

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису  
7.03:7.071.1:378]:001.891(514.12)

**ЛО СЯО**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ХУДОЖНЯ ШКОЛА ГАНЬСУ: СТАНОВЛЕННЯ, ПРОВІДНІ МИТЦІ  
ТА СТИЛЬОВІ КОНЦЕПТИ МИСТЕЦТВА КИТАЮ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії (PhD)

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

Ло Сяо Ло Сяо

Науковий керівник: Токар Марина Іванівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри аудіовізуального мистецтва,  
перший проректор з науково-педагогічної роботи ХДАДМ

Харків-2026

## АНОТАЦІЯ

**Ло Сяо. Художня школа Ганьсу: становлення, провідні митці та стильові концепти мистецтва Китаю** – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Міністерство культури України, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2026.

Дисертація присвячена дослідженню основних етапів розвитку школи живопису Ганьсу в контексті історії, географічної специфіки, регіональної культури. Актуальність дослідження зумовлена важливістю місця, яке вона займає в просуванні традицій китайського образотворчого мистецтва в контексті його регіональних особливостей, що є відправною точкою для пошуків контурів подальшого культурного розвитку Китаю з урахуванням етнічної специфіки.

Методологія роботи ґрунтується на загальнонаукових та спеціальних методах дослідження, інтегрованих з мистецтвознавства, історії, культурології, філософії та ін., що сприяло міждисциплінарній синергії наукової рефлексії.

У першому підрозділі *«Історіографічний аналіз та джерельна база дослідження»* першого розділу **«Науково-методологічні засади дослідження»** проаналізовані праці українських і зарубіжних дослідників, у яких сформульовані основні теоретичні засади дисертаційної роботи. Серед зарубіжних праць виокремлено розвідки загальнотеоретичного характеру, які формують соціогуманітарне та філософське тло для пояснення подій в регіоні. Важливе значення мають праці, в яких осмислені особливості китайського мистецтва.

У другому підрозділі *«Регіональна ідентичність у мистецтві: ціннісні виміри інтерпретації локальних традицій у художній творчості»* обґрунтовано, що художня творчість Китаю відображає етнічні особливості різних провінцій, які інтегруються у мистецтво. Вони визначають

самобутність творів мистецтва, зокрема образотворчого, завдяки творчому натхненню, інспірованому з місцевої природи, традицій та творчих преференцій різних етнічних груп.

У першому підрозділі *«Соціокультурні та мистецькі передумови формування академічних осередків живопису Китаю»* другого розділу **«Генезис та еволюція художньої школи Ганьсу в контексті розвитку китайського мистецтва»** проаналізовано основні культурно-цивілізаційні чинники, які вплинули на формування академії живопису в Китаї.

Визначено, що система академії живопису є найбільш унікальною формою у структурі китайського мистецтва, зокрема демонструє певну спадкоємність і внутрішню логіку взаємозв'язку між політичною та економічною системами сучасного та традиційного імператорського Китаю.

У другому підрозділі *«Етапи становлення Академії живопису Ганьсу: історична ретроспектива та сучасний стан»* досліджено основні віхи становлення Академії живопису Ганьсу. Визначено основні історичні етапи розвитку Академії: підготовчий (1985–1990), перші роки заснування (1990–2000); період сталого розвитку (2000–2010), славетний період (2010–2020). Доведено, що хоча заснування Академії відбулося не так давно, за своїм розвитком вона втримує загальнодержавний темп, що визначило виключну цінність та значення її мистецької діяльності, унікальної школи живопису Дуньхуана в культурі та мистецтві провінції, Китаю та всього світу.

У третьому підрозділі *«Спадщина Дуньхуана як фундамент регіональної мистецької ідентичності та творчих орієнтирів школи Ганьсу»* показано, як культурно-історична спадщина провінції впливає на мистецтво Китаю, яке наслідує цивілізаційні здобутки та духовну спадщину регіональної культури, зокрема живопису Дуньхуана для створення та розвитку Дуньхуанознавства.

У першому підрозділі *«Паломництво. Дуньхуан»* як маніфестація мистецько-ціннісних орієнтирів школи Ганьсу» третього розділу **«Стильові концепти та творчі домінанти художньої школи Ганьсу»** досліджені основні культурно-мистецькі причини та напрями створення нової школи

живопису Дуньхуана, що стало пріоритетним курсом художньої школи Ганьсу останніх років. Констатовано, що художники під впливом культури Могао в Дуньхуані докладають зусиль, аби переосмислити та зберегти надбання мистецтва та культури династичного Китаю.

У другому підрозділі *«Провідні митці Ганьсу: внесок у збереження та трансформацію традиційних технік і стилістичних парадигм китайського живопису»* проаналізовані основні творчі здобутки та техніки митців, які визначають їхній внесок у збереження та еволюцію традицій китайського живопису. Обґрунтовано розподіл творчості майстрів на три категорії за художнім стилем і змістовним вираженням: традиційний реалізм, самотність та пошук «образів». Доведено, що проаналізовані картини сучасних художників, виконані різними стилями й манерами, через унікальні ракурси відтворюють їхній багатий внутрішній світ, формування мови почуттів і глибокого ліризму в розумінні китайської культури, дають змогу побачити екзотичну чарівність регіональної культури та стиль культури і мистецтва західного Китаю. Більшість робіт митців зазнали глибокого впливу регіональної культурної специфіки Ганьсу, однак на низку робіт вплинули художні мова та ідеї сучасного мистецтва Заходу.

**Ключові слова:** Китай, образотворче мистецтво, художня школа Ганьсу, традиція, академічна освіта, регіональна культура.

## SUMMARY

**Luo Xiao. Gansu Art School: Formation, Leading Artists, and Stylistic Concepts of Chinese Art** – a qualifying scientific work in manuscript form. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 «Fine Arts, Decorative Arts, Restoration.» Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the main stages of development of the Gansu school of painting in the context of history, geographical specificity, and

regional culture. The relevance of the research is determined by the importance of the place it occupies in promoting the traditions of Chinese fine arts in the context of its regional characteristics, which is the starting point for searching for the contours of China's further cultural development, taking into account ethnic specifics.

The methodology of the work is based on general scientific and special research methods integrated with art history, history, cultural studies, philosophy, etc., which contributed to the interdisciplinary synergy of scientific reflection.

The first subsection, *«Historiographical Analysis and Source Base of the Study»*, of the first chapter, **«Scientific and Methodological Foundations of the Study»**, analyzes the works of Ukrainian and foreign researchers, which formulate the main theoretical foundations of the dissertation. Among foreign works, general theoretical studies are highlighted, which form the socio-humanitarian and philosophical background for explaining events in the region. Works that explore the peculiarities of Chinese art are of particular importance.

The second section, *«Regional Identity in Art: Value Dimensions of Interpreting Local Traditions in Artistic Creativity»*, argues that Chinese artistic creativity reflects the ethnic characteristics of different provinces, which are integrated into art. They determine the originality of works of art, in particular visual art, thanks to creative inspiration inspired by local nature, traditions, and creative preferences of different ethnic groups.

The first subsection *«Sociocultural and artistic prerequisites for the formation of academic centers of painting in China»* of the second chapter **«The genesis and evolution of the Gansu art school in the context of the development of Chinese art»**, the main cultural and civilizational factors that influenced the formation of painting academies in China are analyzed.

It is determined that the system of painting academies is the most unique form in the structure of Chinese art, in particular, demonstrating a certain continuity and internal logic of the relationship between the political and economic systems of modern and traditional imperial China.

The second section, «*Stages in the Development of the Gansu Academy of Fine Arts: Historical Retrospective and Current Status*», examines the main milestones in the development of the Gansu Academy of Fine Arts. The main historical stages of the Academy's development are identified: preparatory (1985–1990), the first years of foundation (1990–2000); the period of sustainable development (2000–2010), the glorious period (2010–2020). It has been proven that although the Academy was founded not so long ago, its development keeps pace with the national one, which has determined the exceptional value and significance of its artistic activity, the unique Dunhuang school of painting in the culture and art of the province, China, and the whole world.

The third section, «*Dunhuang's heritage as the foundation of regional artistic identity and creative guidelines for the Gansu school*», shows how the province's cultural and historical heritage influences Chinese art, which follows the civilizational achievements and spiritual heritage of regional culture, in particular Dunhuang painting, to create and develop Dunhuang studies.

In the first section, «*Pilgrimage. Dunhuang as a Manifestation of the Artistic Values of the Gansu School*», the third section, «**Stylistic Concepts and Creative Dominants of the Gansu Art School**», examines the main cultural and artistic reasons and directions for the creation of the new Dunhuang school of painting, which has become a priority for the Gansu art school in recent years. It is noted that artists, influenced by the Mogao culture in Dunhuang, are making efforts to rethink and preserve the artistic and cultural heritage of dynastic China.

The second section, «*Leading Artists of Gansu: Contribution to the Preservation and Transformation of Traditional Techniques and Stylistic Paradigms of Chinese Painting*», analyzes the main creative achievements and techniques of artists that determine their contribution to the preservation and evolution of Chinese painting traditions. The division of the masters' work into three categories according to artistic style and content expression is justified: traditional realism, originality, and the search for «images». It has been proven that the analyzed paintings of contemporary artists, executed in different styles and manners, reproduce their rich

inner world through unique perspectives, the formation of the language of feelings and deep lyricism in the understanding of Chinese culture, and allow us to see the exotic charm of regional culture and the style of culture and arts of western China. Most of the artists works have been deeply influenced by the regional cultural specificity of Gansu, but a number of works have been influenced by the artistic language and ideas of contemporary Western art.

**Keywords:** China, fine arts, Gansu art school, tradition, academic education, regional culture.

## СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ло Сяо. Становлення художніх музеїв Китаю: досвід для України. *Народознавчі зошити*. 2021. № 5 (161). С. 1267–1272. URL: <https://nz.lviv.ua/2021-5-24/>.
2. Ло Сяо. Ініціатива «Один пояс, один шлях» у векторі розширення китайських цінностей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 28–33. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/43\\_2021/part\\_2/7.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/43_2021/part_2/7.pdf).
3. Ло Сяо. Китайська академія живопису: становлення, розвиток, завдання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. 48. С. 67–72. URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202248/visnyk-lnam-no-48-2022-lo-syao-67-72.pdf>.
4. Ло Сяо. Паломництво в Дуньхуан з нагоди 30-річчя Академії живопису Ганьсу. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 29–33. URL: <http://journals.uran.ua/mz/article/view/262943>.
5. Ло Сяо. Мистецтвознавчі дослідження на шовковому шляху. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 135–141. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/262231>.

## ПРАЦІ, ЯКІ ПІДТВЕРДЖУЮТЬ АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

6. Ло Сяо. Інновації та практика живопису. Innovative trends of science and practice, tasks and ways to solve them: *Proceedings of the XVI International Scientific and Practical Conference*. Athens, 2022. 808 p. P. 59–63. URL: <https://isg-konf.com/uk/innovative-trends-of-science-and-practice-tasks-and-ways-to-solve-them/>.
7. Ло Сяо. Прояви китайського традиційного малювання та каліграфічного мистецтва щоб вийти на пояс і дорогу. *Modern and global*

*methods of the development of scientific thought: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference*. Florence, 2022. 621 p. P. 58–60. URL: <https://isg-konf.com/modern-and-global-methods-of-the-development-of-scientific-thought/>.

8. Ло Сяо. «Пояс і дорога» і розвиток мистецтва. *Discussion and development of modern scientific research: The 4th International scientific and practical conference*. Helsinki, 2022. 487 p. P. 32–34. URL: <https://isg-konf.com/uk/discussion-and-development-of-modern-scientific-research/>.

9. Ло Сяо. Посилити будівлю наукових, технологічних та мистецьких дисциплін і промовляти розвиток науки, технологій та мистецтва. *Modern, relevant and popular research of world science: Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference*. Tokyo, 2022. 319 p. P. 32–33. URL: <https://isg-konf.com/modern-relevant-and-popular-research-of-world-science/>.

## ЗМІСТ

|  |     |
|--|-----|
| <b>ВСТУП</b> .....   | 11  |
| <b>РОЗДІЛ 1. НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>  |     |
| 1.1. Історіографічний аналіз та джерельна база дослідження.....  | 16  |
| 1.2. Регіональна ідентичність у мистецтві: ціннісні виміри інтерпретації<br>локальних традицій у художній творчості .....                | 30  |
| Висновки до розділу 1 .....  | 39  |
| <b>РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ГАНЬСУ<br/>В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА</b>                               |     |
| 2.1. Соціокультурні та мистецькі передумови формування академічних<br>осередків живопису в Китаї.....                                    | 41  |
| 2.2. Етапи становлення Академії живопису Ганьсу: історична ретроспектива<br>та сучасний стан .....                                       | 57  |
| 2.3. Спадщина Дуньхуана як фундамент регіональної мистецької ідентичності<br>та творчих орієнтирів школи Ганьсу.....                     | 72  |
| Висновки до розділу 2 .....  | 81  |
| <b>РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВІ КОНЦЕПТИ ТА ТВОРЧІ ДОМІНАНТИ<br/>ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ГАНЬСУ</b>  |     |
| 3.1. «Паломництво. Дуньхуан» як маніфестація мистецько-ціннісних<br>орієнтирів школи Ганьсу.....   | 85  |
| 3.2. Провідні митці Ганьсу: внесок у збереження та трансформацію<br>традиційних технік і стилістичних парадигм китайського живопису..... | 97  |
| Висновки до розділу 3 .....  | 153 |
| <b>ВИСНОВКИ</b> .....  | 156 |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....  | 163 |
| <b>ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....  | 179 |
| <b>ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....  | 186 |

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Провінція Ганьсу – яскрава перлина Північно-Західного Китаю. Її унікальне географічне положення, історія та людські ресурси сформували самобутні регіональні культурно-мистецькі традиції, а творча діяльність митців Ганьсу зумовила появу особливої жанрової тематики.

У сучасному мистецтвознавстві Китаю активно формується інтерес до регіональних художніх шкіл як до ключових елементів національної художньої ідентичності в умовах глобалізації та культурного плюралізму. Провінція Ганьсу, як історичний центр Шовкового шляху, володіє унікальним синтезом культур (буддійське печерне мистецтво Дуньхуан, кольорова кераміка, багатонаціональна спадщина), що робить її художню традицію важливим джерелом для розуміння еволюції китайського мистецтва від давнини до сучасності.

Особлива актуальність теми зумовлена державною політикою КНР щодо відродження та промоції регіональних шкіл, прагненням зберегти локальну ідентичність у глобальному арт-ринку, а також зростанням наукового інтересу до посттрадиційних форм китайського мистецтва ХХ–ХХІ ст., де Ганьсу виступає моделлю культурного транзиту та синтезу. Дослідження особливостей регіонального образотворчого мистецтва також є відправною точкою для пошуків контурів подальшого культурного розвитку Китаю з урахуванням етнічної специфіки.

У межах українського мистецтвознавства розвитку мистецьких шкіл Китаю у цивілізаційній культурно-мистецькій динаміці не присвячено комплексних досліджень, зокрема в контексті організаційно-історичного аналізу з використанням регіонально-орієнтованої методології, що й вплинуло на вибір теми дисертаційної роботи. Отже, актуальність дослідження зумовлена як необхідністю вдосконалення сучасної художньої практики, так і недостатністю відповідних теоретичних розробок.

**Метою** дослідження є комплексне вивчення становлення, еволюції та стилістичних концептів художньої школи Ганьсу як феномена китайського мистецтва, визначення її провідних митців, ключових стилістичних ознак та місця в контексті національної художньої традиції. Відповідно до мети визначено такі **завдання** дослідження:

- визначити взаємозв'язок художньої творчості та регіональної культури як підґрунтя збереження традиційних мистецьких цінностей;
- проаналізувати передумови виникнення закладів живопису Китаю та основні етапи розвитку Академії живопису Ганьсу;
- обґрунтувати культурно-цивілізаційні та мистецько-ціннісні маркери художньої школи «Паломництво. Дуньхуан»;
- висвітлити роль митців Академії у збереженні та розвитку традиційних технік та стилів живопису;
- дослідити культурно-просвітницьку та міжнародну діяльність Академії, зокрема в контексті ініціативи «Один пояс, один шлях»;
- визначити організаційні та культурно-творчі проблеми академій живопису Китаю та Академії живопису Ганьсу;
- сформулювати основні напрями вдосконалення діяльності Академії живопису Ганьсу.

**Об'єкт дослідження** – художня школа Ганьсу як регіональний феномен китайського образотворчого мистецтва ХХ–початку ХХІ століття

**Предмет дослідження** – процес становлення художньої школи Ганьсу, її провідні митці, а також стильові концепти та художні принципи, що визначають її ідентичність і місце в сучасному китайському мистецтві.

**Методи дослідження.** Методологія дисертаційної роботи ґрунтується на загальнонаукових (аналізу, синтезу, абстрагування, конкретизації, узагальнення та ін.) та спеціальних методах дослідження, інтегрованих з мистецтвознавства, історії, культурології, філософії та ін. що сприяло міждисциплінарній синергії наукової рефлексії. Проаналізувати становлення і розвиток Академії як цілісного художньо-просвітницького феномена зі

специфічними соціокультурними рисами дав змогу культурно-типологічний підхід. Евристичний потенціал культурно-історичного підходу дав можливість з'ясувати особливості основних еволюційних транзитів діяльності Академії; структурно-функціонального – організаційно-функціональні характеристики і значення школи у формуванні культурно-мистецького простору провінції і Китаю; інклюзія аксіологічного підходу з опорою на аналіз історичної ситуації, історію мистецтва з використанням соціокультурного інструментарію – основну сенсово-змістовну та ціннісну роль мистецької спадщини школи у конституюванні регіональної ідентичності та збереженні мистецьких традицій. Для осмислення традиційного і новаторського в історії живопису Китаю, з'ясування сюжетно-тематичного репертуару та естетично-сенсових характеристик здобутків митців використано методи порівняння, систематизації, типологізації та образно-стилістичного аналізу. Просторово-часовий метод регіоналістики уможливив обґрунтування нерозривної єдності соціокультурно-географічного простору та його впливу на художню творчість і становлення академій мистецтв Китаю. Методи соціокультурної рефлексії, опитування культурних діячів дав змогу не лише поглиблено вивчити її історію, а й зібрати велику кількість інформації про особистий досвід митців та об'єктивні соціокультурні практики.

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

- визначено основні історико-культурні та регіональні детермінанти становлення та розвитку школи живопису Ганьсу, зокрема в контексті загальноцивілізаційних засад формування академій живопису Китаю,

- проаналізовано художні здобутки митців, цінність мистецької школи «Паломництво. Дуньхуан» для збереження мистецьких традицій,

*удосконалено*

- висновки про взаємозв'язок художньої творчості та регіональної культури,

– трактування ініціативи «Один пояс – один шлях» в контексті культурно-мистецьких маркерів позиціонування;

*набули подальшого розвитку*

– систематизація, аналіз та залучення до наукового обігу матеріалів, документів, творів та персоналій китайських художників XXI ст.,

– дослідження особливостей та художніх принципів художньої творчості Китаю, зокрема образотворчого мистецтва, на різних етапах культурно-історичного розвитку з опорою на час як системно-типологічний орієнтир,

– уявлення про значення художньої школи з точки зору таких аспектів, як епоха, географія регіону, соціокультурне та мистецьке середовище, державна політика тощо.

**Практичне значення одержаних результатів.** Усестороннє системне дослідження становлення, розвитку та діяльності школи живопису Ганьсу може бути використане для подальшого вивчення регіональної культури і мистецтв, дотичних питань, а також для розробки навчальних і спеціальних курсів із мистецтвознавства, теорії та історії культури, історії мистецтв, історії світової художньої культури, історії образотворчого мистецтва та ін. Висновки роботи можуть бути враховані у міжнародних культурних та виставкових заходах, просвітницької діяльності, а також для атрибуції творів китайського живопису у відповідних зібраннях художніх музеїв.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною роботою в галузі мистецтвознавства. Теоретичні обґрунтування, практичні розробки, фактологічні дані, висновки і положення наукової новизни здобуті автором у результаті самостійних досліджень. Усі наукові праці є одноосібними.

**Апробація матеріалів дослідження** здійснювалася на міжнародних та всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: Міжнародній науковій конференції «Восьмі Платонівські читання» (Київ, 21 листопада 2020 р.); XVI International Scientific and Practical Conference «Innovative trends of science and practice, asks and ways to solve them» (Афіни, 26–29 квітня 2022 р.); V International Scientific and Practical Conference «Modern and global methods of

the development of scientific thought» (Флоренція, 25–28 жовтня 2022 р.); 4th International scientific and practical conference «Discussion and development of modern scientific research» (Хельсінкі, 18–21 жовтня 2022 р.); II International Scientific and Practical Conference «Modern, relevant and popular research of world science» (Токіо, 4–7 жовтня 2022 р.).

**Публікації.** Основні положення, наукові результати та висновки дослідження висвітлені у 9 одноосібних публікаціях, 5 з яких опубліковано у фахових виданнях України за спеціальністю «Мистецтвознавство», 4 – праці апробаційного характеру в збірниках тез доповідей на міжнародних конференціях.

**Структура та обсяг дисертації.** Робота містить вступ, три розділи, поділені на підрозділи, висновки, список використаних джерел (147 найменувань), додатки (А, В – 124 ілюстрації). Загальний обсяг дисертації – 254 сторінки, з яких 162 сторінки основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографічний аналіз та джерельна база дослідження

Світ безперервно розвивається та змінюється, і сьогодні «вчора» – це вже минуле. Розвиток та історія Академії живопису Ганьсу також є частиною історії не лише Китаю, а й світового образотворчого мистецтва, тому в історії становлення та розвитку велику роль відіграли чинники як регіонального, так і світового масштабу.

Відповідно, у своїй дисертаційній роботі ми звертаємося до великої кількості як національних, так і зарубіжних наукових та інформаційно-публіцистичних матеріалів, які формують теоретико-методологічне підґрунтя дослідження, а також слугують його джерельною базою.

Серед зарубіжних праць насамперед варто виокремити розвідки загальнотеоретичного характеру, які становлять соціогуманітране тло для більш поглибленого пояснення подій, які відбувалися в історії розвитку людства, зокрема тих, які вплинули на формування світової культури та різних мистецтв. Це, зокрема праці французького історика і соціолога А. де Токвіля («Давній порядок і Революція» [14], «Зібрання творів» [107]), італійського соціолога В. Паретто («Підйом і падіння еліти») [91], американського соціолога Т. Парсонса («Структура і процеси сучасного суспільства») [92] та ін.

Наступний блок праць можна назвати філософсько-теоретичним. Він представлений джерелами як китайською, так і англійською мовами.

Так, у праці «Філософія мистецтва» [30] професор Мінесотського університету Т. Грацик, спираючись на власний досвід викладання, досліджує актуальні й найбільш важливі проблеми з естетики та філософії мистецтва: творчість, автентичність, культурне надбання, відмінності між популярним і образотворчим мистецтвом тощо. Демонструючи специфічне філософське мислення про мистецтво, про його природу та цінність, дослідник звертає увагу на емоційне вираження, графічне представлення, художню цінність

творів. Основні сучасні теорії за темою аналізу у праці дослідника тісно сусідають із ключовими ідеями Платона, Аристотеля, Канта, Маркса та Гегеля [30].

«Філософія мистецтва» [106] видатного французького філософа, теоретика мистецтва і літератури І. Тена у перекладі на китайську мову Д. Фу Лея також значно вплинула на методологію написання нашої роботи та стала своєрідним науковим керівництвом. У зазначеному трактаті досліджується мистецтво різних народів та їхніх різних регіонів і культур з точки зору мистецтвознавчої методології. За допомогою трьох основних елементів І. Тена можна чітко простежити всебічний вплив, спричинений епохою, середовищем, народом на мистецькі кола та конкретних культурних діячів, і одночасно помітити роль, яку відіграє суспільна ідеологія, середовище регіону, дух епохи, історична культура у розвитку мистецтва. «Ілюстроване видання збірки перекладів включає такі частини «Сутність художнього твору та його походження», «Живопис італійського Відродження», «Живопис Нідерландів», «Грецька скульптура», «Ідеал у мистецтві» тощо. Починаючи з трьох принципів раси, середовища та історичного часу, автор всебічно обговорює європейське мистецтво та використовує практичні приклади, щоб проілюструвати, що великі митці не можуть творити ізольовано, а їхні здобутки – це результат загального впливу місця, де він народився, середовища, в якому він виріс, і епохи, яку він пережив, тобто регіональної культури та відповідних надбань [106].

Так, «Філософія мистецтва» І.Тена [106] – це класична праця з теорії мистецтва, створена на основі лекцій під час його викладання у Паризькій школі образотворчих мистецтв. І хоча книга аналітична, вона проста для розуміння, сповнена ентузіазму і насичених образів, які допомагають краще оцінити і зрозуміти мистецтво [106].

Під впливом ідей і прикладів зі згаданого вище трактату у своєму дослідженні ми підкреслюємо, що кожен індивід (культурний діяч) та об'єднання (академія живопису) не можуть бути відірвані від свого оточення

та існувати в суспільному розвитку самостійно. Щоб дослідити історію розвитку будь-якої академії живопису ми повинні об'єктивно розглянути багаточисленні аспекти, такі, як мистецтво, історія, регіон, епоха, культурне середовище тощо.

Низка ідей Д. Каррє також вплинули на написання дисертаційної роботи. Як релятивіст, американський дослідник у праці «Принципи написання історії мистецтва» [76], відмовляється визнавати, що існує тільки один підхід до трактування творів мистецтва, у такий спосіб відкриваючи широкий простір для інтерпретацій. Однак водночас він неминуче стикається з проблемою невизначеності, породженої релятивізмом та скептицизмом, і неоднозначності у вирішенні конкретних питань. Дослідник наголошує, що мета будь-якого художнього твору полягає у правдивому описі витвору мистецтва, а цей опис, зі свого боку – це відданість фактам [76].

У публікації «Семіотика та історія мистецтва» [23] дослідники Н. Брайсон та М. Бал описують можливість розглядати живопис як символічний факт. Тому розбираючи та опрацьовуючи живописні полотна, на їхню думку, варто насамперед звертати увагу не тільки на їхні образні та стилістичні аспекти, а й на епоху їх написання, аби виявити більш глибокий культурний зміст цих витворів мистецтва [23].

У праці «Іконологія. Образ. Текст. Ідеологія» [34] У. Дж. Т. Мітчелл переважно обговорює образи, а також усі поняття, пов'язані з живописом, уявою, сприйняттям, порівнянням та наслідуванням. Дослідник порівнює образи зі словами, або, точніше, дивиться на них з точки зору вербальної мови. Ми розглянули методи дослідження, запропоновані в даній книзі, щоб застосувати їх при аналізі репрезентативних робіт культурних діячів взагалі, а також діяльності художників академії живопису зокрема [34].

Взагалі ми опираємося на аналіз масиву китайської та зарубіжної літератури, книг, періодичних видань, художніх альбомів та інших дотичних матеріалів шляхом аналізу історії мистецтва, історії, картин та інших художніх засобів.

Значне місце займають праці, в яких проведено систематизацію основних віх розвитку та осмислення ціннісних домінант китайського мистецтва. Серед них виокремимо такі: Дж.-Ф. Ендрюс, С. Куї («Мистецтво сучасного Китаю» [22], Р. Круазьє «Коли було сучасне китайське мистецтво? Коротка історія китайського модернізму. Створення сучасного китайського мистецтва: історіографічні дослідження» [27], П. Гладстон «Сучасне китайське мистецтво: Критична історія» [28], Ч. Грюнберг «Справжня річ: сучасне мистецтво Китаю» [29], М. Лоер «Великі художники Китаю» [32], В. Нільсен «Нове мистецтво з Нового Китаю» [35], М. Продан «Китайське мистецтво» [37], Р. Е. Штрасберг «За відкритими дверима. Сучасний живопис з Китайської Народної Республіки» [39], М. Салліван «Мистецтво та митці Китаю двадцятого століття» [40], Б. Вермандер «Майбутнє китайського живопису» [42], Р. Вайн «Новий Китай, нове мистецтво» [43] та ін.

У західних вчених переважають публікації, що досліджують експериментальні новітні практики та особливості китайського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. Утім, для нашої роботи особливо значущими стали праці, присвячені мистецтву Стародавнього Китаю, зокрема його трансформації в історичному контексті (В. Вотсон «Мистецтво династичного Китаю» [44], Е. Лі Шерман «Історія далекосхідного мистецтва» [38], Р. Барнхарт, Дж. Кехілл, Ву Хунг «Три тисячі років китайського живопису» [24] та ін.

