовищі і взаємодіють з нею [72, с. 23].

Цей принцип, на думку Тан Іпіна, реалізується, наприклад, у пейзажах Дуань Чженцюя. Ось як дослідник змальовує, наприклад, враження від картини «Літня Хуанхе»: митець «використовує перебільшені прийоми при зображенні сцени переправи, на картині відбувається порівняння між природою і гребцями, які постають надзвичайно маленькими, ми не бачимо обличчя гребців та вираз їх емоцій, у цей момент гребці і човен вже стали одним цілим, самотньо змагаючись з бурхливою водою ріки» [72, с. 23].

Важливо додати, що наведене, у якості прикладу, полотно, водночас належить і до так званого новітнього реалізму. І просторове, і кольорове рішення у цій картині дуже близькі до експресіонізму Ріка, човен і люди у ньому дійсно утворюють єдину масу, виконані хаотичними експресіоністичними мазками та відтінками трьох кольорів – чорного, брунатного, жовтого. Так саме, у цих кольорах, подана і лінія горизонту, з ледь наміченим далеким берегом, який зливається із захмареним грозовим небом і

рікою. Тобто формально можна вважати цю роботу фігуративною та сюжетною, але насправді цим і обмежується «реалізм» зображеного, бо і техніка, і кольори, і настрої роботи візуально відправляють глядача до набутків європейського неакадемічного мистецтва XX століття.

Аналогічну ситуацію можна побачити й у дослідженні Лі Цзіньї, присвяченого творчості відомого митця Чао Ге [6, с. 33], який у своїх пейзажах багато зображував таку своєрідну китайську територію, як Внутрішня Монголія. З цього приводу Лі Цзіньї характеризує творчість художника як «почуття через розум». На думку дослідника, Чао Ге створює свої пейзажі, сполучаючи історію та природу, історію та мистецтво і через ці сполучення створює пейзажі, передаючи «внутрішню сутність» цієї території, колись наповненої важливими історичними подіями [61, с. 33]. Отже у дослідженні Лі Цзіньї також наголошується на важливості осмислення пейзажу, як відображення культурних особливостей історичних регіонів Китаю.

Криза кінця 1980-х – початку 1990-х років в КНР, найбільш відомим проявом якої для світу стали масові протести молоді на площі Тяньаньмень у Пекіні, призвела до посилення вертикалі влади але не згорнула реформи, проте видозмінила ідеологічне спрямування. І, в результаті, 2002 року на державному рівні було оприлюднено лозунг «трьох представництв», який означав, що керівництво країни поставило перед собою і суспільством завдання представництва інтересів широких верств китайського населення, просування передової технології і виробництва, і, що для нас є особливо важливим, просування передової китайської культури [15, с. 20]. Тобто, якщо у політичній сфері процеси демократизації за європейським зразком, були згорнуті, у галузі культури постулювався розвиток передових ідей, що дозволяло розвивати надбання і ідеї, сформовані у попередній період «реформ і відкритості».

Більш того, нинішнє політичне керівництво КНР проголосило політику «м'якої сили», згідно якій саме просуванню китайської культури на міжнародному рівні призначається головна роль, а для такого «просування»,

на думку китайської інтелектуальної та культурної еліти, потрібний баланс між національним та інтернаціональним.

В 1997 році Центральна академія образотворчих мистецтв заснувала «Студію матеріалів та перформансу», яка отримала свій подальший розвиток і сформувала цілу групу митців, які подолали вкорінене уявлення про можливі й неможливі матеріали для мистецької творчості. Це як Сюй Бін, Чжао Вуцзі, Гу Венда, Цай Гоцян, які вийшли з традиційної культури, шукаючи свої власні індивідуальні мистецькі прояви. Вони активно експериментували з новими матеріалами, такими як пропілен, кольоровий порошок, віск і, навіть, асфальт. У створенні пейзажів вдавалися до моделювання, колажів, інсталяцій [97, с. 87].

У публікаціях останніх років китайські дослідники вже виходять на спроби зробити підсумок і подати сутність описаних процесів, та їх вплив на розвиток китайського живопису і, пейзажу зокрема. Так у публікації Цзе Ши викладається наступний погляд на завдання умовного китайського митця. Він повинен осмислювати сутність зарубіжної культури, щоби не замикатися у власному «маленькому будинку», а бути готовим для змін та інновацій. У той же час, пошук власної художньої мови повинен базуватися на трансформаціях традиційної художньої культури, як через критичний погляд, так і на розумінні розвитку сучасного суспільства і тих змін, які в ньому відбуваються [97, с. 89]. Як бачимо, ідейно-художня база таких поглядів була закладена як раз трансформаціями кінця 1970-х – 1980 років і залишаються незмінними в сучасному китайському мистецтві.

3.2. Трансформації в сучасному китайському мистецтві, їх прояви у пейзажі (1980-ті – 1990-ті роки).

Одним з напрямків, які чимало китайських, а разом з тим, вже і європейських дослідників пов'язують модернізацію китайського пейзажу, є група художників, засновників так званої «нової веньженьхуа». У самій цій назві, відповідно, прослідковується прагнення до елітарності але в його

конфуціанському значенні. Нагадаємо ті ознаки, які склалися по відношенню «класичної» венженьхуа, тобто живопису літераторів або інтелектуалів, яке сформувалося ще в X - XI століттях, тобто в епоху Сун: мати високі моральні якості, високий рівень освіченості, розвивати таланти, мати глибину мислення. Фактично, усі ці якості постулювали і митці, які приєдналися до новітнього варіанту течії, та при цьому все назване в чотирьох пунктах, було спрямовано на пошуки нової образотворчої мови для традиційних китайських напрямків мистецтва, у тому числі і для таких пошуків царині пейзажу.

Початками «нової венженьхуа» в Китаї вважають об'єднання художників Бянь Піншаня, Ван Хепіна, Ван Мензі, Фан Цзюня, Хо Чуньяна, яке сформувалося навколо Тяньцзіньської академії образотворчих мистецтв і почало активно діяти з кінця 1980-х років, долучаючи нових «адептів». Характеризуючи у цілому естетичне спрямування групи, дослідники констатують, що це, безумовно, відхід від реалістичного живопису, але це і не абстрактне мистецтво, тому слід вважати це угруповання реформаторами всередині традиційного китайського мистецтва. І це справедливе зауваження, якщо згадати, що класичне венженьхуа з'явилося і завдяки відносно вільній культурній атмосфері часів Сун, що дозволяло цим давнім аматорам від мистецтва звернутися до свободи самовираження і тим долучитися до реформ класичного традиційного живопису [103].

3.2.1. Цю Таофен.

Між старшим поколінням китайських митців-реформаторів першої половини XX століття і новою хвилею реформаторства 1980-х відбулося «середнє покоління» митців, юність яких хоча й прийшлася на період «Культурної революції» але вони ще встигли повчитися у старших вчителів і тому також підтримали дух та ідеї оновлення пейзажного мистецтва. До таких відноситься і представник шанхайської школи – Цю Таофен. Народжений 1935 року в селянській родині у гірському районі провінції Гуандун, він працював пастухом, хоча, як переказують, вже тоді пробував себе як місцевий

художник-аматор. Отже так сталося, що саме нові соціальні умови, які склалися в КНР, дозволили йому втілити свою мрію і в 1960 році його було прийнято до Шанхайської академії живопису, де його педагогом став відомий художник, віце-президент академії Хе Тяньцзянь. Як тоді казали у мистецьких колах, Цю Таофен встав на «довгий шлях», тобто отримав високий професійний вишкіл, який зазначено наступними етапами: вчитися у майстрів минулого, вчитися у природи речей і природних ландшафтів і, як вищий етап, вчитися у «власного серця» [70, с. 100-101].

Як і інші молоді митці цього періоду, в перші роки після навчання він відвідав чимало живописних місць, роблячи ескізи і замальовки, орієнтуючись на вислів Ши Тао, славнозвісного художника династії Цин: «Шукайте усі прекрасні вершини і робіть свої замальовки» [70, с. 102]. Ця любов до творчості саме Ши Тао, як ми вже відзначали у цьому розділі, не випадкова, оскільки має зв'язок між реформами живопису в минулому і нинішньому часах, і тому на творчість Ши Тао орієнтувалися митці-реформатори. Під час цих мандрів Цю Таофен не просто споглядав красиві ландшафти чи робив замальовки, розмаїття природи наводило на роздуми щодо розмаїття технічних підходів та художніх прийомів. У публікації Дін Сі Юаня, зокрема наводиться епізод відвідування Цю Таофеном провінції Сінцзян, де колись проходив так званий Шовковий шлях і вже відчувається близька присутність пустелі. За словами самого Цю Таофена, він зрозумів, що ця особлива місцевість вимагає іншої техніки виконання, ніж та, якою він користувався, коли змальовував гори і тоді він вдався до техніки розбризкування, яка на той час виглядала дуже новаторською і нею користувалися дуже мало художників його покоління [57, с. 57].

Отже, коли у 1980-ті роки нове покоління художників, стало прагнути змін у мистецтві, зміг показати свою тяглість до реформаторства і Цю Таофен. Автор статті так описує творчий метод Цю Таофена, яким він став все частіше користуватися. Художник перейшов від складного до простого, від фігуративу до абстракції, наприклад, він розбризкував на спеціальному рисовому папері

воду і туш і спочатку давав їм вільно розтікатися та нашаровуватися на фактурі паперу, а надалі, шляхом розтирання чи домальовування «виявляв суттєве у пейзажі». Про цей метод розповідав сам Цю Таофен, додаючи, що отримував справжню радість, коли отримував несподівані ефекти від такої техніки зображення [70, с. 103].

Додамо, що Цю Таофен не перейшов повністю на позиції абстракціонізму, дійсно своєрідно поєднавши принципи класичного китайського пейзажу, зокрема, «Шань-Шуй» з описаними вище елементами, схожими на американський абстрактний експресіонізм. І саме такі пейзажі Цю Таофена стали відомими як всередині КНР так і у зарубіжжі. Його персональні виставки проходили в Японії, США, країнах Європи. Заслуги Цю Тао Фена в галузі сучасного пейзажу були відзначені і відповідними посадами, зокрема він є членом Китайської асоціації дослідження мистецтва.

Проаналізуємо пейзажі, написані Цю Таофеном протягом 1980-х років, щоби побачити як діє на митців дух реформаторства, відкриваючи або загострюючи те, до чого вони схилялися у своїй творчості. Пейзаж з поетичною назвою «Водоспад, що літає, на горі Лушань. Сувій» був створений у 1980 році (іл. 39). Поезія криється первинно у самій місцевості, здавна популярної серед освічених й творчих людей, наприклад всесвітньо відомий китайський поет Лі Бо, який жив у восьмому столітті, порівняв один з водоспадів в Лушань з Місячним шляхом. Не випадково у самій назві твору Цю Таофена виникає відсилка до сувою, не просто як до принципу вертикального зображення, а і як образу, рецепції на образ життя митців та інтелектуалів минулщини.

Цю Таофен, відповідно, обізнаний з цим контекстом, як і з тим, що нині гори Лушань стали місцем не тільки «поетичного» але й масового туристичного паломництва. Наприклад, при уважному погляді, в нижній частині під самими скелями можна побачити схематично поданий «туристичний маршрут». І художник сам ніби поєднує у своїй роботі теми масовості та елітарності. Його робота дуже подібна до класичних «Шань-

Шуй» і, на перший погляд, має всі відповідні прикмети: «кулісний» принцип побудови планів у композиції; пейзаж подано з високої точки огляду; принципи роботи з пензлем і тушшю теж класичні, в результаті чого передається загальна фактурність гір та рослинності на них; в пейзажі присутні фрагменти «дзенської» пустотності, а над горами висить димка туману, що закриває далечину. Цю Таофен також додає окремі елементи від себе, теж керуючись настановами давніх майстрів, про те, що пейзаж повинен бути водночас схожим і несхожим. Проте, на наш погляд, це вже прикмети осучаснення. Так, користуючись традиційним «інструментарієм», він, за рахунок густоти і прозорості туші, зображає гірську рослинність таким чином, що вона передає ефект лінійної європейської перспективи. Також не є вповні характерним, якщо порівнювати з класичним «Шань-Шуй», композиційна схема пейзажу. Гірським краєвидом максимально навантажена ліва сторона зображення, права сторона зверху віддана зображенню водоспаду, який намічений кількома мазками пензля і легкими доторками, але водоспад падає у ту саму «дзенську» пустоту, якій віддано всю нижню праву частину зображення. З точки зору класичної композиції тут є явне порушення принципу урівноваження але саме завдяки цьому пейзаж стає постімпресіоністичним, у ньому з'являється відчуття більшої свободи, виходу за рамки канону.

У 1984 році з'являється пейзаж «Тіні вітрил на річці Тунцзян», який набагато вільніший у трактуванні класичних можливостей туші (іл. 40). Можна побачити тут відгомін пошуків майстрів династії Мін, таких як Чжу Да і Ши-Тао, які у своїх композиціях чимало місця віддавали «пустоті», що впливала вже не тільки на філософський контекст, а й на естетику, як самостійна образотворча компонента. І, водночас, до впливу європейського постімпресіонізму тут вже можна додавати і алюзії на європейський авангард, частково це частково експресіонізм, частково мінімалізм.

Естетика цього пейзажу будується на майстерності співвідношення того, що в європейському мистецтві називали б «повітряними масами», і дуже

узагальнено поданими природними об'єктами. Так «пустий» простір ріки, з кількома штрихами, які означають флотилію човників, вільно перетікає в простір повітря і небесну вишину, відмічену легкими розводами чорної туші, чи-то хмарами, чи-то фрагментами далеких гір, що виринають з туману. Узагалі Цю Таофен демонструє тут відмінну техніку тушевої градації, від густо-чорного, коли треба показати густоту і глибину рослинності і до майже прозорого сірого серпанку, коли в пейзажі треба показати дальні плани. Є, правда, ще один колір, за допомогою якого художник додає теплоти у в цілому холодний пейзаж. Це прозоро-брунатний, який Цю Таофен вносить у зображення найбільшого об'єкту, великого відрогу гори, який насунувся на ріку, а також аналогічними за теплим тоном легкими мазками додає до невеличкого храму на горі і до відмілин на протилежному дальньому плані ріки. Завдяки тому, що найбільший об'єкт, зображений майже по центру композиції, на $\frac{3}{4}$ є теплим за тоном, то й пейзаж вже не постає аналогом класичного філософського «Шань-Шуй», а отримує ліричний відтінок.

Пейзаж «Вітрила вдалечині» 1988 року ще більше розвиває ідеї мінімалізму, які вже проявлені в попередньому пейзажі 1984 року, однак не зводиться тільки до мінімалістичного зображення (іл. 41). У даному випадку доречно згадати, що одним з важливих постулатів авангардного живопису ХХ століття став погляд на живопис, як на взаємодію геометрії і співвідношення кольорових об'ємів, звідси, наприклад, постають різні варіанти абстрактного мистецтва. Та яскравість кольорових об'ємів, це не про класичний китайський живопис тушшю, де замість кольорів є найтонкіші градації чорного та їх взаємодія з білими об'ємами вільного від зображень простору. Проте в китайському живопису був ще один суттєвий зразок для візуальної творчості – каліграфія, на чому вже наголошувалося і в нашій роботі. Тому в даному аналізованому пейзажі зійшлися мінімалізм і каліграфізм. Отже одна з важливих настанов каліграфії описується як «енергія пензля», що має і самотійну цінність, як спонтанний прояв у творчості, який викликає до життя мистецький твір.

Живопис переймає цю настанову від каліграфії нерідко саме для експериментів у реформаторському напрямку. Таким є і «Вітрила вдалечині», бо в основі цього пейзажу фактично експресіоністська абстракція, створена пензлем і чорною тушшю. Однак ця основа не залишається абстракцією, тому ми солідарізуємося з наведеними публікаціями, де стверджується, що творчість Цю Таофен дуже наближається до абстракції але так і не стає нею. Енергія пензля залишає в нижній частині твору чорні плями і доріжки туші, які дійсно нагадують трансформований ієрогліф. Цей візуальний «знак» поєднує між собою легкі тушеві розмиви. Поки сама по собі така «абстракція» могла б мати багато трактувань. Однак художник вже впевненими рухами тонкого пензля «добудовує» до тоново насиченої «абстрактної» частини контур гори над морем, додає на її вершечок впізнаваний традиційний силует храму і, таким чином, перетворює чисту абстракцію на розмиту берегову лінію, чорні патьоки туші на дороги, рослинність та інше, що може підказати фантазія але вже навколо конкретно заданої теми.

Діагональний рух скелі над морем спрямовує погляд на далекий контур парусника з легким кольоровим акцентом на вітрилі, таким самим як і дах храму. В ситуації щільності зображення акцент не відігравав би такої ролі але в умовах мінімалізму зображення ці дві кольорові цятки ведуть між собою помітний «діалог». Діагональність роботи в цілому, як і зазвичай у подібних випадках, додає пейзажу ефекту панорамності, а в даному випадку, це загальний фон, який тут представляє і воду у затоці, і небо. Ближче до обрію, де верхній зріз паперу, розмивка туші утворює грядку хмар, яка є паралеллю для первинної абстрактної частини композиції. Так і утворюється пейзаж-міраж, де все упізнавано і все трохи химерне, окрім двох кольорових цяток.

Якщо, характеризуючи попередній пейзаж, ми відмітили, що Цю Таофен зупинився за крок від абстракції, то у краєвиді «Зелень у весняних горах», створений у 1987 році, він робить цей крок (іл. 42). Митець демонструє можливості туші для створення узагальненого уявлення про пейзаж, причому такий, який постає у свідомості художника, що надихається відчуттями від

побаченого, а не схожістю із конкретним краєвидом. Тому практично усю плоскість картини займають тонкі напливи і переходи між трьома кольорами. Основним є чорний, який є базовим, переходячи від чорнильної гущини до світло-сірого. З ним «конкурує» розріджений, напівпрозорий брунатний, який додає теплоти усій композиції в цілому. Зелений, залишається найбільш слабким, хоча і з'являється у світлому «прориві» між масами сірого. Тому, якщо брати до уваги назву роботи, це може означати, що перед нами рання весна з дуже легкою зеленню, що тільки пробивається у скельному ландшафті.

Здається у цій картині годі шукати фігуративності, настільки вона схожа на європейський абстрактний експресіонізм. Причому у роботі наявне те, що ріднить абстракціонізм із принципами китайського класичного мистецтва, і, окрім оперування з кольоровими масами, це відмічена нами площинність зображення. Цю Таофен прибирає зі свого пейзажу навіть ту «розвіяну» перспективу, яка є характерною для традиційних китайських пейзажів, залишаючи тільки натяк на неї, знов таки, оперуючи тільки градаціями чорної туші. Так нижній лівий фрагмент позначено густими чорними масами, якими тільки означено можливу глибину простору. Так саме темно-сірий фрагмент у верхній правій частині роботи, відділено від основної маси сірого і кольорового простору єдиною промальованою кромкою, яка існує в картині і натякає на традиційну передачу планів у «Шань-Шуй». Усі означені нюанси не знімають загальне сприйняття роботи, як абстрактної композиції, якби не єдина деталь. При уважному погляді можемо розрізнити білі рисочки, і раптом розуміємо, що на фоні «абстракції» з'являється клин птахів, які теж повертаються навесні і діагонально рухаються вглиб «площини» і повертають нас до відчуття зміни планів. Таким чином, Цю Таофен, користуючись найбільш умовним зображенням птахів з усіх можливих, повертає присутність фігуративу у нібито нефігуративний мистецький твір.

3.2.2. Лу Юйшунь.

Оскільки погляди на загальну оцінку мистецького угруповання і дискусії навколо неї було детально проаналізовано вище, перейдемо безпосередньо до аналізу творчості Лу Юйшуна, який, будучи художником, що примкнув до угруповання ще на початках, працює переважно з пейзажним живописом. Цей відомий і нині популярний художник «четвертого покоління» народився у Харбіні в 1962 році. Там саме закінчив педагогічний коледж, а в 1983 році, тобто як раз у самий розпал політично-соціальних і мистецьких дискусій, вступив на відділення живопису тушшю Центральної академії мистецтв в Пекіні. Неодноразово відмічався мистецькими відзнаками, а з 1989 року став брати участь у щорічних колективних виставках угруповання «Нового літературного живопису», на початку 1990-х пройшов навчання й на спеціальних семінарах, які зібралися з послідовників «новітнього веньженьхуа» [94]. Його творчість вийшла за межі Китаю, презентуючи саме новітнє мистецтво КНР на міжнародних мистецьких виставках і форумах.

Розглянемо послідовно три пейзажі Лу Юйшуна, і на їх прикладі продемонструємо те «нове мистецтво», яке продукували члени і послідовники «Нового літературного живопису». Перший з них, написаний у 1989 році, був програмним на той час вже із самої назви «Поезія династії Тан» (іл. 43). Найпростішою, у даному випадку, стає «сюжетна» лінія цього пейзажного твору, своєрідна візуальна концентрація славнозвісної збірки «Триста танських поем», про яку відомо кожному китайському школяру, завдяки таким класикам національної літератури з Танської епохи, як Лі Бо, Ду Фу, Цень Шень та ін. Образ і дух цієї поезії – ліризм та духовна концентрація, усамітненість та зіштовхнення між особистістю і державою.

Лу Юйшунь обирає перевагу духовним практикам над соціальними питаннями, тому те, що ми назвали «сюжетною» стороною, це і є самотня контурно намічена фігура «літератора»-мудреця, який сидить під благовісним дахом дуже умовно виконаної бесідки і задумливо дивиться на порослий рослинністю пагорб або невисоку гору. Прикметною є і ще одна особливість

цього зображення, легкі контурні лінії, з яких складається фігура мислителя і поета, нанесені на чистому фрагменті білого аркушу, а зі всіх боків фігуру оточує рослинність, передана різними кольорами різної ж концентрації. Завдяки цьому фігура сприймається прозорою і наповненою світлом, тобто досягається ефект, який у європейському, також класичному мистецтві, досягався б за допомогою спеціальних світових ефектів і гри світлотіні.