Окрема група розвідок представлена дослідженнями китайських авторів. Так, у 2002 р. вийшло фундаментальне видання Чжао Лі та Юй Дін «Історія китайського живопису 1542–2000» [139, с. 2–5]. У цій праці, крім зовнішніх чинників, які вплинули на китайське мистецтво, зокрема в результаті вдалого синтезу східних і західних традицій, автори розглядають зміни, які відбувалися в його естетичних принципах. Тобто кардинальні зміни, на їхню думку, в китайському мистецтві відбулися як під впливом соціально-економічних чинників, так і під впливом відкритості китайської культури цього періоду впливам ззовні. Особливу роль у цьому відіграла саме західна

культура, яка визначила зміни на всіх рівнях: від жанрово-тематичного до стилістичного і технічного. Завдяки впливу на естетичні засади китайського мистецтва з'явилися нові сюжети та нові герої. Дослідники зупиняються і на темі художньої освіти, її реформування протягом ХХ ст., що є важливим засновком для написання нашої роботи. Пропонують вони і свою хронологію китайського живопису нового часу. Перший етап, кінець ХІХ століття, характеризується зверненням до західноєвропейської техніки олійного живопису та водночас прагненням не втратити власну самобутність, створити свою художню мову. Другий етап, від початку до 60-тих років ХХ століття, – період активної викладацької діяльності у Китаї зарубіжних майстрів, навчання за кордоном китайських художників, час становлення реалістичного методу живопису. Третій етап – 70-80-ті роки ХХ століття і донині, який характеризується новим плідним синтезом національних та західноєвропейських традицій живопису [139, с. 20–26].

Теоретичною основою дослідження слугують роботи китайських авторів, видані українською та англійською мовами.

Насамперед зупинимося більш ґрунтовно на дисертаційних дослідженнях. Так, Чжижун Ген у дисертаційній роботі «Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція» [19] вивчає розвиток жіночого портрету в китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст. через визначення його образно-стильової еволюції «у контексті художнього відображення зміни жіночого статусу в соціумі й динаміки взаємодії китайської та європейської мистецьких традицій – гохуа та сіянхуа. Також автором визначено художньо-естетичні характеристики жіночих портретів у ретроспективі китайської історії, культури й мистецтва гохуа та європейських впливів, показано процес розвитку жіночого портрету у ХХ ст. Особливо акцентується на впливі на цей процес різноманітних здобутків західного мистецтва. На прикладі творчості митців різних поколінь автор доводить, що жіночі образи стають центральним мотивом творчості кінця ХХ – початку ХХІ ст. Вони презентують нові типи жіночності від традиційних

ідеалів краси до гендерних рефлексій і постмодерністських ігор, дають можливість виразити через жіночі портрети інші ідеї та концепції, допомагають вирішити формально-художні завдання й досягти нових вершин у реалістичному живописі» [16;17;18;19].

Дисертація Хао Сяо Хуа «Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.» [15] присвячена дослідженню розвитку портретного жанру в китайському живописі з урахуванням національної специфіки та впливу західноєвропейського мистецтва. Також автором простежено еволюцію портретного живопису, розвиток жанру в контексті історичної ситуації та проаналізовано особливості розвитку портретного живопису ХХ ст. у роботі зазначено, що «для сучасного живопису характерним є плюралізм, багатовекторність пошуків форм художнього вислову відповідно до змісту портретного образу» [15].

У дисертації мистецтвознавця Ван Міня «Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика» [1] «розглянуто місце і роль донаторських портретів у системі фрескового живопису печер Дуньхуану, досліджено питання індивідуалізації та персоніфікації зображень історичних постатей; досліджено зміни у репрезентації даного сюжету протягом існування Дуньхуану; здійснено комплексну систематизацію матеріалу, який стосується відображення донаторського чину в розписах Дуньхуану; розширено дослідження соціального типажу донаторів та продемонстровано залежність масштабу портрету від соціального положення донатора; здійснено аналіз національно-етнічних рис і культурних ознак у репрезентації даного циклу світських постатей» [1;2].

Гу Сінчень у дисертації «Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві» [3] аналізує відповідний науковий дискурс розуміння традиційного живопису Китаю зарубіжними авторами на різних етапах міжкультурної взаємодії Китаю з та країнами Заходу, зокрема щодо формування передумов виникнення

професійної мистецтвознавчої синології, культурного та мистецького обміну, динамік змін мистецьких та вартісних оцінок китайського образотворчого мистецтва, зокрема живопису, його місця в історії світового мистецтва [3]. Також автором «удосконалено уявлення про місце і роль традиційного живопису Китаю на різних етапах розвитку європейського та американського мистецтвознавства; набуло подальшого розвитку дослідження ролі колекціонерів та музейної спільноти у відкритті традиційного живопису Китаю в країнах Європи та США» [3].

Дисертація Чен Юк Лінь «Навчання у Заході: розвиток китайської мистецької освіти для загальної освіти в Китаї першої половини 20 століття» [25] присвячена важливому періоду в мистецькій освіті Китаю, коли були розпочаті найбільші реформи і для розвитку художньої освіти була «запозичена» переважна кількість західних ідей.

Окрім теоретичного підґрунтя для написання нашої роботи, ці дисертації можна вважати своєрідною основою підготовки низки поколінь китайських художників.

У публікації Цао Гуан Юй «Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості» [20] аналізує проблеми становлення, розвитку й особливостей китайського національного мистецтва та робить висновок, що «квінтесенцією образотворчого мистецтва Китаю є пейзажний живопис («гори – води»), глибинний зміст якого розкривається через взаємодію найважливіших для традиційного способу мислення китайців начал: «ян» – світлого, активного принципу буття («гори») та «інь» – темного й пасивного («води»). Унікальною особливістю цього жанру є представлення неживих об'єктів як таких, що наділені життям та почуттями» [20].

У статті «Класичний китайський тушевий живопис періоду Сун (906–1279 рр.)» [21] Цао Гуан Юй висвітлює особливості тушевого живопису, який він взагалі вважає найбільшим внеском національного китайського живопису у світове мистецтво, «який досяг своєї довершеності в живопису т. зв. «вчених мужів», продемонструвавши в шедеврах XV–XIX ст. неперевершені зразки

гармонійного поєднання «духу» (змісту) й форми «тушевих картин» [27, с. 178–179].

Вагомим засновком нашої роботи стали англійські видання китайських дослідників, зокрема: Л. Сі «Мистецтво китайського живопису. Уловлення позачасового духу природи» [26], А. Чжан «Історія китайського живопису» [45].

Серед джерельної бази ми особливо виокремлюємо великий масив літератури китайською мовою, позаяк саме вона дає змогу найбільш досконало предствити традиційне китайське мистецтво, зокрема образотворче.

Насамперед серед китайських дослідників виокремимо праці загальнотеоретичного характеру. Це теоретичні збірки Є Цзюнь «Історія китайського мистецтва. Історія живопису в династіях Тан і Сун» [69], Ін Цзінань «Один стукаю у двері – близький погляд на китайський живопис» [73], Цао Їцяна «Мистецтво та історія» [122] та «Погляд на історію мистецтва» [123], а також Южін Цу, Ченлін Цу «Сто років китайської історії мистецтва» [138], Юньнян Сюе, Сінї Цай «Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цин» [140], Яньпін Хей «Історія китайського живопису» [143], Люй Пен, І. Тань «Історія сучасного китайського мистецтва 1979-1989» [86] Лу Хонг «Китайське сучасне мистецтво 1978–2008» [83], Лю Вей «Історія китайського олійного живопису» [84], Люй Пен «Історія сучасного мистецтва Китаю. 1990–1999» [85], Цзунїн Ван «Історія китайського живопису» [125], Чао Лі «Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї» [126] та ін.

«Історія китайського олійного живопису» [84] Лю Вей – це перша книга, яка аналізує та узагальнює висновки щодо історії китайського олійного живопису із залученням низки документальних матеріалів. Близько 800 репрезентативних робіт мають високу історичну, академічну, оцінкову та колекційну цінність, надаючи рідкісні тексти для читачів, які прагнуть вивчити, зрозуміти та дослідити історію китайського олійного живопису [84].

Книга «Історія сучасного китайського мистецтва» Люй Пена [85] поділена на дванадцять розділів, у яких детально аналізується розвиток і досягнення китайського мистецтва з 1949 р. до початку XXI століття, особливо різноманітні зусилля китайських художників і критиків після 1976 р., які певною мірою заклали основу для інтеграції китайського мистецтва 1990-х років у лави «ери глобалізації». Книга поєднує історію та теорію з чіткою логікою, також в ній наведено багато прикладів мистецтва з унікальними перспективами, що дозволяє читачам отримати більш повне розуміння етапів розвитку та характерних рис сучасного китайського мистецтва [85].

Праця «Китайське сучасне мистецтво 1978–2008» [83], написана Лу Хонгом, поєднує його історію з часу реформ з історією з 1949 р. та переосмислює особливості сучасного мистецтва Китаю з історичної точки зору. Після реформ в 1978 р. Китай перейшов до економічного будівництва, а його мистецька політика зазнала серйозних змін. Лу Хун аналізує сучасне мистецтво з китайської точки зору, демонструє його національні особливості та ефективно деконструює міф про інтеграцію світового сучасного мистецтва. Його головна мета - підкреслити співвідношення між мистецтвом, реальністю та історією, а також їхнє прагнати до вираження сенсу. Автор глибоко аналізує причини творчих змін, представляє роботи з неоднозначними відгуками та покладає власні надії на митців, народжених у 1980-х роках. Це не просто книга, яка знайомить з сучасним мистецтвом Китаю, вона пронизана новим методом періодизації історії мистецтва Китаю, містить засоби його оцінки [83].

«Історія сучасного мистецтва в Китаї: 1979-1989» [86] – книга Люй Пена та І. Таня, яка відображає історію підйому і розвитку сучасного мистецтва в Китаї з часів реформ та відкритості. Понад 700 зображень знайомлять із зародженням і розвитком сучасного мистецтва в Китаї, зосереджуючись на конкретних митцях та їхніх роботах, детально описує їхній дух та мистецькі особливості, пов'язані з соціальною та культурною атмосферою, встановлює важливість мистецтва відносно історії з точки зору культурного визнання.

Автор також підсумовує дискусії в мистецтвознавчій критиці, надаючи читачам ефективний спосіб зрозуміти цей період історії [86].

Ці праці дають нам змогу ширше поглянути на важливі аспекти, без яких неможливо писати роботи мистецтвознавчого характеру: історія культури взагалі та історія мистецтва зокрема. Також вони слугують теоретико-методологічному поглибленню і розширенню висновків нашої роботи.

Серед китайських дослідників китайського живопису також виокремимо працю «Куди йде китайський живопис. Дослідження і обговорення розвитку китайського живопису» [110] Фань Жуйхуа, який сформулював шляхи розвитку китайського живопису, виходячи з традицій трьох основних релігій Китаю: конфуціанства, буддизму і даосизму. Дослідник запропонував нову систему класифікації «трьох образів»: «смысл-образ», «образ-сенс», «розуміння-сенс». Дослідник проаналізував особливості традиційного мистецтва та світогляду Китаю, які збереглися протягом усього розвитку країни і визначили національну своєрідність нового мистецтва. Праця написана автором з метою формулювання теоретичних напрямів для вирішення проблем розвитку китайського живопису. Праця втримує інноваційний цінний погляд на розвиток китайського живопису, пропонує нові перспективи розвитку сучасного і навіть майбутнього китайського живопису, який має великий простір для свого розвитку. Представлені у книзі коментарі охоплюють такі питання, як теорія мистецтва китайського живопису, правила розвитку, інноваційні ідеї, зокрема щодо поєднання китайського та західного мистецтв [110].

Окреме місце займає література, яка стосується взаємовпливів китайського та західного живопису, адже культурно-історична взаємодія відіграла між різними регіонами важливу роль у формуванні китайської художньої школи. Особливий підхід до проблеми західних впливів у мистецтві можна зустріти в праці Чень Шоусяна «Новий живопис «освічених людей» – 10 тисяч образів душі» [129]. Варто констатувати, що мистецтвознавці не доходять одностайної позиції щодо специфіки впливу західного мистецтва на

китайські традиції. Однак усі дослідники сходяться на думці, що неможливо розглядати мистецтво новітнього Китаю у відриві від традиційного національного живопису.

Українські дослідники також звертаються до вивчення мистецтва Китаю, зокрема живопису, про що, зокрема, свідчить низка публікацій в наукових журналах: В. Шуліка, Гу Сінчень, «Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття» [4], О. Лященко «Стильові особливості китайського живопису», Т. Огнева «Особливості розвитку сучасного мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї та Японії» [13], О. Новікова, О. Лагутенко «Вироби цінци доби сун у музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування» [12], М. Логвин «Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII – початку XX століть» [5] та ін.

У роботі ми, спираючись на всі вищезазначені праці, намагаємося змінити ракурс погляду на проблему і провести більш глибоке та детальне вивчення змісту та сфери дослідження, щоб перейти безпосередньо до діяльності академій живопису та Академії Ганьсу, історії та розвитку яких присвячені публікації, зокрема, у різноманітних періодичних виданнях [47; 57; 59; 60; 53; 63; 75; 87; 88; 89; 90; 89; 97; 99; 102; 104; 108; 109].

Видання «Академії живопису Ганьсу 20 років» [50] Ань Юнцзян та Ма Гуоцзюнь – своєрідний підсумок та інвентаризація мистецької історії Академії. Автори намагаються не лише віддати шану діяльності закладу, а й посправжньому переглянути зміни в мотивації його колективу з бажаними перспективами розвитку в майбутньому. Дослідники наголошують, що кожен, хто працював в Академії, потрапляв у різні життєві ситуації, які водночас відображали його прагнення до творчості, відданість спільній справі, що запам'яталися значним внеском і зусиллями кожного. Незважаючи на низку негараздів, почасти складний установчий період, колектив Академії сміливо дивиться у майбутнє, вкарбовуючи історію Академії живопису Ганьсу в історію професійних художніх академій, які мають різні мистецькі пошуки та

колеритні стилі, утім, разом задають академічні орієнтири та натхнення для сучасних митців через взаємне спілкування, розуміння, обмін і вдячність. Аналізуючи історію діяльності Академії, автори констатують початок нового її відліку, виходу на новий рівень гуманістичного будівництва Ганьсу [50].

Ван Ванченг у публікації «Академії живопису Ганьсу 30 років» [53] наголошує, що протягом останніх 30 років Академія розвивалася завдяки безперервному успадкуванню та інноваціям, дотримуючись мети мистецтва служити людям, зосереджуючись на академічному будівництві. Автор аналізує діяльність засновників, керівників і співробітників Академії, які наполегливо працювали, роблячи великий внесок у розбудову інфраструктури академії, а також доклали всіх зусиль, щоб реалізувати проєкт «Паломництво. Дуньхуан – серія творчих робіт Академії живопису Ганьсу», удосконалити академічну якість мистецьких кіл не лише провінції, а й Китаю загалом на основі самобутніх тем, глибоких думок, вишуканого мистецтва тощо. Також на аналізі низки проєктів Академії автор наголошує на поєднанні традицій регіонального образотворчого мистецтва з посиленням обміну з зарубіжними напрямами, що стимулює інноваційний розвиток [53].

Постійний моніторинг статей у публіцистичній періодиці дають нам змогу більш ґрунтовно зрозуміти загальну об'єктивну ситуацію, яка склалася в Академії живопису Ганьсу на сьогоднішньому етапі.

Важливу роль у написанні роботи відіграли різні каталоги. Наприклад, каталог виставки, який є важливим внеском у документування та промоцію сучасного китайського мистецтва. Виставка, організована Товариством Азії та Музеєм мистецтв Сан-Франциско, яка відбулася з 15 вересня 1998 по 3 січня 1999 р., є першою міжнародною виставкою, яка охоплює сучасне мистецтво, створене не лише в Китаї, а й в інших країнах. Він охоплює 1984–1998 рр. і включає роботи 60 художників, включаючи інсталяції, відео, перформанс, твори, виконані олійними фарбами та тушшю. Твори формують уявлення західної аудиторії про китайське мистецтво. Есе видатних китайських мистецтвознавців і кураторів присвячені домінуючим темам – сучасності та

традиція мистецтва, пов'язуючи їх із контекстом важливих політичних, економічних і соціальних змін у суспільстві, що збагачує розуміння сучасного мистецтва Китаю як на візуальному, так і на концептуальному рівнях [33].

Виставковій та музейній діяльності присвячені публікації китайських дослідників, а також журналістів, представлені у періодичних виданнях [56; 67; 68; 119; 120; 124].

Творчості окремих художників присвячені дослідження як західних (В. Ніккарі «Чжан Сяоган» [36], М. Салліван «Сучасні китайські митці: біографічний словник» [41], Р. Хьюз «Матісс» [121]), так і китайських дослідників (В. Хун «Хуан Жуй. Зоряний період 1977-1984» [31], Хе Чженгуан «Американський художник: Вайз» [112], Є Цзянь, Ши Дан «Мистецтво Ши Лу» [70], Хе Дуолінг «Естетичні люди» [111]).

Наприклад, на основі власного естетичного досвіду з 1980-х років до сьогодні автор праці «Естетичні люди» Хе Дуолінг [111] відображає зміни в китайському мистецтві. На початку 1980-х років його олійні картини «Весняний вітерець прокинувся» та «Юність» вважалися яскравими презентаціями атмосфери нової епохи, які поклали початок історії сучасного мистецтва Китаю. Пізніше на основі досвіду поїздок у сільську місцевість ним було створено серію урочистих і таємничих полотен, які отримали широке визнання колекціонерів у країні та за кордоном. Його живописний стиль відображає традиції та більш активно досліджує внутрішній зв'язок між мовою олійного живопису та китайським контекстом. З кінця 1990-х років і до сьогодні художник свідомо відокремлюється від різноманітних тенденцій концептуалізації та символізації сучасного мистецтва та зосереджується на дотриманні технічної цінності й живописності самого живопису, підкреслюючи його індивідуальність та неповторність. Також книга містить автобіографію митця та кілька важливих інтерв'ю, в яких описано зміни в його Хе Дуолінга, а також досвід і думки, які стоять за ними, що може слугувати документальним підґрунтям для подальших досліджень [111].

Варто зазначити, що джерела, на які ми спираємося у своїй роботі, представлені також інтернет-сайтами художників [114–118], офіційним веб-сайтом Академії [49], а також опублікованим інтерв'ю з відомими культурними діячами [55; 58; 66; 90; 103; 74].

Вагомим підґрунтям роботи стали особисті інтерв'ю, проведені автором дослідження з відомими митцями Академії: Лі Вей (Дата інтерв'ю: 15.06.2020, Чжан Сінго (дата інтерв'ю: 10.07.2020), Ван Ментун (дата інтерв'ю: 12.11.2021), Чжан Сяньвень (дата інтерв'ю : 09.09.2021), Хань Цзюнь (дата інтерв'ю: 06.05.2020), Сюй Ханьчже (дата інтерв'ю: 04.01.2022).

У своїй роботі ми також послуговувалися дослідженнями, які торкаються історії провінції, її історичних пам'яток, видатних місць, а також мистецької діяльності краю [49; 60; 61; 62; 65; 71; 72; 95; 94; 101]. Ці розвідки дають змогу краще зрозуміти історичні витoki та національну специфіку мистецтва Академії.

Аналіз наукових досліджень та джерельної бази роботи дає змогу зробити попередні висновки. По-перше, можна констатувати досить пильну увагу до китайського мистецтва, зокрема живопису, в західній і китайській гуманітаристиці. І це не дивно. Адже у процесі розвитку китайський живопис гармонійно трансформував західноєвропейські мистецькі традиції, при цьому не втративши своєї оригінальної особливості, не відмовившись від національної спадщини. Утім, по-друге, варто констатувати, що для вивчення взаємовпливу західного мистецтва і сучасного китайського живопису найбільше значення мають дослідження китайських мистецтвознавців.

По-третє, на нашу думку, в українському мистецтвознавстві бракує ґрунтовних напрацювань, присвячених китайському образотворчому мистецтву. І насамперед це стосується історичних аспектів мистецтвознавчої освіти, створення та функціонування мистецьких закладів як освітнього, так і культурно-просвітницького характеру. Ці прогалини спонукають сучасних дослідників звертатися до відповідних досліджень, відшуковуючи нові точки перетину історії і сучасності в їхньому функціонуванні, в тому числі в різних

регіональних і культурно-цивілізаційних контекстах. Тому наукове студіювання регіонального образотворчого мистецтва Китаю, зокрема його освітнього потенціалу, потрібно продовжувати і надалі з метою заповнення дослідницької лакуни методами актуального мистецтвознавчого дискурсу.

## **1.2. Регіональна ідентичність у мистецтві: ціннісні виміри інтерпретації локальних традицій у художній творчості**

Китайська нація має багату культурну спадщину, яка в умовах історичного розвитку уособлює багато різних регіонів. Оскільки регіональна культура Китаю поступово формувалася в умовах загальноцивілізаційних транзитів, то вона має багато особливостей. І саме завдяки унікальній культурній специфіці займає надзвичайно важливе місце в історії країни та формуванні її мистецької специфіки.

Культурні традиції з різними характеристиками поступово розвивалися унаслідок довготривалої седиментації. Вони відрізняються відповідно до особливостей кожного регіону. Так, з плином часу в людей з різних місцевостей поступово виробилися певні життєві звички, сформувавши регіональну культуру з відмінними стилями.

Відмінності між регіональними культурами зумовлені багатьма факторами: фольклор, звичаї та традиції тощо. Якщо специфіку регіональної культури органічно поєднати з особливостями навколишнього середовища, то сформується культурна спадщина, яка повністю належить певній місцевості. Регіональну культуру, однак, неможливо сформувати за одну ніч, зазвичай це потребує тривалих історичних змін, і відповідно – разом із ними почнеться сталий розвиток культурної специфіки з різноманітними особливостями.

Регіональна культура тісно пов'язана з пересічною життєдіяльністю людей, наприклад, діалектами, їжею, житлом тощо. За допомогою різних регіональних культур ми можемо зрозуміти життєві звички місцевих жителів, також вони несуть багато інформації про традиції та особливості побуту.

Існує багато причин формування регіональної культури, які можна узагальнено поділити на дві групи: природні та людські чинники. Природні фактори передбачають обмеження, накладені географічним середовищем. Наприклад, певний регіон знаходиться у порівняно закритому стані, його культурні обміни із зовнішнім світом незначні, а подекуди й відсутні. Так вони формують власну цілісну культурну систему. Водночас культурне середовище означає і культурне зіткнення та синтез тощо унаслідок культурних обмінів між людьми в певному регіоні.

Формування регіональної культури потребує довготривалої сегментації для побудови достатньо довершеної культурної системи. Унаслідок цього після свого становлення регіональна культура зазвичай майже не зазнає значних змін. Через інші чинники, однак, існує вірогідність зникнення регіональної культури.

Регіональна культура передбачає досить зрілі мову та звичаї, сформовані у певному регіоні. Ці традиції, мова тощо достатньо стабільні, і існують досить великі відмінності та контрасти з іншими районами.

Ще однією особливістю регіональної культури є певний вплив на розвиток місцевого мистецтва і культури прилеглих регіонів. Наприклад, поперекові барабани на півночі Шеньсі, народні пісні та танці Даті народності і південно-західного Китаю тощо – усе це витвори мистецтва, які виникли під впливом місцевої культури. Культурні особливості, виражені в творчих роботах, є також важливим матеріалом для дослідження місцевої культури.

Отже, Китай має багату історію, а різні етнічні групи мають різні культурні традиції, які відображаються у художній творчості як важливій формі самовираження. Тому художня творчість повинна поєднуватися з особливостями регіональної культури. Водночас концепція її диверсифікації теж може значною мірою збагатити регіональну культуру та надати їй ще більше переваг.

Художня творчість передбачає процес створення мистецького твору: наявність задуму, композиції та вмінь є обов'язковим. Формування художнього образу часто вимагає побудови позитивного образу твору

мистецтва. Через це художня творчість вимагає від людей вміння відчувати прекрасне загалом та в житті зокрема.

У процесі художньої творчості митець повинен відчуті глибокий зміст регіональної культури через відповідні матеріали та опанувати відповідні навички через практику чи ретельний аналіз. Як відображення самобутньої культури, художня творчість демонструє яскраві особливості у художньому вираженні, яке поєднує відчуття, емоції та почуття. Адже мистецтво бере свій початок із життя і певним чином перевершує його. Тому процес художньої творчості часто вимагає від творців особисто виїжджати на природу, щоб відчуті радість життя, а також віднайти в ній кращі теми для художньої творчості. Оскільки ці теми повинні бути інтегровані у художню творчість, сам цей процес є достатньо перспективним і значною мірою може спонукати до роздумів. Відтак під час художньої творчості необхідно поєднувати матеріали з життя із комплексним підходом.

Мистецька інтенція, задум у синтезі з регіональною культурою формує об'єкт художньої творчості із яскравими особливостями. Хороше художнє вирішення може допомогти у зображенні пейзажів, а ландшафти різних регіонів можуть дозволити людям оцінити ідеї та відчуття від різних регіональних середовищ. Наприклад, при виборі пейзажу для зображення потрібно враховувати, що Північ і Південь Китаю мають кардинально різні форми рельєфу.

Під час зображення людей художня творчість має також враховувати специфіку місцевої історичної культури, вираження якої невідривно пов'язано з історико-культурним тлом. Процес художньої творчості потребує міцного фундаменту, через що необхідно залучати регіональну культуру, аби продемонструвати визначну культурну форму, глибоко проникнути в людські серця, щоб вони могли відчуті специфіку культури. Художні твори самі по собі – це синтез ідей і почуттів та художнього рівня творця, завдяки чому споглядач може відчуті прекрасне [142].

Форми вираження різних регіональних культур можуть бути реалізовані через образотворче мистецтво, а художня творчість у різних регіональних культурах також може викликати у людей абсолютно різні відчуття, що є неминучим шляхом історичного розвитку. Наразі, з безперервним збагаченням регіональних культурних особливостей, дуже важко глибше осягнути історико-культурне тло, тому сучасна художня творчість повинна вміти поєднувати регіональну культуру разом із вираженням регіональних особливостей. Так люди зможуть глибше наблизитися до відчуття культурної специфіки життя регіону.

Отже, регіональна художня специфіка – це різновид культури, який поступово формується в певній місцевості шляхом поєднання місцевих традицій та особливостей мистецтва. Різні регіони мають свої унікальні культурні образи. Митці зазвичай переймають культурну специфіку різних регіонів за допомогою особистих поїздок та опитування, анкетування місцевого населення і поєднують новаторські навички художнього вираження, щоб створити своєрідний каркас для художньої творчості та подарувати людям відчуття прекрасного.

Регіональна культура займає важливе місце у художній творчості, оскільки широкий діапазон розумових здібностей може привнести різноманітні форми художнього вираження та створити якісний каркас художньої творчості. Сама художня творчість не має чітких критеріїв оцінки, однак ми можемо приблизно зрозуміти думки та почуття власне митця, і незалежно від того, які об'єкти передає витвір мистецтва, він має поєднуватися з місцевою культурною специфікою, щоб культура мала більше особливостей епохи. Художня творчість може надати творам глибокий регіональний культурний зміст, дозволяючи глядачам відчути передісторію створення твору. Крім того, взаємопроникнення художньої творчості та регіональної культури може привнести у витвір мистецтва нові життєві сили[147].

Існує два основні способи впливу регіональної культури на натхнення у художній творчості. Перший – це вплив на зміст художньої творчості. Як

правило, цей зміст потребує добору порівняно популярних наразі елементів, що, зі свого боку, має відбуватися саме з огляду на культуру. Другий – синтез безпосередньо з художньою творчістю. Наприклад, традиційний китайський пейзажний живопис, шаньшуйхуа Півночі величний, а Півдня – достатньо витончений. Цей приклад добре ілюструє взаємопроникнення регіональної культури та художньої творчості.

За багато років Китай уже сформував достатньо зрілу систему художньої творчості. З плином часу художня творчість зі свого боку поступово виявляла тенденцію до регіонального розвитку. Регіональні відмінності призвели до різниці між характерними рисами народних мас. Серед них художня творчість, як специфічна форма вираження, займає важливе місце в регіональних культурах Китаю.

Китай має велику територію, на якій сформувалося багато культурних систем. Наприклад, Хенань та інші прилеглі райони Китаю упродовж тривалого часу були його політичним та культурним центром. Через це даний регіон ще довго матиме культурні обміни з іншими і продемонструє певний ступінь розвитку та синтезу. Етнічні групи південно-західного Китаю, однак, через обмеження природного середовища мають порівняно менше культурних обмінів із зовнішнім світом, тому їхня культурна система може залишитися незмінною упродовж тривалого періоду, а такі аспекти, як мова та традиції, можуть достатньо сильно відрізнятися від інших регіонів.