Пейзаж, що є так саме центральним «персонажем», щоби передати атмосферу поезії Тан, побудований на взаємодії китайських і європейських прийомів. За структурою і наявністю білих «дзенських» пустот цей пейзаж побудований за принципами класичного китайського пейзажу. Проте цікавим є вирішення глибини простору, задля чого Лу Юйшунь користується можливостями туші за принципами європейського олійного живопису. На білу основу паперу він наносить кольорові абрис пагорбів-гір, заповнює їх палітрою ніжних зелених і оливкових тонів, а зверху починає наносити темну туш різною штриховкою і різної інтенсивності аж до повної чорноти. Результатом стає не просто «кулісна» плановість, як це було прийнято у традиційному китайському пейзажі, а з'являється глибина як у лінійної європейської перспективи. З'являється і ще один можливий сенсовий шар цієї роботи. Мудрець дивиться в бік пагорба де ніжний оливковий, завдяки чорній тушевій штриховці, ніби в олійних живописних градаціях, переходить в глибини повної чорноти. І виходить, що поет дивиться не тільки на радісно оливковий колір життя, він не цурається зазирнути у чорні глибини з невідомими для нього і його поезії наслідками. Що теж вповні відповідає далекосхідній концепції Інь-Ян.

Як ми побачимо, основні прийоми, як технічні, так і образні, знайдені митцем на початку перебування у русі «новітнього веньженьхуа», він поглиблював у своїх подальших пейзажах, при цьому залишаючись вірним традиційним матеріалам туш-папір. Таким є його пейзаж «Місце усамітнення» 2003 року (іл. 44). Художник вправно працює як із композиційними, так і кольоровими планами. Улюбленим рухом він зображає не гострі та шипчасті,

а плавні лінії гір, які ніби море котяться хвилями через умовний простір. Якись з них він наближає до нас, користуючись, у даному випадку, напівпрозорою, чорною тушшю, дальні зображає ніжно-зеленими, розмитими до туманного стану, відтінками. Проте такими ж відтінками він користується і заповнюючи простір між чорними «структурами». У поєднанні з білими залишками незаповненої фактури паперу, ця частина простору явно натякає на аналогічну «пустоту», яку заповнює ідея Дао у класичному «Шань-Шуй». Густі чорні тушеві «структури» організують перший план роботи. Вони, на відміну від першої проаналізованої роботи, мають більш абстрактний характер. Деякі з них можна трактувати як ущелини між гір, деякі можуть нагадувати структуру гірської породи, деякі виглядають як химерні пагони рослин, що обплітають романтичний умовний пейзаж. А усе разом, постає еманациєю людських дум і емоцій, які накочуються на людину або виринають з неї в місцях усамітнення.

Твір 2008 року має лаконічну назву «Пейзаж» і це теж є прикметною рисою, адже Лу Юйшуня, в даному разі, цікавить робота з фактурами і тональними можливостями туші (іл. 45). Можна не зголоситися з тональністю відгуків про творчість Лу Юйшуна та висловами «груба подібність предметів» або «крижана відстороненість його композицій» [94], однак у досліджуваному нами творі дійсно проявляється більша схильність до абстракції, ніж у попередніх творах, як і назва «Пейзаж», яка говорить про бажання перенести у твір саму ідею пейзажу.

Схоже так і є, бо перед нами саме «Шань-Шуй» в його, здається, класичному вигляді, починаючи навіть від вертикального розташування композиції. Наше око одразу охоплює гори з елементами рослинності і потічок води, який спускається зверху-донизу. І при цьому вся ця картина створюється із ліній і штрихів, які утворюють самостійні конфігурації. Так, наприклад, контури і внутрішній об'єм гір «набирається» з ліній, які водночас можуть вважатися і гірськими тріщинами, і рослинністю, яка обплітає скелі, і лишайниками, і просто сіткою ліній, нанесених митцем ніби у спонтанному процесі. Чорні вертикальні штрихи насиченої туші можуть сприйматися і

накладеними тінями, і вкрапленнями породи у гірських масивах, і хмарами дощового туману але в деяких місцях ці чорні структури існують самі по собі, що у якості композиційних елементів збирають і згущують простір навколо себе. Чорні горизонтальні лінії перетворюються на химерні гілки дерев (один з постійних прийомів художника), а горизонтально покладені відрізки брунатної туші перетворюються на фактурне, і, водночас, умовне листя, важливий кольоровий акцент який виводить пейзаж в цілому зі стану монохром. У лівій частині роботи серед вертикальної сітки ліній і штрихів раптом з'являється «прорив», біла пляма. Та оскільки і вона має у своїй структурі горизонтальні та вертикальні лінії і ще один невеликий фрагмент легких брунатних штрихів, ніби з нічого виникає абрис хижи самітника, проте настільки умовної, ніби це міраж у горах.

Таким чином в аналізованій картині Лу Юйшунь грає у «пейзаж-не пейзаж», збирає його образи із знайомих через класичний «Шань-Шуй» абрисів і контурів і одразу деконструює на окремі елементи, що можуть існувати і самі по собі. Відповідно «Пейзаж» є водночас фігуративною роботою і абстрактною, якщо вважати абстракцію проявом образотворчого узагальнення. Як ми побачимо, такий варіант роботи з абстрактним мистецтвом, є особливим проявом у китайському мистецтві, як ще один з варіантів сполучення традиційного китайського і модерного та постмодерного «західного» мистецтва.

Говорячи про нинішні підходи до пейзажу, китайські художники нерідко звертаються до категорії діалектики, яка, на їх думку, може збалансувати ті зміни у новітньому мистецтві, які, з одного боку, неминучі, адже все навколо, а отже і мистецтво повинно розвиватися, однак ці зміни, навіть якщо вони заперечують минуле, насправді відштовхуються від нього.

Прикладом може служити позиція науковця Цзе Ши, який бачить діалектику у пейзажному жанрі в тому, що сучасне мистецтво повинно відображати індивідуальність художника. І, в результаті, так би мовити на поверхні у цих процесах, ми бачимо яскраві фарби, надзвичайне прагнення до

декоративності і того, що дослідник називає «відсутністю духу туші». Проте на більш глибокому і об'єктивному рівні усе назване виникає через бажання змінити форму, щоби відійти від керівної лінії духовного підтексту у пейзажі [97, с. 85]. Звернемо увагу, що дослідник розмислює і констатує але не засуджує подібну «діалектику», бо вважає такі пошуки природними, як черговий етап у генезі пейзажу. При цьому навіть в констатації він задіює формулювання з негативним підтекстом, це ігнорування «духу туші», яке постає образом унормованої китайської традиції пейзажу. Подібні думки і вислови є характерними у спробі якщо не примирити старий і новий підходи до пейзажу, то хоча б зробити спробу взаєморозуміння і навіть «примирення».

Разом з тим, залишається надважливою тема балансу інновацій і традиції, не помітити і перейти тонку межу, яка повинна їх єднати, це означає порушити основні мистецькі принципи. Тому одразу за визнанням індивідуальності пошуків сучасного художника, слідує обов'язкове попередження про вказану небезпеку подолання межі. У Цзе Ши таке попередження звучить за багатьма параметрами. Серед них формалізований пошук нового без пошуку відповідності ідеї зображення та матеріалів і форм; вимоги ринкової «бульбашки», яка руйнує індивідуальність художника; втрата гуманістичних початків, які повинні завжди сполучатися з пейзажем [97, с. 85]. Якщо митець дійсно шукає не формальний привід переступати межу, а надихається нею, то як раз такий підхід є правильним, а митці, які ним керуються, стають насправді успішними. Наприклад, Ці Байши, який у творчості керувався принципом «живопис повинен знаходитися між подібністю і несхожістю», або Хуан Бінхун, який шукав і знаходив свою власну барвисту естетику [97, с. 86].

3.2.3. Хуан Юсін.

Виходячи з наведених теоретичних положень, звернімося до аналізу творів сучасного китайського митця Хуан Юсіна. Дослідник Хуан Сін, аналізуючи його роботи, описує й художні прийоми у створенні ілюзорних

«ландшафтів» за допомогою розрізнених елементів, наприклад, людських масок, бульбашок, абстрактно вирішених архітектурних споруд, тощо [47, с. 87]. На нашу думку, творчість Юсіна може бути розглянута як певна узагальнююча «програма», що відображає загальні тенденції трансформації пейзажного жанру в новітньому китайському мистецтві. Варто наголосити, що кожен із розглянутих творів поєднує три різні мистецькі виміри: традиційні принципи національного живопису; переосмислення пейзажу представниками старшого покоління китайських митців; європейські художні концепції XX століття. Синтез цих трьох складових у межах однієї композиції формує новий, синкретичний художній простір, який і втілює задуману автором естетичну «програму».

Першою для розгляду оберемо роботу «Мапа Коулуна», яку можна трактувати як сучасну варіацію класичного пейзажу «Шань-Шуй» (іл. 46). Водночас вона нагадує своєрідний фотонегатив традиційного образу природи – результат балансу між подібністю й відмінністю, між традицією та новаторством. Композиційна схема твору зберігає риси класичного китайського пейзажу на горизонтальних сувоях, про що свідчить і сама назва – «мапа», що апелює до далекосхідної традиції візуалізації подорожей. У такій традиції пейзаж мав подвійне значення: він слугував і уявною мапою конкретної місцевості, і метафорою філософського простору «ідеального світу». Саме до цього ефекту звертається Хуан Юсін, створюючи власну мистецьку «мапу» реально існуючої локації – Коулуна, популярного серед сучасних китайських поціновувачів природної краси.

Композиція побудована за принципом класичної «пустоти», яка в живописі тушшю створювала відчуття просторової глибини. У реальності ця «пустота» відповідає протокам, що розділяють острови, проте за допомогою неприродних кольорів художник перетворює їх на метафізичний простір – субстанцію, з якої ніби виринають хвилясті обриси гір і дерев. Ця ірреальна «порожнеча» структурує простір на три плани, подібно до європейських ландшафтів, хоча без використання лінійної перспективи [9, с. 86].

Центральну частину композиції займає щільна кольорова маса, що на перший погляд нагадує геологічний зріз, але при детальному розгляді відкриває контури гір, скель і рослинності. Такий ефект сприйняття перегукується з давньокитайськими уявленнями про пейзаж і може бути співвіднесений із роботою Ши Тао «Берег із квітучими персиками» (іл. 46.1). Подібно до свого попередника, Хуан Юсін використовує принципи взаємодії кольору й «порожнечі», де білий виступає аналогом даоської субстанції Дао, що оживлює простір. Саме цей прийом стане характерною ознакою творчості майстрів нового покоління – учнів У Гуанчжуна, який першим здійснив спробу синтезу філософії китайського пейзажу з європейською художньою традицією.

Творчий метод Хуан Юсіна ґрунтується на нерозривній єдності ідеї та техніки. Використовуючи акрил на полотні, він досягає ефекту, подібного до тушевого живопису, але водночас вводить у композицію елементи технологічної сучасності – яскраву, «індустріальну» палітру, що нагадує сучасну візуальну рекламу. Таким чином, його «Шань-шуй» набуває ознак діалогу з новітньою культурою, а «Мапа Коулуна» постає не лише пейзажем, а й метакоментарем до туристичної естетики глобалізованого світу [9, с. 87].

Інша робота – «Дощ на Сені», продовжує тему поєднання традиції й модерності (іл. 47). Уже сама назва задає вектор асоціацій: Париж, Сена, імпресіонізм, трансформація живопису (іл. 47.1). Проте інтерпретація Хуан Юсіна виходить за межі прямого наслідування – у його композиції немає характерної імпресіоністичної оптики. Замість цього художник апелює до подальших європейських течій – від постімпресіонізму й фовізму до оп-арту другої половини ХХ століття, вибудовуючи власну систему фрагментарного бачення пейзажу [9, с. 87]. Така фрагментарність не руйнує жанр, а, навпаки, актуалізує традиційний китайський принцип споглядання «великого у малому». Саме тому «Дощ на Сені» можна трактувати як своєрідний «європейський» за формою і «китайський» за духом пейзаж.

Третя робота – «Сяйво», демонструє подальшу еволюцію цього синтезу (іл. 48). На перший погляд, вона близька до нефігуративного абстракціонізму, однак за своєю суттю залишається в межах китайського мислення про пейзаж. Аналогії можна провести з роботою Ши Тао «Десять тисяч потворних плям», де абстрактна форма не суперечить, а навпаки, підсилює філософський зміст (іл. 48.1). Європейський авангард прагнув оновлення ідеї, тоді як китайський модернізм шукав нових візуальних форм для втілення незмінних духовних принципів. Хуан Юсін продовжує цю лінію, створюючи «пейзаж порожнечі», у якому сяйво постає як символ життєвої енергії, космічної гармонії та єдності природи.

Таким чином, творчість Хуан Юсіна уособлює складний діалог між традицією і модерністю, між китайською духовністю та європейським художнім досвідом. Його пейзажі водночас філософські й експериментальні, вони зберігають зв'язок із давнім «Шань-Шуй», але пропонують його нове, глобалізоване прочитання.

3.3. Перспективи розвитку китайського пейзажного жанру (2000-ні роки).

У сучасних наукових публікаціях, присвячених мистецтву пейзажу, міститься чимало роздумів на тему перспектив і майбутнього для цього найбільш традиційного мистецького жанру. Так, описуючи трансформації і зміни у пейзажі, китайські дослідники нерідко пов'язують їх з трансформаціями у китайському соціумі, сполучаючи розвиток мистецтва з розвитком і новітніми можливостями китайської держави.

Виходячи із зазначених поглядів, і перед сучасними китайськими художниками постають ті ж проблеми, головна з них – як вивести живопис тушшю на міжнародну арену сучасного мистецтва і, при цьому, не загубити прояви у мистецьких творах власної культурної ідентичності, а, навпаки, продемонструвати її. Це непроста задача, до того ж враховуючи внутрішні перетворення в КНР, які теж відчутно впливають на художників. Так

дослідник Ван Сяотун подає наступну «схему» такого впливу, яку ми також приймаємо у якості одного з аспектів у нашій роботі. Зазначена «схема» має наступний вигляд: ослаблення ідеологічного впливу – нове посилення ідеології – прийняття диверсифікаційної моделі, в основі якої мистецтво стилізації [117, с. 69] (іл. 49-51).

Через зазначену «схему», сучасні митці, зокрема, продовжують ту лінію сполучення природного і рукотворного, яка домінувала у китайському пейзажі середини XX століття. Наприклад, у публікаціях, як новітній внесок у мистецтво, наводиться приклад з картиною Ван Гуя та Ван І, ««Небесне око» на стадії будівництва», на якій зображено момент встановлення панелі радіотелескопа Тяньань, що описується як вираження «духу китайської майстерності і величі нації». На картині Цуй Мейші «Ніч у військово-морському порту: Китайська мрія», пейзаж стає фоном для нового величного авіаносця. Фан Чен взагалі виводить пейзаж у відкритий космос, зображаючи в картині «Будуючи мрії в космосі» складну структуру китайського космічного корабля. У той же час, і це відмічене у публікації, зображення новітніх технологій вимагає від митця і пошуку так саме новітніх технологій і в мистецтві. Тому у названій роботі з авіаносцем художник використовує і можливості 3D-технології, таким чином намагаючись зробити зображення не тільки об'ємним але й тактильним [66, с. 104].

Згідно дослідженню К. Рібейро, яка є відомою дослідницею саме новітнього китайського мистецтва, після певного регресу у 1990-х роках щодо новітніх мистецьких практик, що спричинило навіть виїзд молодих китайських митців з країни, ситуація у 2000-х роках змінилася. Це було пов'язано як з економічним зростанням і пожвавленням китайського арт-ринку, так і з активною міжнародною політикою Китаю у сфері мистецтва. В результаті, в 2010 роках і в самому Китаї реалізм нарешті перестав вважатися монопольним жанром [110, с. 244-245].

На думку дослідника Цзе Ши, зміни мають відбуватися через взаємодію зовнішнього і внутрішнього. Оскільки змінюються параметри

життя навколо, що проявляється, зокрема, технологічно, це не може не впливати на митця з його власним індивідуальним баченням світу. Відповідно повинна мінятися «схема» пейзажу, під якою Цзе Ши розуміє широкий спектр можливостей, від реакції на виклики часу до розмаїття форм, наприклад, перехід у тривимірність або відтворення пейзажу у перформансах. В роздумах про можливі інновації пейзажу поєднується навіть матеріалізм з містицизмом, саме так ми розуміємо фразу про те, що новітній пейзаж повинен постати «на основі художньої концепції та переживання об'єктивного образу душею, «та зустрічі з Богом»» [97, с. 87].

Тема пейзажу, як це неодноразово наголошувалося у нашій роботі, це і тема взаємодії природи і людини. Як зазначає дослідниця І. Сумченко, екологічний аспект в історії культури Китаю, наприклад, завдяки важливій сільськогосподарській складовій, здавна привертав увагу людей культури і мистецтва. З екологічним аспектом були пов'язані і базові філософські концепції у Китаї і, розвиток пейзажного живопису [35, с. 133-134]. Однак на початку 2000-х екологічна ситуація в Китаї стала особливо погіршуватися і цю проблему вже було неможливо обходити у мистецтві. У той же час модерні підходи до образотворчого мистецтва в цілому знаходять можливості перетину і взаємозв'язків з історичними мистецькими традиціями (іл. 52-54). Причому подібні зв'язки виникають як результат мистецького пошуку, завдяки бажанню художників знайти щось оригінальне, авторське.

Так зване «екологічне мистецтво», в якому пейзаж від початків відігравав значну роль, продовжує привертати увагу тих митців, які знаходять у ньому відображення власної екзистенції буття (іл. 55-57). Інші художники бачуть в зображенні екологічних проблем, важливі соціальні й моральні спекти, саме вони нерідко вдаються у зображенні цих проблем до новітніх видів мистецтва. Одним з прикладів постає художник Ян Юнлянь, який спочатку засвоював традиційні техніки «живопису тушшю» і каліграфії але згодом став використовувати новітні можливості цифрових технологій [8, с. 87]. Так він став відомим завдяки своїм «фантомним пейзажам».

Використовуючи фотоколажі і цифрові технології він створює впізнавані за традиційними поглядами пейзажі у напрямку «Шань-шуй», та при уважному погляді стає зрозумілим, що вони «зібрані» з різних елементів сучасної цивілізації, починаючи від хмарочосів і будівельних баштових кранів, і до таких екологічно вразливих тем, як будівельне сміття, попіл, побутові відходи (іл. 58). Усе це збирається в гори, острови, стає самим пейзажем [91, с. 229].

Надалі Ян Юнлянь, який розпочинав з живопису тушшю і перейшов до фото-колажів, згодом усвідомив, що відео-арт надає ще більше можливостей для неочікуваних перетворень і почав активно звертатися до цього нового виду мистецтва. Він вдається і до монтажу, при якому спокійна і навіть естетично гарна картина, наприклад, гірський дощ або туман у природному середовищі, раптом починає сприйматися загрозою, що веде до катастрофічних наслідків; і до чисто кінематографічних прийомів в одному кадрі, коли глядач просто споглядає деталі звичайного міського життя і в ту саму мить коли він починає захоплюватися цими деталями, в кадрі раптово вибухає будинок чи відбувається якась катастрофа. Показ таких больових сцен, у тому числі із загибеллю людей, є шокуючим попередженням перед обличчям можливої глобальної техногенної катастрофи, стає закликком – зупинитися і замислитися над можливими наслідками [66, с. 104].

Ще одним важливим сучасним засобом у створенні таких відео-пейзажів, є аудіо-ефекти, якими Ян Юнлянь користується осмислено, роблячи їх одним із новітніх художніх засобів. Так, Лю Сінтянь наводить приклади, коли красива старовинна пісня починає перетворюватися на оглушні шуми великого міста. Аудіо-ефекти митець використовує двояко, за їх допомогою він може створювати візуальні образи безпосередньо в уяві глядача, наприклад, той же пейзаж може не бути в кадрі але глядач чує шум водоспаду, а вуличний шум може створювати ефект присутності міського пейзажу. У той же час звукові треки, звісно ж, впливають і на емоційне сприйняття, коли Ян Юнлянь через звуки може послідовно викликати у

глядача ефекти заспокоєння, хвилювання, трагедії, і нової хвилі умиротворення, передаючи циклічність в оточуючому світі.

Описуючи і аналізуючи різні твори митця, Лю Сінтянь неодноразово звертається саме до пейзажу та аналогій з пейзажним живописом. Зокрема такий опис додається до пояснення «фантомності», як ще одного художнього прийому, характерного для Ян Юнляня. У своєму відео-арті митець нерідко конструює власний світ, побудований як фантомний кошмар, який є безкінечним повторенням руху у людському «мурашнику», з якого складно чи неможливо вирватися. І Лю Сінтянь, як дослідник, звертає увагу, що до подібного ефекту занурення вдавалися, насправді, і китайські митці минулого, коли конструювали свої ідеальні пейзажі задля медитаційного усамітнення, у такому разі і Ян Юнлянь створює ідеальний анти-пейзаж, в якому домінує не філософське усамітнення, а самотність у натовпі [66, с. 105].

Отже, на наш погляд, у такій незвичайній трактовці сучасного пейзажу Ян Юнлянем є і своя естетика, правда, також неординарна. Це естетика перетворень і міражів, коли те, що здається одним, на перевірку виявляється геть іншим. При чому, як вже відмічалось, така естетика налаштована саме на грі із звичним сприйняттям китайським глядачем класичного пейзажу «Шань-Шуй». Тільки у Ян Юнляня гори виявляються низкою хмарочосів, які зливаються один з одним у єдину, схожу на скелю сіру масу, а вода замість заспокоєння виступає руйнівною силою. Митець, таким чином, використовує ностальгічні настрої за класичним пейзажем, щоби заставити глядача змінити точку власного зору і побачити як через красу проступає потворність, але інколи буває, що і потворності можна побачити красу. У цій дихотомії і полягає естетика Ян Юнляня.

Звернемося до основних тенденцій у мистецтві Китаю у 2000-ні роки, викладені арт-критиком і професором Пекінського університету Лао Чжу, який довів свій огляд до 2019 року [99]. Так, на думку автора, саме з 2006 року в Китаї знову піднімається цікавість до абстрактного мистецтва, і це вже так званий «третій тип абстракції», рахуючи від спроб прямого наслідування

європейської абстракції, її подальших інтерпретацій і, нарешті, спробою винайти абстрактні форми, які б сполучалися з національними традиціями китайського мистецтва. У зв'язку з цим, як констатує Лао Чжу, змінюється роль мистецького критика, адже в новому мистецтві ще не встановлені норми і критерії оцінювання і на критика лягає відповідальність за створення цих нових означень. Цікавим є і його зауваження, щодо поширення абстракції як «протесту» проти шквалу візуальної інформації у вигляді зображень і знаків. Не можемо не зголоситися з цими думками, тому у нашій роботі ми також звертаємося до взаємодії пейзажу і абстрактного мистецтва.

Розмірковуючи над місцем і роллю сучасного мистецтва у загальній картині мистецького життя в КНР, автор книги підкреслює важливість духу свободи і незалежності у митців, який підтримується через сучасне мистецтво. Також сучасне мистецтво всередині КНР мислиться і як один з рушіїв модернізації китайського суспільства, у зв'язку з цим має підтримку з боку держави. Так 2011 року офіційна Китайська асоціація художників заснувала нову структуру – Комітет з експериментального мистецтва, 2012 в Шанхаї відкрито перший в Китаї музей сучасного мистецтва, а з 2014 року навіть в академіях мистецтв «експериментальне мистецтво» стало однією зі спеціалізацій.

З 2016 року у Китаї, так саме як і в інших частинах світу з високим рівнем технологічного розвитку, суттєво посилився тиск на мистецтво з боку нових медіа, з їх можливостями і технічною базою. Що непокоїть художників, як творчих особистостей, які відчують загрозу для неповторності своєї індивідуальної мистецької позиції. Не тільки бажання але й можливості для кожного називати себе художником, ставлять і в Китаї непрості питання перед мистецькою спільнотою. Проте сучасне китайське мистецтво і ті процеси, які в ньому відбуваються, продовжують цікавити світ, свідченням тому велика виставка «Мистецтво та Китай після 1989 року: Театр світу», що відбулася в Музеї Гуггенхайма в Нью-Йорку у 2018 році.

Роблячи наш власний висновок з тенденцій, проявлених в китайському мистецтві у перші два десятиліття 2000-х років, можемо констатувати, що після деякої реформаторської рецесії, яка сталася в другій половині 1990-х років, у новому тисячолітті увага до мистецького реформаторства та експериментаторства повернулася, але як «революція зверху», за допомогою і під наглядом офіційних органів в сфері мистецтва, у тому числі й у мистецькій освіті. Причина такої ситуації в тій спрямованості, яка відведена сучасному та експериментальному мистецтву. Всередині країни воно повинно «відповідати» за культурну модернізацію китайського населення, на зовнішній арені нове китайське мистецтво повинно підтримувати свій високий статус і, таким чином, впливати і на високий міжнародний статус КНР у сучасному світі експериментів і новітніх технологій.

Отже, повертаючись до своєрідного заклику Дж. Елкінса побачити і вивчати як традиційні елементи китайського мистецтва стають новітніми, констатуємо, що сучасні китайські митці здійснюють це на практиці, причому роблять це усвідомлено, частково виконуючи і роботу «теоретиків». Важливою є в цьому плані творчість і діяльність Мяо Сяочуня, відомого зокрема своїми пейзажами у серії «Нова міська реальність». Пояснюючи принципи, за якими він створював ці пейзажу, митець наголосив, що свідомо уникає принципів так званої лінійної перспективи, характерної для європейського образотворчого мистецтва, а прикладом для нього є пейзажі доби Північної Сун. На його думку лінійна перспектива звужує сприйняття пейзажу, оскільки має одну точку сходження, у той час як класичний китайський пейзаж заставляє глядача ніби мандрувати вздовж усього пейзажу або уявити роботу рухливої кінокамери [91, с. 236].

Навіть звертаючись до таких новітніх для Китаю ще в 1990-х роках, форм, як перформанс, інсталяція, відео-арт, новітні медіа, основою для них продовжував слугувати пейзажний живопис, тому прикметно, що митці, які відзначилися у нових просторових формах, починали як живописці. Деякі з них, як-от Чень Ханфенг, отримали поштовх для своїх творів від китайських

абстрактних пейзажів, деякі, наприклад, Чень Чжень, осмислюючи пейзажний простір, виходять з принципів фігуративного пейзажного живопису.

Чень Ханфенг належить до, так званого, «четвертого покоління» художників КНР, бо народився у середині 1970-х років і творчий шлях розпочав, відповідно, у 1990-ті. Своїми інсталяціями він ніби конструює нове сприйняття повсякденного ландшафту. Так митець використав у кількох своїх інсталяціях звичайні целофанові пакети. Один з таких творів Чень Ханфенг назвав «Не рухайся». Закріплені в різних місцях пакети надувалися вітром, приймаючи своєрідні форми і коли вітер припинявся, поверталися у «первинний» стан [89].

На нашу думку, такий «пейзаж» не просто поєднує у собі реальне і рукотворне, він фактично поєднує рукотворне і рукотворне, тобто це пейзаж, повністю сформований людиною. Та це також відповідає згаданим у цьому дослідженні принципам сформованого пейзажу, характерному для класичного китайського живопису, як і філософія «незмінної змінності».

«Четверте покоління» представляє і Чень Чжень. Народжений у Шанхаї в 1955 році, він вступив на мистецький шлях, коли наслідки «Культурної революції» вже були суттєво послаблені. Навчаючись у Шанхайській школі витончених мистецтв і ремесл він вже зацікавився можливими перетинами китайської естетичної традиції із «західною» культурою. Робив успішну кар'єру викладача мистецтва але можливий вплив його батьків-франкофілів обумовив його поїздку до Франції в 1986 році. Безпосереднє навчання у французьких мистецьких вишах і знайомство з новою для нього європейською культурою, вплинули на зміну його мистецького спрямування, від живопису він перейшов до техніки інсталяції і став відомим в Китаї саме завдяки таким творам, на жаль, вже за його посмертними меморіальними виставками.

Творчість Чень Чжєня, важливим мистецьким надбанням якого стала саме техніка інсталяцій, також виводить нас на актуальну тему подальшого розвитку пейзажного мистецтва, як «іншого простору». Під цим ми розуміємо не тільки його «механічні» якості по перенесенню пейзажу в різні середовища,

а саме формування митцем свого власного простору, своєрідного ландшафту сучасної культури.

Головний зміст інсталяцій Чень Чжєня, на думку дослідників, визначався взаємодією тріади: Людина – Природа – Суспільство споживання. Дійсно сам художник зазначав у своїх паризьких записах, що людські бажання ведуть до розповсюдження предметів, розповсюдження предметів призводить до дисбалансу природа, в природа, у свою чергу, мститься людям і все обертається у цьому порочному колі [77, с. 9]. І так виходить, що в цьому плані просторові інсталяції митця нерідко звернені саме до теми пейзажу але в них не просто надаються нові форми чи використані нові матеріали, а продукуються інші сенси, ніби ілюструючи положення Лі Цзюня і Лю Хайце, які відносили твори Чень Чжєня до так званого «нового модернізму» [63, с. 59]. Розглянемо кілька інсталяційних робіт Чень Чжєня, щоби зрозуміти принципи роботи митця у створенні того, що згадані дослідники називають «новим модернізмом», а ми – «іншим простором».

Так у роботі 1997 року звичайний традиційний китайський світ реально перевертається догори дригом, у той час як назва інсталяції стверджує, що перед нами шлях до пізнання Будди, ознаменування ери нового благополуччя (іл. 59). Ми ж бачимо перед собою пейзаж буквально відринутий від ґрунту, який покоїться на металевих конструкціях-опорах, як і вся наша «підвішена» у повітрі цивілізація. І хоча наверху ми бачимо образ нібито незайманої природи, насправді вона покоїться, як на археологічних рештках, на грудях металу, автомобільних покришках, рештках іншого предметного світу, серед яких «левітують» і фігурки Будди, не маючи опори в жодному із представлених сегментів цього нового світу.

Штучність нового витку розвитку людства, у тому числі й китайської спільноти, не оминає навіть так званих традиційних цінностей. У цьому, на наш погляд, зміст центральної ідеї, сформульованої у роботі «Дзенський сад» 2000 року (іл. 60). Легко можна визнати цю роботу «пародією» на широко відомі у світі так звані «сухі сади», призначені для монастирських медитацій

на Далекому Сході. Та це не пародія, а філософський вислів, роздуми про взаємодію між плоттю й духом. Відкритий колись простір такого саду із зрозумілою естетикою, викликаною його молитовною функцією, постає у Чень Чжєня лабіринтом, який ізолює сад від вільного споглядання, ділить його на індивідуальні «території». Складні об'єкти на металевих конструкціях нагадують елементи ДНК, «код» яких так саме відірваний від рідного культурного ґрунту.

Тема смерті, через багаторічну невиліковну хворобу митця, як відмічалось, була однією з важливих до нього. Та він піднімався над увагою до свого тлінного тіла, намагаючись свої власні відчуття вивести на рівень філософських узагальнень. Про це пише у своїй статті, аналізуючи творчість митця, і дослідник Чень Чжисінь, намагаючись окреслити «концепцію свідомості життя» в інсталяціях Чень Чжєня. Це багат шарова концепція, у якій сплетені разом пошуки сенсу життя у західному і східному світах і де разом можуть існувати Лао-Цзи і Ніцше [86, с. 53].

Можливо тому робота 2000 року, тобто останнього року у житті митця, носить сумний й пророчий характер і має назву «Сад пам'яті». Робота має відверто меморіальні конотації, і це гарно естетично виконані «надгробки» традиційної культури із класичними зображеннями китайських пейзажів. Не випадковим є і матеріал, на якому виконані ці зображення. Бо це бронза, предмети з якої ще у давнину ставали неодмінним атрибутом китайських поховальних культів. Ефект красивого й гарного але «кладовища культури», ще більше посилюється, коли ці бронзові конструкції встановлені на фоні реального оточуючого пейзажу.

Висновки до третього розділу.

Становлення «третього покоління» китайських митців визначили буремні для Китаю 1980-ті роки, коли країна остаточно вийшла з наслідків попередньої ізоляціоністської політики, що відгороджувала КНР від європейського світу.

Живаві дискусії про шляхи китайського живопису, у цей час, виявилися ще більш «прозахідними» ніж на початку XX століття але навіть попереду дискусій йшла практика і митці «третього покоління» буквально за десятиліття 1980-х надолужили своє відставання від сучасних тенденцій у європейському та американському мистецтві.

Правда, при такій швидкості змін не обійшлося від певної вторинності, коли для китайських митців важливо було спробувати засвоїти нові для них форми і художні прийоми, не дуже переймаючись пошуками такого ж нового змісту. Сприяла цьому і характерна для європейського мистецтва постмодерну, іронія, і звернення до пастишу.

Однак саме в пейзажному китайському живописі означені постмодерні риси виявилися не руйнуючими, а творчими. При аналізі мистецьких робіт цього періоду нами зафіксовано, зокрема, використання тушевого живопису за принципами європейського олійного, у тому числі поєднуючи традиційну «кулісну» пейзажну композицію з елементами лінійної перспективи. В інших випадках це може бути і використання акрилової фарби, як імітація вже не олійного, а тушевого живопису.

Також певне іронічне ставлення до класичного китайського пейзажу не заважало використовувати його набутки і спричинило мистецьку авторську гру у «класику-авангард» і, навіть, у «пейзаж- не пейзаж». Посилився неосимволізм, в якому нерідко важливу роль відіграє авторський поетичний ліричний настрій. Особливою рисою гри в «класику-авангард» у живописному пейзажі виявилось питомно китайське поєднання фігуративу з абстракцією. Поєднання таких, здавалося б не поєднуваних мистецьких підходів, на наш погляд, є проявом того «третього шляху», тобто сучасного національного китайського мистецтва, творенням якого нині займається вже «четверте покоління» китайських митців. В його основі принцип «інтермедіальності», тобто взаємодія принципів китайського традиційного пейзажу зі всією палітрою прийомів і технологій, якими користуються сучасні європейські митці.

У зв'язку з останнім твердженням нами окремо розглянуто розвиток в останні десятиліття так званого «екологічного пейзажу». Внутрішній високий ступінь актуальності екологічної тематики для Китаю обумовив і наше бачення найближчих перспектив розвитку китайського пейзажного живопису. Вже зараз він став базою вже для переходу в «інший простір», під яким ми розуміємо не тільки інсталяцію, фото-арт, відео-арт, як набутки ще ХХ століття, а й комп'ютерні мистецькі техніки, у тому числі із застосуванням ШІ.

ВИСНОВКИ

Розглянуті нами наукові публікації, а також проаналізовані нами мистецькі пейзажні твори китайських художників, дозволили прийти до наступних висновків.

1. Виявлені особливості підходів до заявленої тематики у трьох проаналізованих групах мистецтвознавчих публікацій. Так в українському сегменті мистецтвознавчої синології ще 10 років тому перевага віддавалась дослідженням базових аспектів класичного китайського пейзажу. Співпраця з молодими китайськими дослідниками позитивно вплинула у царині дослідження новітнього китайського мистецтва в цілому, і пейзажу, зокрема, розширила тематику, надала нові аспекти і матеріали для аналізу. Дослідження в англомовному сегменті більш розмаїті, проте специфіка «західних» мистецтвознавчих досліджень пейзажного живопису полягає у тяжінні до культур-філософських, узагальнено-світоглядних, есеїстичних за стилем праць. У публікаціях, присвячених впливу європейського пейзажного живопису на китайський, надмірна увага спрямована на «деколоніальний дискурс» і ця риса, насправді, є зворотною стороною того ж «європоцентризму». Мистецтвознавчі роботи про сучасний пейзаж, написані місцевими дослідниками в КНР, мають серйозне фактологічне підґрунтя, проте автори часто і обмежуються описовою стороною, пояснюючи такий підхід тим, що в їх науковому середовищі прийнято не поспішати з узагальненим аналізом і висновками, поки відстань між подіями і аналізом не стане менш «суб'єктивною».

2. Вперше нами запропонована періодизація розвитку китайського пейзажу у XX столітті, яка спирається на концепцію «чотирьох поколінь», запропоновану китайськими дослідниками мистецтва (Ліан Дуан, У Хун), а також окремі положення європейських дослідників (Джеймс Елкінс) щодо періодизації реформ у китайському мистецтві XX століття.

Згідно нашої періодизації, перший період припадає на першу третину ХХ століття, тобто «перше покоління» китайських художників-реформаторів, які були захоплені ідеями європейського імпресіонізму й пост-імпресіонізму, а також модернізму і воліли ввести китайський пейзаж в річище цих напрямів (Лю Хайсу, Сюй Бейхун, У Гуанчжун). Класичний китайський пейзаж на цьому етапі вважався застарілим та консервативним.

Другий етап, який охоплює 1950 – 1970-ті роки є складним через політично-ідейний розкол, який стався серед китайських митців у результаті виникнення КНР і впровадження певної ідеології, що вплинула на політику «Культурної революції». Таким чином «друге покоління» поділилося на тих реформаторів, які були вимушені тимчасово припинити свої новітні пошуки в галузі пейзажу, підкоряючись єдиній «політиці» реалізму в офіційному мистецтві, але повернулася до своїх первинних пошуків у 1970-х роках (У Гуаньчжун, Лі Кежань). У той же час, деяка частина митців пішла в еміграцію і продовжувала свої експерименти з пейзажем (Лінь Феньмян, Чжао Чунсянь, Цзао Воу-Кі). З одного боку вони орієнтувались на новітні тенденції «західного» мистецтва, з іншого, цікавість до «східного» мистецтва у європейської та американської мистецької спільноти і глядачів, а також своєрідна ностальгія за рідною культурою привели до перших спроб від китайських митців-емігрантів поєднати у реформі пейзажу «західні» і «східні» концепції і прийоми. У результаті, цей складний для самих китайських художників другий етап, виявився наріжним для переходу до третього етапу.

Отже на третьому етапі в авангарді йшло «третє покоління» митців, яке стрімко наздоганяло нові «західні» напрямки у мистецтві, від яких відставало через події «Культурної революції» та її наслідків, але в той же час, вбирало реформаційний досвід другого покоління китайських митців (Ту Ке, Чжоу Шаохуа). Хронологічно третій етап охоплює 1970-ті – 1990-ті роки. І якщо на початку цього етапу переважало бажання саме «наздогнати» світові мистецькі процеси, то в 1990-ті реформування пейзажу бачилося у необхідності відходу від «вторинності» у наслідуванні «західним» формам і прийомам, та в

осмисленні власного шляху розвитку китайського пейзажу в новому глобалізованому світі (Лу Юйшунь, Хуан Юсін, Цю Таофен).

Четвертий етап розпочинається на початку ХХІ століття і триває донині. Він продовжує лінію одночасного засвоєння новітніх технологій та впровадження їх в мистецький процес, і, водночас, розвитку новітнього китайського пейзажу, в якому модернізуються саме китайські національні мистецькі традиції. Спираючись на положення, викладені дослідницею А. Вайц, ми пропонуємо розширити поняття «інтермедіальність» з одноосібної характеристики творчості Цзао Боу-Кі у цілому на мистецтво пейзажу третього і четвертого етапів. Під «інтермедіальністю» ми розуміємо злиття «західних» і «східних» мистецьких практик у китайському мистецтві для відображення повноти сучасного світу, важливою частиною якого є пейзаж і його трансформації.

3. Вперше, на основі публікацій сучасних китайських дослідників (англійською і китайською мовами) запропоновано робочу концепцію «третього шляху», яку виокремлено завдяки аналізу пейзажного живопису китайських митців ХХ століття і яка стала базовою для усього дослідження. Під «третім шляхом» ми розуміємо прагнення китайських митців-реформаторів другої половини ХХ століття, поєднати можливості технічних засобів і прийомів європейського новітнього мистецтва з базовими засобами і прийомами створення традиційного китайського пейзажу.

Важливо, що результати таких експериментів, включно з ідейно-філософськими аспектами (з опорою на традиційні релігійно-моральні вчення), осмислюється саме як самостійний варіант китайського сучасного мистецтва який репрезентує новітнє китайське мистецтво в цілому і в КНР і за його межами. Також ми констатуємо, що саме «третій шлях», який став результатом індивідуальної творчої діяльності митців-реформаторів, виявився доцільним для керівництва КНР на початку нового тисячоліття, згідно об'явленої офіційно програмі «м'якої сили». У частині цієї програми, присвяченій питанням освіти і культури, саме китайський варіант сучасного

мистецтва повинен сприяти «поверненню» китайській культурі високого міжнародного статусу на новому етапі цивілізаційного розвитку.

Згідно концепції «третього шляху» вперше узагальнені і конкретизовані ті принципи новаторського підходу у роботі над пейзажем, які були проявлені і частково сформульовані у митців старшого покоління, що безпосередньо, або через своїх китайських вчителів отримали європейський мистецький досвід і використовували його у своїй творчості, сполучаючи з китайською класикою і передаючи молодим митцям.

По-перше, це принцип «каліграфізму», який сполучає матеріальні об'єкти з подобою ієрогліфів, повністю прибираючи межу між написом і зображенням, утворюючи нові візуальні форми, які будуються на основі вільних авторських алузій на каліграфію у формотворенні пейзажу.

По-друге, вільна взаємодія і оперування з різними періодами європейського мистецтва кінця XIX і всього XX століття у власній творчості. Такий підхід став можливим і завдяки традиційному китайському погляду на «старе» мистецтво, яке ніколи не заперечується і не відкидається, а стає «будівничим» матеріалом на новому етапі розвитку.

По-третє, це китайське розуміння поняття «художня концепція», яке не є тотожним «західному». У китайських митців-новаторів художня концепція, це гармонізація базових аспектів національного мистецтва з новаторською авторською мовою. Гармонійний баланс першого і другого описується також категорією «краси», коли мова йде про новаторські підходи до пейзажу.

У результаті, саме художники-реформатори старшого покоління сформулювали тріаду, яку вже можна вважати концепцією у загальному плані: принципи європейського мистецтва – принципи китайського класичного мистецтва – індивідуальне новаторство. Означена тріада суттєво позначилася на трансформаціях у новітньому китайському мистецтві у цілому, і, зокрема, у пейзажному живописі.

4. Особливо відзначені взаємовпливи європейського і традиційного національного пейзажного живопису в абстрактному китайському живописі.

Першими до абстрактного живопису у своїх роботах наблизилися представники «третього покоління», які отримували мистецьку освіту в КНР у 1960-х – 1970-х роках. Вони спиралися на досягнення китайських митців-реформаторів першої половини XX століття, у тому числі своїх безпосередніх вчителів, а також долучали досвід китайських художників-емігрантів. Ці погляди дозволили їм швидко влитися в новітній реформаторський рух і в своїх пошуках впритул підійти до художньої мови абстракціонізму. У нашій роботі це наближення продемонстровано на прикладі художника Цю Таофена.