Як частина мистецтва, образотворче мистецтво також зазнає впливу місцевої культури в процесі свого створення. З плином часу та постійними змінами художня творчість отримала ще більше репрезентативних культурних образів, а разом із цим розширився й діапазон вираження образотворчого мистецтва. Регіональне образотворче мистецтво, яке втілює специфіку народного мистецтва, здебільшого виражає місцеве мистецтво. Концепції та творчість місцевого мистецтва здавна приділяли увагу вираженню людських почуттів, мають відчуття близькості завдяки поверненню у часи гармонійного співіснування людини та природи, підкреслюють ідеальне поєднання

матеріального та духовного. Творчість передбачає видиму площину або об'ємний візуальний образ, через які відображається природа або життя суспільства. Унаслідок цього реалізується художня діяльність, яка виражає ідеологічні погляди та душевний стан митця.

У порівнянні з іншими формами мистецтва образотворче має свою унікальну траєкторію розвитку та особливості. Матеріали, які використовуються у традиційному образотворчому мистецтві, – це зазвичай те, що можна знайти і що часто використовується у повсякденному житті. Через це воно достатньо довгий час розвивалося в лоні народної культури.

Концепція, якої дотримується сучасне образотворче мистецтво, полягає в тому, щоб інтегрувати мистецтво в життя, мислення, душу та змусити його жити сьогоднішнім днем. Завдяки унікальним особливостям його роль у повсякденному житті стає все більш важливою. Це стимулює новий етап розвитку художньої творчості, а образотворче мистецтво не є винятком.

Завдяки відмінним природному та культурному середовищам в різних регіонах зазвичай формуються неоднакові стилі живопису. Наприклад, Китай представлений шуймохуа – монохроматичними картинами, написаними тушшю, які вважаються національним живописом гохуа. Колірна гама монохроматичних робіт тушшю достатньо проста, але їхні лінії витончені, з фокусом на використанні технік пензля та туші. Зі свого боку, мистецтво Заходу більше представлене олійним живописом, який має багату та насичену колірну гаму і може повністю передати фактуру об'єктів. Саме у цьому полягає значна особливість регіонального образотворчого мистецтва.

Образотворче мистецтво має достатньо яскраву форму художнього вираження і може поєднати її з унікальними враженнями за допомогою поєднання простору і часу. З точки зору сучасної форми художнього вираження взаємопроникнення різних художніх особливостей може значно допомогти у розвитку образотворчого мистецтва. Водночас створення цілісного образотворчого мистецтва може поєднати інші форми мистецтва, а також, змінивши спосіб вираження, подарувати людям відчуття прекрасного. Що

стосується самого образотворчого мистецтва, то його специфікою є шлях крізь століття, що справедливо щодо життя і мистецтва також.

Традиційні китайські методи художньої освіти побудовані на основі західної системи, зокрема на базі синтезу систем Франції та СРСР. Ця іманентна модель приносить нам не тільки певні зручності, а й деякі обмеження. Що стосується національного живопису, то «очі бачать, серце пам'ятає» – це історичний підхід митців гохуа до творення, який виступає за те, щоб брати сенс, та не обмежувати його формою, і в його межах досягається неперевершеність.

Написання картин на основі пам'яті та уяви є традицією гохуа, оскільки вона здавна виступала за «творчість із самого серця», підкреслюючи передачу суб'єктивних емоцій. Через це при написанні пейзажів суб'єктивна вигадка часто домінує над об'єктивним зображенням. Натомість західні художні твори завжди були зосереджені на дотриманні перспективи та побудові реалістичного зображення, що суттєво відрізняється від ідеї вільного стилю «сеї» гохуа.

Виникнення та розвиток регіонального образотворчого мистецтва не лише тісно пов'язані із населенням відповідного регіону, а й певною мірою відображають сутнісну природу культури місцевого населення. Наприклад, тибетський живопис тхангка, писемність та живопис дунба народності Насі, а також самобутнє вбрання різних етнічних груп – усе це добре відтворює національну культуру різних регіонів.

Окрім впливу на натхнення, регіональна культура також значно впливає на сам процес художньої творчості. Під процесом художньої творчості мається на увазі процес створення робіт на основі певних матеріалів і за допомогою різноманітних інструментів. Наприклад, написання картин вимагає добору різних пензлів і фарб, а також творення на основі відповідного паперу, дерева, стін тощо. У цьому процесі регіональна культура матиме достатньо глибокий вплив.

Китайський шуймохуа здійснюється на папері сюаньчжи для монохроматичного живопису тушшю. Колірна гама написаних картин проста, що ще більше підкреслює створення та структуру художньої концепції робіт. Це пов'язано з тим, що китайська традиційна культура приділяє увагу «сприйняттю». Західний живопис зі свого боку прагне до більш реалістичного та достовірного зображення, тому він зазвичай приділяє порівняно більше уваги правилам пропорції, світлотіні, поєднання кольорів, законам анатомії тощо. Це також відповідає вимогам європейського культурного розвитку. Різкий контраст між шуймохуа та західним живописом є втіленням відмінностей між регіональними культурами Китаю та Заходу.

Для того, щоб ефективно поєднати світові культури для наполегливого та всебічного розвитку місцевого мистецтва та регіональної культури, необхідно глибше зрозуміти культурний імідж різних регіонів, ретельно проаналізувати їхню культурну форму вираження, створити цілісний мистецький каркас художньої творчості. Так, «важливим аспектом мистецтва є формування культурної компетентності в людини. Така компетенція полягає не лише в переконанні, що власна культура має велику історичну та практичну цінність, яку необхідно успадкувати та продовжити, а й у толерантному ставленні до культурних здобутків інших народів» [10, с. 30–31]. Самі художня творчість і регіональна культура можуть органічно поєднуватися, тому необхідно послуговуватися першою задля виявлення яскравих особливостей другої.

З розумінням цінності регіональних культурно-мистецьких традицій невід'ємною частиною сучасної художньої освіти стала місцева система, зокрема побудована на основі регіонального образотворчого мистецтва. Художня освіта – це комплексне навчання, яке охоплює всі аспекти людського життя і тісно пов'язане із суспільними, гуманітарними, природничими науками та логікою. Для сучасної художньої освіти видається надзвичайно важливою цілісна і всебічна структура знань, а сучасна система викладання, побудована на основі регіонального образотворчого мистецтва, потребує

термінового додавання відповідних гуманітарних курсів на основі орієнтації на давні та багаті регіональні художні ресурси та традиції, щоб гарантувати їхнє використання та наслідування.

І ще хотілося б звернути увагу на такі регіональні культурно-освітні особливості. Будь-яка система образотворчого мистецтва є однією з форм культурних систем. На становлення академій живопису вплинула система образотворчого мистецтва, притаманна культурі Нового Китаю та традиційній китайській культурній моделі.

Зазвичай вважається, що культурну систему можна розглядати з різних точок зору, таких як філософія та соціологія культури, культурні антропологія та психологія. Розглянута нами переважно осмислюється з точки зору співвідношення між соціоекономікою, політикою та культурою.

З початку Новітнього періоду культурна система Китаю здійснила перехід від автократичної патріархальної до демократичної сучасної. Під час «Руху 4 травня» деякі передові інтелектуали рішуче і хоробро виступили проти старих ідей, моралі та культури імператорського абсолютизму й широко пропагували нові ідеї, мораль і культуру демократії. Вони всіма силами виступали за заміну монокультурної моделі китайського імператорського абсолютизму на мультикультурну форму західних демократій. Відтак Новий Китай розпочав будівництво нової культурної моделі. Після політики реформ і відкритості трансформації економічної та політичної систем не були синхронізовані, що призвело до того, що китайська культурна модель набула унікальної дуальної форми. Одна – це культура під керівництвом уряду всередині системи, а інша – з ринковим керівництвом за межами системи. Ця дуальність призвела до того, що старій системі образотворчого мистецтва кинули безпрецедентний виклик, а найбільш класичною стала саме система «академій живопису».

Якщо Союз художників є найбільш радянською інституційною формою у системі образотворчого мистецтва, то академії живопису є найбільш традиційно-китайською. Тому культурна система Нового Китаю – це процес

відбору та генерації, поєднання двох моделей культурних систем – леніністичної та китайської традиційної, тому назва «китайська модель» є більш доречною.

### **Висновки до розділу 1.**

Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження та його джерельну базу становлять зарубіжні праці загальнотеоретичного характеру, які формують соціогуманітарне та філософське тло для пояснення подій, які відбувалися в історії людства та вплинули на світову культуру і мистецтво (Т. Парсонс, А. де Токвіль, В. Паретто, Т. Грацик, І. Тен, Д. Каррьє, Н. Брайсон, У. Дж. Т. Мітчелл та ін). Важливе значення мають праці, в яких осмислено особливості китайського мистецтва. Це дослідження китайських (Чжао Лі, Юй Дін, Чжизун Ген, Хао Сяо Хуа, Цао Їцянь, Фань Жуйхуа, Ван Мінъ та ін.) та англomовних авторів (М. Салліван, М. Лоєр, Р. Бархарт та ін.). Джерельну базу дисертації формують не лише наукові праці, а й публікації у періодичних виданнях, на інтернет-сайтах (офіційних сайтах), інтерв'ю, а також дослідженнях, які торкаються історії провінції, її історичних пам'яток, видатних місць. Констатовано недостатню наукову артикуляцію історії та особливостей діяльності китайських освітніх художніх установ як в українському, так і в зарубіжному мистецтвознавстві.

Географічна, екологічна та господарська специфіка різних регіонів впливає на суспільний розвиток, формує етнічні та політико-економічні особливості їхнього побутування. Саме так формується унікальна регіональна культура. Тому з точки зору історичного процесу різні регіони мають різну культурну специфіку, яка впливає на художню творчість, яка, у свою чергу, завжди відображає специфіку та унікальну роль місцевої культури.

З огляду на стрімкий цивілізаційний розвиток вплив новацій неминучий в усіх сферах життя, зокрема в мистецтві. Однак традиційні культурні особливості – це своєрідний художній каркас для побудови мистецького образу. За таких умов розвиток культури поєднується зі світовим розвитком, оскільки

сама художня творчість вимагає їх співіснування – твори образотворчого мистецтва природньо повинні надихатися мінливим життям. Так вони стають не лише втіленням регіональної культури та відповідної художньої специфіки, а й поєднанням китайської та світової культур.

Живопис, концепції та форми образотворчого мистецтва Китаю пережили низку різноманітних змін, а художні функції розвивалися з єдиної форми класичного реалізму ранніх періодів зі спрямуванням до різних сучасних естетичних цінностей. З посиленням впливу інтернету і цифрових технологій на життя сучасних людей стає дедалі складніше спрогнозувати розвиток живопису, який теж підкорюється природним законам загального розвитку. Тому незалежно від того, як змінюється мистецтво, воно залишатиметься важливою опорою як засіб поширення культурно-історичних традицій та цінностей, істинного, доброго, прекрасного, адже творчість завжди передбачає індивідуальне творче вираження, передачу людських почуттів, які сформувалися під впливом регіональної культури.

Наразі, із взаємопроникненням світових культур регіональна культура Китаю стикнулася з певним викликом, тому відображення її цінностей і пріоритетів у мистецтві видається надзвичайно цінним. Така увага до культури регіону свого проживання є проявом усвідомлення національного коріння.

## РОЗДІЛ 2

### ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ГАНЬСУ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

#### **2.1. Соціокультурні та мистецькі передумови формування академічних осередків живопису в Китаї**

Культурні діячі Академії живопису Ганьсу – як насіння, їхні ідеї та творчість вкорінені в землі Північно-Західного Китаю. Тому становлення і розвиток Академії живопису Ганьсу нерозривно пов'язані з мистецькими колами провінції, історією, регіоном, людськими ресурсами, соціокультурним середовищем тощо. Тому перш ніж писати про саму Академію ми повинні зрозуміти вплив і зв'язок, які мають всі вищеперераховані елементи на становлення Академії живопису Ганьсу, зокрема в контексті формування системи академії мистецтв Китаю.

Відтак, перш ніж говорити про історію Академії живопису Ганьсу та причини її виникнення, необхідно розібратися з історією академії живопису давнього Китаю та їхнім впливом на сучасність. А також з урахуванням більш широкого контексту – розвитку китайського мистецтва живопису та відповідних закладів. У сучасному Китаї академії живопису існують у кожній провінції, місті, повіті та місті центрального підпорядкування. Вони постійно займаються створенням картин та вихованням художніх талантів задля мистецтва Нового Китаю.

Система академії живопису (при імператорському дворі) бере свій початок від періоду П'яти династій, на зміну якому прийшли Північна та Південна Сун. Академія живопису – це державна установа, тому при імператорському дворі давніх китайських династій їй підпорядковувалося малювання різноманітних картин для родини імператора. Також Академія живопису відповідала за оцінку й упорядкування імператорських картин, а також за підготовку учнів-художників. Історія невпинно розвивається, і Академія живопису також пройшла через різні епохи та докорінні зміни: за

більш ніж тисячолітню історію свого розвитку вона пододала шлях від задоволення потреб виключно імператорської родини до служіння простому народу. Від часів династій і до сьогодні вона безперестанно фіксує свій розвиток та минуле в руслі історії.

Становлення Академії живопису при імператорському палаці відбувалося в три великі періоди:

*1) Період до заснування Академії живопису*

Поява придворного живопису заклала основу для виникнення в майбутньому Академії живопису при імператорському палаці. Правитель династії Хань створив особливу посаду для придворних художників, а також спеціальну «Художню майстерню» у межах палацу для управління справами живопису. Це стало початком для майбутніх академій живопису.

За часів династії Тан, як тільки імператор Тан Сюань-цзун Тан Сюань-цзун (712-756 рр.) зійшов на престол, він створив при палаці Академію Ханьлінь, яка стала прототипом для Академії живопису при імператорському палаці в період П'яти династій. Цей проміжок часу можна назвати «Період до заснування академії живопису».

*2) Період Академії живопису*

Починаючи з часів династії Тан художників уже наймали для служби при імператорському палаці, але самої Академії живопису ще не існувало. Формальне заснування академій живопису почалося в період П'яти династій.

У 956 р. Мен Чан з Пізньої Шу заснував «Художню академію Ханьлінь», що в історії Китаю стало початком офіційного заснування такої художньої установи при імператорському дворі, як Академія живопису. Її художники служили при правителі й писали картини для імператорських палацу та монастирів тощо. Вона створила низку таких посад, як «дайчжао» («Той, що очікує імператорських вказівок»), «чжихоу» («Той, що шанобливо очікує») тощо. Художники Академії живопису Західної Шу збиралися щомісяця, щоб обговорити складні проблеми.

Правління імператора Хуей-цзуна (1082-1135 рр.) співпадає з періодом розквіту Академії живопису династії Сун. Імператор династії мав видатні художні здібності та створив для Академії живопису чітку систему. Він вимагав, щоб митці Академії живопису творили відповідно до свого смаку та художніх методів (Іл. 2.1–2.36).

Академія живопису в період Сюаньхе стала прикладом для майбутніх академій, а також зіграла значну роль у розквіті живопису за Північної та Південної Сун. Академія живопису Північної та Південної Сун славилася своїм масштабом та цілісною системою.

Поява друкарства значно облегшила процес створення книг, через що художники династії Сун набагато швидше вивчали давні класичні книги, ніж митці будь-якої попередньої епохи, що відповідно не могло не вплинути на тогочасну теорію живопису. Крім того, багато освічених людей вливалось в ряди художників, і культурна освіта сунських митців була значно кращою, порівняно з будь-якою попередньою династією. Тому китайський живопис розвивався і досяг значних висот саме за династії Сун.

Щоб потрапити до тогочасної академії живопису, художники повинні були скласти суворі іспити, а до сунської системи державних іспитів була внесена така дисципліна, як «теорія живопису». За основу тогочасних іспитів для художників часто брали поезію династії Тан, і від кандидатів вимагали зобразити основну ідею вірша.

Окрім оздоблення імператорського палацу, митці сунської академії живопису також мали малювати давніх правителів, святих і мудреців, або ж створювати портрети міністрів та чиновників у реальному житті відповідно до волі імператора і феодалних моральних норм, а також класифікувати їх за такими критеріями як «вірний-зрадник», «добро-зло».

Академія живопису також займалася відбором відомих народних картин та поповненням колекції імператорського палацу [136].

Проміжок часу в історії живопису Китаю від періоду П'яти династій та до Північної і Південної Сун можна назвати «Періодом Академії живопису».

### 3) *Період після Академії живопису*

Після династії Сун традиція існування академій живопису поступово занепадає. Династія Юань відмінила і розпустила Академію живопису при імператорському палаці, а її художників розподілили між такими установами, як Академія Цзісянь, Імператорська академія наук Куйчжан, а також Канцелярський приказ.

Хоча під час правління династії Мін й існувала установа від назвою Академія живопису, однак справжньої академії не було. У порівнянні з династією Сун, вона була дуже недосконалою з точки зору організації, устрою та жалювання посад. За династії Мін художники служили у внутрішніх покоях імператорського палацу.

Більшість заходів того періоду відбувалися в трьох павільйонах: Палатах Веньхуадянь, Уїндянь та Женьчжидянь. Ці три павільйони вважалися установою, рівнозначною художньо-літературній Академії Ханьлінь часів династії Сун.

При Цінському дворі також не було академії живопису, однак існували спеціальні місця для проведення заходів художників імператора. Від простого малювання до Палати Жуїгуань і аж до Академії живопису – такий динамічний процес розвитку подолали імператорські художні установи династії Цін. Розвиток імператорських академій живопису за правління трьох династій – Юань, Мін, Цін – не просто не досяг такого ж успіху, як за династії Сун, його можна назвати «роботою до знемоги». Усе це можна вважати «Періодом після Академії живопису» [63, с. 55].

Відповідно до всього вищезгаданого, ми вважаємо, що період, який дійсно справив суттєвий вплив на сучасні академії живопису та гохуа, – це правління династії Сун. Тому ми вважаємо доречним розпочати обговорення наступного питання саме з цього історичного часового проміжку.

Академія живопису династії Сун зробила неперевершений внесок у розвиток і еволюцію живопису тогочасної епохи, а також заклала основу для сучасних академій живопису та гохуа. З точки зору художньої творчості,

оскільки імператори династії Сун усіляко захоплювалися каліграфією і живописом, вони активно залучали іноземних художників, надавали їм офіційні посади та щедre забезпечення, давали їм змогу повноцінно проявити свої ентузіазм і художні таланти, зламали одноманітну манеру живопису та сприяли його різносторонньому розвитку.

Започаткування «теорії живопису», вимоги до робіт робити акцент на «подібності форм» та «встановлених нормах» сприяли розвитку академічного живопису, а особливо в умовах, коли на іспитах треба було зобразити рядки вірша, викласти його головну ідею. Останнє підвищувало літературну майстерність митців, а також сприяло літературизації робіт Академії живопису. Крім того, імператори династії Сун не тільки приділяли посилену увагу картинам імператорського палацу, а й зробили значний внесок у розбудову теорії та створення колекцій.

По-перше, якщо говорити про роботи хуаняохуа – жанр «Квіти-птахи» – то відповідно до естетичних ідеалів імператора на початку Північної Сун розкішна та витончена техніка, в основі якої лежала школа Хуан Цюаня, сприяла завершенню відшліфовування манери малювання «тонких ліній з товстим гачком» і змінам в техніках від «об'ємних квітів» до «контурних квітів», започаткованих за династії Тан. Стиль живопису цієї школи повністю задовольняв естетичні прагнення імператора до багатства та пишноти.

Ця тенденція призвела до цілого періоду за правління династії Сун, коли при створенні картин хуаняохуа імператорського двору основними критеріями були лаконічна та витримана манера малювання, багате та розкішне оформлення кімнат. Згодом, вслід за започаткуванням «теорії живопису», серед робіт сформувалися естетичні концепції, головними ідеями яких стали «подібність форм» та «встановлені норми». «Подібність форм» – це вимога до художників вміти в своїх роботах точно відтворювати, усе намальоване мало відповідати природним характеристикам об'єкта, а створена форма – передавати його внутрішню сутність. «Встановлені норми» означають, що всі

попередньо створенні візерунки та узагальнені особливості мають бути досконально вивчені, а всі базові художні техніки повністю втілені.

Основним критерієм імператорського живопису у питаннях написання пейзажів була концепція «точного відображення», у питаннях манери малювання високо цінувалася ортодоксальність, приділялась увага раціональності, у питаннях ціннісної орієнтації робився акцент на індивідуальну самоцінність. Ці естетичні стандарти та творчі концепції, критерієм яких виступали вподобання імператора, безпосередньо пов'язані з встановленням столиці тогочасної Північної Сун у місті Кайфен і впливом Лоянської філософської школи.

Із історичного джерела Хуейцзуна можна дізнатися, що у роботах із зображенням птахів основна увага приділялася малюванню з натури, навичкам спостереження, треба було не забувати про звичні форми і водночас мати загальноприйняті естетичні орієнтири.

Завдяки контактам всередині та поза межами імператорського двору, особливо співпраці між Сюй Сі, Цуй Бо та У Юаньюй, формат придворних зображень хуаняохуа зазнав значних змін. У цей період жанр «Квіти-птахи» мав як витончений та розкішний «фугуй» – «Багатство і знатність» школи Хуан Цюаня, – так і потужний та розкутий «сеї» – «Стремління до дикої порожнечі» школи Сюй Сі (іл. 2.1–2.3).

Переплетіння та взаємовплив цих двох стилів сприяли переходу хуаняохуа імператорського двору. Ця зміна зламала у роботах хуаняохуа Південної Сун одноманітну парадигму Північної Сун, в основі якої лежала школа Хуан Цюаня, яка акцентувала на реалістичному зображенні. Нова парадигма давала змогу повністю проявити індивідуальність та особливості, а також продемонструвати різноманітність у стилях і техніках.

Довгі масивні сувої хуаняохуа Північної Сун змінилися на альбоми та шовкові віяла-опахало вслід за тенденцією до мініатюризації та витонченості.

Такі характерні риси, як реалістична тематика, вираження думки («сеї» – вільний стиль) та екстенсивність придворного живопису «Квіти-птахи»

Південної Сун мали певний вплив на сучасну Шанхайську школу та формування стилю хуаняохуа Ці Байши. Ця манера малювання перетворилася на класичні зразки, якими мають оволодіти сучасні художники, і справила значний вплив на сучасних майстрів гохуа (іл. 2.4).

По-друге, пейзажний живопис Шань-шуй – «Гори-річки». У середині Північної Сун, через захоплення Шеньцзуна пейзажним живописом при імператорській Академії живопису високо шанували таких репрезентативних художників шаньшуйхуа, як Янь Веньгуй та Го Сі. Хоча Го Сі й навчався у Лі Чена, однак міг також дати волю власним почуттям та думкам, часто послуговуючись змістом та характерними рисами живопису веньженьхуа, особливо у прагненні до поєднання деталей «реалізму» та «поетичності». Цей стиль мав величезний вплив на формування манери Лі Тана пізньої Північної Сун, який зі свого боку сприяв прагненню до «неозорості» («коюань») та «туманної далечіні» («міюань») у прийомах і зразках пейзажного живопису Південної Сун. Ця тенденція призвела до заміни таких композиційних прийомів Північної Сун, як «рівна далечінь» («пін'юань»), «високі гори» («гаюань»), «панорамність», «об'єктивізація» та «величні гори на піднесеній та відкритій місцевості», на класичний зразок «ракурс «Ма-Ся», проявивши суб'єктивне значення «олюднення природи» і здійснивши перехід від простого мистецтва «художнього відтворення» до мистецтва-«вираження».

Зокрема, «академічний» пейзажний живопис, за основу якого брали Ма Юаня та Ся Ёуя, змінив колишній стиль шаньшуйхуа з вертикальною орієнтацією зображень та прагненням до таких композицій, як «панорамність» та «величні гори на піднесеній та відкритій місцевості», на горизонтальні зразки, в основі яких було прагнення до «милування» та «поетичності».

Водночас ці композиційні стилі, які створювалися на листах, альбомах та сувоях, змінили традиційні способи перегляду, а саме з вертикального на горизонтальний. Цей перехід сприяв тенденції до літературизації професійних художників, а також розвитку академічного живопису. У праці «Коротка історія мистецтва Китаю: історія живопису за часів династії Тан та Сун» [79] Тен Ёу

писав, що автори Південної Сун перенесли на свої картини всі накопичені багатства та відбірну красу, і вже на них вони вмiло виражали природу, використовуючи довершені техніки, створювали природу, до якої прагнули. Вони одночасно і підкорювалися їй, і пристосовували її. Чіткі норми їхніх композицій, технік нанесення світлотіні, досвід багаточисленних попередників – усе це злилося воедино і дало їм змогу проявити себе.

По-третє, роботи портретного живопису женьхуа – «Люди». На початку існування Академії живопису Північної Сун основною її ціллю були «пропаганда та освіта», більшість робіт женьхуа були представлені релігійними настінними малюнками. Наприклад, багато стінописів Гао Ї, Гао Веньцзін у буддійському храмі Дасянґоси були високо оцінені імператором Тайцзуном. Разом із обмінами всередині та поза межами Академії і процвітанням ринку живопису саме жанрові полотна стали основними сюжетами Академії в середині Північної Сун. Так, картина Чжан Цзедуаня «Наверх вздовж ріки у День поминовіння померлих» відображає вигляд суспільно-побутового життя та ринково-вуличної культури столиці Північної Сун міста Бяньцзін, ставши цінним джерелом дослідження тогочасних господарства, архітектури, транспорту, вбрання, прикрас, народних звичаїв і традицій для істориків Нового та Новітнього часу. Такий «реалістичний» художній метод, що відображав реальне життя, сильно вплинув на розвиток жанрового живопису Південної Сун, коли митці творили нове з огляду на найкращі надбання своїх попередників (іл. 2.5).

На початку Південної Сун імператор Гаоцзун (1107-1187 рр.) пропагував ідею відродження, і портретний живопис став провідним сюжетом художньої творчості. Художник Лян Кай володів майстерністю зменшення кількості штрихів і послуговувався трохи грубою розгонистою манерою письма, його романтичні образи створювалися декількома стрімкими рухами пензля. Зокрема, провідним напрямом став жанровий живопис, у якому втілювали життя народу. Його основними рушійними силами були Лі Тан, Сяо Чжао та Су Ханьчень (іл. 2.6).

На картині Лі Тана «Сільський лікар» зображена сцена, як сільський лікар проводить операцію пацієнту з виразками, людські вирази обличчя вимальовані філігранно, живо, ретельно, з глибоким змістом (іл. 2.6).

Су Ханьчень був відомий також тим, що малював немовлят. Зображуючи їх, він добре передавав їхню зовнішність, дуже живо, яскравими блискучими кольорами, а також із максимально точним виглядом.

Усе (від змісту до форми) живо відображало потужність митців та їхній життєвий досвід. Такий жанровий живопис, що зображав життя міського населення, бурхливо розвивався за всебічного сприяння імператора Гаоцзуна. Його характерні риси «реалістичності» зламали художні зразки релігійних зображень та картин з життя вищого суспільства, прийняті за попередніх династій Хань, Вей, Суй і Тан, і сприяли розвитку ілюстрації та новорічних лубків няньхуа династій Юань, Мін і Цін. Цей художній прийом, в основі якого лежить «реалізм», мав провідне значення для творчого напрямку сучасних академій живопису гохуа [131].

Внесок Академії живопису династії Сун також виражається у формуванні теорії живопису та колекціонуванні. Встановлення та розвиток Академії Північної Сун поступово привернуло увагу художників «Шань-шуй» – «гори-води». Вони прагнули не втратити надбання двох поколінь у зображенні пейзажів. Ними пропагувалася ідея до наслідування справжніх гір та річок, тобто лунав заклик малювати з натури, яку безпосередньо бачить майстер тут і зараз. Основне їхнє зауваження заключалося в тому, що з точки зору теорії, вчення про живописний простір, в основі якого лежать три далечини – висота, глибина та відстань, мали стимулююче значення для докорінних змін у Шань-шуй [141].

Крім того, запрошений імператором Хуейцзуном до Академії на посаду старшого вченого живопису та каліграфії Мі Фу в теоретичному трактаті «Історія китайського живопису», складеному у формі записок, дав свою оцінку цікавості веньженьхуа та охарактеризував застосування різних художніх манер письма. Його естетичні смаки відображали вподобання освічених верств

населення і заклали теоретичний фундамент для розвитку живопису Південної Сун у напрямку до веньженьхуа.