«Перехідним» варіантом від фігуративу до нефігуративу і абстрактного живопису можемо вважати творчість представників угруповання «Нового веньженьхуа» («Нового літературного живопису»), найбільш активного у 1990-ті та на початку 2000-х років. Так було проаналізовано пейзажі Лу Юйшуня, який був активним учасником угруповання. У своїх роботах митець використовував характерні прийоми тушевого живопису (робота з лінією, штрихом, тушевими об'ємами) як прийоми образотворчого узагальнення. У результаті, у своїх пейзажах початку 2000-х років він деконструював образи традиційного пейзажу «Шань-Шуй», поєднуючи принципи фігуративного і абстрактного живопису.

Також, на прикладі аналізу творчості відомого китайського митця-абстракціоніста Чао Чунсяня виділено ті базові елементи, які дозволяють проводити паралелі з класичним пейзажним живописом і оцінити їх взаємовплив. Серед них: використання у композиційній побудові так званої «розвіяної» перспективи, яка виникла ще у класичному пейзажі; усвідомлене використання «пустого» білого простору, як простору існування Дзен; оперування елементами абстрактного живопису таким чином, що у поєднанні вони утворюють фігуративні візуальні образи. Єдність авторських елементів складається у головну концептуальну компоненту – це «космізм» пейзажу, який так яскраво проявляється у напрямку «Шань-Шуй». При цьому, вже у конкретних випадках при аналізі окремих абстрактних пейзажних робіт можна

говорити і про композиційні, образні, ідейні впливи класичного пейзажу на абстрактне мистецтво китайських художників.

5. Запропонований новий погляд і підхід до відображення проблеми екології у китайському пейзажі. У більшості досліджень, у тому числі дисертаційних, екологія у пейзажі зводиться до сюжету зображуваного і його відповідності сучасним проблемам зі збереженням природи, таким як надмірна урбанізація, забруднення оточуючого середовища, вичерпаність природних запасів.

На наш погляд, саме тому, що у Китаї всі вказані проблеми стоять досить гостро, пейзаж постає у центрі екологічної проблематики як самодостатня основа. Так саме як «Шань Шуй» у класичному мистецтві поставав наріжним каменем для візуалізації китайської філософії і навіть самосвідомості, нині пейзаж у цілому стає в китайському мистецтві не тільки репрезентантом екологічної теми, але й мистецько-моральним висловом на захист екології природи і екології культури (Ян Юнлянь). При цьому саме національний живописний пейзаж тепер постає базою при створенні сучасних мистецьких форм (інсталяція, перформанс, відео-арт) і технологій (комп'ютерна графіка, Ші), що тільки посилюють роль пейзажу, як морального та етичного «послання» від митця до суспільства.

В результаті, особливості втілення китайського сучасного пейзажу на екологічну тематику, згідно нашому дослідженню, найбільше проявляються у творах тих митців, творчість яких обумовлена напрямками у мистецтві, що виникли в другій половині XX і на початку XXI століття, таких як фото-арт, інсталяція, відео-арт, комп'ютерний арт. У сучасних значних майстрів, таких як Мяо Сяочунь, Чень Ханфенг, Чень Чжень, нові технології слугують засобом для створення власного пейзажу, для означення сенсів якого ми пропонуємо термін – «інший простір». Його «іншість» обумовлена не постмодерністськими компіляціями і тотальною іронією, а дуже особистісними розмислюваннями про взаємодію Людина-Природа, в якому форми традиційного живописного пейзажу знаходяться у постійному контексті діалогу між західною і східною філософією.

6. Перспективи подальших досліджень даної проблематики вбачаються нам за кількома напрямками, починаючи від розширення історіографічної бази дослідження, спрямованої і на європейські регіональні центри мистецтвознавчої синології. Важливим напрямом є подальший аналіз інтермедіальних можливостей сучасного китайського пейзажного мистецтва, зокрема трансформацій принципів і прийомів класичного китайського пейзажного живопису в форми сучасного медіа-мистецтва. Вже зараз ми констатуємо наявність публікацій молодих китайських науковців, присвячених використанню програм так званого «Штучного Інтелекту» для створення пейзажного мистецтва. Поки що у цих публікаціях переважає обговорення технічної сторони проблеми, однак у перспективі бачимо необхідність мистецтвознавчої реакції на це нове явище.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. Морфологія як методологічний дискурс в мистецтвознавстві // Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик : колективна монографія. Харків : Видав. центр ХДАДМ, 2024. С. 9-28.
2. Алфьорова З., Вернюк Я., Козік В. Екоцид як тема сучасного візуального мистецтва в Україні: *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82. Т. 1. С.81-88.
3. Алфьорова З., Ван Ч. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живопису Китаю. *Худпром: український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. XXV [2]. С. 78-85.
4. Алфьорова З. Історіографія китайської сфери сучасного мистецтва: деякі аспекти проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Т. 1, С.70-77.
5. Ван Вейке, Тарасов В. Західні дослідження проблеми художньої мови китайського живопису в жанрі пейзаж. 1940 – 2010 рр. *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи»: Збірник статей*. Харків: ХДАДМ, 2019. С. 9–11.
6. Ван Цзифен Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кін. 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 6. С. 28-34.
7. Ван Цзифен, Корнєв А. Розвиток сучасного пейзажу в Китаї у віддзеркаленні українського мистецтвознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 83. Т. 2. 2025. С. 65-70.
8. Ван Цзифен Історизм і модернізм в інтерпретаціях сучасного китайського пейзажу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 88. Т. 1. С.84-88.

9. Ван Цзифен, Корнєв А. Мистецтво сучасного пейзажу в творах Хуан Юсіна. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Т. 2. С. 84-88.
10. Ван Цзифен Пейзажі Сюй Бейхуна – оновлення традиції. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»*. Частина 2. Харків: ХДАК, 2024. С. 304-306.
11. Гао Сяотянь Особливості видового та жанрового формування морфології традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю / *Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик: колективна монографія* Харків : Видав. центр ХДАДМ, 2024. С. 60-68.
12. 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. URL: <https://old.ksada.org/pdf1/Dysertaciia-GuSinchen.pdf>.
13. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 36. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 60-66.
14. Гу Сінчень, Шуліка В. Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в США наприкінці XIX – першій третині XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. Т.1. С. 76-82.

15. Кіктенко В. О. Китай у сучасному світі: мирне піднесення, відродження нації та м'яка сила. Китай очима Азії. Колективна монографія: Київ: Інститут Сходознавства ім. А. Кримського, 2017. С. 11-72.
16. Кірносорова Н. А. Китайський ієрогліф як художній феномен. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2016. Вип. 83. С. 109-115.
17. Ковальова М., Гао Хунган Фотореалізм в творчості сучасних китайських художників: пейзажний жанр. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. Т.2. С. 85-91.
18. Ковальова М., Лю Фань Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33. Т.1. С. 68-75.
19. Ковальова М., У Ітін Естетика анімації в станковому живописі Китаю 2000 – 2020-х років: інтерпретація теми дитинства. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 2. С. 87-96.
20. Ковальова М., Цю Чжуанюй Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and Design*. 2000. №3. С. 55-65.
21. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 57, том 1. С. 137-143.
22. Котляр Є., Чжан Хен Формування Юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва. *Fine art and culture studies*. Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 3. Т. 2. С. 98-112.
23. Лагутенко О., Сейтасанова А. Проблеми і особливості почерку А. Ерделі у пізньому періоді (1945-1955). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 72. Т. 2. С. 108-113.

24. Лагутенко О., Фролова В. Історико-культурні аспекти розвитку символізму в живописі України на межі XIX–XX ст. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2024. № 2. С. 81–87.
25. Логвин М. Ю. Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII – початку XX століть. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 94–97.
26. Лю Мінсюань Міський пейзаж у китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття : дис. доктора філософії: 023. Харків, 2023. 157 с.
27. Майстренко-Вакуленко Ю., Стрижко Н. Сучасна каліграфія в перформативних практиках митців Китаю. *Українська академія мистецтва: збірник наукових праць*. 2022. № 32. С. 87-95.
28. Новікова О. В., Лагутенко О. А. Вироби цінци доби Сун у музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. 2021. №3 (112). С. 72-83.
29. Прокопович Т., Чжан Цзіньмяо Мінімалізм як ключова тенденція та творчий стиль у сфері сучасного мистецтва. *Fine art and culture studies*. Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 3. Т. 2. С. 142-149.
30. Рибалко, С. Б. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. №3, С. 91-98.
31. Соболев О., Токар М., Ковальова М. Новий реалізм як дзеркало сучасного китайського суспільства: між модернізацією і традицією. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXV. С. 102–113.
32. Стрижко Н. Історичний зв'язок каліграфії та тушевого живопису Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69. Том 3. С. 71–79.
33. Стрижко Н. Збереження традицій каліграфії в сучасному візуальному мистецтві Китаю. *Китайська цивілізація: традиція та сучасність. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції*. Київ-Львів-Торунь. 2023. С. 128-131.

34. Стрижко Н. Концептуальна каліграфія як феномен сучасного візуального мистецтва Китаю. Дисертація. Наук. ступінь доктора філософії. Київ. 2024. 192 с.
35. Сумченко І. В. Особливості ставлення до природи в китайській культурі: традиція та сучасність. *Китайська цивілізація: традиція та сучасність. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції*. Київ-Львів-Торунь. 2023. С. 132-135.
36. Сунь Ке Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 37. С. 285–301.
37. Сунь Ке Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі XX – початку XXI століття. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2648>.
38. Тарасов В., Вейке В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник ХДАДМ*. 2022. №1. С. 107-116.
39. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2023. №50. С. 59-70.
40. Тарасов, В., Ван, В. Образно-стилістичні особливості у системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця XX – початку XXI ст. *Fine Art and Culture Studies*, 2024. №5. С. 168-177.
41. Тарасов В., Меньфей У. Колаж у художніх практиках китайських митців «генерації нових» (кін. XX – поч. XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86(3). С. 119-124.
42. Токар М., Лю Х. 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.

43. Фей Мінкай Образ подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю. *Art and Design*. 2023. № 2. С. 229-236.
44. Фей Мінкай Образи сільського життя в сучасному жанровому живописі Китаю. *Art and Design*. 2023. № 4. С. 186-193.
45. Хао Сяо Хуа Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI століття в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. 2013. № 5. С. 920-925.
46. Хуан Сін Концептуально-стилістична основа традицій станкового живопису Китаю другої половини XX – XXI століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип. 5. С. 113-118.
47. Хуан Сін Станковий живопис Китаю: стильові і жанрові особливості (друга половина XX – XXI століття). Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2024. URL: https://ksada.org/pdf1/huan_sin_dis.docx.pdf.
48. Цао Гуанюй. До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису. *Сходознавство*. 2008. № 41/42. С. 168-181.
49. Цзінкунь Лі Поєднання дзен-учення китайської філософії й художнього стилю Ши Тао. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. Вип. 50. С. 15-21.
50. Цю Чжуанюй Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця XIX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65. Т. 3. С. 103-110.
51. Чен Чжоу Современная китайская каллиграфия в научных дискуссиях конца XX – начала XXI века. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2016. №1. (Вип. 34). С. 181-187.

52. Чонг Ван, Алфьорова З Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *Худпром*. 2023. № 25. С. 78-86.

53. Чжу Цзяньсунь Творчі пошуки китайських живописців другої половини XX століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. *Art and Design*. 2023. №2. С. 237-248.

Китайською мовою

54. 包福生. 当代中国风景油画的艺术语言研究. 云南师范大学出版社. 昆明市. 2015 年第04期 . 50页. (Бао Фушен. Художня мова сучасного китайського олійного пейзажного живопису. Юньнанський університет. 2015. Вип. 4. 50 с.).

55. 郭丽娟. 李可染山水画的意境美与色彩表现刍议 . 艺术市场2025第4. 82-83页 (Го Ліцзюань. Про художню красу і кольорову виразність пейзажів Лі Кежання. *Art Market*. 2025. Випуск 4. С. 82-83).

56. 郭昕. 蜚声海内, 画贯中西 – 品读刘海粟早期油画风格及其艺术改良思想的演变. 收藏与投资. 2023第5期. 28-30页 (Го Сін. «Відомий на всю країну, його картини об'єднують китайську і західну культури». Оцінка еволюції раннього стилю олійного живопису Лю Хайсу і його роздуми про художню реформу. *Колекціонування та інвестиції*. 2023. Вип. 5. С. 28-30).

57. 丁羲元 . 骊珠在握 – 邱陶峰的山水画艺术. 美术. 1997年第4期. 57-58页 . (Дін Сін Юань. Перлина в руці: пейзажний живопис Цю Таофена. *Витончені мистецтва*. 1997. № 4. С. 57-58).

58. 冬夜. 笔墨当随时代 – 略论李可染笔墨语言的时代表达. 荣宝斋. 2023年第9. 120-133页. (Донг Є . Пензель і туш повинні йти в ногу з своїм часом: загальний огляд сучасного виразу пензля й туші Лі Кежання. *Жун Баочжай*. 2023. № 9. С. 120-133).

59. 蓝少军, 《保守与进取: 二十世纪中国绘画反思集》, 杭州: 中国美术学院出版社, 2001年, 519页 (Лан Шаоцзюнь. Консерватизм та рух уперед: збірка роздумів про китайський живопис ХХ століття. Ханчжоу: Видавництво Всекитайського інституту образотворчих мистецтв, 2001. 519 с.).
60. 李伟凡. 20世纪90年代以来新疆风景油画的绘画语言研究 . 新疆艺术学院出版社 . 乌鲁木齐市. 2020年第08期. 63页 (Лі Вейфань Дослідження художньої мови пейзажного олійного живопису в провінції Сінцзян у 1990-ті роки. Сінцзянська академія мистецтв. 2020. Урумчі. 2020. Вип. 8. 63 с.).
61. 李静怡. 朝戈风景画的艺术风格研究. 陕西师范大学出版社. 西安市2024年第09期 57页 (Лі Цзіньї .Дослідження художнього стилю пейзажного живопису Чао Ге. Педагогічний університет Шеньсі. 2024. Вип. 9. 57 с.).
62. 李娟. 论“85 新潮美术运动” . 武汉大学出版社. 武汉市. 2024年第12. 207页 (Лі Цзюань. Про художній рух «85 «Нових хвиль»». Уханьський університет. 2024. Вип. 12. 207 с.).
63. 李隽;刘海杰. 别现代主义与中国当代艺术 - 以陈箴装置艺术为个案. 南方. 2016年第5期. 55-59页 (Лі Цзюнь, Лю Хайцзе Різниця між модернізмом і сучасним китайським мистецтвом: на прикладі інсталяцій Чень Чжєня. Південний літературний форум. 2016. С. 55-59).
64. 李永强. 20 世纪二三十年代刘海粟游学日、欧 与其现代油画风格转型 . 艺术评论. 2024第6期. 109-122页. (Лі Юнцян Навчання Лю Хайсу в Японії і Європі в 1920-х и 1930-х роках і його трансформація в сучасний стиль олійного живопису. *Артогляд*. 2024. № 6. С. 109-122).
65. 罗耀东. 中国画创作中的构成理念[J]. 文艺研究, 2008(1): 153-154. (Лю Яодун Концепція композиції у створенні китайського живопису. *Дослідження літератури і мистецтва*. 2008. № 1. С. 153-154).

66. 刘心恬. 杨泳梁新媒介生态艺术视听语言创新性探析. 齐鲁艺苑2022年第3期 103-107页. (Лю Сінтянь. Інноваційний аналіз аудіовізуальної мови у новому медіа- мистецтві Ян Юнляна. Журнал Шаньдунського художнього інституту 2022. № 3. С. 103-107).
67. 刘骁纯. 思风发于胸臆 墨泉涌乎笔端 一贾浩义的意义. 美术2014年第4期. 062-067页 (Лю Сяочунь «Думки виходять з серця, чорнила течуть з-під пера». Значення Цзя Хаої. *Мистецтво*. 2014. № 4. С. 62-67).
68. 梁爱彬. 缪晓春《虚拟最后审判》对经典图像的挪用研究 . 美与时代. 下2003年第9期. 85-88页 (Лян Айбінь Дослідження використання класичних образів в творі Мяо Сяочуня «Віртуальний Страшний Суд». *Краса і час*. 2003. № 9. Вип. 2. С. 85-88).
69. 梁 辉. 色不碍墨, 墨不碍色 - 林风眠色墨相融的绘画性表现. 美与时代 (中). 2023第9期. 72-74页 (Лян Хуей Колір не заважає туші, а туш не заважає кольору: живописне втілення сполуки кольору і туші в творчості Лін Фенмяня. *Краса та час*. 2023, № 9. С. 72-74).
70. 谢民. 不忘初心 方得始终 - 上海著名画家邱陶峰先生山水画欣赏. 上海企业. 2020年第8期. 100-103页. (Сє Мінь «Тільки залишаючись вірним поставленій меті, ми можемо досягти свою ціль» — оцінка пейзажного живопису відомого шанхайського художника Цю Таофена. *Shanghai Enterprise*. 2020. Випуск 8. С. 100-103).
71. 孙小莲 . 二十世纪八十年代中国油画创作与文学的关系探究. 成都大学. 2023. 58页 (Сунь Сяолян Дослідження взаємозв'язку китайського олійного живопису і літератури в 1980-х роках. Чендуський університет. 2023. 58 с.).
72. 唐一平. 20世纪80-90年代黄河题材油画作品研究. 西北师范大学出版社. 兰州市. 2023年第02期 . 63页 (Тан Іпін. Дослідження теми «Жовтої ріки»

(Хуанхе) в олійному живописі 1980 – 1990 рр. Північно-Західний педагогічний університет. 2023. Вип. 2. 63 с.).

73. 汤雪村. 读《艺术叛徒: 刘海粟的艺术策略与身份认同》之思 . 美术 . 2023第10 期. 100–105页 (Тан Сюецунь Роздуми на тему «Зрадника мистецтва: художні стратегії і ідентичність Лю Хайсу». *Образотворче мистецтво*. 2023. Вип. 10. С. 100-105).

74. 吴颂华. 试论林风眠“中西调和”理论的形成轨迹[J]. 嘉应学院学报, 2012(10):22-27. (У Сунхуа До питання формування теорії Лін Фенмяня про «гармонію між китайським і західним». *Журнал Університету Цзяін*, 2012. № 10. С. 22-27).

75. 郝斌. 东方既白 - 李可染 河山画会与“祖国河山”山水画的形成. 美术2023年第11期. 77–85页. (Хао Бін Схід сонця вже тут: Товариство живопису Річок і Гір (Хешань) Лі Кежана і формування пейзажної програми «Ріки й гори Батьківщини». *Образотворче мистецтво*. 2023. № 11. С. 77-85).

76. 何进伟. 绿色的里程— 读涂克的画. 湖北美术学院学报2000第1期. 52–54页 (Хе Цзіньвей. Зелені віхи: огляд картин Ту Ке. *Журнал Хубейського університету витончених мистецтв*. 2000. № 1. С. 52-54).

77. 胡建明. 他山之石的得失相依论陈箴与张盛泉死亡意象中的生命理想. 2011年 (Ху Цзяньмін Взаємозалежність засвоєного і загубленого від навчання на «чужому камінні»: про ідеал життя в образі смерті Чень Чжєня і Чжан Шєнчуаня. *Китайська академія мистецтв*. 2011).

78. 纪锡惠. 旅居海外的中国艺术家的文化身份研究 - 以19902014年. 西安美术学院 2014年 (Цзі Сіхуей Дослідження культурної ідентичності китайських художників, що мешкають за кордоном. 1990 – 2014. *Сіанська академія витончених мистецтв*. 2014).

79. 贾小锐 . 近现代山水画家对中国山水画史的贡献 . 美与时代 (中). 2024年第1期 15-17页 (Цзя Сяоруй Внесок сучасних пейзажистів в історію китайського пейзажного живопису. *Краса та час*. 2024. Вип. 1. С. 15-17).
80. 姜泽宇. 跨文化中的互助经验 –林风眠留法时期的油画探索. 美与时代(下). 2024第6期. 098-100页 (Цзян Цзеюй. Досвід міжкультурної взаємодії: дослідження олійного живопису Ліня Фенмяня під час навчання у Франції. *Краса та час (Частина 2)*. 2024, № 6. С. 98-100).
81. 常心愿. 20世纪80年代以来山水画现代转型研究. 云南师范大学出版社. 昆明市 . 2021年第08期. 63页 (Чанг Сіньюань Сучасні трансформації у пейзажному живописі з 1980-х років. Юньнанський педагогічний університет. 2021. Вип. 2. 63 с.).
82. 陈卫和. 李可染: 山水画的问题意识与解决之道[J]. 文艺研究, 2008(2): 100-117. (Чень Вейхе. Лі Кежань: проблеми і рішення пейзажного живопису. *Дослідження літератури*. 2008. № 2. С. 100-117).
83. 陈赤玉. 赵春翔抽象表现绘画的华人代表 URL: <https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-10987.html> (Чень Чіюй Чжао Чуньсян: китайський представник абстрактного живопису).
84. 周芳宇. 涂克桂林山水题材油画的绘画语言探析. 美术文献. 2025年第1期. 53-55 页 (Чжоу Фаньюй. Аналіз живописної мови гуйлінських пейзажів Ту Ке. *Дослідження мистецтва*. 2025. Випуск 1. С. 53-55).
85. 周宗亚. 对当下油画创作的反. 新疆艺术学院学报, 2006 (3): 53-55 页 (Чжоу Цзунья. Роздуми про сучасний олійний живопис. Журнал Інституту мистецтв Сінцзяна. 2006. № 3. С. 53-55).
86. 陈至欣. 陈箴艺术作品中的生命意识理念研究. 美术文献. 2023年第11期. 053-055 页 (Чень Чжисінь Дослідження концепції свідомості життя в творах Чень Чжєня. *Художня література*. 2023. Вип. 11. С. 53-55).

87. 于洋. 表现生命与融通中西 - 刘海粟的中国画革新观及其艺术策略 . 群言. 2024 第8期. 40-43页 (Юй Ян Погляд на життя і інтеграція Сходу і Заходу: погляди Лю Хайсу на новаторство китайського живопису і його художні стратегії. *Цюньян*. 2024. № 8. С. 40-43).

88. 杨永生, 马睿琪. 色墨交融: 林风眠的绘画性表现的创新与探索[J]. 书画世界, 2022(10): 61-62. (Ян Юншен, Ма Жуйци Єднання кольору і туші: новаторство і дослідження виразності живопису Лінь Фэнмяня. *Світ каліграфії і живопису*. 2022. № 10. С. 61-62).

Англійською мовою

89. Amblard, B. (2017). It Is (Not) What It Looks Like: Chen Hangfeng's Liminality. *Transtext(e)s Transcultures journal*. N. 3. p. 1-27 URL: <https://journals.openedition.org/transtexts/891>.

90. Andrews, J. F., Shen, K. (2012). Alternative Chinas: Hong Kong and Taiwan. Ch.11. In: *The Art of Modern China*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press. P. 225-255.

91. Chang Tan (2016). Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art. *Journal of Contemporary Chinese Art*. Volume 3. N. 3. p. 223-241.

92. Cees, H. (2023) Dialectics of the Chinese avant-garde. *Social Sciences Research Journal*. P. 1-46. URL: <https://salo.li/169A034>.

93. Dal Lago, F. (2014) The Global contemporary art canon and the case of China. *ARTMargins*. N. 3. pp. 77-97.

94. Davis, E. L. (Ed.) (2005). *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*. 1st ed. Abingdon (Oxon, UK): Routledge. 1163 pp.

95. Duan, Lian. (2019). Modern Chinese Art: Narrativizing Western Influence and Chinese Response in the Modern Era. In: M. Leone, B. Surace and J. Zeng (Eds.), *The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China*. 1st ed. Turin: University of Turin Press. P.111-164.

96. Elkins, J. (2010). Chinese Landscape Painting as Western Art History. Hong Kong University Press, Hong Kong. 180 pp.
97. Jie, Shi (2020) The Modern Expansion of Chinese Landscape Painting. Journal of Modern Educational Research. Volume 4. Issue 685. pp. 84-89.
98. Jinkun, Li (2024) The Combination of Zen Thought in Chinese Philosophy and Shi Tao's Artistic Style. Вісник КНУКіМ. 2024. № 50. С. 15-21.
99. Lao Zhu (2022). Introduction to Contemporary Art in China. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781003221821/introduction-contemporary-art-china-lao-zhu>.
100. Letters on Art and Performance (2023) / Lu Xin, Haslinda Abd. Razak, Lisa Marciana Binti Mohammad Noh. Aesthetic development of traditional Chinese landscape painting. Clausius Scientific Press. Vol. 4. Pp. 57-66.
101. Li, Wenwen (2018). Wu Guanzhong's landscape painting as a response to the art policies of socialist China. New Zealand Journal of Asian Studies. N. 20. P. 89-114.
102. Li, Wenxiu (2014). Chinese Literati Painting. Proceedings of the International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC 2014), held May 5-7, 2014, in Zhengzhou, Henan, China. Dordrecht: Atlantic Press. P. 537-540.
103. Li, Wenxiu (2016). Analysis on the Chinese Painting Art Spirit in the Landscape Oil Paintings of Wu Guanzho. International Conference on Arts, Design and Contemporary Education URL: <https://surl.li/mziutk>.
104. Malkolm A. (2020) The past at the edge of the future: Landscape painting and contemporary places. Journal of contemporary chinese art. Volume 7 Numbers 2-3. pp. 221-240.
105. Olivová, L. (2005). New Literati Painting. In: Ibidem. P. 598. URL: <https://surl.li/mbjmed>
106. Olivová, L. (2005). Lu Yushun. In: Ibidem. P. 503-504. URL: https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/482/Lu_Yushun

107. Olivová, L. (2005). Tian Liming. In: Ibidem. P. 824-825. URL: https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/771/Tian_Liming
108. Olivová, L. (2011). Qi Baishi and the Wenren Tradition. *Asian and African Studies* 15(1): 63-84. URL: <https://surli.cc/njnizm>
109. Pejčochová, M., Winter, T. (2008). *Masters of 20th-Century Chinese Ink Painting from the Collections of the National Gallery in Prague*. Prague: National Gallery. P. 19-22.
110. Ribeiro C. (2022) *Chinese Contemporary Art: where it comes from, where it goes*. *Asiademica*. 2022. N. 17. pp. 241-254.
111. Rybalko S. (2023). *Art-Orientalism in Kharkiv: history, theory, practice*. Culture and art in modern scientific discourse. Kharkiv: PC Technology Center. P. 98-122.
112. *The Reception of Chinese Art Across Cultures* (2014). Edited by Michelle Ying-ling Huang. Cambridge Scholars Publishing. 315 p.
113. Weitz A. Zao Wou-Ki and the Split-Space of Enunciation. URL: <https://surl.li/qixyqe>.
114. Wen C. Fong (1969) *Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting* *Art Journal*, Vol. 28, No. 4, pp. 388-397.
115. WS Art Asia (2024). Jia Youfu, Description and Biography. White Space Art Asia, URL: <https://www.wsartasia.com/artist/jia-you-fu>.
116. Xiao, Jin (2022) *A Successful Example of the Combination of East and West in Modern Contemporary Cultural History - On the Art of Chinese Oil Painter Zao Wou-ki*. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*. Vol.5. Issue 15. P. 77-81.
117. Xiaotong, Wang (2022). *Exploration of "Modernity" in Contemporary Ink Painting*. *Frontiers in Art Research* Volume 4. N. 10. P. 69-72.
118. Xingchen G., Shulika V. *Formation of Art history sinology in France in the late 19 – early 20 centuries: different approaches to the interpretation of Chinese fine art*. *European Journal of Arts*. No 1. Vienna: 2021. C.143-149.

ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1. Ці Байши «Верби». Туш, папір. 1930 р.
- Іл. 2. Пань Тяншоу. Пейзаж. Туш, папір. 1947 р.
- Іл. 3. Сюй Бейхун. «Гори Тяньму». Туш, папір. 1934 р.
- Іл. 4. Лю Хайсу. «Пишні гори і чисті води». Кольорова туш, папір.
- Іл. 5. Лю Хайсу. «Водоспад у кольорових бризках». Кольорова туш, папір.
Кінець 1970-х рр.
- Іл. 6. У Гуанчжун. «Розквітання». Кольорова туш, папір. 1986 р.
- Іл. 7. У Гуанчжун. «Левиний гай». Туш, папір. 1983 р.
- Іл. 8. У Гуанчжун. «Будівельна музика». Кольорова туш, папір. 2000 р.
- Іл. 9. У Гуанчжун. «Гірське місто на річці Янцзи». Олія, полотно. 2003 р.
- Іл. 10. Лі Кежань. «На горі Лушань». Кольорова туш, папір. 1964 р.
- Іл. 11. Лі Кежань. «Село в горах». Туш, папір. 1985 р.
- Іл. 12. Лі Кежань. «Весняний дощ у Цзяннані». Туш, папір. 1988 р.
- Іл. 13. Ту Ке. «Зима схожа на весну». Олія, полотно. 1984 р.
- Іл. 14. Ту Ке. «Одна з чапелів відлітає». Олія, полотно. 1980-ті рр.
- Іл.14.1. Європейське «шинуазрі» 18 ст.
- Іл. 14.2. М. Чюрльоніс. «Спокій». 1905 р.
- Іл. 15. Ту Ке «Гірський пейзаж у сутінках». Олія, полотно. 1989 р.
- Іл. 16. Чжоу Шаохау. «Дух Хуанхе». Туш, папір. 1982 р.
- Іл. 17. Чжоу Шаохау. «Стривожена пісня сороки на гілці, що схилилася, в повний місяць». Кольорова туш, папір. 2006 р.
- Іл. 18. Лін Феньмянь. «Човни». Кольорова туш, папір. 1979 р.
- Іл. 19. Лін Феньмянь «Одинока хижа на Осінній горі». Кольорова туш, папір.
1979-1980 р.
- Іл. 20. Лін Феньмянь «Рибальське село». Олія, полотно. 1980-ті роки.
- Іл. 21. Чжао Чунсян. «Озерний пейзаж». Акварель, папір. 1959 р.

- Іл. 22. Чжао Чунсян. «Місячне сяйво». Кольорова туш, папір. 1984 р.
- Іл. 23. Чжао Чунсян. «Без назви». Кольорова туш, папір. 1989 р.
- Іл. 24. Цзао Воу-Кі «13.01.76». Олія, полотно. 1976 р.
- Іл. 25. Цзао Воу-Кі. «Присвята Клоду Моне». Олія, полотно. 1991 р.
- Іл. 26. Цзао Воу-Кі «Без назви». Туш, папір. 2006 р.
- Іл. 27. Ван Дуженг. «Осінній пейзаж мосту Хайбо». Олія, полотно. 1982 р.
- Іл. 28. Чень Іфей. «Спогади про рідне місто». Олія, полотно. 1983 р.
- Іл. 29. Дін Фанг. «З серії «Місто нежиті». Олія, полотно. 1985 р.
- Іл. 30. Сун Юнтаї. «Озерний пейзаж». Олія, полотно. 1989 р.
- Іл. 31. Ши Еньчжао «Цанму». Кольорова туш, папір. 1993 р.
- Іл. 32. Ши Еньчжао «Кольорова весна». Кольорова туш, папір. 2016.
- Іл. 33. Ши Еньчжао «На горі Улін». Кольорова туш, папір. 2022 р.
- Іл. 34. Сє Сеньцю «Поетичний пейзаж». Олія, полотно. 2006 р.
- Іл. 35. Сє Сеньцю «Пасторальні спогади». Олія, полотно. 2009 р.
- Іл. 36. Сє Сеньцю «Поранений пейзаж III». Олія, полотно. 2008 р.
- Іл. 37. Чень Іфей. «Сніг в Цзяннані». Олія, полотно. 2000-ні рр.
- Іл. 38. Дай Шихе. «Стара вуличка Гуансян в Циндао». Олія, полотно. 2012 р.
- Іл. 39. Цю Таофен. «Водоспад, що літає, на горі Лушань. Сувій». Туш, папір. 1980 р.
- Іл. 40. Цю Таофен. «Тіні вітрил на річці Тунцзян». Кольорова туш, папір, картон. 1986 р.
- Іл. 41. Цю Таофен. «Вітрила вдалечині». Туш, папір. 1988 р.
- Іл. 42. Цю Таофен. «Зелень у весняних горах». Туш, папір. 1987 р.
- Іл. 43. Лу Юйшунь. «Поезія династії Тан». Кольорова туш, папір. 1991 р.
- Іл. 44. Лу Юйшунь. «Місце усамітнення». Кольорова туш, папір. 2003 р.
- Іл. 45. Лу Юйшунь. «Пейзаж». Кольорова туш, папір. 2008 р.
- Іл. 46. Хуан Юсін. «Мапа Коулуна». Акрилові фарби, полотно. 2016-2020 рр.
- Іл. 46.1. Ши Тао (1642-1707). «Берег із квітучими персиками».
- Іл. 47. Хуан Юсін. «Дощ на Сені». Акрилові фарби, полотно. 2014 р.

- Іл. 47.1. Г. Кайботт. «Йср. Ефект дощу». 1875 р.
- Іл. 48. Хуан Юсін. «Сяйво». Акрилові фарби, полотно. 2016-2018 рр.
- Іл. 48.1. Ши Тао (1642-1707). «10000 потворних плям».
- Іл. 49. Чень Бейсінь «Пожежна башта в Ціндао». Олія, полотно. 1979 р.
- Іл. 50. Чень Бейсінь «Сікомора». Олія, полотно. 1997 р.
- Іл. 51. Чень Бейсінь «Кордони води». Олія, полотно. 2016 р.
- Іл. 52. Ма Чанлі «Сезон збору врожаю». Олія, полотно. 1984 р.
- Іл. 53. Ма Чанлі «Осінь на Півночі». Олія, полотно. 1984 р.
- Іл. 54. Ма Чанлі «Голуба симфонія». Олія, полотно. 2014 р.
- Іл. 55. Сюй Цзян «Трав'яний вітер». Олія, полотно. 2017 р.
- Іл. 56. Сюй Цзян «Харукі Джояма-2». Олія, полотно. 2023 р.
- Іл. 57. Сюй Цзян «Нова мандрівка: Повернення до Сишаню». Олія, полотно. 2023 р.
- Іл. 58. Ян Юнлянь «Водоспад». Фото, колаж, цифрові технології. 2023 р.
- Іл. 59. Чень Чжень. «Продовження Дао». Інсталяція. 1997 р.
- Іл. 60. Чень Чжень. «Дзенський сад». Інсталяція. 2000 р.



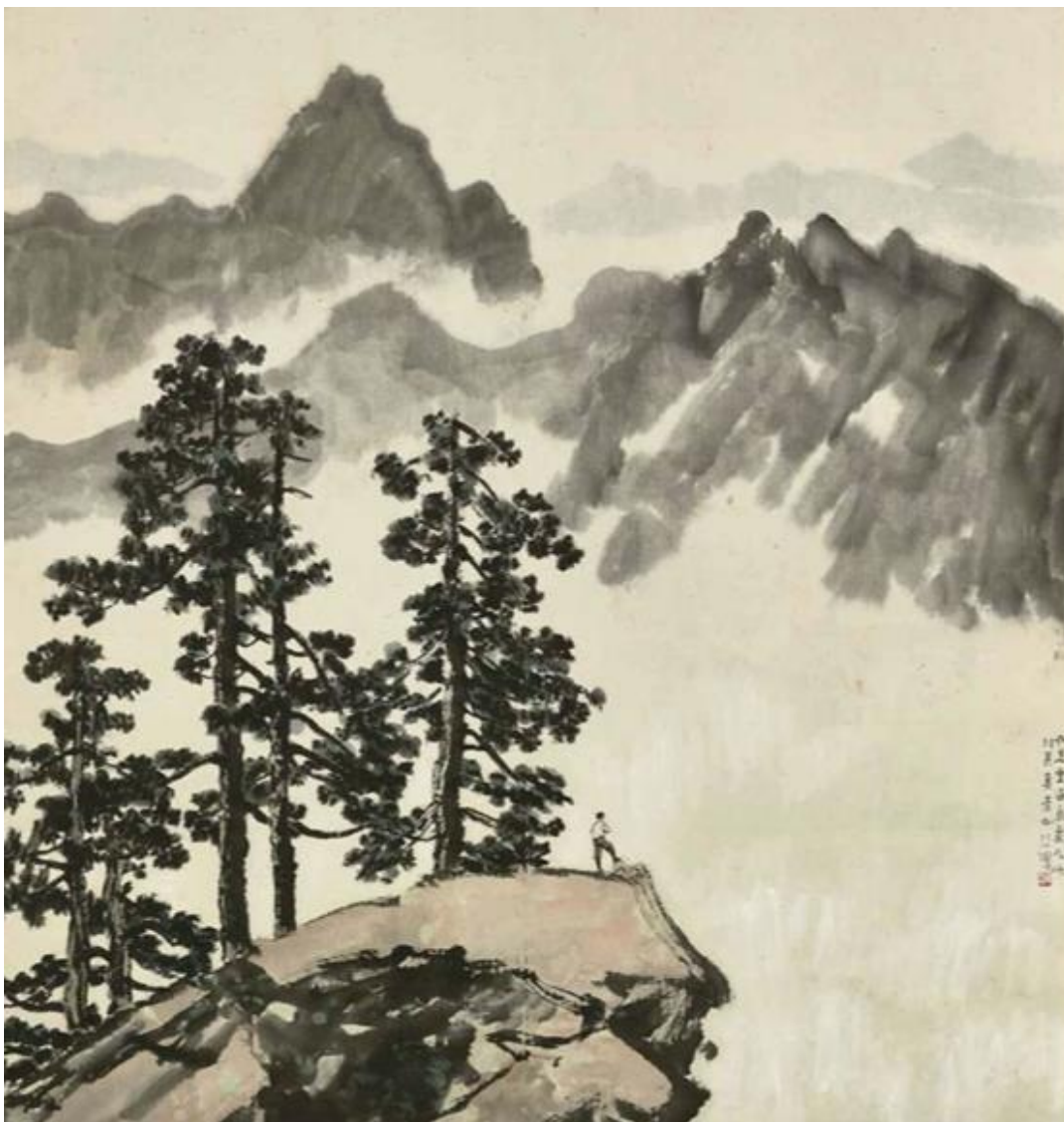
Іл. 1. Ці Байши «Верби». Туш, папір. 1930 р.

Представник течії «традиціоналістів» у «першому поколінні».



Іл. 2. Пань Тяншоу. Пейзаж. Туш, папір. 1947 р.

Представник течії «традиціоналістів» у «першому поколінні».



Іл. 3. Сюй Бейхун. «Гори Тяньму». Туш, папір. 1934 р.

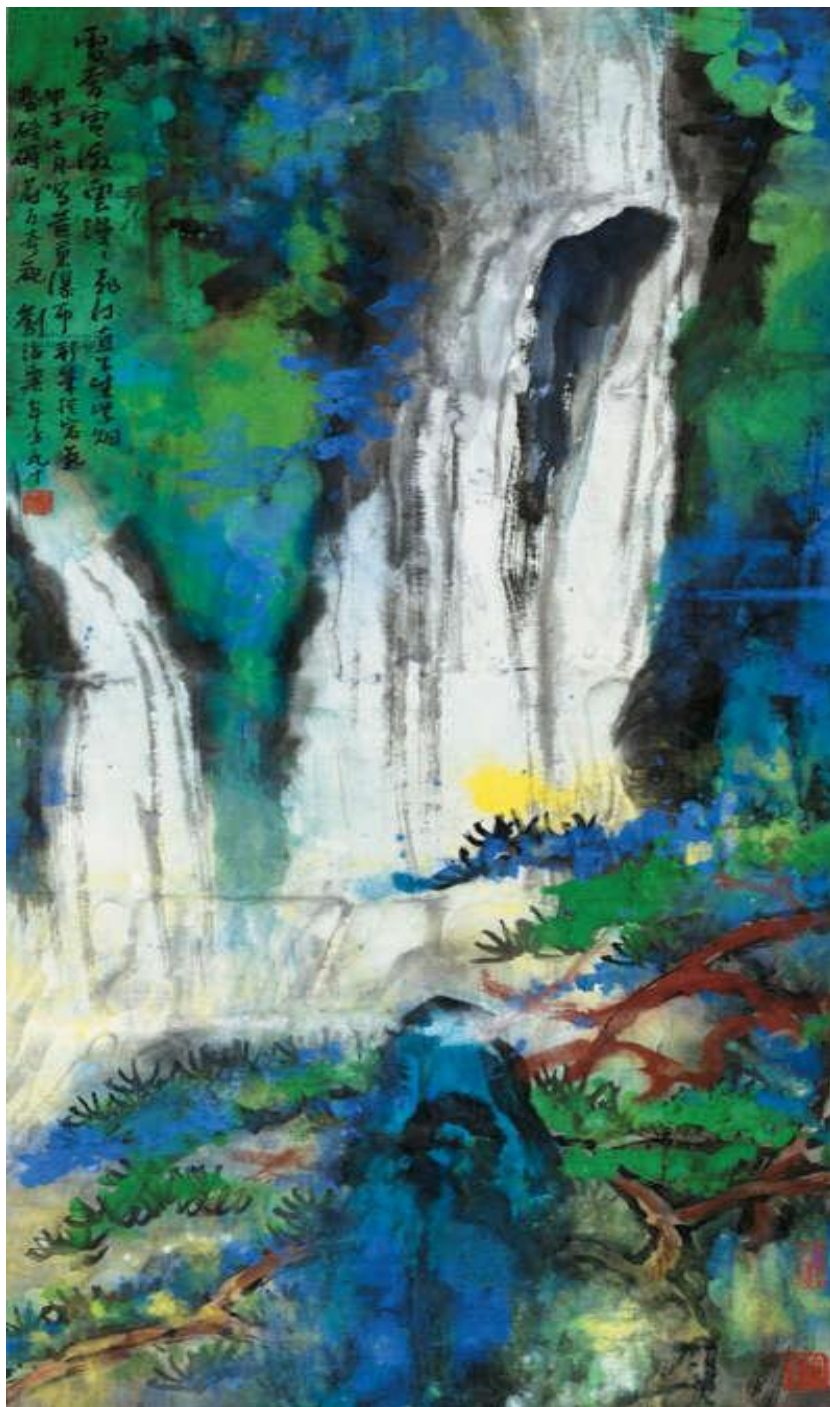
Представник течії «поєднання» китайського та європейського живопису у «першому поколінні».



Іл. 4. Лю Хайсу. «Пишні гори і чисті води». Кольорова туш, папір.

Кінець 1970-х рр.

Представник «реформаторів» у «першому поколінні».



Іл. 5. Лю Хайсу. «Водоспад у кольорових бризках».
Кольорова туш, папір. Кінець 1970-х рр.



Іл. 6. У Гуанчжун. «Розквітання». Кольорова туш, папір. 1986 р.

Представник «реформаторів» у «першому поколінні».