Порушувалися питання й про основні творчі принципи, за якими Північ та Південь мають абсолютно різні природні умови, відповідно і підходи мають бути різними, та правило «трьох далечин», у тому числі «коюань», «міюань» та «ююань» («ідеальний, але нечіткий усамітнений пейзаж»). Він ламає правило трьох далечин Го Сі та вносить до нього низку нововведень, що зі свого боку сприяло розвитку живопису веньженьхуа.

Художник імператорського двору Південної Сун Ден Чунь, спираючись на факти і використовуючи побачене на власні очі, за допомогою опису та коментарів склав теоретичний трактат. У ньому він з точки зору теорії виклав своє невдоволення академічним живописом та його художніми підходами із увагою до реалістичності, концептуальності та природної витонченості.

Що стосується колекціонування, то Академія живопису від самого свого заснування ніколи не зупиняла діяльність у цій сфері. Мудрий та поважний імператор Тайцзун (939-997 рр.) був щедро обдарованим, завжди і всюди пропагував повернення до істини, закликав заново перекласти некитайські твори, знаходив час і на державні справи, і на відпочинок, неодноразово купував рідкісні диковинки, під час періоду Тайпін Сінго наказав відшукати по всіх областях та повітах Піднебесної роботи живопису та каліграфії давніх майстрів. Спочатку привезли роботи в стилі цаошу майстра династії Хань Чжан Чжи, здобуті в області Цзінху, піднесли два зображення коней, виконані Танським Хань Ганем, а також відправляв Гао Веньцзіня та Хуан Цзюйцяя на пошуки народних малюнків задля поповнення Таємної Зали.

У період правління Хуейцзуна було наказано організувати людей для збору колекції відомих давніх і сучасних картин. 1500 сувоїв класичних творів від часів Трицарства і до початку династії Сун були поділені на 14 розділів, склавши «Сюаньхе Жуйлань Цзі» («Затверджена імператором збірка Сюаньхе»). Заразом також було наказано скласти «Сюаньхе Хуапу» («Збірка картин Сюаньхе») задля того, щоб «бачити добро, щоб запобігти злу, а

побачивши зло, думати про добротність». Усі ці заходи, прийняті Академією династії Сун, стали цінним надбанням для майбутніх досліджень живопису, ставши для них незамінним джерелом інформації, а також справили глибокий вплив на майбутні академії живопису (гохуа) (Іл. 2.8–2.11).

У період Нової історії Китаю мистецькі традиції та ринкові механізми живопису змінилися. Частина художників вслід за Гоміньданом переселилася на Тайвань, а деякі перебували в своєрідному вигнанні за кордоном. Ряди митців материкового Китаю різко поріділи. За неповними статистичними даними на початку 1950-х років на території всієї країни залишилося всього близько 1700 художників. Зміни суспільного устрою порушили проблему «чашки рису» художників старої епохи. Значна їхня частина жила за рахунок продажу картин, однак різкі суспільні зміни призвели до того, що вони втратили життєво необхідне джерело прибутків. Хоча після заснування КНР і з'явилися такі комерційні організації, як «Пекінський виробничий кооператив китайського національного живопису» та інші, однак, оскільки покупці майже повністю зникли, то повноцінно вирішити дану проблему не вдалося.

Проблема «чашки рису» майстрів гохуа існувала аж до 1957 р. На з'їзді Міністерства культури та Союзу художників Китаю з питань «Виправлення стилю» немало митців у своїх промовах торкалися цієї проблеми: «Після Звільнення немає таких, хто не прагнув би прогресу, проблема ж у тому, що немає кому керувати. І досі питання прожиття багатьох художників залишається невирішеною» (Ван Сюетао). «Після Звільнення я не мав іншого вибору як змінити професію і тепер займаюсь діловодством» (Лю Цзюньлі). «Необхідно якнайшвидше вирішити проблеми майстрів національного живопису, зараз деякі художники займаються малюванням книжкових закладок по 9 фенів за штуку, за 10 – всього лише 9 цзяо, за такі ж гроші можна зробити копію класичних картин, які виготовлялися в Гугуні» (Гао Лансянь).

У 1956 р. на Другому національному комітеті Китайської народної політичної узгоджувальної ради відомий художник Чень Баньдін запропонував «створити спеціальний орган для дослідження китайського національного

живопису», чим привернув увагу партії та уряду. 1 червня 1956 р Державна рада КНР прийняла подану Міністерством культури доповідь «Про створення Академій національного живопису в Пекіні та Шанхай», а разом із нею й такі положення, як: «Пекінською академією національного живопису буде управляти Міністерство культури, а Шанхайською – бюро культури», «Академія живопису має залучати майстрів гохуа достатньо високого рівня зі всього Китаю і водночас запрошувати в аспірантуру молодих людей, які мають певні творчі здобутки або академічні здібності». Крім того, Міністерство культури має запровадити і створити підготовчу комісію Академії національного живопису і приступити до втілення даного проєкту, провідна ідея якого полягає в «наслідуванні найкращих традицій класичних творів Китаю, у тому числі народного образотворчого мистецтва», а також у сприянні їхньому подальшому розвитку та вдосконаленню. Конкретним завданням Академії живопису є «розвиток творів гохуа, виховання висококваліфікованих кадрів, а також теоретичні дослідження національного живопису, відповідальність за просування творів гохуа поза межами Академії і просвітницька робота» [66].

30 жовтня 1956 р. на першій шпальті газети «Женьмінь жибао» було опубліковано статтю «Розвиток мистецтва гохуа», в якій, зокрема, зазначалося, що нещодавно Державна рада КНР прийняла рішення щодо створення Академії національного живопису, всебічного просування творів гохуа та підготовки художніх талантів. Дана подія створює нові умови для образотворчої роботи, а майстри національного живопису відчують емоційне піднесення від цієї події [98].

14 травня 1957 р. була заснована Пекінська академія живопису гохуа. У нараді взяли участь партійні та урядові лідери, а також такі представники культурно-мистецьких кіл, як Чжоу Еньлай, Го Можо, Лу Діні, Шень Яньбін та ін. У такий спосіб було продемонстровано ставлення правлячої партії до гохуа та академій живопису. Під час свого виступу Чжоу Еньлай висловив сподівання, що тепер Пекінська академія національного живопису зможе

згуртувати китайських художників, наслідувати визначним традиціям китайського образотворчого мистецтва, перейняти найкращі риси іноземного живопису, наполегливо творити, активно досліджувати та безперестанно вдосконалюватися, виховувати наступні покоління, сприяти втіленню курсу «Ста квітів і ста шкіл», боротися задля створення китайського соціалістичного образотворчого мистецтва [132]. Промова Чжоу Еньлая продемонструвала ставлення партії та уряду до національного живопису, а також його художників, вказала творчий напрям, затвердила, що академія живопису – це наукова установа, яка займається творчою, науково-дослідною, виховною діяльністю, а також покращенням та розвитком образотворчого мистецтва Нового Китаю, здійсненням іноземних культурних обмінів. «Народження» Пекінської академії національного живопису задекларувало появу нової відмінної від Академій образотворчих мистецтв художньої установи під керівництвом Комуністичної партії Китаю. Це не тільки дало змогу поколінню старих митців отримати життєве забезпечення, а й гарантувало інституційну підтримку в процесі продовження та розвитку китайської художньої традиції, а також «революційних літератури та мистецтва» після Руху 4 травня.

Після заснування Пекінської академії живопису гохуа у різний час були створені інші місцеві заклади, а саме: Шанхайська академія національного живопису (1960), Академія гохуа провінцій: Цзянсу (1959), Гуанчжоу (1959), Сучжоу (1960), Янчжоу (1960), Хубейська художня галерея (1965).

У 1964 р. Академія Гуанчжоу була перейменована на Академію живопису провінції Гуандун, а в 1965 р. Пекінська академія національного живопису змінила свою назву на Пекінську академію живопису. Від достатньо вузького «гохуа» вони розширилися до багатoproфільної Академії живопису. А із заснуванням інституту на базі Хубейської художньої галереї остання перетворилася на установу з вивчення різних видів живопису.

Перехід академій живопису від одно- до багатoproфільності відійшов від першопочаткового плану започаткування інституцій. Вони більше не були установами, обов'язком яких був «розвиток народного мистецтва», а

перетворилися на державний орган, який займався фінансовим забезпеченням професійних художників. Оскільки академії не займалися навчальною, науково-дослідницькою та іншими складними видами діяльності, митці мали змогу зосередитися на живописі. Унаслідок цього заклади стали місцем, куди прагнули потрапити всі художники.

Художники утримувалися академіями живопису та інститутами. Навіть під час Великого голоду на початку 1960-х років вони могли користуватися пільгами для кадрових працівників. Художники на утриманні не лише дотримувалися культурно-мистецького напрямку партії, а й мали почуття глибокої вдячності та бажання відплатити: у своїй творчості вони приховували соціальні катастрофи, спричинені різноманітними політичними курсами, і, щиро захоплюючись, звеличували деяких людей, прославляючи їхні «подвиги» та оспівуючи «чесноти» [133, с. 165-187]. Наприклад, одні з перших художників Шанхайської академії національного живопису на початку її заснування створили оригінальну систему для возвеличення нового вигляду Батьківщини. Над цим наполегливо працювали 19 митців: Фань Шаоюнь, Сунь Сюені, Шень Майши, Хе Тяньцзянь, Чжу Цічжань, У Хуфань, Юань Суннянь, Ху Босян, Лі Цюцзюнь, У Ліфу, Се Чжигуан, Лу Сяомань, Хуан Хуань, молодий Лу Яньшао (з 1956 р.), Лю Танюнь, Їн Єпін, Чжан Яньфу, Чжу Мейцунь, Юй Цзицай. Художні стилі цих художників були різними, однак вся їхня творчість стосувалася однієї заздалегідь визначеної теми: «Країна так прекрасна». Ці роботи зображали красу зелених верб озера Сіху, безкрайність просторів Хуаншань, легкі хмари Гуйліня, темні глибини ущелини Уся. Серед пейзажів нової епохи були такі картини, як «Сплав лісу річкою Сіньянь», «Люди милуються Лушань», «Піонери підіймають на Уїшань» тощо. Створення подібних картин, які зображали новий вигляд процвітаючого світу, припало на 1960-ті роки, на один із «Трьох років стихійних лих» – саме на період найбільшого неврожаю та голоду.

1959 р. був першим роком, коли Великий голод тільки-но розпочався. Фу Баоши, директор Академії живопису Цзянсу, опублікував у журналі

«Мистецтво» («Мейшу») статтю «Політика вказала курс на красу, і фарби з чорнилами мають слідувати цьому», проголосивши, що гохуа знайшов нові творчі прийоми, тобто спосіб згуртувати усіх трьох – керівництво партії, митців та народні маси [57]. У червні того ж року Фу Баоши в супроводі кількох чиновників відправився малювати в селище Шаошань, де їх відвідав Чжао Е, секретар парткому округу Сянтань. Він також надіслав ще двох фоторепортерів у якості гідів та провідників. Фу створив «Панораму селища Шаошань», а також цикл картин про селище. Після перших декількох днів роботи Фу Баоши над картинами місцевості до села неочікувано повернувся Мао Цзедун, що зі свого боку розпалило політичний порив усієї країни до селища Шаошань та продемонструвало підйом зацікавленості до новозародженої у 1960-х роках естетики традиційного пейзажного живопису (іл. 2.12).

У цей же період, використавши головний лейтмотив вірша Мао Цзедуну «Гори Люпаньшань» (за мотивом «Серенада мирної радості»), Лі Кежань, який згодом став першим директором Науково-дослідницького інституту традиційного живопису гохуа, написав картину «Гори Люпаньшань». Критик Чень Сянбо вважає, що Лі Кежань, додавши в одній зі сторін своєї роботи вид на те, як нескінченні загони Червоної Армії підіймаються звивистою стежкою серед високих і потужних гір, висловив героїчне «І коли вже з собою мотузку кожен несе, чи не час нам зв'язати міцно Цан-луна?». Залитий червоним пейзаж став формотворчим символом художнього стилю Лі Кежана (іл. 2.13).

У той же період художник Е Цяньюй, спостерігаючи, як голодний народ, втрапивши надію і рятуючись втечею, просто неба просить милостиню, створював такі далекі від реальності роботи, як «Пейзажі Гуйліня», «Танок лотосів» тощо (Іл. 2.14–2.15). Художники гохуа, які проживали в місті, теж ігнорували жалюгідне життя нижніх щаблів суспільства. Вони завзято відгукувалися на заклик партійної організації і активно створювали твори, що зображали історію партії. Чжань Цзяньцзюнь створив «П'ять сміливців гори Ланяшань», Ло Гунлю – «Мао Цзедун на горі Цзінганшань», Ван Чженхуа –

«Наньчанське повстання», а Цай Лян – «Вогні Яньаню». Лі Кежань написав картину за мотивами вірша «Великий похід», і ця робота стала «симфонічною епопеєю» фальшивого шаньшуйхуа, де він уперше відійшов від зображення конкретного об'єкта. Хуан Чжоу створив величезне полотно у стилі гохуа площею 5,1 м<sup>2</sup> – «Похід на ринок» (інша назва «Спів»). Ден То спеціально зробив приписку: «Лоша біжить, віслук несеться, і життя нині краще, ніж колись...» [81] (Іл. 2.186–2.190).

Хуан Чжоу також створив картину «Чуньлань» за мотивами роману «Історія червоного стягу»: Чуньлань, дочка бідного селянина, вся в сріблі та яшмі, роздумує над проблемами революції. А його сповнене безмежною радістю полотно «Великі веселощі» ще й здобуло нагороду.

Ши Лу, художник із Шеньсі, того ж року створив «Бої на півночі Шеньсі», а також грандіозні «Неосяжні гори», які зображали лірику нового соціалістичного селища. Ши Лу проголосив, що знайшов художній секрет успіху – «полотна передають мої думки» [146] (іл. 2.16–2.18).

У серпні 1959 р. Фу Баоши і Гуань Шаньюе були запрошені до Пекіна для створення величезного полотна у стилі гохуа «Країна так прекрасна» на основі вірша Мао Цзедуна «Сніг» (за мотивом «Весна в садочку принцеси Ціншуй») [54, с. 93].

Хуан Мінцянь згадував, що митця навіть запрошував до себе прем'єр-міністр. Задля створення цього безпрецедентного за своїм масштабом полотна в історії Китаю спеціально створили бригади для розтирання фарб, для виготовлення пензлів, для зшивання паперу, а також виділили значну кількість працівників, які мали допомагати в процесі. Жун Баочжай забезпечив більше 30 відрізів давнього паперу сюаньчжи, довжиною 1,2 чжани. Тогочасна вартість кожного такого листа становила 60 юанів, що могло покрити трирічні витрати на харчування родини з 5–6 чоловік [70, с. 76–78].

Після впровадження політики реформ і відкритості академії живопису Нового Китаю почали невпинно розвиватися. «З 1978 р., коли вища освіта в Китаї отримала можливість відродитися після «культурної революції», настав

вдалий період для відбудови та відродження художньої освіти загалом» [8, с. 68]. З 1980 по 1990 рр. більшість провінцій, автономних районів і муніципалітетів створили власні академії живопису або науково-дослідні інститути каліграфії та живопису, об'єднавши видатних спеціалістів зі всієї країни і сформувавши унікальну командну систему академій живопису. До 2008 р. по всій країні вже налічувалося понад 20 академій живопису провінційного рівня. У цей період провінційні установи йшли в ногу з часом і не відставали від розвитку національних культури та мистецтва, проявляли регіональні особливості, дали плідний врожай для художньої творчості, а також виховали велику кількість видатних митців молодого та середнього віку. У такий спосіб зробивши важливий внесок і значно вплинувши на сучасне китайське образотворче мистецтво. Відгукуючись на заклик нової епохи, академії живопису мають добросовісно переймати найкращі традиції, що склалися за часів Давнього Китаю та понад півстоліття існування академій живопису Нового Китаю, уважно досліджувати, яку роль відіграє новий історичний період у процесі національно-культурного будівництва, продовжувати успіхи, досягнуті в сфері інституційних інновацій, нововведень у мистецькій практиці тощо, а також зміцнювати культурні самоусвідомлення та довіру, сприяти тому, щоб науково-дослідні установи образотворчого мистецтва з китайською специфікою безперестанно перевершували самі себе [89].

## **2.2. Етапи становлення Академії живопису Ганьсу: історична ретроспектива та сучасний стан**

Наприкінці ХХ століття, щоб підтримати видатних майстрів, Китайська національна академія живопису запропонувала принцип «різний устрій, одна система», зв'язалася з ключовими академіями живопису з різноманітними системами у провінціях, регіонах і містах по всій країні, започаткувала Загальнодержавну виставку робіт академій живопису і сформувала бренд, систему та переваги для талантів, для високоякісної професійної творчості,

сприяла заснуванню Національної академії живопису, консолідації професійних сил.

Упродовж останніх десятиліть усі академії живопису всіх рівнів постійно коригували свою позицію, завжди реагували на нові вимоги партії і держави до літератури та мистецтва, долучалися до основних великих національних стратегій, старанно робили свій внесок до соціокультурного будівництва.

Хоча китайські академії живопису здолали вже довгий шлях, є ще багато певних проблем, які потребують вирішення та реформування: необхідно налагодити багато відносин і встановити багато правил. З точки зору історичного розвитку система академії живопису ще перебуває в процесі соціокультурних трансформацій, однак наразі демонструє свою незамінність. Так шляхом постійного вдосконалення вона неодмінно зможе відіграти значну роль у національному культурно-економічному будівництві.

У процесі розвитку Нового Китаю художники академії живопису відіграють позитивну роль у таких аспектах, як створення іміджу держави, культурна пропаганда в різні періоди соціалістичного будівництва, відображення життя народу тощо. Художники беруть активну участь у різноманітних громадських заходах, прикрашають живописом Дім народних зборів, готелі, пасажирські судна, кінотеатри. Деякі відомі митці також виходять зі своїх майстерень у люди, щоб проводити консультації на культурно-масових заходах, харчуються і живуть під одним дахом та творять поруч із народом. Було створено велику кількість вишуканих творів живопису. Обов'язок художників Академії живопису нової епохи – вкоренитися в народі, традиційній культурі, розвивати регіональні особливості й створити чудові роботи, пронизані духом епохи, з народним характером та у новому епічному стилі [99].

Академія живопису Ганьсу знаходиться в адміністративному центрі провінції Ганьсу – Ланьчжоу, район Ченгуань, Північна дорога Наньбіньхе, будинок № 518 [49]. Провінцію Ганьсу іноді ще називають Лун. Слово

«Ганьсу» утворилося від назв давніх районів Ганьчжоу (нині Чжан'є) та Сучжоу (нині Цзюцюань) [49].

Як провінція з потужними мистецькими ресурсами від початку Нової та Новітньої епох Ганьсу приваблювала багатьох приїздити малювати, збирати народні звичаї та традиції, працювати. Це призвело до появи нових висот у художній творчості провінції. За підсумками 3-го пленуму ЦК КПК 11-го скликання, усі галузі відроджені, мистецьких талантів у достатку, тож за ініціативи Чан Шухуна та Хуан Чжоу і під подальшою опікою уряду провінції Ганьсу в 1985 р. розпочалися підготовчі роботи з побудови Академії живопису Ганьсу (іл. 2.21).

У 1990 р. на мальовничому узбережжі Хуанхе сталося офіційне відкриття Академії живопису Ганьсу, яка стала громадською культурною організацією субокружного рівня Департаменту культури та туризму провінції. Це спеціалізована установа для художньої творчості, досліджень, обмінів та освіти всієї провінції. Це професійна творча та науково-дослідницька група, до складу якої входять художники олійного живопису, майстри у жанрах женьхуа, шаньшуйхуа, хуаняохуа, каліграфи, Вона має високий рівень художньої творчості та теоретичних досліджень [53].

Історичний розвиток Академії живопису Ганьсу можна розділити на декілька етапів.

1) *Підготовчий етап: 1985-1990 рр.*

У процесі її становлення вона здолала чимало перешкод та труднощів і пройшла унікальний шлях довжиною у 30 років. Завдяки завзятій праці Академія досягла значних успіхів, засвідчених всіма цими дивовижними і яскравими роками. Та на неменшу увагу заслуговують труднощі 30-річної давності, труднощі підготовчого етапу Академії живопису.

Коли мова заходить про підготовку заснування Академії живопису Ганьсу, не можна не згадати пана Чень Босі. Під час Війни опору китайського народу японським загарбникам він закінчив Академію мистецтв ім. Лу Сіня в Яньані і з моменту утворення Нового Китаю завідував художньою діяльністю

Ганьсу. Ще в 1950-х роках, коли була офіційно заснована Пекінська Академія живопису, Чень Босі своєчасно висловив пропозицію створити таку ж установу в Ганьсу, щоб сприяти розвитку художньої діяльності провінції.

На початку проведення політики реформ і відкритості, коли була заснована Академія національного живопису Шеньсі, натхненний цим Чень Босі одразу ж знову вніс свою пропозицію. Окрім повторного клопотання до відповідного керівництва, він також розпорядився, щоб Фен Лі написав спеціальну доповідь керівникам відповідних відділів парткому та уряду провінції.

За ініціативи Чан Шухуна та Хуан Чжоу та за сприяння тогочасних віце-голови постійного народного комітету провінції Ге Шііна та заступника генерального секретаря уряду провінції Мао Діфея у 1985 р. було створено керівну групу з підготовки Академії живопису Ганьсу, у складі якої були Ге Шіін, Мао Діфей, Чень Босі, Чжао Чжен, Лі Баофен, Ван Тяньї, Хе Ліцай та ін. Останні двоє були відповідальні за підготовку конкретних завдань. На жаль, коли установу було засновано, Чень Босі вже вийшов на пенсію, однак його запросили на посаду експерта Академії живопису Ганьсу, і він зміг здійснити свою давню мрію. Зв'язавшись зі своїми давніми товаришами, Чень Босі створив Науково-дослідницький інститут живопису та каліграфії Ганьсу задля розвитку художньої діяльності й виховання майбутніх художників. За його самовідданість, наполегливість та внесок, маємо запам'ятати Чень Босі як поважного діяча культури, який докладав максимальних зусиль на посаді керівника художньої діяльності Ганьсу.

Проректор Академії (03.1990-04.1996 рр.) Ван Тяньї у свій час закінчив Художнє училище Ченду у Сичуані. До заснування Нового Китаю він вступив до підпільної організації КПК у Луннані, а після – до армії, працював разом із Чень Босі, Хуан Чжоу, Ян Діндун та іншими в політично-культурному відділі північно-західного військового округу та в редакції газети Народно-визвольної армії Китаю. Його життя було важким, однак він був одержимий мистецтвом гохуа та присвятив себе вивченню каліграфії та живопису.

На початку проведення політики реформ і відкритості Ван Тяньї двічі їздив до столиці на курси підвищення кваліфікації Науково-дослідницького інституту традиційного живопису гохуа, а також обирався членом комітету цього закладу. У Пекіні він мав змогу поспілкуватися та обмінятися досвідом зі старими художниками з різних куточків країни, а рівень його творів каліграфії та живопису значно підвищився. Зокрема, у створенні невеликих творів хуаняохуа у вільному стилі «сеї» він виробив власний вишуканий, невимушений стиль із гармонійним поєднанням фарб та туші та свіжими ідеями.

Під час підготовчих робіт пан Ван Тяньї активно їздив до Пекіну, Шанхаю, Наньцзіну та інших міст, відвідуючи відомих і визначних художників країни, аби проконсультуватися щодо створення Академії живопису та її творчого напрямку, а також аби отримати автографи знаменитих майстрів і зібрати колекцію чудових творів попереднього покоління, у такий спосіб заклавши важливу основу для колекцій Академії та її Художнього музею. Після виходу на пенсію Ван Тяньї старанно творив, а перед смертю упорядкував сотні своїх репрезентативних робіт різних періодів та пожертвував їх музею провінції, давши змогу майбутнім поколінням оцінити шедеври майстра хуаняохуа. Також із великою кількістю робіт, які він подарував рідному місту, можна ознайомитися у «Музеї мистецтв Тяньї» у його рідному Луннані, повіті Ченсянь, провулку Фейлунся.

Окрім Чень Босі та Ван Тяньї, варто також згадати Хе Ліцая. Залучений до підготовчих робіт зі створення Академії живопису Ганьсу, а також у подальшому призначений на посаду проректора з матеріально-технічного забезпечення установи (03.1990–04.1996 рр.) Хе Ліцай був родом з повіту Чжуннін, Нінся. На початку 1950-х років він закінчив Сіанську академію мистецтв (колишній факультет Образотворчого мистецтва Північно-західної Академії мистецтв) і в різний час працював у Департаменті культури провінції та Музеї провінції. Під час роботи на посаді заступника начальника музею його перевели до групи з підготовки Академії живопису Ганьсу, де до її заснування

Хе Ліцай наполегливо працював над такими складними та проблемними завданнями, як вибір місця, реквізиція землі, проектування, будівництво тощо.

Працюючи днями і ночами, він врешті-решт збудував найкращий культурний об'єкт тогочасного Ланьчжоу. Вишукана Академія живопису в мальовничій місцевості, щедрій на водойми, стала частиною чудових краєвидів окраїни парку Наньху та узбіччя вулиці Наньбіньхе. У тому ж році архітектурний проєкт Академії живопису Ганьсу також отримав премію ім. Лу Баня. Враження, які виникли в людей від споглядання цієї новобудови: щось західне, однак не іноземне, китайське, однак не давнє, гармонічне переплетіння китайського та західного, простота та вишуканість. Крім того, оздоблення у вигляді фонтанів та кам'яних альтанок ще більше підкреслили атмосферу вишуканості.

Як експерт з образотворчого мистецтва, який закінчив Сіанську академію мистецтв, заради Академії живопису Ганьсу пан Хе Ліцай загнав себе роботою настільки, що навіть захворів, пожертвував власними справами, однак зробив важливий внесок у художню діяльність провінції. Цей справжній дух самовідданості надав культурним діячам, що наразі працюють у стінах Академії, якісне та комфортне творче середовище.

Отже, до заснування Академії декілька її керівників-засновників і кадрових працівників, докладаючи значних зусиль, розпочали свою діяльність, невтомно боролися і зробили значний внесок, заклавши основу для розбудови її інфраструктури.

## *2) Перші роки заснування Академії: 1990–2000 рр.*

Перший ректор Академії (03.1990–04.1996 рр.) Мао Діфей закінчив Тяньшуйське педагогічне училище, з дитинства захоплювався каліграфією та живописом і вже мав достатню базу знань у цих сферах. Після визволення Тяньшуя він разом із армією відправився до Ланьчжоу і брав участь в революційній роботі. Під час свого перебування на посадах першого заступника генерального секретаря уряду провінції та начальника кабінету

справ поза межами провінції Мао Діфей стежив за підготовчими роботами зі створення Академії живопису Ганьсу.

Після офіційного заснування цієї установи, займаючи одночасно посади і ректора Академії, і секретаря парткому, він сумлінно і відповідально підходив до роботи, вів справи чесно і справедливо, привітно та доброзичливо ставився до людей ставав справжнім прикладом для наслідування, встановив сувору, але виважену систему правил для різних аспектів роботи Академії живопису, створив позитивне культурне та творче середовище для кар'єрного зросту та підготовки кадрів.

Сам Мао Діфей також наполегливо займався каліграфією та малюванням, ніколи не соромився звернутися за допомогою чи роз'ясненням і постійно підвищував свій рівень. Стиль його робіт живий і приємний, простий і безпосередній, максимально природний, зі своїм духом і настроєм та високою естетичною цінністю (іл. 2.22–2.24).

Якщо говорити про ситуацію на початку створення Академії живопису, то всі вважають, що це був найкращий період з точки зору культурного та творчого середовища цієї установи. У 1994 р., після виходу на пенсію, Мао Діфей відійшов від справ і жив у Ціндао, продовжуючи вивчати каліграфію та живопис.

Другий ректор (04.1996–07.2001 рр.) Чжао Чжен, інше ім'я Лі Цюань, усю першу половину свого життя пропрацював у Музеї провінції Ганьсу, займав посади начальника відділу виставок та експозицій, заступника начальника музею. Пізніше, на посаді другого ректора Академії живопису, він не стояв на місці і завжди прагнув уперед, міцно взявся за художню творчість, унаслідок чого різні аспекти роботи установи досягли значного прогресу. Ретельно спланована ним виставка у столиці (1995 р.), присвячена п'ятій річниці заснування Академії живопису Ганьсу, пройшла успішно. Виставка із більш ніж сотнею робіт Академії отримала високу оцінку від столичних мистецьких кіл.

Лі Баофен був проректором Академії живопису з художньої творчості (03.1990–07.2001 рр.) й займався розвитком конкретних видів творчої діяльності. З одного боку, він постійно досліджував шляхи творчих інновацій монохроматичних робіт женьхуа, виконаних тушшю, а з іншого – налаштовував та організовував планування та реалізацію художньої творчості Академії живопису. Зокрема, це стосувалося художньої орієнтації та сфери досліджень кожного творчого працівника. Це призвело до запозичення позитивного досвіду інших та постійного прогресу. Зокрема, Лі Баофен особливо турбувався про деяких молодих колег, з якими були нерозривно пов'язані всі видатні досягнення Академії у сфері розвитку та робіт з каліграфії та живопису (іл. 2.25–2.28).

Задовго до заснування Академії живопису Ганьсу він уже був найвидатнішим монохроматичним художником женьхуа провінції. За більш ніж 10 років роботи в Академії Лі Баофен стрімко розвивався, створив власну унікальну художню мову і здійснив послідовне підвищення свого художнього рівня, у такий спосіб вплинувши на групу молодих художників.

На початку заснування Академія живопису Ганьсу щодо її управління було поставлено мету створювати витвори мистецтва, підготовляти таланти. Група художників молодого та середнього віку завдяки своєму видатному художньому рівню та значним досягненням була відібрана до найкращих навчальних закладів або художніх організацій столиці. Наприклад, у такий спосіб прославилися самі й прославили Академію живопису такі майстри, як Ван Бін, Ван Течен, Мо Сяосун, Цао Цзяньхуа тощо.

Початок заснування – це був не тільки період створення Академії живопису Ганьсу, а й період її стрімкого галузевого розвитку. Під керівництвом та за сумісних зусиль плеяди культурних діячів була сформована творча та науково-дослідницька група, основними напрямками якої були жанри національного живопису женьхуа, шаньшуйхуа, хуаняохуа та каліграфія. Вона поєднувала частково олійний живопис, гравюру та повний комплект теоретичних мистецьких розробок [50, с. 64–82].

Діячі відіграли позитивну роль та справили значний вплив у сфері професійної творчості в межах не тільки провінції, а й країни. Академія живопису Ганьсу не переставала вдосконалювати свою систему різноманітних правил, виховувала видатних діячів мистецтва, організувала художню виставку у столиці, присвячену п'ятій річниці її заснування, тощо, заклавши міцний фундамент для прогресивного напрямку та свого розвитку у подальшому.

Серед художників Академії живопису Ганьсу, які в той період досягли певних успіхів, були Шао Лін, Чжоу Чжаої, Дуань Цзяньшань, Ень Гуанчжи, Цзян Чжисінь, Лінь Цзінвень, Ма Цзян, Ван Хун та ін.

### *3) Період сталого розвитку: 2000–2010 рр.*

Третій ректор Академії живопису Ганьсу (07.2001–06.2006 рр.) Кан Цзіньчен народився у 1948 р. Він член та віце-голова Союзу художників Китаю, директор Художнього музею Ганьсу, член Китайської народної політичної узгоджувальної ради тощо.

Під час свого перебування на посаді ректора він зробив значний внесок у подальший розвиток художньої діяльності Академії та у художню і культурну діяльність соціалізму.

У 1999 р. Академія живопису Ганьсу завершила будівництво Художнього музею Ганьсу на хвилі розвитку західного Китаю. Академія живопису та Художній музей Ганьсу мають кожна свою табличку та спільний штат працівників, які й опікуються діяльністю останньої.

28 жовтня 2000 р. він був офіційно введений в експлуатацію. Художній музей Ганьсу займає площу 1200 м<sup>2</sup>, він світлий та просторий, всередині можна проводити різноманітні місцеві та закордонні художні виставки. Він поділяється на зал для вернісажу, східний та західний виставкові зали, торгово-виставковий зал старовинних і сучасних каліграфії та живопису, універсальний зал для наукових семінарів, VIP-зал, інформаційний та навчально-підготовчий центри, відділ з влаштування виставок. Також там розміщена канцелярія, кабінет з підготовки експонатів, сховище робіт каліграфії та живопису тощо.

Художній музей Ганьсу добре обладнаний, і за своїми спеціалізованими умовами є ексклюзивним у межах провінції. Основними його напрямками є академічні обміни, семінари та розвиток, а також самовіддана праця на користь діячів культури, колекціонерів, представників різноманітних верств населення. Музей пройшов процес розвитку з нуля, від слабкого до сильного. Це не тільки Художній музей, а й місце виставок Академії живопису Ганьсу, яка максимально використовує цей простір для задоволення потреб суспільства.

Художній музей Ганьсу має невелику кількість співробітників і незначне фінансування. У таких надзвичайно складних умовах за 10 років він досягнув великих успіхів. За цей період відбулася найбільша кількість виставок, проведених Художнім музеєм Ганьсу упродовж одного року, – 42 рази. Це також і найбільша кількість виставок, яку проводив один художній музей. Коли під час його обмінів з іншими художніми музеями по всій країні в розмові спливає ця цифра, то ніхто не може повірити, що це справді так. Так Художній музей Ганьсу зробив власний внесок у розвиток художньої діяльності провінції.

У 2007 р. Академія живопису додала ще одну табличку – Інституту каліграфії Ганьсу, ще більше розширивши сферу своєї діяльності. Під час свого перебування на посаді ректора Кан Цзіньчен зробив великий внесок в управління та розбудову інфраструктури Академії живопису Ганьсу [50, с. 82–95]. Серед художників Академії живопису Ганьсу, які в той період досягли певних успіхів, були Дуань Цзяньшань, Чень Тянью, Чжоу Чжаої, Лю Лін, Лінь Цзінвень та інші.

Четвертий ректор Академії живопису (01.2009–02.2014 рр.) Ма Гоцзюнь народився в Лунсі в 1953 р. Він професор, заслужений художник країни, віце-голова Всекитайської асоціації робітників культури та мистецтва у провінції Ганьсу, науковий співробітник Інституту каліграфії при Науково-дослідницькому інституті мистецтва Китаю, член та віце-голова Союзу каліграфів Китаю тощо.

Завдяки спільним зусиллям Ма Гоцзюня та всіх членів Академії живопису Ганьсу, їхньому згуртованому руху вперед співробітники стали

працювати злагоджено та гармонійно, створили позитивну атмосферу, де можна у спокої займатися творчою діяльністю. Ма Гоцзюнь виступав за послугування академічними ідеями задля дотримання провідних робочих завдань, використання певної згуртованості задля сприяння розвитку Академії живопису Ганьсу. У такий спосіб він дав їй змогу порівнятися з іншими такими ж установами всього Китаю у питаннях художньої творчості. Унаслідок цього Академія обрала два курси: «придбання закордонних активів» та «залучення іноземного капіталу». Упродовж цього періоду художники Академії живопису Ганьсу відвідували багато провінцій, переважно за схемою «один рік – одна провінція». У такий спосіб її культурні діячі отримували своєрідний зовнішній імпульс для своєї творчості, покращуючи свої художні вміння [50, с. 82–95].

При залученні іноземного капіталу Академія живопису Ганьсу запрошувала відомих художників з усієї країни та провінції проводити тут свої виставки. Вона також має вищезгаданий Художній музей Ганьсу, що спонукає всіх робітників мистецтва докладати зусиль і наполегливо творити.

Узявши «Паломництво. Дуньхуан» як наукову концепцію, Академія живопису Ганьсу використовувала культурну сутність і мистецьку ідею Дуньхуана задля визначення своїх ідеологічної концепції та творчого рівня. Так проводилися всебічна робота зі створення школи живопису Дуньхуана (іл. 2.29–2.34).

Академія живопису Ганьсу є науковою установою, яка повинна працювати на користь місцевих органів влади та суспільству. Оскільки цілі її роботи були достатньо сконцентрованими та чіткими, тож результати її роботи в цей період достатньо очевидні, що отримало визнання спільнотою і державними організаціями всіх рівнів і по суті реалізувало мету художньої творчості.

Під час перебування на посаді ректора Ма Гоцзюнь постійно зміцнював контакти і обміни з іншими академіями живопису поза межами провінції, а також із закордонними художніми організаціями та навчальними закладами, безперестанно посилював теоретичне та академічне будівництво,

запропонував найважливіший творчий та академічний захід «Паломництво. Дуньхуан». Саме Ма Гоцзюнь підготував та заклав основу для славетного періоду Академії живопису Ганьсу в 2010–2020 рр. [46]. Видатними художниками Академії живопису Ганьсу цього періоду були Лю Лін, Цао Веньхай, Лі Вей, Чжан Сінго, Лу Чжихун, Мао Чжичен.

#### 4) *Славетний період: 2010–2020 рр.*

П'ятий ректор Академії живопису Ганьсу (02.2014–07.2019 рр.) Лі Вей народився в 1959 р. і був родом із Чжан'є, Ганьсу. У 1982 р. він закінчив факультет образотворчого мистецтва Північно-Західного педагогічного університету, був заслуженим художником країни, членом Союзу художників Китаю. Лі Вей притримувався позиції, що удосконалення художньої мови має відбуватися за допомогою пейзажів Ганьсу, народних звичаїв, традицій та побуту провінції (Лі Вей, дата інтерв'ю: 15.06.2020).

У написаній ним картині з пейзажем Лундуна рухи пензля спокійні, мазки туші товсті та грубуваті, у жовтоземах, неосяжних і непоказних, люди вбачають красу простоти, відсутність прикрас. У пейзажі району проживання тибетців на півдні Ганьсу – густа туш, потужні мазки, унікальний вигляд, а в його суцільних холоді та спокої приховано якийсь містицизм.

Під керівництвом ректора Лі Вея з 2011 р. було розпочато запуск художнього проєкту «Паломництво. Дуньхуан», і після 5 років творчості у його рамках випущено низку видатних творів (іл. 2.35–2.45).

Проректор (01.2016–07.2021 рр.) Чжан Сінго, інше ім'я Цзи Юн, був родом із Тунвею, Ганьсу. У 1983 р. він закінчив факультет образотворчого мистецтва Педагогічного професійного коледжу Чжан'є, а після підвищував свою кваліфікацію на факультеті образотворчого мистецтва Центрального університету національностей (Пекін) та факультеті живопису Тяньцзінської академії мистецтв.

Картини Чжан Сінго пронизані сильним духом добродушності. У сучасному світі живопису, сповненому м'якістю, робітничим духом, владністю та зухвальством, ця його добродушність запам'ятовується.

Чжан Сінго довгий час використовував Захід Китаю як головну тему своєї творчості. Унаслідок цього за більш ніж 20 років художньої практики серед його робіт не було помічено творів іншої тематики, що певним чином свідчить про відчуття щирого кохання до культури та природи Заходу, серед яких він народився та виріс. «Ранні роботи Чжана Сінго характеризуються оригінальними формами та високою якістю, притаманною фрескам Північного Вей. Форма має глибоку опорну здатність, всебічно охоплює умови життя персонажів та надає їм реалізму» [10, с. 32].

Коли зв'язок між життям і творчістю вже перестав бути головною темою, що турбує людей, Чжан Сінго все одно присвячував увагу життєвим пошукам і практиці на лоні природи. Через це його картини завжди були просякнуті свіжим подихом життя і сповнені такими запозиченими з життя духовними якостями, як вольовитість, великодушність, щирість, добродушність. Так, картини Чжан Сінго вже сформували свою індивідуальну художню мову. У величезному світі монохроматичного живопису він створив мовну систему власного стилю із щирою, різкуватою, але достатньо невимушеною манерою, із насиченим, багатим, але достатньо невловимо вологим використанням туші. (Чжан Сінго, дата інтерв'ю: 10.07.2020).

Що більш важливо, його мовна модель достатньо добре підходить духовному сенсу, який він бажає висловити. Естетичні відчуття, закладені в його стилі, співпадають із простим і насиченим духом естетичної цінності Заходу та природи його культури. Саме тому стиль Чжан Сінго має цінні духовні якості. Інакше кажучи, його картини не мають потреби надто покладатися на зміст сюжету, сам лише стиль може завершити вираження теми та закладення основної ідеї. Манера його полотен допомагає не просто в зображенні, а й у висловленні почуттів та думок. Через це в картинах Чжан Сінго втілені базові художні навички, гострі естетичні почуття та наполегливий науково-дослідницький дух. Тому його картини приречені на успіх (іл. 2.46–2.54).

За свого керівництва ректор Лі Вей та проректор Чжан Сінго також просували роботу Академії живопису Ганьсу до нових висот. Упродовж останніх 10 років – від творчості до підготовки майстрів Академія живопису Ганьсу – вони всюди відіграли позитивну роль. Серед художників, які мали певні художні досягнення в цей період, Хань Цзюнь, Ло Шаоцзюнь, Чжан Сяньвень, Ван Ментун, Сюй Ханьчжен, Цзінь Чанхун.

Наразі наукова думка з кожним днем все більше удосконалюється, художня творчість надзвичайно популярна, постійно з'являються видатні таланти, створюється велика кількість художніх творів, насичених життям. Усе це зробило важливий внесок у культурну діяльність Ганьсу. Цілі покоління членів Академії живопису дотримувалися одночасно і традицій, і інновацій, наполегливо слідували творчому напрямку з орієнтацією на народ, надійно та завзято захищали покладену на них місію з охорони культурної довіри, у процесі служіння народним масам відшліфовували першопочаткову мистецьку думку, розвиваючи високу культурну відповідальність працівників мистецтва та культурне самовдосконалення, перетворивши образотворче мистецтво Ганьсу на найкращий культурний бренд, який вийшов за межі цієї провінції і поширився на всю країну [53].

З 2011 р. Академія живопису Ганьсу міцно схопилася за історичну можливість створити «зону спадщини та інновацій китайської культури», затверджену парткомом та урядом провінції через Державну раду КНР. Вона включає основну вимогу щодо створення «школи живопису Дуньхуана». Школа організувала художників для заняття науковим дослідженням «художнього Дуньхуана», втілила академічні цілі та ідеали «школи живопису Дуньхуана» у реальній творчій практиці, спланувала реалізувати упродовж 5 років серію проєктів «Паломництво. Дуньхуан – художня творчість Академії живопису Ганьсу», відправила митців малювати життя в печерах Могао, пройти Великий Шовковий шлях, заглибитися до культури національних меншин Ганьсу задля дослідження та збору народних звичаїв, звертаючи увагу

на реальний стан речей, регіон, наслідування культурної сутності художньої творчості. Завдяки цим практичним заходам було створено низку чудових робіт.

Академія вперше в системі академії живопису Китаю висунула творчу концепцію на основі культури Дуньхуана, ретельно підготувала та реалізувала серію проєктів художньої творчості Академії живопису Ганьсу «Паломництво. Дуньхуан». Кожного року вона проводила низку заходів, направлених на збір народних звичаїв, обміни, запозичення досвіду, обговорення, виставки тощо, привернувши загальну увагу мистецьких кіл Китаю та отримавши від них однаково позитивні відгуки, що значно підвищило ступінь популярності та авторитет образотворчого мистецтва Ганьсу.

У 2016 р. в Національному художньому музеї Китаю відбулася звітна виставка цього художнього проєкту, яка досягла хороших результатів у Пекіні. Академія послідовно об'єднувала низку відомих на всю країну видатних художників і каліграфів, започаткувала випуск таких періодичних видань, як «Академія живопису» («Хуаюань»), «Останні новини каліграфії» («Шуфа Гуаньча»), «Художній музей Ганьсу» («Ганьсу Мейшугуань») тощо.

Роботи Академії живопису Ганьсу неодноразово проходили відбіркові тури та здобували винагороди на різноманітних національних мистецьких виставках. Велика кількість творів також була внесена у різноманітні художні збірки, а також з'являлася у різноманітних наукових періодичних виданнях державного рівня. Близько ста наукових робіт було опубліковано у державній періодиці та розглянуто на наукових конференціях. Частина цих робіт та трактатів відзначені як ключові науково-дослідницькі проєкти з суспільних наук та мистецтвознавства країни. В такий спосіб вони перетворилися на основні рушійні сили теоретичних досліджень та робіт з каліграфії та живопису провінції Ганьсу. Прагматичне та діяльне керівництво даного періоду, спираючись на Західні віяння та наполегливий рух уперед, доклало непомірних зусиль у таких сферах, як раціональне розміщення установ, посилення кадрової структури, визначення напрямків інновацій і досліджень, підвищення академічності тощо. Вони розвивали творчість на основі концепції

чіткої теми, глибокої ідеї, відточеної майстерності та самобутнього вигляду, творили одночасно з огляду і на життя, і на традиції, посилювали художню творчість вищого гатунку, поглиблювали художні дослідження регіональних особливостей, сприяли обмінам кращими зразками мистецтва всередині та поза межами держави, а також інноваціям і розвитку регіонального живопису Ганьсу [6].

### **2.3. Спадщина Дуньхуана як фундамент регіональної мистецької ідентичності та творчих орієнтирів школи Ганьсу**

Історія Ганьсу як провінції налічує понад 700 років, але її заснування сягає періоду Чуньцю, від якого нас відділяє понад 2700 років історії. Ганьсу вважається одним з місць народження китайської цивілізації. Завдяки своєму вдалому природно-географічному розташуванню ця місцевість стала одним із найдавніших регіонів в історії Китаю та однією із важливих колисок китайської цивілізації. Згідно з археологічними знахідками, ще 200 тисяч років тому, в епоху палеоліту, регіон Ганьсу вже був заселений. В період неоліту у Ганьсу з'явилися культури Дадівань, Мацзяяої, Ціцзя.

Згідно зі статистичними даними в Ганьсу було виявлено понад 1000 місцезнаходжень пам'яток неолітичної культури, це переважно культури Дадівань, Ціцзя та Сіньдянь тощо.

На розкопках культури Дадівань археологи знайшли понад 8000 культурних пам'яток, у тому числі малюнки віком понад 7000 років і споруду на кшталт зали для зборів первісних людей площею 450 м<sup>2</sup>. Відкриття стоянки Дадівань надає археологам важливі матеріали для вивчення доісторичної культури. Окрім цих культурних місць, вважається, що давні китайські легендарні імператори Яньді та Хуанді родом з північно-західного Китаю [65].

У межах Ганьсу є багато давніх поховань і кладовищ, деякі з яких надзвичайно високого рангу та які нечасто зустрічаються на території всієї країни. Наприклад, кладовище Дабаоцзишань в повіті Лісянь часів династії Цінь – це комплекс гробниць декількох поколінь предків Цінь Ши-хуанді,

воно має величезні розміри та за формою подібне до поховань імператорів і ванів.

Серед стінописів на кладовищах Цзяюйгуана, Цзюцюана та інших місць періоду Вей-Цзінь збереглися близько 1000 гравірованих рельєфів на цеглі, які стали сенсаційними «підземними художніми галереями» всередині та поза межами Китаю.

У межах Ганьсу є немало наскельних малюнків, надгробків і різьблення по скелях тощо, які також мають велике значення для всієї країни. Наскельні малюнки Ганьсу є важливою частиною петрогліфів Півночі Китаю і відомі як епічні манускрипти, залишені на камінні. Гімни, вирізьблені на стелах у Сіся, повіті Ченсянь, збереглися найкраще з трьох великих монументів із гімнами династії Хань і мають високу цінність для археологічних досліджень та копіювання манери і милування.

Культура Ганьсу не тільки враховує історичні та географічні переваги, а й має унікальні особливості. Стародавня культура Ганьсу змогла зайняти домінуючу позицію і зробила особливий важливий внесок в історичний розвиток Китаю. Наприклад, коли у період Шістнадцяти держав, у Китаї панував безлад, то військова смута в країні майже або навіть й зовсім не зачепила віддалений Хесі в оточенні гір та річок. Велика кількість дорогоцінної наукової літератури та розвинена культура Китаю збереглися і розвивалися саме в Хесі.

Ганьсу ввібрала культури Великого Шовкового шляху, Дуньхуана, Хуанхе, Фусі, тибетського буддизму, ісламу, а також жовтоземів Лундуна. Це багатоетнічна та багатокультурна зона, одне з найяскравіших місць ранньої цивілізації Китаю. Ганьсу сформувала загадковий і самобутній культурний ландшафт західного Китаю і є важливою частиною китайської культури. На рівні з культурами Хуанхе та Янцзи вона створила власну культуру Лун'ю.

Печери Дуньхуана – це художня галерея Великого Шовкового шляху, саме тут можна побачити буддійське мистецтво цього маршруту.

Найбільш прикметним є те, що буддизм і буддійське мистецтво ще з часів династії Хань проникали до Китаю через Хесі та Лун'ю. Під час періоду Шістнадцяти держав багато ченців вищого рангу Західного краю приїжджали до Хесі, щоб перекладати сутри та набирати учнів, що стало звичайною практикою, а Лянчжоу і Дуньхуан стали центром буддійського перекладу в Китаї.

Буддизм зародився в Індії, і по мірі того, як він поширювався вздовж Великого Шовкового шляху, буддійські ідеї та образи процвітали та занепадали разом із місцевими культурними традиціями та мінливими настроями серед вірян. У мінливому політичному середовищі зміни влади в прилеглих країнах, складні та незрозумілі відносини між царствами та політичні особливості кочових народів у степах Півночі тощо – усе це впливало на розповсюдження буддійського мистецтва. З візуальних доказів, пов'язаних з буддизмом уздовж Великого Шовкового шляху, ми можемо зрозуміти, як багато його взаємопов'язаних культурних систем сприяли розвитку та поширенню буддизму в азійському регіоні.

Всесвітньо відомі печери Могао та багато інших буддійських гrotів наче перлини виблискували на стародавньому Великому Шовковому шляху, утворивши унікальний комплекс печер величезного масштабу і своєрідну мистецьку галерею. Печери Могао, Юйлінь, гора Майцзішань, храми Бінлін, Маті, Тяньті, Юнья, Північні та Південні гrotи тощо – загалом понад 50 печерних монастирів, понад 2500 печер, більше 16000 статуй для поклоніння, більше 56000 м<sup>2</sup> монументального живопису – усе це яскраво сяє і виблискує на території Ганьсу. Усе це квінтесенція дружніх культурних обмінів між Китаєм та іншими державами, величні історичні сліди, залишені на Великому Шовковому шляху [88].

Зважаючи на кількість гrotів і комплексів печер, масштаб існуючих скульптур і стінописів, а також з огляду на їхню художню та історичну цінність вони не мають не лише у Китаї, а й навряд чи знайдуть аналоги у світі.

Печери Могао знаходяться на східній частині скелі у пустелі Міншашань біля містечка Могао за 25 км на південний схід від Дуньхуана. Вони розташовані у східному напрямку перед річкою Данцюаньхе і протягуються з півночі на південь на 1600 м, у висоту становлять 50 м. Печери, високі та низькі, розташовані упереміш рівними рядами і мають максимум 5 поверхів. Вони славляться своїми вишуканими стінописами та статуями.

Спорудження печер розпочалося за Ранньої Цінь, у період Шістнадцяти держав і тривало упродовж Північних династій, династій Суй, Тан, епохи П'яти династій, Західної Ся, династії Юань та інших періодів. Це місце із найбільшим за своїм масштабом і найбагатшим за наповненням буддійським мистецтвом у світі.

Згідно із записками часів династії Тан «Реконструкція Лі Кежанем буддійських святинь у печерах Могао» на початку Ранньої Цін (366 р.) монах Ле Цзунь проходив повз цю гору і раптом побачив золоте сяйво 10000 Будд, що наче б то йому явилися, і саме тому на скелі одразу ж проклали першу печеру. Після цього наставник Фа Лян та інші продовжили будувати тут печери для медитації, які називали «Печери Могао», що означало «височина в пустелі». Наступні покоління замінили «пустелю» на ієрогліф-омофон «не», і назва стала означати «не для високих». За часів Північної та Західної Вей, Північної Чжоу правителі підтримували і сповідували буддизм, тож будівництво печер отримало підтримку аристократії і швидко розвивалося. За часів династій Суй і Тан, з розквітом Великого Шовкового шляху печери Могао ще більше процвітали. За правління У Цзетяня існувало більше тисячі печер. Після повстання Ань Лушаня Дуньхуан у різний час був захоплений Тибетом і Гуйїцзюнем, однак це майже не вплинуло на створення статуй.

Розвиток печер Могао за панування уйгурів досягнув свого історичного піку. Наразі відомі чіткі й цілісні гравіровані рельєфи на цеглі, буддійські скульптури – усі вони були відремонтовані та побудовані переважно саме в цей період. За часів Північної Сун, Західної Ся і династії Юань печери Могао поступово занепадали, займалися здебільшого лише реставрацією гrotів

попередніх епох, а от нові створювали вкрай рідко. Після династії Юань, з відмовою від Великого Шовкового шляху будівництво печер Могао також припинилося і поступово випало з поля зору світу. Лише на 40-му році правління імператора Кансі династії Цін (1701 р.) на це знову звернули увагу.

У наш час люди зазвичай називають цей комплекс «Печерами тисячі Будд». Донині збереглися 735 печер Могао від Північної Вей до династії Юань, які поділяються на дві частини: північні та південні. У південному районі розташована основна частина гrotів, це місце, де буддійські монахи займаються своєю релігійною діяльністю. Усього тут 487 печер, і всі вони мають стінописи або статуї. У північній частині – 248 гrotів, з яких лише 5 мають фрески або скульптури, а інші відведені під буддійські практики, життя, а після смерті – й поховання монахів. Вони оснащені такими побутовими речами, як лежак із підігрівом, пічка, димохід, альков, настільна лампа тощо. Усього в двох районах налічується 492 печери зі стінописами та статуями: 45000 м<sup>2</sup> фресок, 2415 глиняних скульптур, 5 дерев'яних карнизів на скелі часів династій Тан і Сун, а також колони з тисячами вирізьблених лотосів, викладена декоративна цегла тощо.

Печери Могао – це масштабний храмовий комплекс, який об'єднав воедино живопис, скульптуру та архітектурне мистецтво, з основним упором на фрески зі статуями як доповнення. Форма і структура його гrotів в основному включають печери для духовних практик монахів, з колонами в центрі, печери-зали, з буддійськими вівтарями в центрі, з трьома нішами, з величезними статуями Будди, печери нірвани тощо. Розміри печер сильно різняться між собою, найбільший, шістнадцятий гrot становить 268 м<sup>2</sup>, а найменший, тридцять сьомий – у висоту не більше фути. За межами печер спочатку існували дерев'яні прибудови, які з'єднувалися між собою коридорами та настилом уздовж скелі, більшості з яких нині вже не існує.

Монументальний живопис печер Могао вкриває всі чотири стіни, стелю та поверхню всередині ніш для статуї Будди. Вони мають глибокий зміст і зосереджені переважно на 7 тематичних групах: зображення Будди,

буддійських притч, історичних пам'яток буддизму, перетворень в раю та пеклі, чудес, донаторів, орнаментального розпису тощо. Крім того, також існує багато робіт, які зображають такі аспекти тогочасного суспільного життя, як полювання, землеробство, ткацтво, шляхи сполучення, війни, будівництва, танці, весільна та поховальні церемонії, важливі події в родині тощо. Деякі з цих картин виразні та масштабні, а деякі – яскраві та чудові, у них втілені художні стилі та особливості різних епох.

За підрахунками, якщо ці фрески розташувати у ряд висотою в 2 м, то вони б утворили художню галерею в 25 км. Ґрунт на скелі, де розташовані печери Могао, відносно пористий і не підходить для різьблення, тому каркаси статуй виготовлялися з дерева, а самі вони виліплювалися глиною, за винятком чотирьох великих зображень Будди, основа яких зроблена з каменю. Усі скульптури є фігурами буддійських богів і Будд, вони розташовані в різних комбінаціях: або як окремі статуї, або ж групою. Зазвичай при груповому розташуванні зображення Будди знаходиться посередині, а обабіч стоять учні, бодгісаттви, небесні імператори, воїни тощо; усього їх може бути щонайменше 3, щонайбільше – 11. Форми кольорових скульптур включають круглі, рельєфні, та глиняні з домішками попелу святих тощо. Ці статуї вишукані та реалістичні, виготовлені з багатою фантазією і глибокими знаннями, до того ж вони чудово доповнюють стінописи та одна одну.