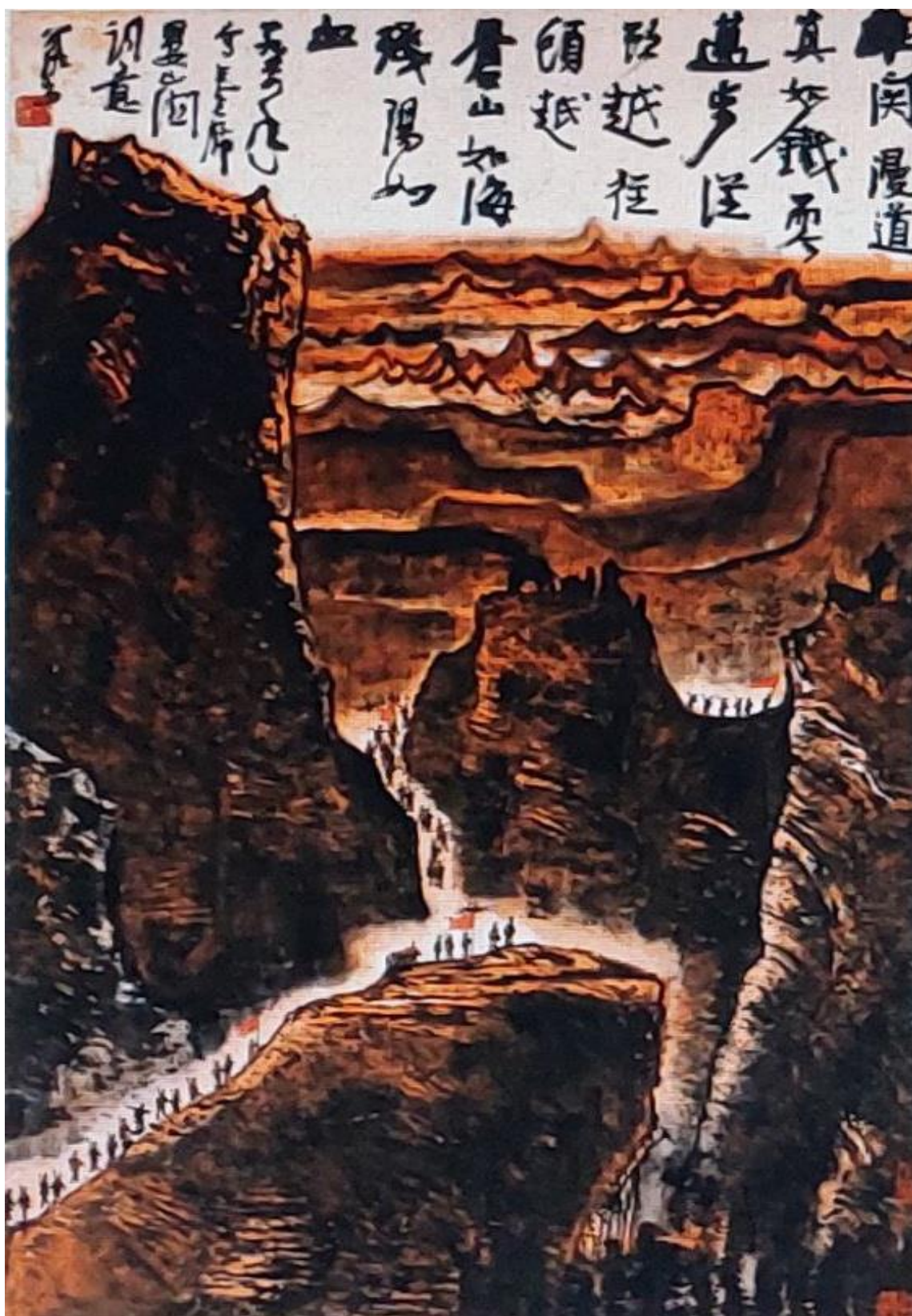
Іл. 7. У Гуанчжун. «Левиний гай». Туш, папір. 1983 р.



Іл. 8. У Гуанчжун. «Будівельна музика». Кольорова туш, папір. 2000 р.



Іл. 9. У Гуанчжун. «Гірське місто на річці Янцзи». Олія, полотно. 2003 р.

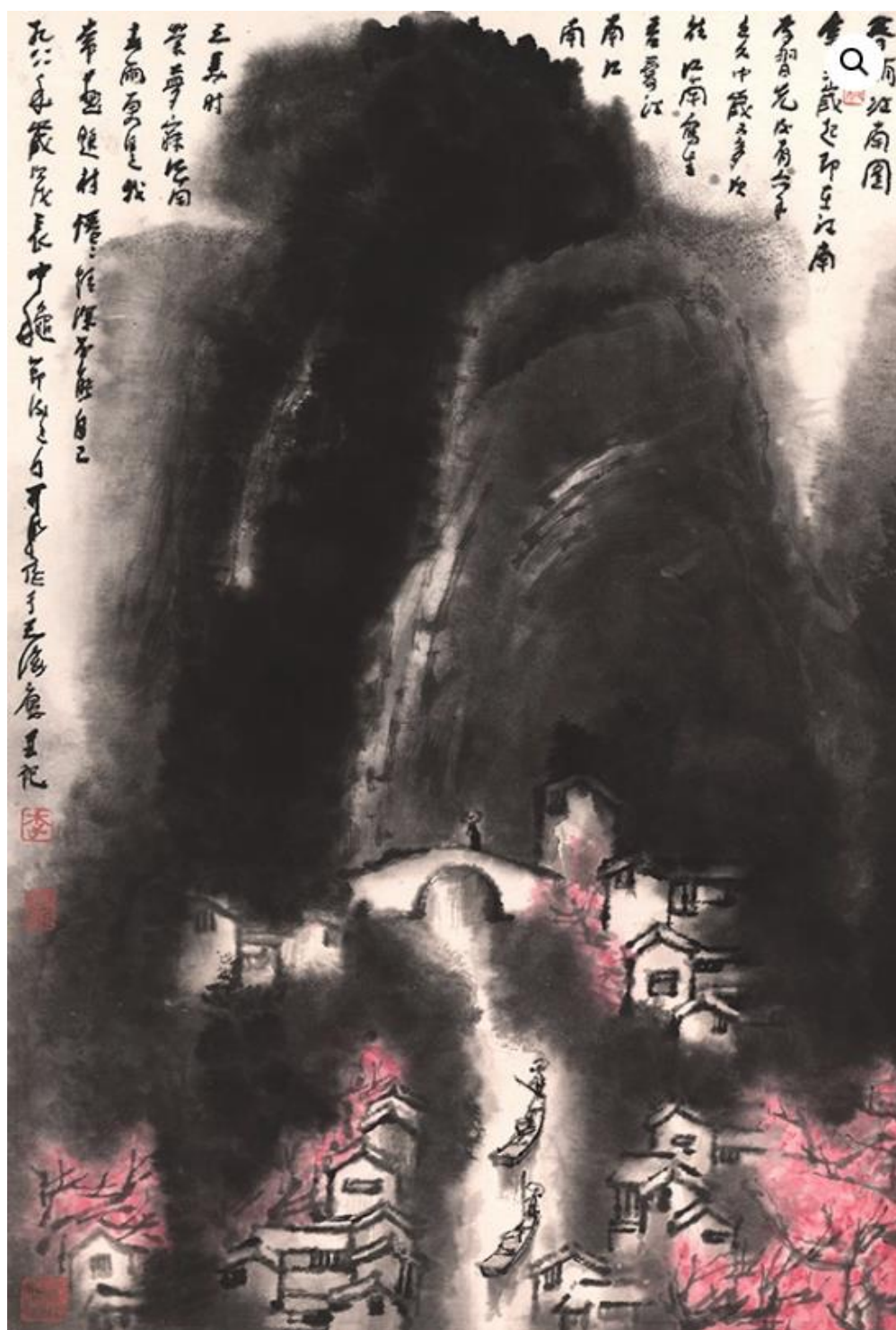


Іл. 10. Лі Кежань. «На горі Лушань». Кольорова туш, папір. 1964 р.

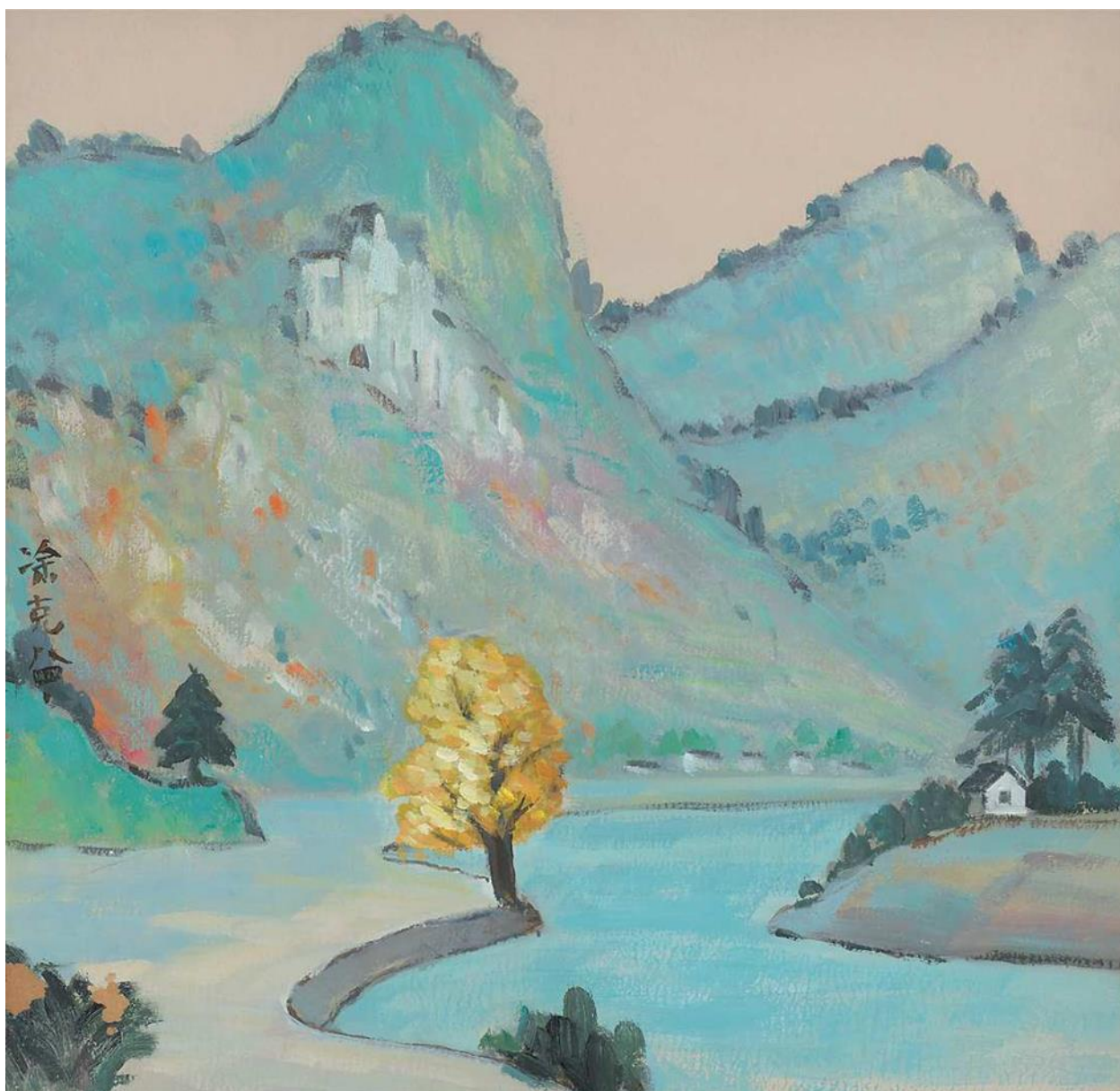
Представник «реформаторів» у «першому поколінні».



Іл. 11. Лі Кежань. «Село в горах». Туш, папір. 1985 р.



Іл. 12. Лі Кежань. «Весняний дощ у Цзяннані». Туш, папір. 1988 р.

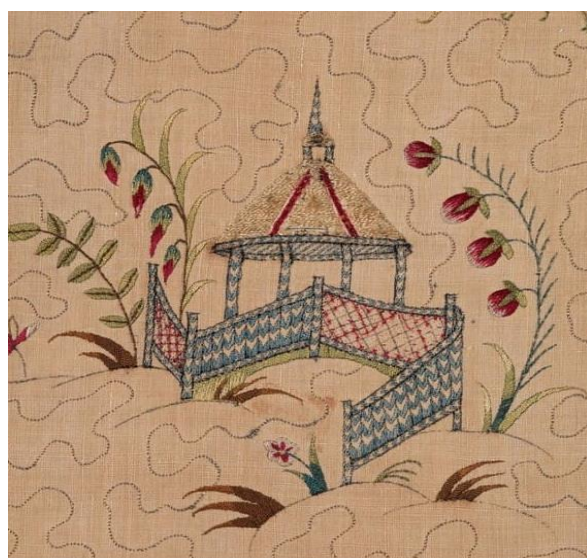
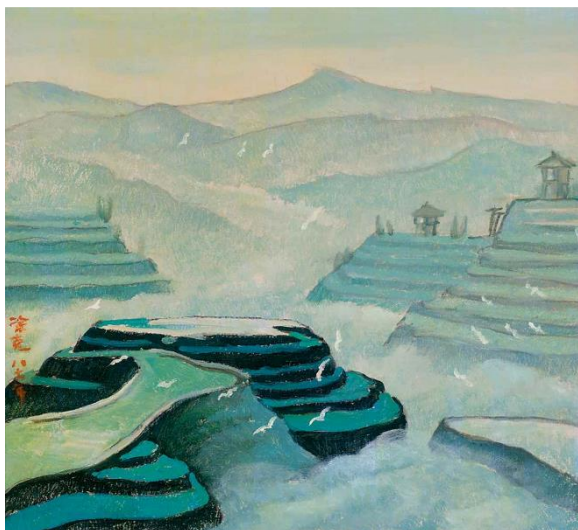


Іл. 13. Ту Ке. «Зима схожа на весну». Олія, полотно. 1984 р.

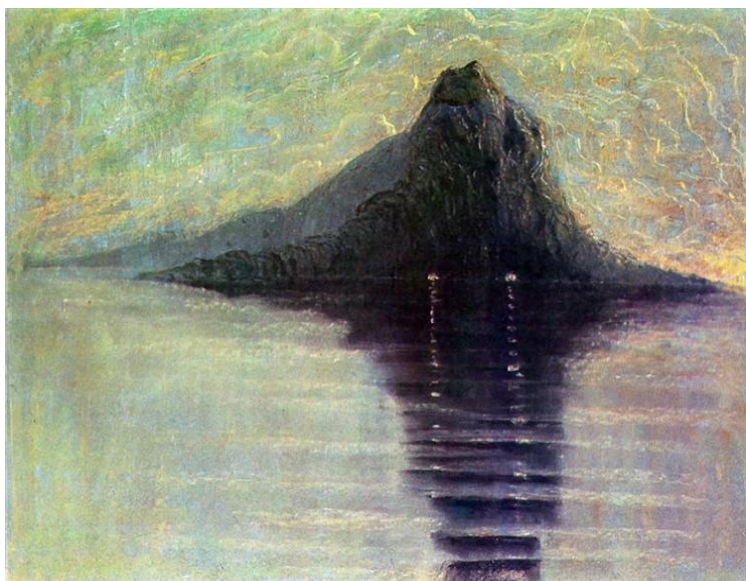
Представник «реформаторів» у «другому поколінні».



Іл. 14. Ту Ке. «Одна з чапелъ відлітає». Олія, полотно. 1980-ті рр.



Іл.14.1. Європейське «шинуазрі» 18 ст.

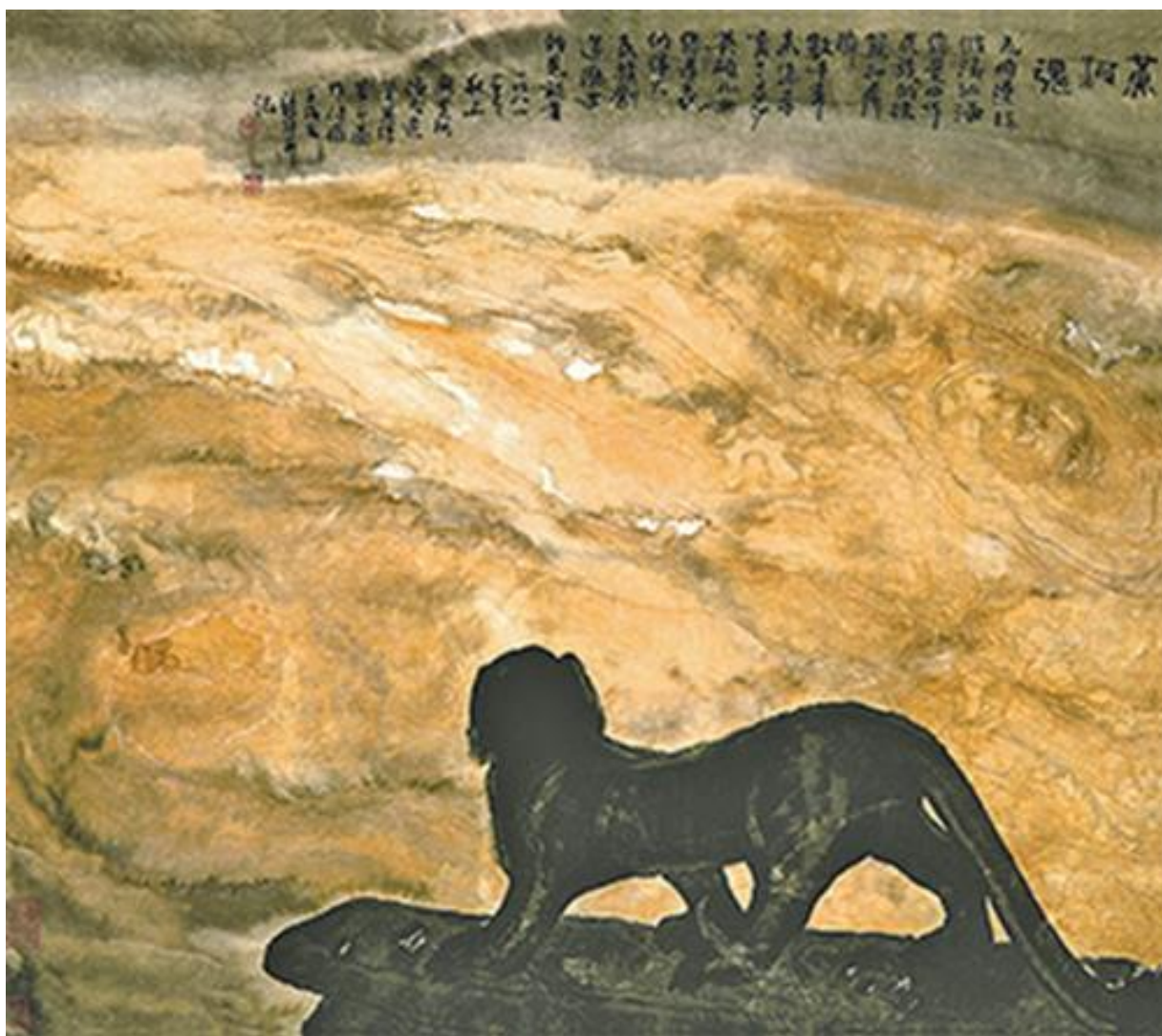


Іл. 14.2. М. Чюрльоніс. «Спокій». 1905 р.

Прояви впливу європейського мистецтва у пейзажі Ту Ке.



Іл. 15. Ту Ке «Гірський пейзаж у сутінках». Олія, полотно. 1989 р.



Іл. 16. Чжоу Шаохуа. «Дух Хуанхе». Туш, папір. 1982 р.

Представник «реформаторів» у «другому поколінні».



Іл. 17. Чжоу Шаохуа. «Стривожена пісня сороки на гілці, що схилилася, в повний місяць». Кольорова туш, папір. 2006 р.



Іл. 18. Лін Феньмянь. «Човни». Кольорова туш, папір. 1979 р.

Представник китайського мистецького зарубіжжя «другого покоління»



Іл. 19. Лін Феньмян «Одинока хижа на Осінній горі». Кольорова туш, папір. 1979-1980 р.