Дев'яносто шоста печера – найвищий грот Могао, як «дев'ятиповерхова будівля», утворена скелями, є знаковою спорудою цих печер, висота якої становить 33 м. Це дев'ятиповерховий карниз, також відомий як «Велика північна статуя Будди», вона розташована всередині скелі, майже дорівнює її висоті і має величний вигляд. Дерев'яний карниз виконаний у темно-червоному кольорі, зі схожими на пазурі піднятими кутами у своєрідному творчому безладі і прив'язаними до їх кінців дзвіночками, які дзвенять від вітру. Всередині «сидить» статуя Будди Майтреї висотою 35,6 м, кольорова скульптура створена з глини та кам'яного каркасу. Це третя за величиною статуя сидячого Будди в Китаї, яка поступається своїми розмірами тільки

Буддам у Лушані та в Жунсяні. Статуя, у нижній частині більша, а у верхній – менша, розташована в приміщенні, подібному за формою до квадрату. За межі будівлі веде два проходи, які призначені не тільки для того, щоб підійти і помилуватися Буддою, а й для освітлення його голови та грудей. Карниз цієї печери існував ще до 888 р. (династія Тан) і на той момент мав 5 поверхів. Грот був перебудований у 966 р. (Північна Сун) і за часів династії Цін, тепер уже з 4 поверхами. У 1935 р. печеру було знову реконструйовано, щоб створити нинішнє 9-поверхове зображення.

Завдяки особливому розташуванню на перетині китайської та західної цивілізацій Дуньхуан став одним із районів з найрозвиненішим китайським скульптурним мистецтвом. 2415 кольорових скульптур було залишено у печерах Дуньхуана, вони мають тисячолітню історію і існували упродовж 10 династій поспіль. Абсолютна більшість з них – статуї, створені до династій Тан і Сун, що повною мірою показує процес китаїзації зображень Будди, які потрапили сюди з Індії. Печери Дуньхуана можна назвати дивовижний музеєм східної скульптури, їх художній рівень достатньо високий, аби позмагатися із грецькими статуями тисячолітньої давності.

Печерні фрески величні та барвисті, вони зображують різноманітні буддійські притчі, пейзажі, павільйони та альтанки й інші споруди, квіткові мотиви, буддійських апсар у польоті, а також різноманітні сцени господарства тогочасних робітників тощо. Усе це грандіозне та дивовижне художнє відродження фольклору та процесу історичних змін довжиною у 1500 р. від періоду Шістнадцяти держав до династії Цін. Серед великої кількості фресок можна також виявити, що давні культурні діячі, послуговуючись ідеями націоналізації, увібрали переваги стародавнього мистецтва таких держав, як Іран, Індія, Греція тощо, що є символом розвиненої цивілізації китайської нації. Стінопис різних династій демонструє різні стилі живопису, відображаючи політичні, економічні та культурні умови феодального суспільства Китаю. Це яскрава сторінка історії мистецтва Давнього Китаю і дорогоцінне джерело образів для дослідження його стародавньої історії [120].

Тисячолітня історія будівництва печер Дуньхуана – це важливий період розвитку, від тривалого розпаду після двох династій Хань, через злиття народів та об'єднання Півночі та Півдня і аж до самого розквіту за династії Тан, а потім поступового спаду й занепаду. У цей період відбувалися становлення і розвиток процесів, шкіл живопису, категорій і теорій китайського мистецтва. Після проникнення буддизму і буддійського мистецтва в Китай були створені і розвивалися буддійські теорія і вчення, а його художнє мистецтво стало важливим розділом китайського мистецтва і, зрештою, китаїзувалося.

Печери Могао – це велична земля буддизму, це світ квітів, це прекрасний рай. Картини дивовижних пейзажів Дуньхуана розквітають на стінах і стелі гротів, вкриваючи весь простір, окрім скульптур і місць, де зображені перетворення в раю та пеклі. Яскраві та різноманітні візерунки на вишуканому парчевому одязі різних персонажів буддійського світу, зображених у гротах, перетворили печери Могао на показ мод довжиною в тисячі років.

Мистецтво культури Дуньхуана, ця «квітка пустелі», сповнена багатою життєвою силою, успадковується і примножується від покоління до покоління. Його традиційна палітра переосмислюється та заново позичається сучасним живописом, аби сприяти трансформації нинішнього гохуа. У XX ст. жоден найунікальніший пейзаж китайського світу національного живопису не міг втримати художників від масових походів на північний захід, у Дуньхуан.

Орнаменти Дуньхуана мають складний візерунок, чудові кольори, поєднують між собою Китай і Захід, одну династію з іншою. Вони повною мірою зберігають різноманітні візерунки, одяг та аксесуари, популярні на Великому Шовковому шляху упродовж понад 1000 років. Вони є найбагатшою ілюстрованою колекцією декоративного живопису в світі і надають наступним поколінням дорогоцінні художні матеріали для дослідження та застосування китайських традиційних дизайнів.

З точки зору мистецьких категорій китайського живопису женьхуа, шаньшуйхуа, анімалістичні картини дун'ухуа, орнаментальний розпис у

печерах Дуньхуана мають тисячолітню історію, власну систему та велику кількість особливостей. Усе це може стати окремими історіями женьхуа, шаньшуйхуа, дун'ухуа та орнаментального розпису. Зокрема, вони зберегли багатство зразків цих різновидів живопису до династії Сун, тобто до X ст. і є унікальними для всіх країн світу музейними експонатами [60].

Отже, печери Могао в Дуньхуані – це насамперед унікальне в культурній спадщині людства диво образотворчого мистецтва, китайська художня «Книга пісень» («Ши цзін»), захована в пустелі. Фрески Дуньхуана демонструють тисячолітні зміни в техніках і стилях китайського живопису, відображають обміни та злиття чотирьох великих культур Великого Шовкового шляху та представляють собою найяскравішу сторінку в історії китайського образотворчого мистецтва. Вони зробили значний внесок в історію розвитку китайського образотворчого мистецтва та мали надзвичайно глибокий вплив на живопис світу. Історична роль і художня цінність цих фресок має виключний характер. Недарма вони завоювали славу «Художньої галереї мистецтва світу», «Музею на стіні» та «Всесвітньої мистецької скарбниці» завдяки мистецькому багатству та величчю, глибинному змісту їхніх фресок і скульптур [62].

Хоча китайське образотворче мистецтво має тисячолітню історію, однак оригінали відомих картин до династії Тан переважно втрачені.

Окрім таких широко відомих майстрів живопису, як Чжан Дацянь та захисник і покровитель Дуньхуана Чан Шухун, серед паломників також був «перший, хто повторив манеру Дуньхуана» і «перший художник великих манускриптів» Лі Дінлун, першопроходець китайської археології образотворчого мистецтва Ван Цзюнь, Сунь Цзунвей, який першим серед сучасних художників малював життя західних етнічних меншин, Се Чжилю, зачинатель досліджень мистецтва Дуньхуана, майстер традиційного китайського живопису У Цзожень, який переймав старе і створював нове, основоположник школи живопису Чан'аня Чжао Ванюнь, засновник школи живопису Ліннаню Гуань Шаньюе, автор «Церемонії заснування нації» та

родоначальник китайського стилю олійного живопису Дун Сівень тощо, і аж до пана Жао Цзуні, фундатора північно-західної школи шаньшуйхуа та викладача Дуньхуанознавства. Мистецтво Дуньхуана безперервно передавалося із покоління в покоління.

З початком Нової історії навіть була введена спеціальна дисципліна, яка досліджує культуру Дуньхуана взагалі та класичну літературу в цій печері зокрема, – Дуньхуанознавство.

Наразі в Дуньхуані проходить національна художня виставка «Паломництво. Дуньхуан», велика кількість вітчизняних художників докладають свій талант до зображення Дуньхуана, а його мистецький дух знову пробуджується. Провінція Ганьсу внесла створення школи живопису Дуньхуана до стратегії культурного розвитку «Один пояс, один шлях» [80].

Отже, історично Ганьсу була місцем процвітання багатьох етнічних груп Китаю, на її території відбувалися Велике переселення та Велике об'єднання народів. Вона зробила історичний внесок у контакти, об'єднання і розвиток усіх етнічних груп китайської нації. Спільний багатонаціональний розвиток і будівництво наділяють історичну культуру (мистецтво) Ганьсу різноманітними конотаціями та яскравим колоритом національного синтезу. Тому мистецтво Дуньхуана (монументальний живопис печер Могао) має великий вплив на сучасних культурних діячів Ганьсу та її Академію живопису: їхні картини та витвори мистецтва демонструють спадкоємність традицій історичного живопису та диверсифікацію (урізноманітнення) художніх творів [78] (іл. 2.55–2.71).

## **Висновки до розділу 2.**

Становлення академії живопису при імператорському палаці відбувалося в три великі періоди: *підготовчий*, коли правитель династії Хань створив особливу посаду для придворних художників, а також спеціальну «Художню майстерню» у межах палацу для управління справами живопису; період академії живопису династії Тан, коли художників винаймали для

служби при імператорському палаці. Формальне заснування академій живопису почалося в період П'яти династій; *офіційне заснування* академії живопису відбулося у 956 р., коли Мен Чан з Пізньої Шу заснував «Художню академію Ханьлінь»; *період після академії живопису*, коли династія Юань відмінила і розпустила академію живопису при імператорському палаці, а її художників розподілили між такими установами, як Академія Цзісянь, Імператорська академія наук Куйчжан, Канцелярський приказ.

У перший період розвитку Нового Китаю академії живопису як мистецькі організації консолідували художників старої епохи, а також, послуговуючись культурно-мистецьким напрямом партії, сприяли створенню та реформам національного живопису.

У ХХІ ст. диверсифікація мистецького середовища сприяла створенню потужної і широко мислячої творчої генерації. Бурхливий розвиток соціалістичної ринкової економіки з китайською специфікою також дав громадським організаціям сильний поштовх до створення академій каліграфії та живопису. Одна за одною з'являлися народні академії живопису. На початку проведення політики реформ і відкритості, коли була заснована Академія національного живопису Шеньсі, натхненний цим Чень Босі одразу ж знову вніс свою пропозицію щодо створення Академії живопису в Ганьсу.

З моменту заснування Академії група з шести керівників наполегливо розвивала академічне будівництво та проклала для цього нові шляхи. Зосередившись на основних вимогах парткому провінції Ганьсу, уряду провінції щодо побудови великої культурної провінції та створення «школи живопису Дуньхуана», вони всіма силами розвивали серію проєктів «Паломництво. Дуньхуан – художня творчість Академії живопису Ганьсу».

Вона розвивалася завдяки постійним успадкуванням та інноваціям, наполегливо дотримувалася основної ідеї, що культура та мистецтво мають служити народу, тривалий час твердо займається успадкуванням найкращих традицій китайського живопису та каліграфії.

Наразі Академія складається з канцелярії (адміністративний офіс, офіс парткому), творчого відділу, теоретичного відділу, відділу каліграфії, двох центрів: матеріально-технічного забезпечення і виставкового та галузевого розвитку, Художнього музею Ганьсу та інших установ.

Китайська культура яскрава, Шовковий шлях величний, а мистецтво Китаю продовжує наслідувати цивілізаційні здобутки та духовну спадщину. У цьому безперервному вирі історії важливою перлиною залишається регіональна культура західного Ганьсу, культура Дадівань (8000 років тому), кольорова розписна кераміка Мацзяо (5000 років тому), орнаменти на ритуальному бронзовому начинні доціньської епохи, кам'яні барельєфи у поховальних камерах періоду Вей-Цзінь, ханські гравіровані рельєфи на цеглі, печерні монастирі, представлені Дуньхуанем та Майцзішанем (інша назва останнього «готи Пшеничної гори»). Уся ця творча спадщина яскраво сяє на зоряному небосхилі не лише китайського, а й світового мистецтва.

Особливе місце в цьому переліку займає мистецтво Дуньхуаню. Академія живопису Ганьсу вперше в системі академій живопису Китаю висунула творчу концепцію на основі культури Дуньхуана. Крім того, в Академії постійно проводиться низка заходів, спрямованих на збір народних звичаїв, обміни, запозичення досвіду, обговорення, виставки тощо. Завдяки цьому було створено низку чудових робіт. Але мистецтво Дуньхуана не лише стало підґрунтям низки творів китайського образотворчого мистецтва та відіграло важливу роль у регіональній культурі, а й сприяло створенню та розвитку окремого дослідницького напрямку – Дуньхуанознавства. На сьогодні воно також є важливим елементом диверсифікованого розвитку китайського образотворчого мистецтва, позаяк з неперервним поглибленням досліджень живопису Дуньхуана дедалі більше демонструє багате та різноманітне культурне наповнення та власну цінність.

Школа живопису Дуньхуана впливає на цілі покоління культурних діячів Ганьсу, надаючи багаті матеріали для вивчення історії, культури та мистецтва. Усі ці діячі культури прямують у далекі бархани і відтворюють манеру

стінописів печер Могао. Віддаючи у такий спосіб належне традиціям образотворчого мистецтва династій Хань і Тан, вони повертаються на шлях національного мистецтва. Це стало своєрідним феноменом в історії образотворчого мистецтва.

### РОЗДІЛ 3

## СТИЛЬОВІ КОНЦЕПТИ ТА ТВОРЧІ ДОМІНАНТИ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ГАНЬСУ

### 3.1. «Паломництво. Дуньхуан» як маніфестація мистецько-ціннісних орієнтирів школи Ганьсу

Існує тісний зв'язок між мистецтвом та історією: у кожній країні, у кожному її регіоні завдяки різній історії може сформуватися власне мистецтво, і його розвиток, розквіт та занепад нерозривно пов'язані з історією та розвитком цього регіону.

У глибинах далекої північно-західної пустелі, у місці, де незліченна кількість художників творили дива світового образотворчого мистецтва, питання виникнення «школи живопису Дуньхуана» було неминучим як повернення та спадок тисячолітнього духу образотворчого мистецтва Дуньхуана, що символізує ще одне пробудження сучасних художників гохуа та надію на відродження колишньої величі китайського образотворчого мистецтва. Адже відомі фрески, окрім демонстрації чудових технік тогочасних культурних діячів і художників, також розкривають походження китайської культури, історії та мистецтва. Дуньхуан (стінописи печер Могао) є дорогоцінним матеріалом, залишеним наступним поколінням для вивчення та інновацій школи живопису Дуньхуана. Також він став провідною зіркою для прогресивного розвитку сучасної школи живопису Дуньхуана, Академії живопису Ганьсу та її художників [71].

Дуньхуан належить Ганьсу, він належить Китаю, але водночас це частина історії світової культури і мистецтва. У засушливій пустелі мудрі стародавні китайці залишили наступним поколінням вражаюче та унікальне море мистецтва, історії та культури.

Створення нового Дуньхуана та його нової школи живопису стало новим прогресивним напрямом і пріоритетним художнім курсом країни і Академії живопису Ганьсу останніх років. Художники Академії живопису під впливом

культури Могао в Дуньхуані докладають зусиль, аби знов повернути ці великі та дивовижні мистецтво та культуру на світову арену, щоб інші змогли познайомитися з ними та їхньою історією. Від заснування Академії Дуньхуана і аж до самого відродження його школи живопису цілі покоління культурних діячів Китаю та Академії живопису Ганьсу наполегливо боролися заради цього.

Водночас печери Могао в Дуньхуані також є важливим натхненням для наших сучасників, сутністю та необхідністю художніх обмінів між культурами Китаю та Заходу.

У 2012 р. в Ланьчжоу відбулася щорічна зустріч Союзу художників Китаю, під час якої віце-голова Всекитайської асоціації робітників культури та мистецтва Фен Юань виступив з науковою доповіддю на тему «Як створити школу живопису Дуньхуана та напрям, що вивчає його образотворче мистецтво». Член парткому і начальник відділу пропаганди та агітації провінції Лянь Цзі запропонував чіткі ідеї та основні позиції щодо будівництва школи живопису Дуньхуана, а директор редакції періодичного видання про китайську каліграфію та живопис Хе Дун виступив з науковою доповіддю на тему «Ганьсу – школа живопису Дуньхуана».

Академія живопису Ганьсу – це художня установа, суть роботи якої полягає в художній творчості, остання ж повинна спиратися на художні концепції. Через це керівництво та художники Академії живопису Ганьсу висунули академічну пропозицію, яка зможе представляти регіональні особливості провінції. Так після спільних обговорень була запропонована концепція «Паломництво. Дуньхуан».

До цього ж Академія живопису Ганьсу провела спеціальне дослідження, чи пропонував колись хтось дану концепцію в історії взагалі або в Ганьсу зокрема. Після перевірки виявилось, що на той момент, у першій половині ХХ ст., деякі культурні діячі висували подібний орієнтир. Це підтвердило, що у митців є певна зацікавленість у паломництві до Дуньхуана задля поклоніння та поглинання звідти національної культури та мистецтва.

Після обговорення культурні діячі Академії живопису Ганьсу вирішили, що «Паломництво. Дуньхуан» втримуватиме і «регіональність», і художній зміст, результатом чого став проєкт «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу».

«Паломництво. Дуньхуан» – це з одного боку академічна пропозиція, а з іншого – програмна ціль серії проєктів творів Академії живопису Ганьсу. Було виділено кроки, перший з яких – проведення широкомасштабної церемонії запуску на території Академії живопису Ганьсу. З 2011 р. було опитано керівництво мистецьких кіл столиці, прославлених художників і теоретиків, а в березні 2012 р. відбувся її офіційний запуск.

Штатні художники Академії живопису Ганьсу, запрошені майстри, а також ті, хто вже вийшов у відставку, разом сформували художню групу, яка, використовуючи в якості основи творчого проєкту мистецтво печер Могао та скориставшись ресурсами Академії Дуньхуана, переглядає велику кількість писемних джерел, створює припущення щодо прагнень та почуттів предків, а також запрошує експертів і вчених викладати Дуньхуанознавство і процес створення стінописів, різними способами поглиблює розуміння мистецтва Дуньхуана.

Задля поглибленого вивчення походження та змін мистецтва Дуньхуана культурні діячі особисто пройшли шлях у десятки тисяч кілометрів від печер Могао на Схід та Захід, врешті прибули до Кашгара на найбільш східній ділянці. Вони слідуєть на Схід буддизму, наближаючись до Дуньхуана, розвиваючи зображення через копіювання його манери, реконструюючи власне розуміння та знайомство із Дуньхуанем.

Творчий проєкт «Паломництво. Дуньхуан» завдяки дослідженню та впорядкуванню тисячолітніх пам'яток мистецтва всебічно покращив загальний рівень досліджень і творчості.

Ця академічна пропозиція назавжди внесла духовний зміст «Паломництво. Дуньхуан» у серця культурних діячів Академії живопису Ганьсу, бо тільки у такому разі можна високо шанувати мистецтво Дуньхуана.

Таке благоговіння може спонукати культурних діячів піти ще далі, ще довше, а також може направляти чи надихати митців на створення безсмертних творів, які сповнені духу епохи та розвивають національну культуру.

Ця серія проєктів – це, з одного боку, процес, під час якого Академія мистецтв Ганьсу, послуговуючись своєю професійною науково-дослідницькою та творчою кваліфікацією, свідомо та активно проводить дослідження образотворчого мистецтва Дуньхуана, випробовує практики його художньої творчості, а з іншого – процес конкретизації школи живопису Дуньхуана від її теорії до створення, а також всебічна перевірка та покращення загального рівня досліджень і творчості Академії живопису Ганьсу, у тому числі всіх її позаштатних митців [77].

Коли партком та уряд провінції включили стратегічну концепцію створення школи живопису Дуньхуана у загальну структуру культурного будівництва Ганьсу, наукова діяльність «Паломництво. Дуньхуан», природно, стала важливим засобом вивчення, дослідження та успадкування цієї школи живопису.

Отже, створення школи живопису Дуньхуана – це напрям художньої роботи, який ставить образотворче мистецтво в перспективу соціальної культури, а серія проєктів художньої творчості паломництва до Дуньхуана – це спеціальна наукова діяльність та процес реалізації цього напрямку роботи.

«Паломництво. Дуньхуан» – це комплексна і абсолютно нова художня практика від творчості до науки, від теорії до творчості, від перцепції до раціональності, від мрій до дій. Це основне втілення створення школи живопису Дуньхуана у низці заходів щодо художньої творчості Академії живопису Ганьсу. Місією та відповідальністю кожного паломника, а також увесь процес паломництва, особливо творча практика, мають бути мистецькою діяльністю, що з'єднує між собою науку та творчість. Це доручення та сучасне зобов'язання будуть інтегровані в духовні якості художніх творів кожного пілігрима на різних етапах. Наприклад, на етапі малювання «Паломництво. Дуньхуан» необхідно створити умови для поглиблення наукового мислення і

конкретизації художнього досвіду митців. Творча частина – це етап відродження мистецтва, це його нові форми, які паломники віднаходять за допомогою власного естетичного відчуття у процесі комплексної творчості.

Отже, у процесі цієї мистецької практики паломники можуть постійно покращувати якість своїх витворів мистецтва та художнього стилю; водночас глибше зрозуміти та дізнатися, як наблизитися до Дуньхуана, здійснити паломництво до мудреців минулого, поважати традиції та очищати душу і розум; мати сильніше почуття відповідальності за відновлення духу Дуньхуана і прагнення висловити духовний контекст нації.

Академічне будівництво та практичне створення школи живопису Дуньхуана є не лише історичною потребою художнього будівництва Ганьсу, а й необхідністю власних академічних досліджень та творчих проєктів Дуньхуанознавства та образотворчого мистецтва.

Після того, як було висунуто таку академічну концепцію як школа живопису Дуньхуана, необхідно було ретельно розібратися з нею з академічної точки зору. Це вимагало академічної сміливості, об'єктивних наукових дискусій і навіть усесторонніх суперечок, а також надання наукових трактування та роз'яснення через вірогідність та неминучість сучасного створення та історичного значення школи живопису Дуньхуана та напрямів його вивчення.

Справжній науковий розбір має поважати об'єктивні художні явища та історичні факти, а також викристалізовувати колективні академічні знання та творчість у процесі постійних обмінів і зіткнень, послуговуючись абсолютно новим науковим підходом і творчим науковим мисленням, а також рівноправним науковим діалогом. Основним завданням вчених Академії живопису Ганьсу є створення та дослідження образотворчого мистецтва, тому вони виходили з цієї наукової позиції та перспективи, постійно думаючи, узагальнюючи та перевіряючи цілі роботи та наукову концепцію школи живопису Дуньхуана, а також аналізуючи реалізацію цього теоретичного положення.

Існування культурних явищ Дуньхуана, історичні залишки його стінописів, формування та розвиток Дуньхуанознавства, технологічні дослідження щодо захисту та перейняття манери його фресок, а також низка наукових заходів уже з наукової точки зору зробили свій внесок і стали опорою для здійснення та сприяння науковому розвитку концепції образотворчого мистецтва Дуньхуана, просування його школи живопису. Художній дух Дуньхуана наділяє його школу живопису необмеженою інклюзивністю та визначеністю, а також може бути узагальненим і резюмованим на різних рівнях. Концепція духу Дуньхуана потребує, аби дослідники мистецтва та практики художньої творчості об'єднали свої зусилля, щоб випробувати, здійснити на практиці та вдосконалити абстрактну універсальну концепцію через художню діяльність.

З наукового осмислення школи живопису Дуньхуана буде представлено цілісний художній Дуньхуан. Коли митці описують та трактують власні почуття художньою мовою, тобто через зображення, то надалі вони зможуть відтворити масовий довершений художній Дуньхуан. Коли митці самостійно інтерпретують власні естетичні ідеали та виступають з культурними промовами, то вони у майбутньому зможуть створити відносно завершений з точки зору живопису академічний Дуньхуан. Різні дисциплінарні підходи значно розширяють та інтерпретують цю тему Дуньхуана, що надалі зможе задати нову відправну точку для творчості практиків [72].

Створення «школи живопису Дуньхуана» є проривом, відправною точкою для роботи і стратегічним заходом для формування та висвітлення особливостей Ганьсу. Воно не може повністю замінити зміст художньої діяльності всієї провінції і не є власне кінцевою метою. Питання щодо назви та конкретних наукових проблем можна поглиблено дослідити на практиці. А що стосується мистецтва Дуньхуана і художньої діяльності Ганьсу, то це переважно про успадкування та розвиток, а також про підготовку талантів і створення шедеврів.

Митці Ганьсу мають особливо важливі історичні відповідальність і мету щодо успадкування та розвитку мистецтва Дуньхуана. Досягнення цієї мети потребує докласти зусиль упродовж тривалого проміжку часу і навіть не одного покоління. Нині і надалі необхідно зосередитися на формуванні наступних п'яти систем.

*По-перше, система запозичення манери зображення.* Надалі наполегливе «копіювання» слід розглядати як важливий захід для успадкування та розвитку мистецтва Дуньхуана, а проблеми художників, які займаються професійним «копіюванням» у культурній та музейній системі, такі як складнощі з участю у виставках, здобуттям нагород, вступом до асоціацій, присвоєнням наукових ступенів тощо, мають вирішуватися з політичної точки зору, що сприятиме підняттю їхнього ентузіазму. З опорою на професійну команду «копіювання» поступово налагодяться потужності із запозичення манери стінописів, сформується система високого рівня, а з докладеними зусиллями настінні фрески перетворяться на паперові, а нерухомі – на рухомі, а в процесі буде досліджено, вивчено, успадковано та розвинуто мистецтво Дуньхуана.

*По-друге, система матеріалів.* Фрески Дуньхуана – це традиційні китайські картини з густим коліруванням, багато з використаних фарб – це мінеральні пігменти, які й через тисячі років все ще залишаються яскравими та блискучими. Варто посилити потужності, залучивши більше видатних художників до вивчення наскельних фарб. Союз художників провінції також може створити комітет мистецтва монументального живопису, докласти більше зусиль до розвитку стінописів та поступово сформувати систему «фарб печер Дуньхуана» або «густого колірування Дуньхуана», ставши провідною силою «школи живопису Дуньхуана» або «стилю живопису Дуньхуана».

*По-третє, класифікаційна система.* Фрескам Дуньхуана тисячі років, вони складають найбагатшу збірку і є надзвичайно різноманітними. Для того, щоб успадкувати та розвивати мистецтво монументального живопису Дуньхуана, окрім загальних вивчення та дослідження, необхідно більше

заглибитися, застосовувати таксономічні теорії та методи для проведення досліджень з класифікації, щоб вивчення, успадкування та розвиток мистецтва Дуньхуана відбувалися більш деталізовано та на більш глибокому рівні.

*По-четверте, система творчості, також відома як система інновацій.* На основі вивчення і дослідження мистецтва Дуньхуана важлива переробка, засвоєння і застосування його у реальному творчому процесі з метою безперервного творення нових робіт. Це найважливіше завдання успадкування та розвитку мистецтва Дуньхуана.

*По-п'яте, теоретична система.* Необхідно приділяти увагу та посилювати теоретичну науково-дослідницьку роботу, ініціювати наукові дискусії та створювати позитивну наукову атмосферу.

В останні роки (2011 р.) Академія живопису Ганьсу послуговується концепцією «Паломництво. Дуньхуан» в якості своєї академічної пропозиції і займається науковими дослідженням «художнього Дуньхуана», взявши «Дуньхуан» як науковий об'єкт та ідеал, вона наполегливо шукає нові напрямки, нову мову та нові стилі наукової розбудови Академії живопису, встановивши нову модель розвитку відповідно до власних особливостей.

ЮНЕСКО висловилося, що «Великий Шовковий шлях – путь діалогу». Індійська, грецька та перська цивілізації зішлись з китайською, спорудивши безсмертне диво печер Могао у процесі тисячолітніх зіткнень і злиття. Дуньхуан – це корінь китайського мистецтва, його джерело, яке нас «насихує». Китайська культура є важливою складовою світової культури, а мистецтво Дуньхуана є важливою частиною історії мистецтва Китаю.

Серія проєктів «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу» – це свідоме дослідження та впорядкування величних пам'яток Дуньхуана, створених упродовж більш ніж тисячі років. Досвід і практика «образотворчого мистецтва Дуньхуана» дозволили всім художникам усесторонньо підвищити загальний рівень своїх досліджень і творчості.

З точки зору творчих робіт культурних діячів Академії живопису Ганьсу, хоча розуміння та трактування мистецтва Дуньхуана у різних митців різне,

однак вони всі різною мірою вводять його елементи, демонструючи унікальний регіональний стиль і культурно-мистецьке наповнення і в такий спосіб залишаючи у людей глибокі враження. Серія проєктів «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу» «живиться» творчими прийомами, наповненням і багатьма іншими аспектами мистецтва Дуньхуана, підкреслюючи цінність і значення традиційної культури в нинішніх умовах та зосереджуючи фокус на сучасній художній творчості Китаю. Можна сказати, що західна художня творчість має непересічне значення для сучасного будівництва китайського національного образотворчого мистецтва, розпочатого у ХХ ст.

Наразі, за десятиліття художники із західних регіонів згуртувалися та колективно доклали свої пензлі до написання північно-західних пейзажів Великого Шовкового шляху, виражаючи його нетлінну суть і вливаючи життєві сили нової епохи в художню творчість на західну тематику. Вони показали нові досягнення серії проєктів «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу» для західного образотворчого мистецтва.

Академія живопису Ганьсу акцентує увагу на важливості для творчості брати приклад з мистецтва Дуньхуана, водночас у подальшій роботі необхідно приділяти увагу та роздумувати над цілою низкою питань, наприклад, як спиратися на сучасність, як одночасно і продовжувати традиції, і вийти на світову арену тощо. Не лише культурні діячі Академії живопису Ганьсу є спостерігачами та писарями дійсності, але й створені ними роботи також мають суспільно-культурне значення.

У сучасних умовах подальшого дослідження потребує те, як мистецтво Дуньхуана перетворюється на унікальну художню мову сучасних західних художників. Стінописам Дуньхуана тисячі років, вони несуть у собі історію та велич його мистецтва. Ця земля, яка колись була батьківщиною для багатьох людей, тепер ще й стала стратегічно важливим регіоном «Одного поясу, одного шляху». Створення «школи живопису Дуньхуана» як відправна точка художньої діяльності Ганьсу – це концентрація обмежених сил, щоб виділити

ключовий момент, і в такий спосіб зібрати потужності задля сприяння розвитку сфери образотворчого мистецтва Ганьсу. Це необхідно починати з упорядкування класичної літератури з історії мистецтва, а в процесі узагальнити її правила, резюмувати форми художнього вираження і провести наукове позиціонування, і на цій основі організувати творчість художників, які мають подібні до «школи живопису Дуньхуана» художні переконання та настрої, створити цілу низку впливових творів. Усе це перетвориться на підтримуючу силу сучасної «школи живопису Дуньхуана», поєднає культурні пошуки з мистецькими переконаннями, а потім зможе концентруватися в її концепцію, що дозволить художникам самобутньо використовувати художню мову у творчості та показати майбутнє західного образотворчого мистецтва. У формі зображень здійснюється абсолютно нове трактування та інтерпретація мистецтва Дуньхуана в сучасному контексті, відтворюється новий вигляд західного образотворчого мистецтва.

Мистецтво Дуньхуана – це справді невичерпний та необмежений ресурс. Творчі роботи «Паломництво. Дуньхуан» мають яскраво виражений традиційний характер, що включає традиції веньженьхуа, придворного та народного живопису. Водночас нам також необхідно враховувати, що культурні традиції тривимірні та багаторівневі, тому стиль «школи живопису Дуньхуана» не повинен мати замкнутий характер. Мистецтво Дуньхуана – це не тільки скарбниця кольорів та ліній, але також бібліотека образів і письмових пам'яток. Це практичне та корисне мистецтво синкретичного характеру. Під час творчого процесу художники повинні пошукати використання запасу традиційних культурних ресурсів, а також враховувати більше історичних міркувань. У такий спосіб вони зможуть надати ще більший традиційно-культурний простір для творчості сучасного гоуа.

Фрески Дуньхуана можуть мати позитивний вплив на творчість сучасного національного живопису, однак наразі дослідження мистецьких кіл художніх систем за межами веньженьхуа, представлених мистецтвом печер Дуньхуана і фресками поховальних камер, залишаються недостатніми. Для

своєї художньої творчості митцям Академії живопису Ганьсу буде вкрай корисно почерпнути елементи Дуньхуана. Лише коли художники самостійно інтерпретують власні естетичні ідеали та виступають з культурними промовами, то у майбутньому вони зможуть створити академічний Дуньхуан з точки зору живопису, а різні дисциплінарні підходи навіть зможуть значно розширити та ще більше трактувати цю тему. Надалі це зможе стати новою відправною точкою для творчості західних митців. Тож, підтримка більш відкритого, широкого та всеосяжного підходу виглядає особливо важливою для становлення «школи живопису Дуньхуана».

Щоб створити стиль живопису Дуньхуана, необхідно зробити акцент на його культурній потужності, художники мають розширювати свій кругозір, створювати «потік свідомості» і залишатися у стані відкритості. Сучасна західна художня творчість має народитися з регіональної культури. Ганьсу має багату культурну спадщину, а регіон коридора Хесі також дуже обширний, і це, по суті, багате на культурне розмаїття місце. Вплив мистецтва Дуньхуана на сучасну художню творчість виражається не тільки в сприянні урізноманітненню творчих прийомів митців та їх художньої мови, а й у тому, що він може надати художній творчості велику кількість вартого успадкуванню змісту. Це справить глибокий вплив на створення сучасного живопису гохуа. Нинішня художня творчість не лише звертає увагу на регіональні особливості, але й має слідкувати за сучасністю, почуттями та життям нинішнього покоління. Це вимагає від художників одночасно аналізу традиційної та запозиченої лексики, перетворення традиційного мистецтва на художню мову, яка відповідає сучасному контексту, проявлення естетичних особливостей сучасної епохи, унаслідок чого відбудеться створення образу з характерними рисами «школи живопису Дуньхуана» або західного образотворчого мистецтва.

Мистецтво Дуньхуан – це місце поєднання культур Сходу та Заходу і результат їх обмінів. Мистецтво Дуньхуана не лише засвідчує злиття китайської та іноземної культур, а й є певною культурною вершиною. Творчовиставкова діяльність «Паломництво. Дуньхуан» є втіленням визнання

художниками культурної цінності Дуньхуана. Водночас слід проводити поглиблене вивчення взаємозв'язку мистецтва і реальності, мистецтва і людства, мистецтва і культури, мистецтва і мистецтва, а також робити прориви в передових дослідженнях. Лише у разі забезпечення відповідними теоретичними знахідками та опорою можна надати більші простір та підтримку для художньої творчості.

Серія проєктів «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу» вже стала довгостроковою науковою опорою установи. Дотримання власної академічної пропозиції, збільшення та розширення своїх духовних потужностей, зосередження на створенні духу мистецтва Дуньхуана в умовах сучасної культури уже стало напрямом для подальшої боротьби кожного художника, який долучився до паломництва [93].

Проєкт пройшов такі три етапи, як «Паломництво до печер Могао», «Схід буддизму на Шовковому шляху» та «Різноманітна нація». Він здолав десятки тисяч кілометрів, і завдяки цій художній практиці ми маємо змогу наблизитися до Дуньхуана, здійснити паломництво до мудреців минулого, вшанувати традиції та очистити душу і розум, глибше зрозуміти Дуньхуан та познайомитися з ним, мати більш чітке почуття відповідальності за розвиток духу Дуньхуана та продовження національної культури Китаю. Під керівництвом відділу пропаганди та агітації парткому провінції Ганьсу, її Департаменту культури та туризму та власне місцевої Академії живопису в Національному художньому музеї Китаю було успішно репрезентовано проєкт художньої творчості «Паломництво. Дуньхуан». Досягнуті нині результати виставки художніх робіт Академії живопису Ганьсу, зібрані та впорядковані, відображають найновіші тенденції в сучасному розвитку регіонального образотворчого мистецтва.

Цей творчий проєкт і виставка є реальною практикою того, як Академія живопису Ганьсу, послуговуючись державною ініціативою «Один пояс, один шлях», вибудовує свою академічну пропозицію «Паломництво. Дуньхуан» та займається науковими дослідженнями «художнього Дуньхуана».

Водночас це новий виток розвитку у творчій практиці, після нагадування та резюмування діяльності Академії живопису Ганьсу з 2010 р., проведених на її 20 річницю. Це черговий великий культурний проєкт культурно-мистецьких кіл Ганьсу після «Квітковий дощ Великого Шовкового шляху» та «Довгий сон Дуньхуана».

### **3.2. Провідні митці Ганьсу: внесок у збереження та трансформацію традиційних технік і стилістичних парадигм китайського живопису**

Художня творчість – це спосіб духовного створення, який застосовують художники для втілення власного художнього вираження, це естетичне творче вираження індивідуальної, чистої та духовної ідеології. Художня творчість бере початок у суспільному житті, однак цей процес не є одноманітним і нудним відтворенням, дублюванням життєвих подій, а по суті є твором естетичного сприйняття митця.

Художня творчість означає, що художники, керуючись своїм світоглядом, застосовують відповідні методи художнього вираження та формують власні способи шляхом спостереження за реальним життям, використанням свого досвіду (вражень), досліджень, аналізу, відбору, обробки й кристалізації життєвого матеріалу. Тобто їхня творчість бере свій початок у житті і водночас перевершує його.

Митець – це виразник художньої творчості, його ідейні пошуки, природа, темперамент і художнє виховання є основою і передумовою того, що художній твір отримає сприятливий початок і остаточне завершення. Займаючись художньою творчістю, художники відштовхуються від певного естетичного відчуття та досвіду, а потім за допомогою образного мислення відбирають, обробляють, узагальнюють і кристалізують життєві матеріали відповідно до законів краси, а після вони вигадують естетичний образ, який поєднує одночасно суб'єктивне та об'єктивне, і за допомогою вже матеріальних засобів виражають його. Так твори зрештою демонструють поєднання краси змісту та форми.

Відтак джерела художньої творчості можна поділити на чотири категорії: емоції, інтереси, досягнення та особисті мотиви.

З огляду на мету художньої творчості, однак, тільки твори, які відповідають природі та законам естетики, можуть вважатися такими, що мають художні виразність, ідею та академічну цінність.

Художня творчість, задоволення мистецтвом та його критика обмежують одне одного, але водночас тісно пов'язані між собою. Художня творчість є основою і передумовою задоволення мистецтвом і його критики: без неї не буде дискусій довкола художніх творів і відповідно не стане й об'єкта задоволення та критики. Останні ж також спричинюють протилежний ефект, який виражається у наступному: задоволення мистецтвом, «споживання» стимулює художнє «виробництво», цим «споживанням» художньому «виробництву» надається практична соціальна цінність і значення; зі свого ж боку, художня критика теоретично скеровує художню творчість і впливає на неї, у такий спосіб утворюючи зв'язки між власне творчістю й задоволенням нею.

Можна сказати, що художня творчість – це дуже складна й напружена інтелектуальна праця, яка вимагає від митців достатньо високого рівня художніх виховання та майстерності, багато життєвого та естетичного досвіду та визначного таланту.

Художня творчість Академії живопису Ганьсу переважно має два трактування. У глобальному сенсі художники займаються художньою творчістю на основі художніх тем чи завдань, встановлених країною та владою (так, основою такої художньої творчості є визначні національні теми загалом й історичні зокрема, наприклад, «Паломництво. Дуньхуан»).

У більш конкретному сенсі художники академії живопису займаються художньою творчістю відповідно до власних ідей, життєвих накопичень, художнього виховання та творчих задумів. З моменту заснування Академії живопису Ганьсу її художня творчість досягла видатних успіхів і неодноразово здобувала національні та міжнародні нагороди на художніх виставках, особливо в останні роки (2011 р.) , коли Академія живопису Ганьсу зробила

пріоритетними напрямками своїх досліджень «Паломництво. Дуньхуан», повторне проходження Великим Шовковим шляхом, створення нового образотворчого мистецтва Ганьсу, розвиток школи живопису Дуньхуана тощо.

Немало творів художників Академії живопису Ганьсу потрапили в колекції національних художній галерей, музеїв, китайських та іноземних колекціонерів. Наразі Академія живопису Ганьсу та роботи її художників своїми самобутніми художньою чарівністю та культурно-мистецьким змістом справляють все більш значний вплив на сучасний Китай та інші країни [97].

Просування «школи живопису Дуньхуана» – це пропаганда певного художнього стилю. Оскільки це художній напрям, ми вважаємо, що деякі стилі формуються природним шляхом, а інші – шляхом їхнього просування, що зі свого боку є свідомим рішенням. Це підтверджується прикладами з китайської та зарубіжної історії загалом й історії літератури та мистецтва зокрема. Навіть так зване «природне утворення» має певні умови. Це або художній вияв якоїсь культурної ідеї, виплеканої певним географічним середовищем і регіональною культурою, або ж це схожі художні пошуки, таланти митців, або ж результат того, що певна художня пропозиція була втілена на практиці. Отже, школа у певному сенсі – це концентроване вираження художніх ідеї, пошуків і стилю, яке необхідно узагальнювати та спрямовувати. Масова поява художніх шкіл втілює нові мистецькі напрямки.

На початку 1990-х років, після заснування Академії живопису Ганьсу, китайський національний живопис в основному продовжував традиційні техніки й стилі живопису, тоді як олійний живопис, гравюра та інші галузі мистецтва не тільки продовжили їх, а й у великих обсягах запозичували творчі стилі революційного реалізму.

Завдяки географічним та історичним особливостям Ганьсу тут сформувалася полігеоморфологічна (на території провінції представлені всі можливі геоморфологічні особливості, окрім морських) та поліетнічна специфіка.

Так, Лі Баофен, художник старшого покоління Академії живопису Ганьсу, після закінчення Академії мистецтв ім. Лу Сіня у 1960-х роках постійно працював у провінції Ганьсу. Він намагався за допомогою стилю гохуа точно відобразити людей і події, які зустрілися йому в житті, за допомогою відточених образів і глибоких нерівних мазків створити просту фактуру картини, усіма силами прагнув зберегти відчуття живої реальності, аби уникнути стилізації художньої мови та концептуалізації образів. Продовжуючи традиційні техніки і стилі живопису, Лі Баофен у роботі «Три тибетці» (іл. 3.1) використав свої найкращі прийоми і повною мірою відобразив свій життєвий досвід у конкретних образах: навіть кожухи на тибетцях, здається, пронизані емоційний змістом чималих випробувань.

Іншим прикладом є художник Академії живопису Ганьсу Дуань Цзяньшань, який присвятив багато років дослідженню і вивченню фресок Дуньхуана і застосував отримані знання для зображення сучасного життя у монохроматичних роботах женьхуа. Він систематично аналізував і досліджував фрески різних епох, здійснив у своїх творах різносторонні стилістичні проби. З огляду на роботи «Брід» (іл. 3.2) та «Веселе купання в сільському озері» (іл. 3.3) можна побачити, що ефект картин складається з узагальненої композиції, яка ввібрала в себе візуальні рішення фресок Дуньхуана, відточені лінії спокійної й елегантною палітри, які демонструють свіже й щире естетичне відчуття. Дуань Цзяньшань добре знає закони мистецтва, він без поспіху, обережно та неухильно занурюється у свої дослідження та рішуче прокладає новий шлях, що гармонійно поєднує фрески Дуньхуана із сучасними монохроматичними постатями, водночас він також не випускає з поля зору сучасне мистецтво Заходу, сподіваючись за допомогою різноманітних точок зору на мистецькі пошуки розширити коло своїх художніх ідей.

Мистецтво Дуньхуана слугує для художників Академії живопису Ганьсу винятковим прикладом синтезу китайської та іноземної культур без втрати культурного духу самого Китаю. Є й інші художники шаньшуйхуа, такі як:

Чень Тянью, Цзян Чжисінь, Кан Цзіньчен. Вони зробили вагомий крок у дослідженнях індивідуальної мови шаньшуйхуа, спираючись на зображення північно-західних пейзажів, але послуговуючись різними особистими враженнями. Спираючись на свої потужні художні навички й власне культурне виховання, Чень Тянью зосередився на горах Ціляньшань коридору Хесі, переосмислював та виражав специфічний характер тамтешньої природи. Його роботи «Безкрай Шовковий шлях» (іл. 3.4) та «У західних горах» (іл. 3.5) показують естетичні пошуки, розвиток і зміни художнього стилю художника, які з простої обдарованості поступово стають глибшими й величнішими.

Цзян Чжисінь зосередився на своїх простих і багатих психологічних враженнях від плато Лундун, намагався знайти естетичні об'єкти, які б відповідали його власному духу, і зробив абстрактні узагальнення, а також, як-от у роботі «На віки віків», показував насичений і неосяжний стан, який однак не втратив своєї незбагненності, використовуючи зображення з повною композицією і достатньо унікальну художню мову. Кан Цзіньчен, формуючи зображення, уміло застосовує узагальнене трактування простору і за допомогою виду зверху описує просторі гірські рельєфи, виражає почуття і в м'якій невимушеній манері повною мірою показує величні та потужні краєвиди гір і річок північно-західного Китаю [103] (іл. 3.6–3.7).

Окрім представлення художніх стилів і технік на початку 1990-х років, ми вважаємо необхідним розглянути й саму Академію живопису Ганьсу, яка наразі вступає в нове ХХІ ст. Ми мали унікальну можливість взяти інтерв'ю у кількох митців Академії живопису Ганьсу, послухати їхню думку щодо художніх технік і стилів.

Ректор Лі Вей зазначав, що Ганьсу має потужні історико-культурні ресурси та багато чудових місцевих художників. Печери Могао створюють унікальне навчальне середовище для художників школи живопису Дуньхуана. З точки зору успадкування традицій і створення майбутнього, потужна культура й традиційні техніки живопису, накопичені Дуньхуанем за весь час, для художників – це унікальна «аудиторія» (Лі Вей, дата інтерв'ю: 15.06.2020).

Відвідини Дуньхуана допомогли майстру Чжан Дацяню та його учням різною мірою завершити свої художні пошуки і відточити власні особливості. Так, сам Чжан Дацянь завдяки своєрідному копіюванню манери печерних зображень створив чарівний макіяж танських жінок на своїх роботах.

Ганьсу також має багату та різноманітну національну культуру та класичні пейзажі західних гір і річок, вона має багато мистецьких потужностей, які зосереджені на дослідженнях і творчості. Усе це є важливими гарантіями для художніх робіт, які мають власну точність і динаміку. Митці мають активно засвоювати найкраще із різних шкіл, виявляти цінність культури Дуньхуана, безперервно досліджувати й творити, а також досягати нових вершин. Вони мають, послуговуючись унікальною історією культури та географією регіону, безперестанно вивчати культуру Дуньхуана та художні техніки традиційного живопису, займатися копіюванням (навчатися шляхом наслідування манери) і засвоювати найкраще із різних шкіл, творити та розвивати самобутню культуру Дуньхуана провінції Ганьсу та формувати бренд школи живопису Дуньхуана.

З-під пензля ректора Лі Вея виходять спокійні й урівноважені персонажі, їхні емоції стримані, глибокі, застигли, прості та елегантні. Його картини змушують глядачів думати та фантазувати, у них мало галасу й хаосу, здебільшого вони спокійні та витончені. Усе це відображає внутрішній спокій і життєву мудрість митця. Женьхуа ректора Лі Вея мають класичну композицію, чітку ідею, просту і грубувату техніку. На його картинах можна побачити не тільки глибоку художню ідею, а й очевидну індивідуальність, а також оригінальність зображень тибетських персонажів і їх звичаїв. Стиль живопису женьхуа ректора Лі Вея зазнав неодноразових змін і пройшов випробування часом. З точки зору кристалізації образів його твори звертають увагу на гіперболізовану деформацію тіл та стримане вираження емоцій, підкреслюючи чуттєве сприйняття живопису. Його художній стиль мінливий, він використовує унікальні техніки живопису та способи вираження, створив велику кількість образів, милих і змучених, наївних й інфантильних, у

безтурботності яких виявляється їх духовна сила. Густо написані чорною тушшю полотна здаються незбагненними, сповненими та пронизаними сильними почуттями, вони викликають нескінчені фантазії та життєві враження. Зрештою, ректор Лі Вей сформував власний унікальний художній стиль і став лідером другого покоління живопису женьхуа Ганьсу з часів Лі Баофена [47].

Роботи проректора Академії живопису Ганьсу Чжан Сінго здебільшого зосереджені на «людині і природі» Заходу і створюють свою просторову структуру та способи художнього вираження. Відмінність полягає в тому, що він з орієнтацією на ірреальне за допомогою свого стилю передає образ життя в духовному вимірі, а метафізичну картину простору виражає майже абстрактними стилістичними символами. Під час створення женьхуа він запозичує та застосовує манеру живопису шаньшуйхуа, перетворюючи зображення на клаптикову структуру. Насичена ж клаптикова структура створює переконливі імпульси, згущаючись у асоціативне ціле. Ця напруга вирує всередині й ззовні картини, даючи людям духовні удар і стряску. Тут не тільки відображено величезну роль суб'єктивних зусиль проректора Чжан Сінго, а й втілено абсолютно нову чарівність його художніх інновацій. На його полотнах у результаті безконтрольного розташування персонажів, їх неправильного положення та накладання виникає ефект вирівнювання простору, а фактор часу розбавляється й ослаблюється, у плоскій експозиції без «центру» передано духовну ідею життєвої міцності, нескореності, сподівань і прагнень. У його безперервній творчості протягом багатьох років ми можемо помітити нелогічність просторової структури картин та нереальну незвичну обробку; те, що ми відчуваємо в «абсурдності» образів, – це «трагічна» природа життя, у чому якраз і полягає основна чарівність робіт проректора Чжан Сінго.

Концепції людина-людина, людина-природа в роботах проректора Академії живопису Ганьсу Чжан Сінго розкриваються на грубому, дикому та норовливому культурному тлі Заходу. У світі мистецтва це джерело краси і

чарівності «трагедії». У руках художника спустошений душевний стан і перипетії пензля й туші разом стають необхідним засобом вираження життя в духовному вимірі, що, безумовно, і є унікальністю митця. У роботах проректора Чжан Сінго гармонічно поєднані образи людей і скель, а тема життя розкривається в пейзажній схемі. Формування концепції гармонійного цілого людина-природи, вираження теми, підбір прийомів – усе це абстракції самого життя в духовному вимірі, та більш важливим є те, що в культурному середовищі Заходу художник передав дух безмежності й печалі.

Такий трагічний настрій, породжений сприйняттям життя, зрештою, став загальною характеристикою живопису проректора Чжан Сінго, ба більше, такі змістовні й усеосяжні настрої і стиль пронизують усю серію його робіт. З цієї точки зору, безлад, абсурдність, неправильність та оригінальні особливості в роботах проректора Чжан Сінго можна розуміти як думки та переживання самого художника у процесі його творчості. У ході своїх досліджень і практики у проректора Чжан Сінго поступово сформувалося прагнення до стилю пошуків та примусу, він свідомо вніс зміни в просторову структуру та художню естетику своїх робіт (Чжан Сінго, дата інтерв'ю: 10.07.2020). Так, у його роботах ми бачимо своєрідну художню продуманість, спокійний і витриманий художній стиль, створений експериментальним шляхом, інтеграцію абсурдного усвідомлення сучасності та деформацій, заснованих на переосмисленні життя, нові експерименти на основі цілісного художнього оригіналу. Перераховані характеристики переплітаються та змішуються під пензлем майстра і, зрештою, формують трансцендентний індивідуальний стиль і мистецькі пошуки проректора Чжан Сінго.

Інтерпретація теми та значення життя в духовному вимірі є нормою свідомої художньої поведінки проректора Чжан Сінго, а також усвідомленою духовною опорою художника. Він завжди протиставляв своє художнє мислення життю і світу, у якому він існує. Цей світ через вихідну точку та поглиблену перспективу художника демонструє натхнення культурно-філософським значенням і розмаїття спільного в усього, що є у світі. Тема

життя в живописі – це не фантазія поза межами духовного, а своєрідний духовний концентрат. Поки існує життя, його вираження неминуче ставатиме все більш багатограним. І саме таку тему виражають роботи проректора Чжан Сінго [118].

Закономірно, що митці Академії живопису Ганьсу продовжили використовувати традиційні техніки та стилі живопису. Водночас можна побачити напрямки її майбутнього розвитку та появу нових, сформованих на практиці стилів.

Коли епохальне значення мистецтва шрамів зникло, то відповідні творчі теми та наповнення не було змоги продовжувати, і з творчості деяких віддалених народностей і їхніх культурних стилів виникло щось нове. Картини Чень Даньціна про Тибет [127] (іл. 3.8), Чень Їфея про Цзяннань (іл. 3.9–3.10) тощо народилися під впливом Ендрю Ваєта та його стилю з культури, побаченої у рідному краї [128].

В Академії живопису Ганьсу багато художників займаються зображенням пейзажів, людей і культури західного Лесового плато, їхньою невичерпною темою та наповненням є самобутній і неповторний національний колорит. Прикладом цього в сучасному художньому світі є роботи професійного художника Академії живопису Ганьсу Ван Ментуна.

З'являється багато художніх шкіл і груп, одна за одною виривають нові доктрини, а критики і прихильники – зі сходу на захід, з півдня на північ – здійснюють галас. Задіюються різноманітні мовні експерименти, китайські та західні концепції, але технік намішано забагато, і насправді все це ослаблює навчальний процес, підштовхує митців шукати легкі шляхи. Це серйозний недолік сучасного мистецтва. Наука і мистецтво вимагають витримки, тільки дурень буде прагнути суто до слави і багатства.

Ван Ментун походить з північно-західного Китаю і був обдарований як фізично, так і духовно. Він старанно вивчає мистецтво і за останні роки (2012 р.) неодноразово здобував державні професійні нагороди. Після закінчення

факультету Гохуа Сіаньської академії мистецтв він відправився на південь Цзяннаню і став штатним художником Академії живопису Сюйчжоу. Його творчість зосереджувалася на людях і живилася культурою південної школи, а стиль його живопису був вишуканим і благородним. Повернення з півночі до Академії живопису Ганьсу збіглося з паломництвом до мистецтва Дуньхуана, і Ван Ментун був вражений його чарівністю. З усією відданістю мистецтву він поринув у навчання й роздуми, набивав руку, обмірковував ідеї, у результаті чого створив десятки робіт.

Багато художників, які приїздять до Дуньхуана, задаються питанням: відвідати печери, побачити фрески Дуньхуана – та з чого ж почати своє навчання? На нашу думку, немає нічого більш метафізичного, ніж невідомий художник, який навчився будувати печери. Вони з пошаною зображували небесне царство у своїх серцях. Хоча серед них і було багато відомих художників, та всі вони ховалися в затишних гротах і, наче зачаровані, повністю віддавалися процесу. Ці сакральні зображення верховних божеств, все ще актуальні в наш час і залишаються такими у будь-яку епоху. З плином часу барвистість і розкіш частки мінеральних пігментів втрачаються, перетворюючись на інші відтінки, ближчі до естетики живопису веньженьхуа. Так, естетичний вимір також перебуває в постійному циклі змін. В умовах, коли розвиток традиційного мистецтва досяг такого рівня, що в ньому немає вже місця новому, навчання народній творчості, яке здавна зневажалось освіченим прошарком митців, стало новим шляхом. Ван Ментун також йде шляхом досліджень та інновацій, вивчає народне і надихається фресками Дуньхуана (Ван Ментун, дата інтерв'ю: 12.11.2021).

Його роботи на тему Дуньхуана виконані в формі мініатюр. Більшість із них створено на основі фресок різних епох, таких як Північна Вей та Північна Чжоу тощо. У них використані буддійські мотиви, лінії класично прості та узагальнені, кольорова палітра легка та проста, у всіх них береться буддійська так звана «першоформа», хаос і відновлення; у цих роботах не просто змішано різні риси та прийоми – усе це гармонійно поєднується між собою. Метод

детальної промальовки фресок поєднується з манерою вільного стилю, а також із сучасним мисленням, формуючи унікальну картину. У роботах приділяється значна увага інтересам освічених прихильників вільного стилю, а також використовуються творчі методи сучасного мистецтва, і через посилення художнього нашарування проявляються різні стилі на різних рівнях, на полотні наносяться білила для посилення відчуття масивності та грубості, подолання обмежень площини – і все це призводить до повного тривимірного ефекту. Обробка країв полотна відбувається за допомогою таких методів, як надривання, обпалення, копчення тощо, у такий спосіб створюється почуття прекрасного в неідеальному та відчуття усамітнення історії.

Головна заслуга художників полягає у «дотриманні ідеї». «Забути образ – дотриматися ідеї» розглядається як вищий рівень майстерності. Присвячена Дуньхуану серія робіт Ван Ментуна значною мірою відмовляється від «образів» фресок, однак досягає «відповідності ідеї». «Відповідність» досягається через відчуття ототожнення з релігійним досвідом, синхронізацією з глядацьким баченням. Ми вважаємо, усе це має виражатися на ще глибшому «ідейному» рівні, що вимагає від художників не зупинятися на досягнутому [114] (іл. 3.11–3.12).

Варто також згадати іншого професійного художника Академії живопису Ганьсу Чжан Сяньвенья. Оцінюючи його чудові твори хуаняохуа, пан Фу Баоши якось сказав: «Написання картини – подібне написанню вірша, виконанню пісні, або створенню прекрасної прози». Сам пан Фу Баоши у своїх творах використовує поезію династії Тан, демонструючи свою повагу до благородної та непохитної природності та чуттєвості тогочасних митців [58, с. 22–28].