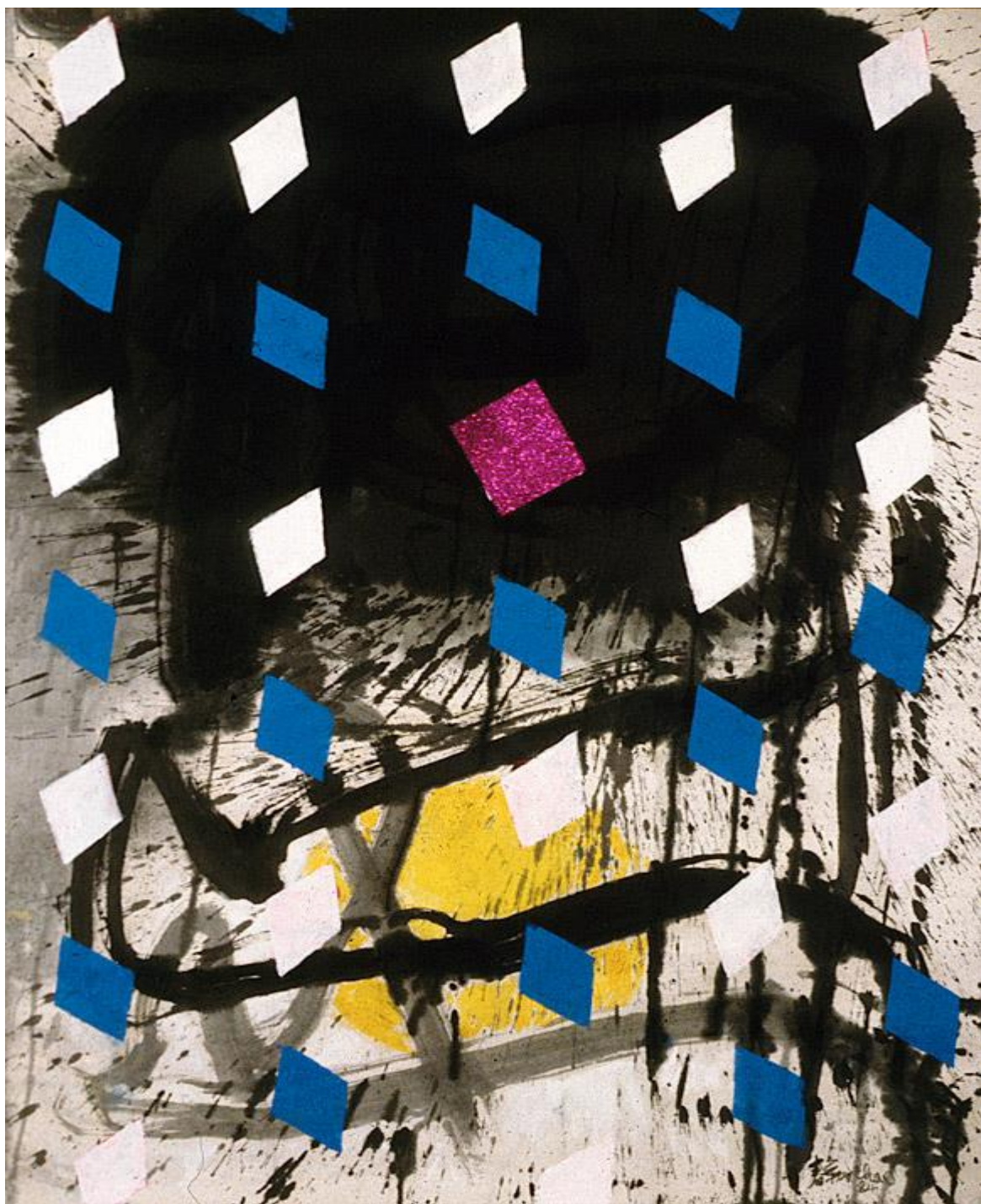


Іл. 20. Лін Феньмян «Рибальське село». Олія, полотно. 1980-ті роки.



Іл. 21. Чжао Чунсян. «Озерний пейзаж». Акварель, папір. 1959 р.

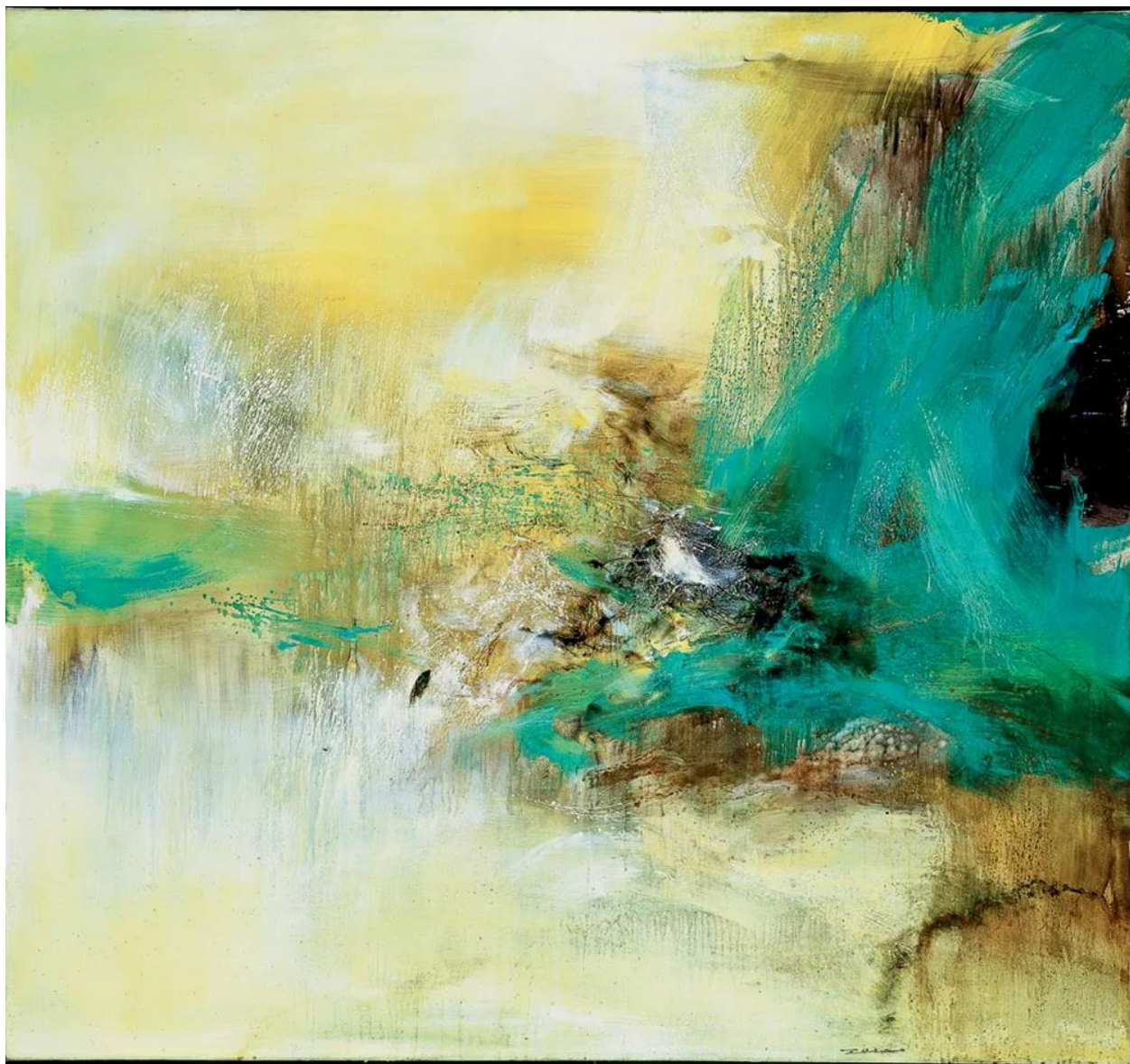
Представник китайської мистецької діаспори «другого покоління»



Іл. 22. Чжао Чунсян. «Місячне сяйво». Кольорова туш, папір. 1984 р.



Іл. 23. Чжао Чунсян. «Без назви». Кольорова туш, папір. 1989 р.



Іл. 24. Цзао Воу-Кі «13.01.76». Олія, полотно. 1976 р.

Представник китайської мистецької діаспори «другого покоління»



Іл. 25. Цзао Воу-Кі. «Присвята Клоду Моне». Олія, полотно. 1991 р.



Іл. 26. Цзао Боу-Кі «Без назви». Туш, папір. 2006 р.



Іл. 27. Ван Дуженг. «Осінній пейзаж мосту Хайбо». Олія, полотно. 1982 р.

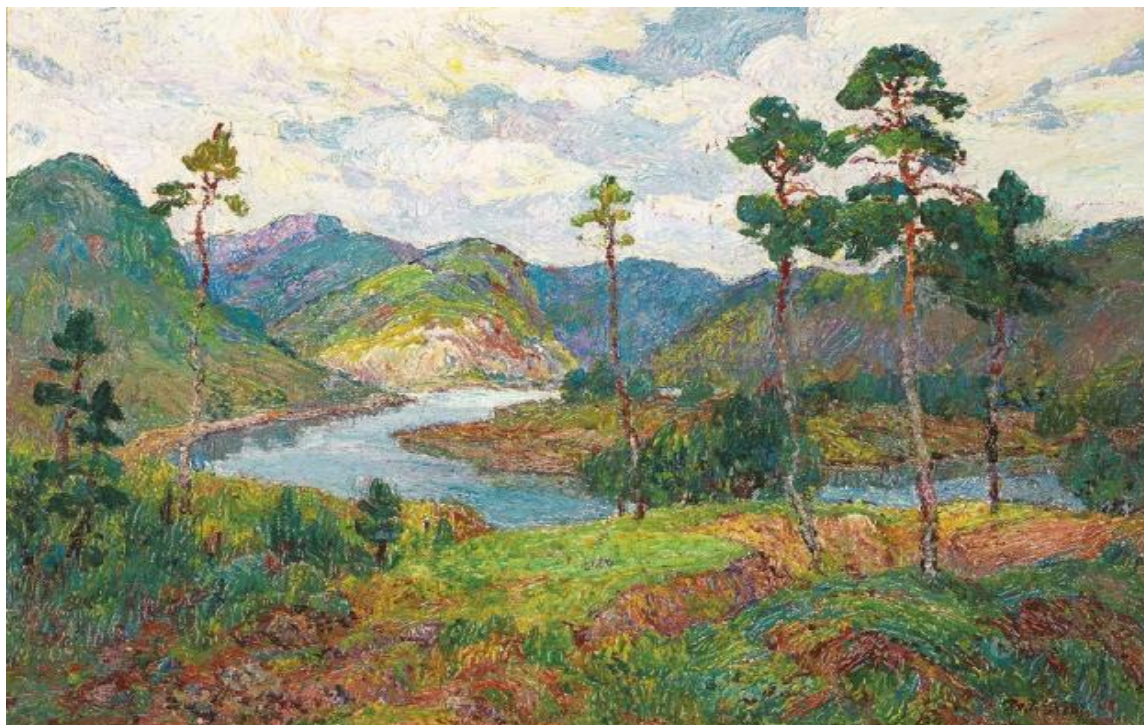


Іл. 28. Чень Іфей. «Спогади про рідне місто». Олія, полотно. 1983 р.

Повернення до зразків імпресіонізму у пейзажистів «третього покоління»



Іл. 29. Дін Фанг. «З серії «Місто нежиті». Олія, полотно. 1985 р.



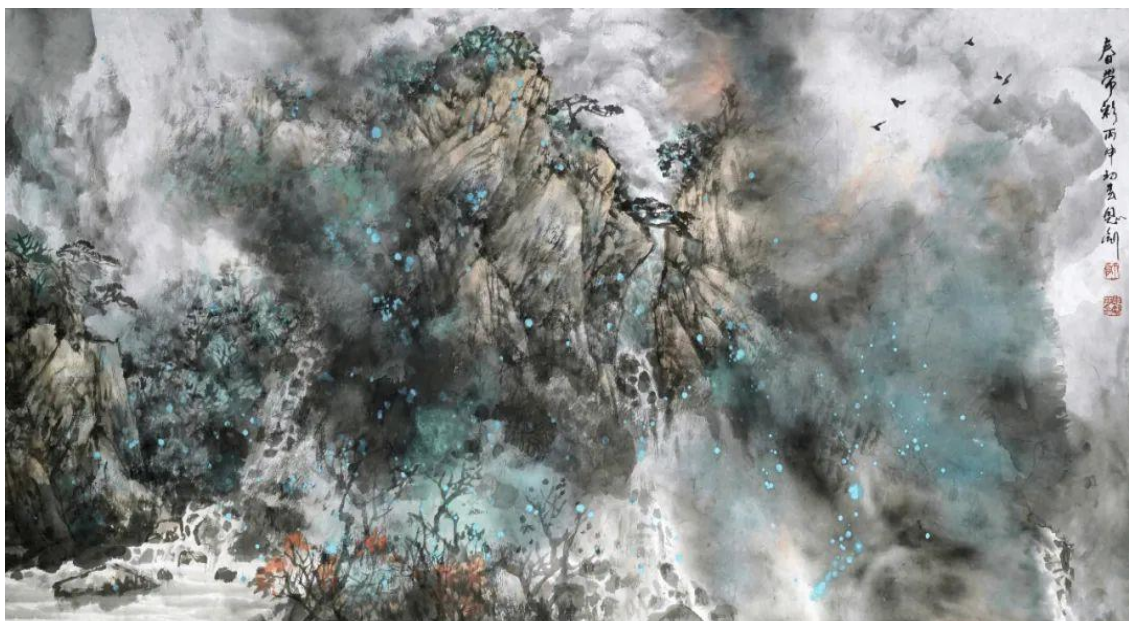
Іл. 30. Сун Юнтаї. «Озерний пейзаж». Олія, полотно. 1989 р.

Вплив європейського живопису на регіональних митців-пейзажистів



Іл. 31. Ши Еньчжао «Цанму». Кольорова туш, папір. 1993 р.

Національна самобутність у представників регіонального пейзажу.
Північний Китай.

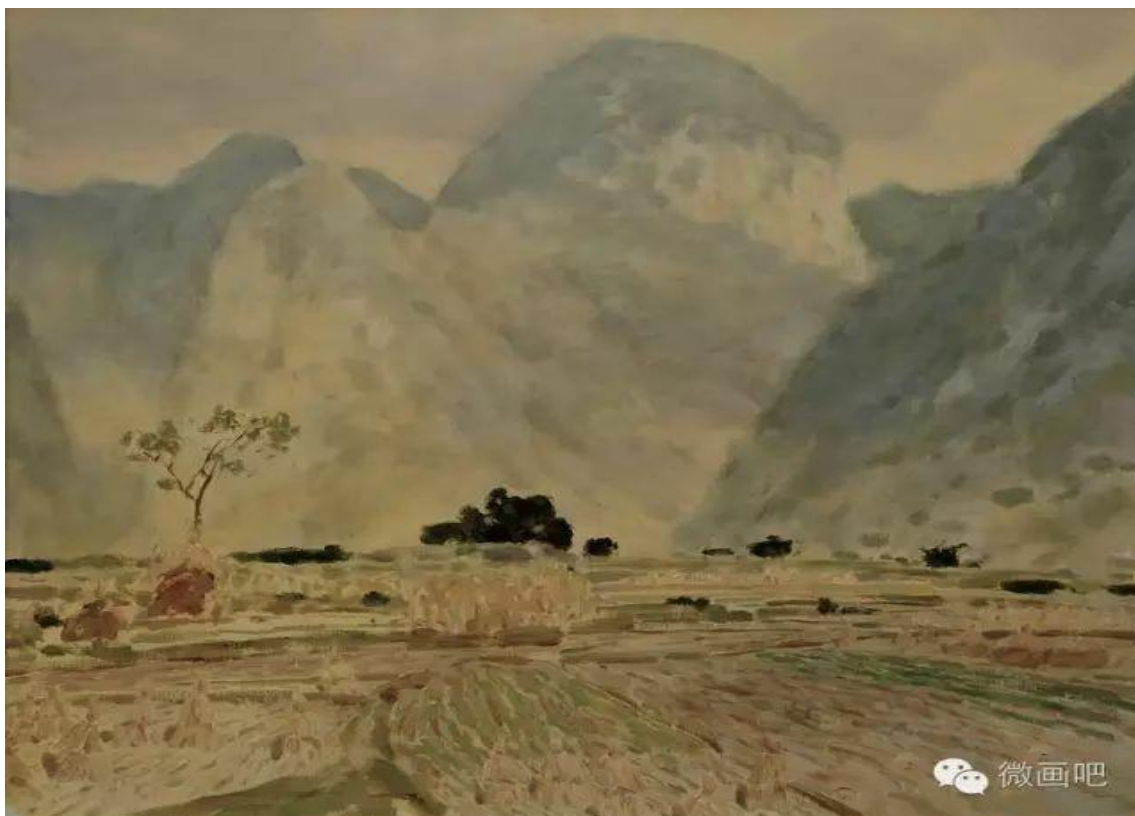


Іл. 32. Ши Еньчжао «Кольорова весна». Кольорова туш, папір. 2016.



Іл. 33. Ши Еньчжао «На горі Улін».

Кольорова туш, папір. 2022 р.



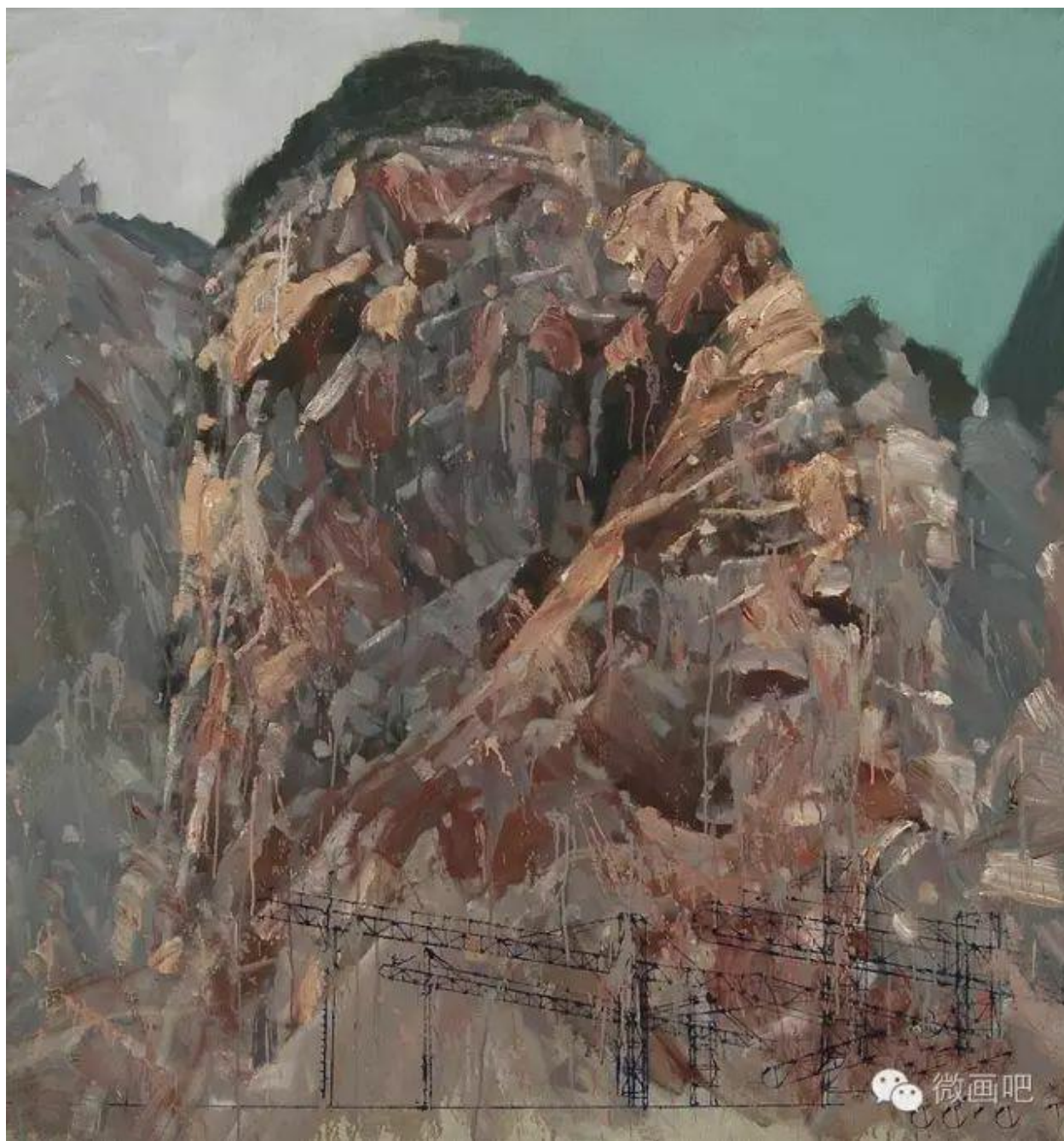
Іл. 34. Се Сеньцю «Поетичний пейзаж». Олія, полотно. 2006 р.



Іл. 35. Се Сеньцю «Пасторальні спогади». Олія, полотно. 2009 р.

Національна самобутність у представників регіонального пейзажу.

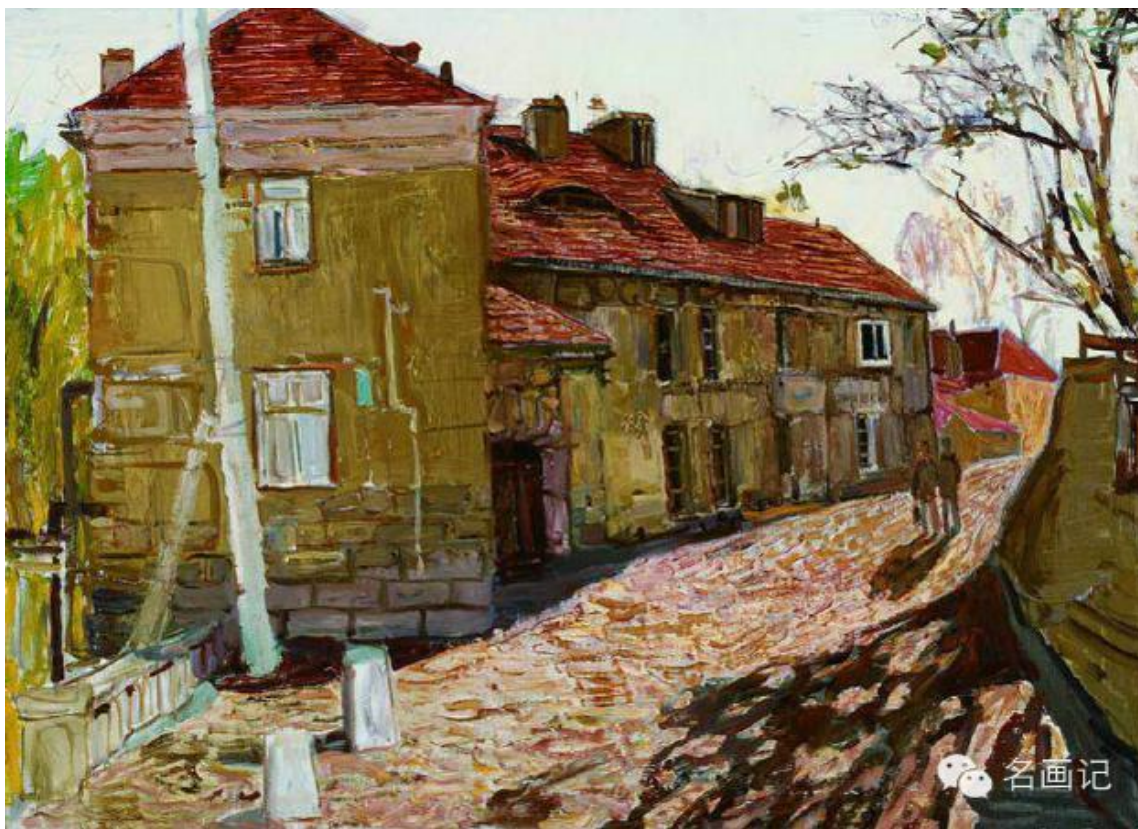
Південний Китай.



Іл. 36. Сє Сеньцю «Поранений пейзаж ІІІ». Олія, полотно. 2008 р.



Іл. 37. Чень Іфей. «Сніг в Цзяннані». Олія, полотно. 2000-ні рр.



Іл. 38. Дай Шихе. «Стара вуличка Гуансян в Циндао».

Олія, полотно. 2012 р.

Пейзаж як «історія міста» – важлива тематика у митців «третього покоління»



Іл. 39. Цю Таофен. «Водоспад, що літає, на горі Лушань. Сувій».
Туш, папір. 1980 р.

Перехідний етап у пейзажному мистецтві митців «третього покоління»



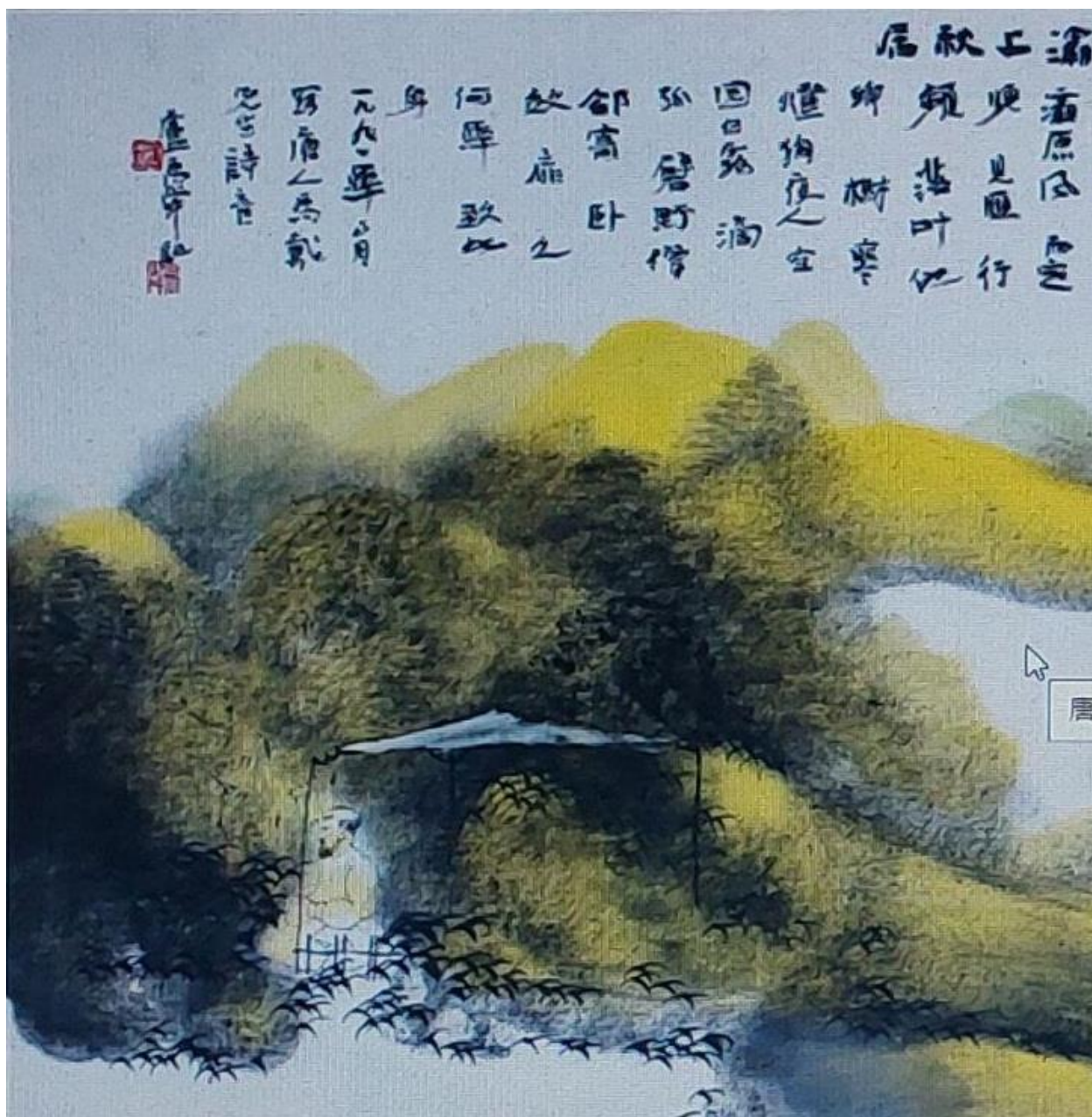
Іл. 40. Цю Таофен. «Тіні вітрил на річці Тунцзян».
Кольорова туш, папір, картон. 1986 р.



Іл. 41. Цю Таофен. «Вітрила вдалечині». Туш, папір. 1988 р.



Іл. 42. Цю Таофен. «Зелень у весняних горах». Туш, папір. 1987 р.



Іл. 43. Лу Юйшунь. «Поезія династії Тан». Кольорова туш, папір. 1991 р.

Представник напрямку «Нової веньженьхуа» у «четвертому поколінні»



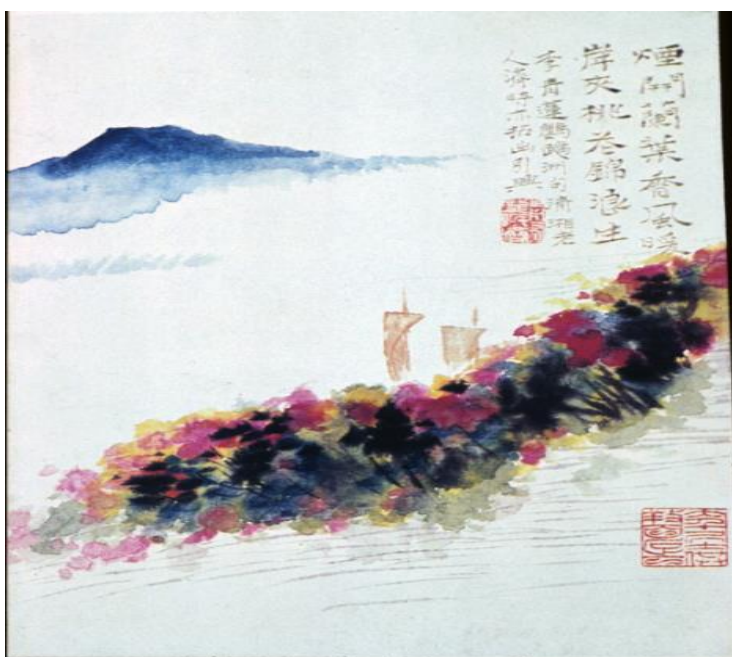
Іл. 44. Лу Юйшунь. «Місце усамітнення». Кольорова туш, папір. 2003 р.



Іл. 45. Лу Юйшунь. «Пейзаж». Кольорова туш, папір. 2008 р.

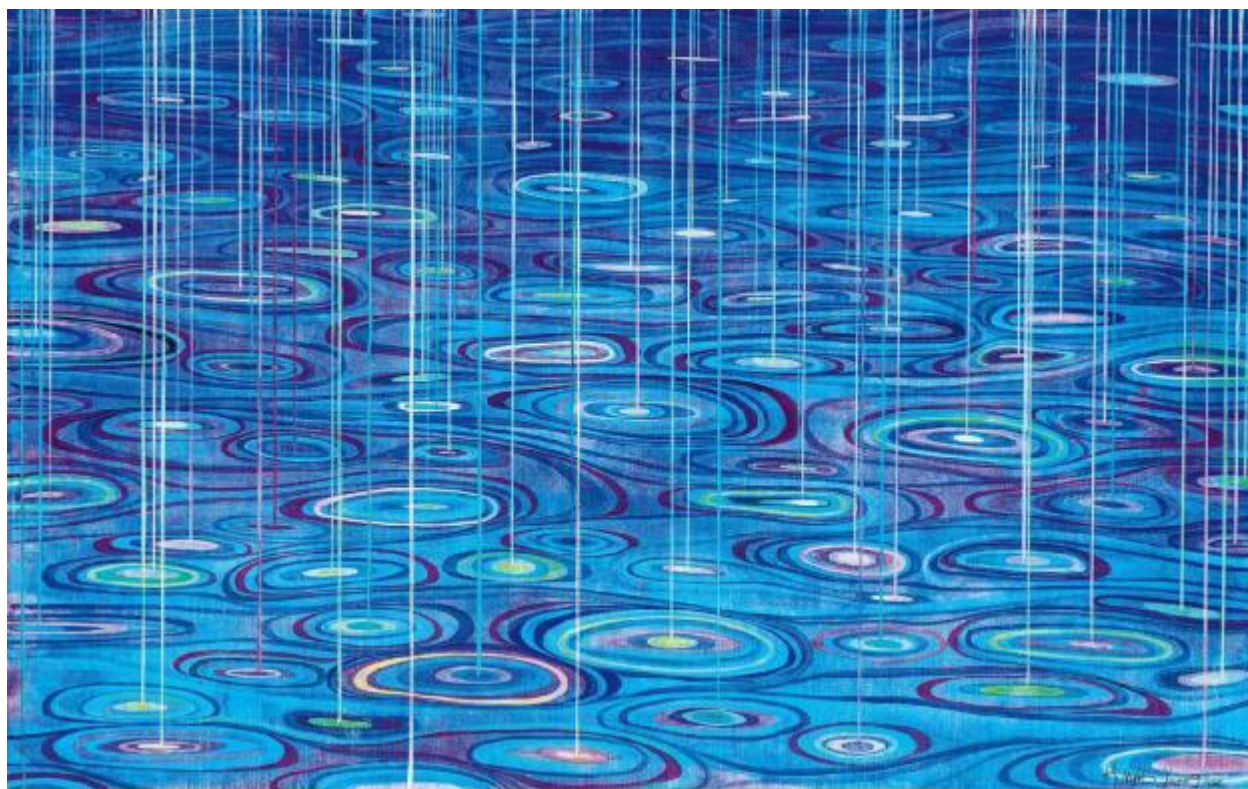


Іл. 46. Хуан Юсінь. «Мана Коулуна». Акрилові фарби, полотно. 2016-2020 рр.



Іл. 46.1. Ши Тао (1642-1707). «Берег із квітучими персиками».

Трансформація принципів китайського класичного пейзажу у представників «четвертого покоління»



Іл. 47. Хуан Юсін. «Дош на Сені». Акрилові фарби, полотно. 2014 р.



Іл. 47.1. Г. Кайботт. «Йер. Ефект дощу». 1875 р.

Трансформація принципів європейського «класичного» пейзажу у представників «четвертого покоління»



Іл. 48. Хуан Юсін. «Сяйво». Акрилові фарби, полотно. 2016-2018 рр.



Іл. 48.1. Ши Тао (1642-1707). «10000 потворних плям».

Від китайської класики до абстракції – один з напрямків розвитку пейзажу у представників «четвертого покоління»



Іл. 49. Чень Бейсінь «Пожежна башта в Ціндао». Олія, полотно. 1979 р.



Іл. 50. Чень Бейсінь «Сікомора». Олія, полотно. 1997 р.



Іл. 51. Чень Бейсінь «Кордони води». Олія, полотно. 2016 р.



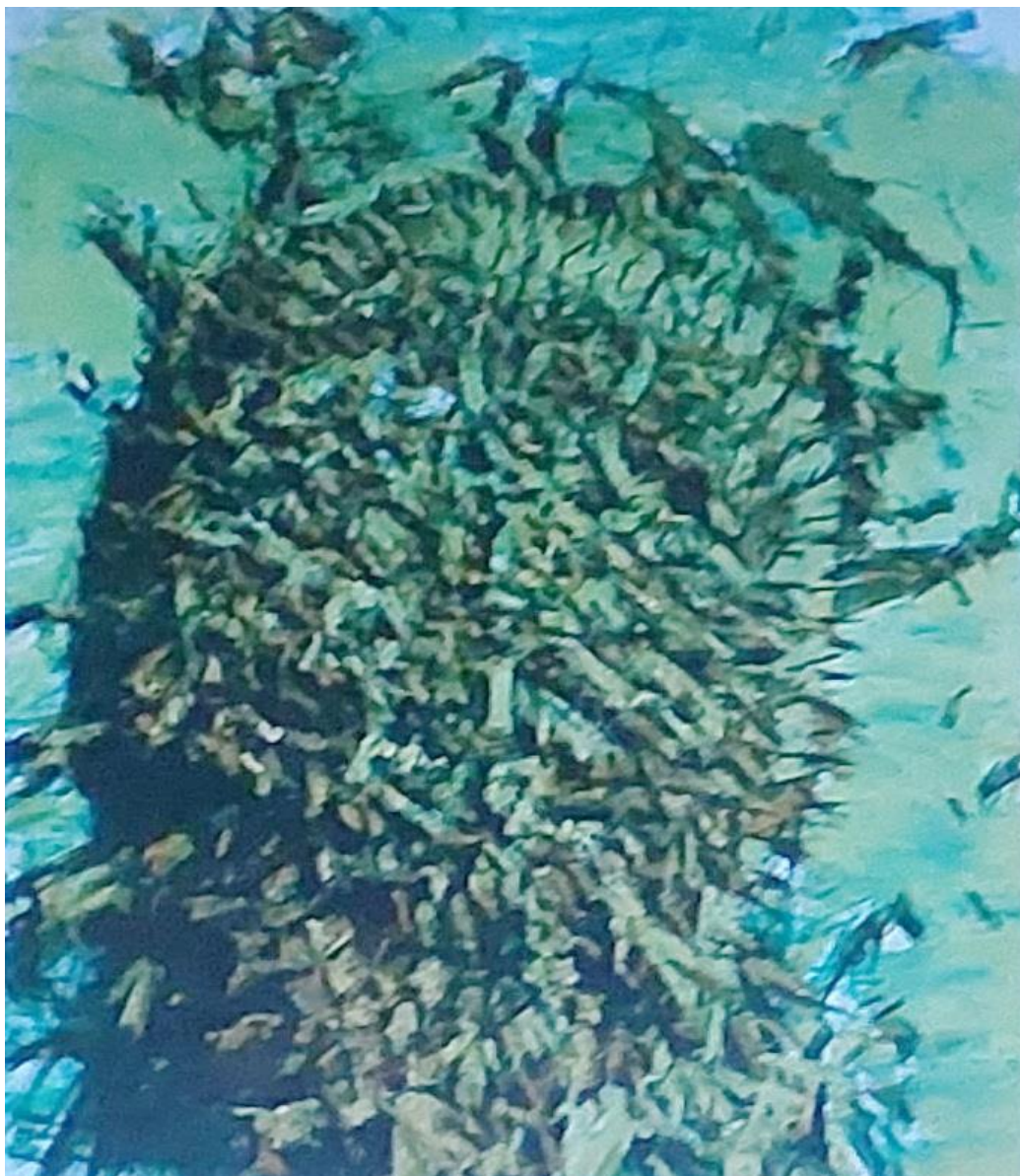
Іл. 52. Ма Чанлі «Сезон збору врожаю». Олія, полотно. 1984 р.



Іл. 53. Ма Чанлі «Осінь на Півночі». Олія, полотно. 1984 р.

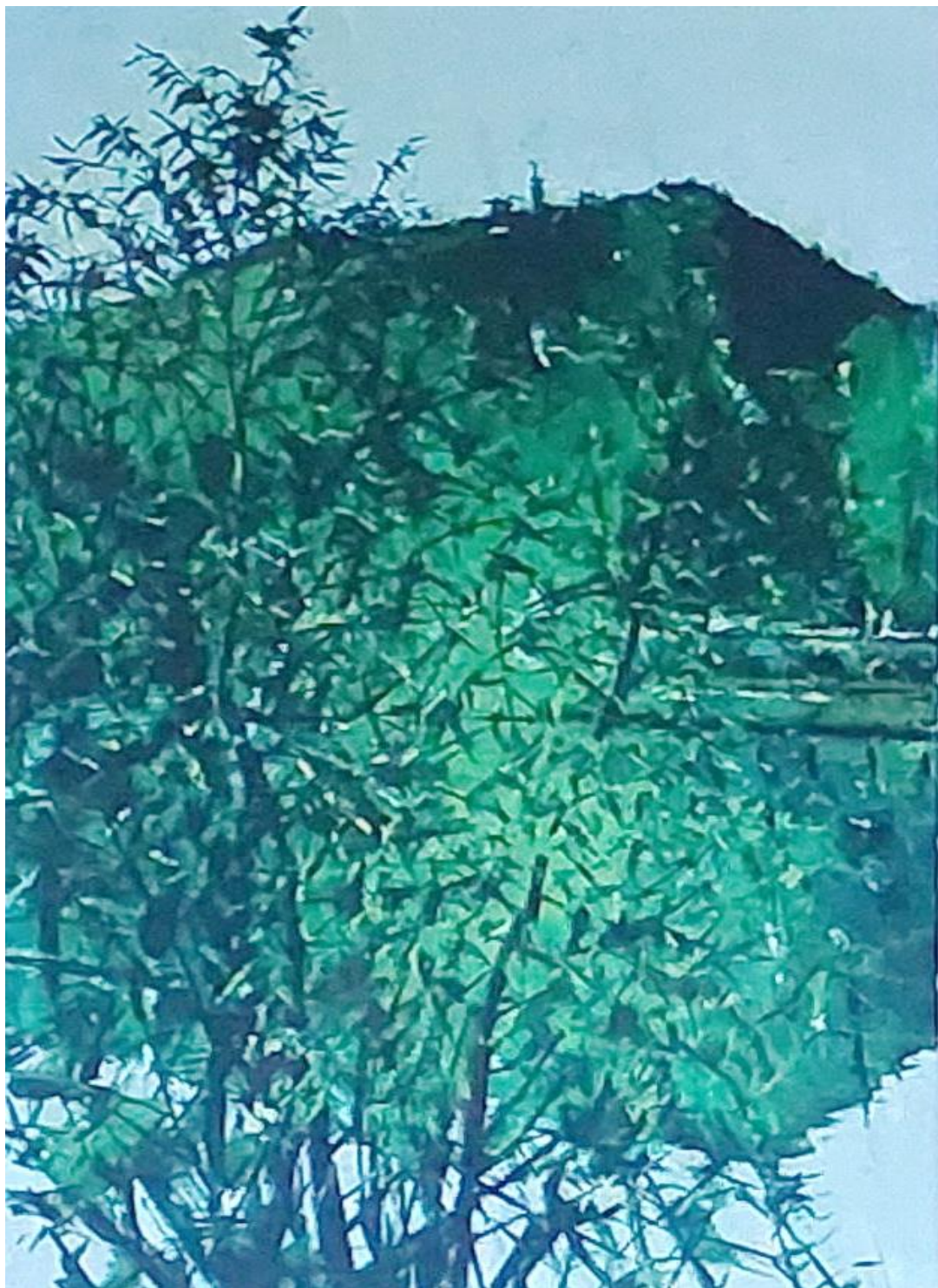


Іл. 54. Ма Чанлі «Голуба симфонія». Олія, полотно. 2014 р.



Іл. 55. Сюй Цзянь «Трав'яний вітер». Олія, полотно. 2017 р.

«Екологічна» тематика в пейзажі постає світоглядною концепцією у представників «четвертого покоління»



Іл. 56. Сюй Цзян «Харукі Джояма-2». Олія, полотно. 2023 р.



Іл. 57. Сюй Цзян «Нова мандрівка: Повернення до Сишаню».
Олія, полотно. 2023 р.



Іл. 58. Ян Юнлянь «Водоспад». Фото, колаж, цифрові технології. 2023 р.



Іл. 59. Чень Чжень. «Продовження Дао». Інсталяція. 1997 р.



Іл. 60. Чень Чжень. «Дзенський сад». Інсталяція. 2000 р.

Концепція «інішого простору». Трансформація класичного китайського пейзажного живопису в інші мистецькі форми.

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Ван Цзифен Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кін. 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 6. С. 28-34. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.3>
2. Ван Цзифен, Корнєв А. Розвиток сучасного пейзажу в Китаї у віддзеркаленні українського мистецтвознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 83. Т. 2. 2025. С. 65-70. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-9>
3. Ван Цзифен Історизм і модернізм в інтерпретаціях сучасного китайського пейзажу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 88. Т. 1. С.84-88. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-11>
4. Ван Цзифен, Корнєв А. Мистецтво сучасного пейзажу в творах Хуан Юсіна. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Т. 2. С. 84-88. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-12>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Ван Цзифен Пейзаж як виток художньої творчості у контексті пейзажного живопису Китаю. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістрантів (Київ, 03 листопада 2022 р.)*. Київ : НАКККиМ, 2022. С. 85-87.
5. Ван Цзифен Пейзажі Сюй Бейхуна – оновлення традиції. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»*. 21-22 листопада. Частина 2. Харків: ХДАК, 2024. С. 304-306.

6. Ван Цзифен Три течії у пейзажному живописі «гохуа» в XX столітті. *Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців. Збірка тез.* Харків: ХДАДМ, 2024. С. 5-6.
7. Ван Цзифен До історії образотворчого руху в Китаї «85 нових хвиль». *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квітня 2025 р. У 2 ч. Ч. 2.* Харків : ХДАК, 2025 С. 286-287.