Хоча художник Чжан Сяньвень спеціально не відроджував ідеї класичної поезії, та його картинам однаково притаманна певна поетичність. Варто також звернути увагу на те, кого поважає художник і на чий роботи він орієнтується, незалежно від того чи це давні, чи сучасні майстри. Чжан Сяньвень – скромний, однак всередині він має якусь нестримну та непокірну впертість, ба більше, непримириму амбіціозність. Коли він, натхненний життям, бере до рук пензель,

сідає за роботу, то свідомо чи ні, але звертається у своїх роздумах та аналізі до таких майстрів хуаняохуа, як Сюй Вей [105], Чжу Да, Жень Бонянь [144], У Чаншо [87] та інших – чим більше, тим краще, переплавляючи здобуте, він виплавляє власне, усі ці художні варіації з часом перетворюються на новий автономний стиль. (Чжан Сяньвень, дата інтерв'ю: 09.09.2021). І повсякчас ті, ким хтось пишається, насправді є об'єктом його таємного суперництва та «запеклої боротьби», з цього ми можемо віднайти систему та відповідну точку успадкування традицій живопису хуаняохуа Чжан Сяньвеном.

У художній творчості існує вислів: «наслідуючи кращих – станеш тільки посереднім»: сучасники мають посередні художні навички, і послуговуючись цими своїми недоліками, вони переймають найкраще попередників. Так, у них складається помилкове враження, що «основою гохуа є стиль», що стиль головує над концепцією, це не тільки може призвести до ігнорування ними інновацій і розвитку, що відбулися у національному живописі впродовж сторічч під впливом синтезу китайського та західного, а й через одержимість стилям призведе до повторення експлуатації класики.

Стиль, безсумнівно, є найяскравішою особливістю китайського живопису, але він не може замінити істини про те, що «саме художня композиція є основою візуального мистецтва». Виходячи з цього, ми вважаємо вартими уваги саме ті роботи художника Чжан Сяньвєня, у яких він прагне нових висот та інновації за межами стилю. Ці роботи не тільки ззовні вишукані, а й мають потужні перспективи; вони мають одночасно і красу форми, і художню мораль; компоновання не позбавлене традиційних норм, однак також прагне до сучасної композиції. У роботах з виразним стилем, у дусі давнини та все ж з відходом від традицій, з'являється певне напруження й ідея, споріднена до вислову «Бодгісаттва опускає брови, а на обличчі силача з Ваджрою сяють гнівом очі» (незважаючи на враження, яке вони справляють, мета обох – допомагати). Незалежно від того, чи це реалістичне зображення, чи вираження емоцій, усі композиції мають незвичайну кольорову гаму. Усе це унікальний актуальний вірш, пісня чи прекрасна проза. З моменту зародження

живопису хуаняохуа кругла «тарілчаста» композиція, в основі якої було зображення різноманітних невеличких об'єктів і підношень – свіжих квітів, фруктів, овочів, куріння тощо, підкреслювала високий рівень єдності стилю та власне особистості, завдяки чому розкривався витончений смак освічених і добродішних людей.

З приходом сучасності під впливом мистецтва Заходу і з наближенням до життя і природи панорамна композиція, основним напрямком якої було зображення живої природи, на деякий час стала найвизначнішим символом живопису хуаняохуа. Цей феномен повною мірою доводить: надмірно суб'єктивний панліризм цих освічених і добродішних людей часто виявляє поверховість і безкровність, розкриваючи розмежування життя й природи, що напевне стало початком відчуження і змусило людей все сильніше прагнути доторкнутися до чогось реального. І художник Чжан Сяньвень точно й чітко усвідомлює це, він намагається максимально усунути цю подвійну завісу – себе і «культурність» – і за допомогою спостережень та правдивої демонстрації дозволяє об'єктам максимально розкритися (Чжан Сяньвень, дата інтерв'ю: 09.09.2021).

У його репрезентативних роботах «Осінній пейзаж Південної Лян» (іл. 3.13), «Благодать у колоссі» (іл. 3.14), «Урожайний серпень Ганьсу» (іл. 3.15), серія «Ще одна осінь» (іл. 3.16) за допомогою простих стилю та кольорової гами вимальовані багатство і велич високостеблових рослин з пишним листям, яскраво та переконливо зображено та відтворено природу (сільський пейзаж), що по суті і є необхідним глибоким ліризмом. «Благородна людина має пам'ятати прекрасні пейзажі року, і це осінь». І художник Чжан Сяньвень пішов шляхом заглиблення в життя та зображенням таких пейзажів із приділенням першочергової уваги саме художній композиції. «Прекрасні пейзажі», які він так полюбляє, нероздільно пов'язані із жовтоземами його рідною Лун'ю. Про інтелектуальну траєкторію створення образу він зазначає наступне: «Час від часу виринають із глибин душі спогади то про бурю у селищі, то про вишуканий стиль «Ши цзіну», а то й про краї, у яких пройшло

дитинство. Ще одна осіння пора: у садку тільки-но розпустилися хризантеми, заколосилася кукурудза, пишні листя, кармінові вусики колосків, блідо-жовті рисові зернятка. Вохристо-жовті схожі на пагорби торішні кукурудзяні стоги були притулені до залишків стіни й старих дерев, а їх контраст із барвистими кукурудзяними полями відображав безкінечність життєвого циклу. Закінчивши навчання, діти разом із цуценятами весело чимчикували сільською дорогою, один за одним обривали кабачкову та бобову зав'язь, достигало сорго, наче агат, почервоніли гори й річки, розлітаються по домівках зграї польових горобців, і знову бачу, як здіймається дим з людських осель, приховуючи омріяне живописне подвір'я» (Чжан Сяньвень, дата інтерв'ю: 09.09.2021).

Очевидно, що ці глибокі почуття далекі від того, що можуть охопити та виразити традиційні гілочки, квіти та птахи. Великі почуття потребують великих композицій, і сільські обійстя, і клаптики полів, а в далечині дивовижні пейзажі – усе це мистецькі елементи, яким приділяється всебічна увага у його художній композиції.

Тільки побачивши внутрішню суть, ви можете створити зовнішню форму, як зазначає сам художник Чжан Сяньвень: «Об'єкт проявляється в природі, зрощується в душі, і все це співіснує в зіткненні пензля й туші» (Чжан Сяньвень, дата інтерв'ю: 09.09.2021). Безліч культурних діячів, які займаються художньою творчістю, постійно доводять безплідність вираження сенсу за допомогою сучасних символів (слів або образів), такий підхід був у західного філософа Жака Лакана, схожу думку щодо цього можна знайти і в дзен-буддизмі: «Якщо про щось говорять – то там немає про що говорити». Коли художник хуаняохуа оволодіває законами створення мови у традиційних художніх формах, він має оновлювати мову через створення нових сенсів. Тільки так, а також ще на початку творчого задуму, художня мова, відчуття та сам об'єкт можуть злитися воедино, можуть зберегти початкові мовні яскравість і переконливість та безпосередність.

Придивившись уважніше до робіт художника Чжан Сяньвєня, таких як «Урожайний серпень Ганьсу», серії «Ще одна осінь» тощо, ми маємо всі

підстави стверджувати, що навіть будь він перевтіленням великих майстрів минулого, із його специфічним характером йому б було важко передати простоту та чарівність кукурудзи у дусі «Бодгісаттва опускає брови», однак це абсолютно не стає на заваді тому, щоб розчерки туші на його роботах передавали пристрасність й енергійність та помірну напругу, як у давніх майстрів у дусі «на обличчі силача з Ваджрою сяють гнівом очі». Тематика таких робіт, як «Благодать у колоссі», серія «Осінь рідного краю», а також «Урожайний серпень Ганьсу» тощо, – це широко розповсюджені на північному заході високостеблові рослини з кількома пагінцями сорго та кукурудзи. У середньому розмір великої композиції складає 96\*182 см. та вони зовсім не здаються поверхневими та недбалими. Під пензлем художника вони стоять по струнці, витягуються до небес, шурхотять під поривами вітру; лінії прописані з душею, у вигадливій доладній манері, так наче там цілі зарослі колосся, наче вони міцніші за стовбур великого дерева, а почуття глибші, ніж в очах, сповнених напруженого очікування. Посіяна навесні зернинка в осінні жнива перетворюється на десятки тисяч, і ніщо не зрівняється з цим у своєму багатстві; зернові, які годують людей, – господарі землі. Розмальована вохрою палітра фону запозичена з фресок Дуньхуана, строката, однак класична, що вказує на те, що в почуттях простого народу колосся займає більш давнє й шановане положення, аніж «благородна четвірка» – слива, орхідея, бамбук і хризантема. Неодмінно на верхівках сидять або посередині грають дві вишукані пташки, розбурхуючи найглибші почуття до рідного краю та теплі спогади про нього.

Ця група робіт художника Чжан Сяньвєня написана сміливо, сповнена ентузіазму, з ретельним накладанням фарб, простою формою і глибоким змістом, вона має «хоробро-прекрасний» естетичний стиль, успадкований і схожий на Пань Тяньшоу [145], і одночасно є надзвичайно рідкісним витвором з використанням гризайля. Просторі жовтоземи північного заходу, самотні та спустошені, – це не чарівний Цзяннань, тут мало тем для зображення.

Після Цзі Луши художник Чжан Сяньвень шукав щось видатне у звичайному, і лірика цієї епохи часто якраз у таких зовсім непоказних буденних речах. «Осінній пейзаж Південної Лян» нагадує «Громада зчервонілих гір» Лі Кежана (іл. 3.17) і червоні пейзажі Лу Яньшао. «Південна Лян» – це місце, з якого почалося успадкування революціями червоного кольору. Дерев'яні сараї та ручні візки на картині завалені жовтою соломою та вогненно-червоним щойно зібраним сорго, сільськогосподарські знаряддя праці, скинутий у процесі одяг, високі стрункі соняхи тощо – усе це розпорошено по картині в довільному порядку, у процесі прикрашання. У нижньому кутку роботи – пара пухких і неквапливих домашній курей, які передають загальний настрій пануючого на сільському обійсті добробуту. Уся картина розділена на чіткі рівні, має насичені кольори й сповнена ідеї та енергії. Озираючись у минуле без втрати з поля зору сьогодення, художник вигинами своїх м'яких та розмаїтих мазків натякає нам: хуаняохуа також може витримати значні теми, протиставити їм своє усамітнене безтурботне існування. Влучність підходу і нестримність стилю повністю відповідають коливанню ідей і мінливості відчуттів розуму з багатою уявою.

Вищезгадані роботи художника Чжан Сяньвеня, безсумнівно, зробили новаторський внесок у збагачення регіональної тематики живопису хуаняохуа. Він не занурюється постійно у власні почуття, як це зазвичай роблять художники хуаняохуа, не зациклюється на перейнятих традиційних формулах, плутаючи «довільність» зі «свободою», а «ігри в каракулі» з «інтелектуальним бунтарством», нехтуючи життям і відступаючи від реальності. Усі погодяться, що ці зразкові образи не виражають індивідуальні особливості конкретного об'єкта й мають парадоксальну невизначеність «схематичного сприйняття».

Художник Чжан Сяньвень же робить навпаки, він зосереджується на естетичному досвіді, і з опорою на глибокі відчуття здійснює відбір прийомів. Він зазначає: «від початку до кінця підходити треба до робіт неупереджено, без розголосу, вигадок, примусу чи потурання комусь, а до людей зі старанним і позитивним ставленням, підтримуючи спокій і чистоту у створеному

власноруч художньому світі пензлів і туші і будучи господарем власного серця» (Чжан Сяньвень, дата інтерв'ю: 09.09.2021). «Осінній пейзаж Південної Лян» ідеально поєднує стиль, особистість та соціальну місію, покладену на плечі професійних художників, вона стала шедевром цього періоду з глибоким внутрішнім змістом, дивовижними гармонічними формою та ідеєю, сформувавши художній стиль із похмурою, потужною й виразною природою та без обов'язково дотримання встановлених правил. Р.-М. Рільке у своїх «Листах до молодого поета» писав, що існує лише один засіб: заглибитися в себе, досліджувати причину, яка спонукає писати, і відшукувати в собі глибокої відповіді [96].

Саме через це художник Чжан Сяньвень завжди у своїй натуралістичній художній практиці йде за покликом почуттів, постійно ставить під питання манеру втілення задуму та безперервно прагне нових висот, він надзвичайно вправно вдається до колірної моделювання та створення схем, аби передати зображення обійстя, у якому ідеально поєдналися природа та гуманістичні ідеали. У художній компоновці таких творів, як серії «Тихий лotosовий ставок» (іл. 3.18), «Птах розкриває квітку» (іл. 3.19) та «Лotos у ставку зворушує серце» (іл. 3.20) тощо, продемонстровано невибагливе до змісту ставлення та ідею дзен-буддизму щодо безстрашності й відкритості.

Ці роботи натхненні художньою концепцією Сюй Вея «відкинути форму, щоб насолодитися тінню», пов'язаною із медитативним зануренням у споглядання і шляхом пізнання через відлюдництво. Естетичний суб'єкт входить у безперешкодну сферу свободи, у поєднанні внутрішнього і зовнішнього він не дбає про художню форму, а переважно з таких аспектів, як відображувані об'єктом настрої і сила, майстерність, духовність, сміливість, академічність, кмітливість, які виражають художники, прагне до ясної вільної рідкісної та потужної художньої вишуканості з серйозним і щирим підходом до прийомів і виношуванням ідей перед власне створенням.

Серія «Птах розкриває квітку» розділяє зображення на великі шматки, потужність елементів монохроматичного живопису переплітається з

гризайлем; мазки серії «Тихий лотосовий ставок» вертикальні та горизонтальні, вільні та природні, розпушеним кінчиком пензля, який зазвичай використовують для пір'я та шерсті, виконано техніку «блідої туші» (розведена до сірого тону туш, яка вільно розтікається, з добре помітними патьоками), і все це – у довільній манері; «Лотос у ставку зворушує серце» має енергійні лінії, у дусі «на обличчі силача з Ваджрою сяють гнівом очі», з безстрашною відчайдушною потужністю, унаслідок чого утворюються своєрідні пишні й згущені, пристрасні та врівноважені, барвисті й вишукано прості, насичені й невибагливі контекст живопису і простір мрій.

Варто також згадати мудрість Лу Яньшао: «Якщо розділити час на 10 частин, то чотири мають бути присвячені навчанню, три – каліграфії, і не більше трьох – малюванню» [134]. Художник Чжан Сяньвень у своїй творчій практиці часто вдається до різноманітних комбінацій з проникненням давнього у нове, він систематично розкриває своє розуміння мистецтва живопису, а також сформулював напрямок своїх зусиль: «Якщо звернути увагу суто на взаємопоєднання каліграфії та живопису, зображення проявляють потрохи вишукану давнину й літературний дух, можуть мати певні переосмислення та трактування традиційності, демонструють досвід зіткнення із сучасністю. Візуалізація меж, поєднання та розділення, постійне вираження почуттів, усестороння усвідомленість... Відчайдушний потяг до регіональності, локалізації хуаняохуа, прагнення до виразності й насиченості зображення, потужності стилю, багатства палітри» (Чжан Сяньвень, дата інтерв'ю: 09.09.2021). Зрештою, варто зазначити, що тільки при дотриманні правильного курсу на «стиль без виховання – ніщо, стиль без життя – теж», підтримці й примноженні традиційного, як це виражено у серії художника «Осінь рідного краю», «Бодгісаттва опускає брови» – це почуття, а «на обличчі силача з Ваджрою сяють гнівом очі» – породжена досвідом упевненість, які разом закладають основу «відкинути форму, щоб насолодитися тінню». Наполегливо і невідступно, та мистецтво хуаняохуа художника Чжан Сяньвєня обов'язково сягне нових визначних висот [117].

Вищезгадані картини та намагання зрозуміти внутрішній світ культурних діячів не тільки дозволяють нам побачити західну екзотичну чарівність з точки зору художника, а й розкривають культурне ставлення, віддзеркалене між професійними художниками Академії живопису Ганьсу та культурою й мистецтвом провінції, ми відслідковуємо становлення мови відчуттів у творах митців Академії живопису Ганьсу, а також бачимо демонстрацію ентузіазму цих художників у процесі насичення місцевою культурою. У витворах мистецтва з різними стилями й манерами можна побачити унікальні ракурси, виявлені в наповненні живопису культурними діячами Академії живопису Ганьсу. Останні за допомогою вітчизняних ліризму та стилів втілили своє розуміння китайської культури, а також своїми пензлями продемонстрували унікальний стиль культури та мистецтва західного Китаю.

Як об'єкти живопису, твори художнього вираження Академії живопису Ганьсу мають й інший відмінний від вищеназваного тип: вони не демонструють ані природних пейзажів, ані самотність сучасного суспільства, тому ми й пропонуємо вживати назву «образні» пошуки. «Образні» пошуки вкорінені у глибокі та самотні культуру та мистецтво західно-китайської Ганьсу. Водночас вони перейняли нові дослідницькі тенденції, які внаслідок відкриття країни світу зародилися на початку 1980-х років у художній творчості провінції в умовах впливу тогочасних художніх форм Заходу.

Наприклад, професійний художник Академії живопису Ганьсу Хань Цзюнь – видатний майстер одночасно і олійного живопису, і женьхуа. Мова його живопису коливається на межі конкретного та абстрактного, тонкощі такого женьхуа полягають у тому, щоб освоїти й створити абстрактний простір, який дасть волю уяві, без втрати фігурами свого образного характеру. Якщо зупинитися на рівні естетичної насолоди, багатьох людей можуть збити з пантелику усі ці прекрасна палітра та легкі мазки, що спливають на поверхню олійних картин художника Хань Цзюня, та якщо трохи вдуматися, то можна помітити дрібку солоної реальності, що осіла в глибині фігур, – тільки в

різноманітних техніках виконання можна замішати такий неймовірний смак. У його картинах абстрактним «образом» є позбавлення і зміщення «форми», що й визначає його фізичні характеристики, подібно до верхівки айсберга, яка невіддільна від своєї зануреної у воду частини. Інакше кажучи, абстракція – це тінь реалістичності, а її неоднозначність всього лише прибирає чіткі межі реального, на вільній площині вона нерозривно пов'язана з глибшими дійсністю та природою. Прояснивши цей когнітивний контекст, ми можемо точно схопити та досягнути абстрактне значення реалістичного характеру мистецтва олійного живопису художника Хань Цзюня, яке має не лише достатньо глибоке реалістичне наповнення, а й невичерпну таємничість «се-ї». За естетичного сприйняття «ізоморфізму людини і природи» встановився власний неповторний лірико-романтичний стиль.

Реалістичний характер олійного мистецтва художника Хань Цзюня поєднує в собі особливості оповіді та надвиміру часу та простору. Його серія «Тиха птаха стрімко відлітає» з тибетською дівчинкою в ролі головного персонажа не підкріплюється ніяким сюжетом, але це анітрохи не впливає на її наративний характер. У живописі останній – це своєрідна глибина сприйняття, німа оповідь, те, що можна передати й досягнути без слів. У цій групі картин художника Хань Цзюня зображення персонажа напевне зазнало впливу американського художника сільського реалізму Ендрю Ваєта, а також вітчизняних митців Хе Доліна та Ай Сюаня. Персонажі Хе Доліна несуть на собі специфічну історичну свідомість часів суспільної перебудови [111].

Художник Хань Цзюнь, однак, має й свої концепції та наміри, він відтворює та презентує самотню душу (Хань Цзюнь, дата інтерв'ю: 06.05.2020). Застиглі нерухомі птахи – це наче підвішена у просторі метафора, що символізує непередбачувану долю. У будь-якому випадку, сила спротиву вітру розкриває глибину занурення у світ мрій. Реалістичне зображення втрачає орієнтир, і немає сенсу залишатися лише на рівні ідентифікації об'єктів. Хоча персонажі картини зображені реалістично, однак такі елементи, як химерні пози, птахи з абстрактним значенням, а також примітивно-

культурна текстура кольорів тощо, безсумнівно, створюють антиреалістичне підґрунтя надвиміру часу та простору для створення метафор. Тут саме метафора наділяє об'єкт його наративною функцією.

В епоху високорозвиненої і процвітаючої науки все відкрито і прозоро, що змушує людей зануритися в стан розгубленості. Бог помер століття тому, а колеса людства так само стрімко рухаються вперед.

І художник Хань Цзюнь – якраз і є тим, хто майстерно винаходить метафори. Близько 2000 р. одна за одною з'явилися такі роботи, як «Золота пора», «Пісня про щедрий урожай», «Вхід до Шамбали» (іл. 3.21) тощо. Назви картин, деформовані фігури, вражаюча жовто-зелена палітра демонстрували життєву пікантність та захват, які природно відповідала народним уподобанням. Через часопростір, де день і ніч чергуються й накладаються одне на одне, чітко відчуваються сцени з різними краями листя, стрибками трав'яних комах, в обличчя б'є багата й тепла примітивна атмосфера, приваблююча до земного. Метафора перевищила епоху і скоротила відстань між мистецтвом і реальністю, заклавши основу його художній мові та символам сільського життя і надавши йому як художнику значення. Із цією наративною орієнтацією всю картину заповнює натовп, художник Хань Цзюнь приділяє більше уваги формі й способу життя людей, зосереджуючись на сьогоденні, він воскрешає спогади, що робить твір більш глибоким, пристрасним, детальним та зворушливим.

Люди – це тварини з метафорами, як-от життя і смерть рослинності, але вони навряд чи такі ж трансцендентні та природні, як власне рослини та дерева. Постійні питання до життя створюють духовну картину того, яким можливо є світ і яким він має бути. У таких роботах, як «Річка Дасяхе» (іл. 3.22) та «Світанок» (іл. 3.23) тощо, хоча зображення й закарбовують момент життя, коли на світанку люди прямують на роботу чи шукати долі, однак окинувши поглядом натовп, ви можете завжди виявити дітей, схожих на розсипаних по дереву пташенят, вони то лежать на плечах дорослих, то тягнуть щось, то біжать кудись. У світі пережитого і не такому ще й далекому періоді часу

фольклорні образи, представлені у «Цвіт ірису» (іл. 3.24) і «6 червня» (іл. 3.25), не мають віку, статі, стираються межі між внутрішнім і зовнішнім, і залишаються лише абсолютна свобода та нестримна радість життя й пристрасний невимушений світ, народжений з любові. Розповідь про життя в роботі від сходу й до заходу сонця неминуче сповнена важкої праці, одноманітності та страждань, та водночас вона щира й змістовна. Якщо це і є життя простого народу, то саме воно й привертає увагу художника Хань Цзюня, і це ніяк не пов'язано із безтурботним стилем життя юних талантів, самотністю й смутком, коли тверезієш пізно вночі. Такий вибір призначення та системи цінностей співпадає з тим, що описав Юань Мей у своїй «Книзі про Суй Юаня» зазначав, що усе починається з серця, якщо воно не знало солодкого страждання, то й до інших достукатися не зможе [137].

Це твердження заклало основу для наших пошуків художньої мови художника Хань Цзюня. Легко написати пейзаж, та важко висловити почуття, і художник Хань Цзюнь має не тільки на що поскаржитися, а й відчуття тих солодких страждань. Від почуттів до техніки – він досліджує фізичні властивості таких елементів художньої компоновки, як фарби, форми, мазки тощо, а потім перетворює їх на образи чи солодко-скорботні пози, подібні цим почуттям. Звісно, ж усе це має пройти процес пошуків безперервного вдосконалення. Несподівані контури та кольори художника Хань Цзюня можуть повністю відходити до абстрактного експресіонізму, однак він не хоче загрузнути в нереальному (Хань Цзюнь, дата інтерв'ю: 06.05.2020).

Такі майстри реалістичного зображення людей, як Рембрандт, Мілле тощо, по суті майже не залишили простору для досліджень майбутніх поколінь, однак можна відшукати шлях у широкій зоні конкретного та абстрактного. І художник Хань Цзюнь це добре усвідомлює, тому він власне і не підкоряється природнім людським почуттям, і не дотримується педантично реальності, він синтезує й оживляє різноманітні елементи, міцно схопившись і балансує між конкретним та абстрактним. І все це тримається на «майстерності». Не

менш незвичайними є естетичні судження художника Хань Цзюня щодо майстерності.

Новий характер мистецтва олійного живопису бере свій початок від Поля Сезанна [100], Анрі Матісса тощо. Вони зробили класичний реалізм об'єктом деконструкції, перевернувши практику поділу кольорів для ескізів і водночас відмовившись від імпресіоністської світлотіні на поверхні об'єкту, натомість повернувшись до фізичних властивостей кольору задля створення форми та вираження просторової конструкції та шукаючи гармонічне поєднання різноманітних відносин на картині.

Спираючись саме на це естетичне розуміння, художник Хань Цзюнь стискає тривимірний простір до двовимірної площини, усуває непотрібну інтерференцію, висловлюється формами, лініями й кольорами, знищує бар'єри та антагонізм між речами та особистістю, чуттєвим і раціональним пізнаннями, виходить за рамки внутрішнього і зовнішнього образу, у межах видимих компонентів реальності, виходячи з великих плям полотна і ключових деталей, він підпорядковує інтуїтивні кольори, лінії та форми непорушним принципам гармонійності загального образу і утворює своєрідну красу акорду (Хань Цзюнь, дата інтерв'ю: 06.05.2020).

У таких творах, як «Хмари на горизонті» (іл. 3.26), «Цвіт ірису», «Тиха птаха стрімко відлітає» тощо, хтось йде вперед, стоїть, схилився, штовхається й обурюється, їде кудись на велосипеді тощо, усі людські фігури, разом із композицією, узгодженими лініями, а також насиченою чистою бірюзою в «Хмарах на горизонті» і ще невеликою отарою розпорошених десь унизу овець – усе це пронизано словом «майстерність», виглядає природно, кожний елемент показаний у повній своїй красі, усі вони зворушливі та різноманітні, зі своїм поетичним ритмом. Завдяки майстерності мова живопису художника Хань Цзюня демонструє відсутність обов'язкових зв'язків між зображеним і власне сюжетом. Якщо намалювати групу застиглих людей і бути не в змозі опрацювати стосунки між ними, то наратив зникне, не кажучи вже про якусь поетичну якість. Зворушливі людські тіла на картинах художника Хань Цзюня

стають мінімальною оповідною одиницею, водночас зачаровуючи людей невичерпною вишуканістю.

І саме цей поетичний наратив між конкретним й абстрактним створює для глядача візуальний простір вільного переходу з тілесного в безтілесне, з матеріального в духовне і з обмеженого в безмежне. Інакше кажучи, піднесені, живі, невимушені людські персонажі на олійних картинах художника Хань Цзюня, а також їх різноманітні та хаотичні кольори та лінії, як своєрідна духовна психомоторика, виражають не стільки сам феноменальний світ, скільки інтеграцію людей у природу, те, що вся діяльність людей має відповідати природному розвитку життя, тільки якщо «не втратити любов до власного життя», можна досягти самодостатньої та природньої духовної сили. Якщо думати від зворотного, природність означає, що в житті занадто багато несвободи, а бездіяльність пов'язана з тим, що скрізь обман, якщо говорити з огляду на таке значення, то в мистецтва немає іншої цілі, окрім як прагнути до досягнення стану Чжуан-цзи, який не став рабом речей і не гнався за матеріальною вигодою [116].

Окрім художника Хань Цзюня, є також інший професійний художник олійного живопису Академії живопису Ганьсу – Сюй Ханьчжен. Серія «Дім» – це його рання робота реалістичного спрямування, яка власне й зображує вигляд його домівки. Створена на початку нашого століття «Прогулянка міжселищною дорогою» (2001) має насичену пасторальну атмосферу. Якщо говорити про момент зміни форми його живопису, то це напевне відбулося після закінчення роботи над серією у реалістичному стилі «Дім». Коли ж на пензлик художника потрапили останні промені сільськогосподарської цивілізації, «Прогулянка міжселищною дорогою» (іл. 3.27) показала нам сцену величної сільської оселі та напівзанедбаного поля. З ретроспективного погляду все прекрасне через ностальгію й чітке через цю свою красу, чітке настільки, що стає майже спотвореним й абсурдним.

Уважний глядач без проблем виявить, що ті кілька слабких проблесків зеленого, які ще збереглися на цій роботі, з того часу назавжди зникають на

подальших картинах художника. Аби повернути пам'яті те, що їй і належить, у процесі відновлення взаємозв'язку кольорів і їх хроматографічного складу художники особливо люблять два кольори – чорний і білий, які є найважливішим базовим елементом такого живопису, як на чорно-білих клавішах піаніно, вони виграють свої власні найдивовижніші ноти та мелодії.

Вивчення витворів мистецтва художника Сюй Ханьчжена мимоволі нагадує людям поета середини правління династії Тан Мен Цзяо, вірші якого приділяли увагу стражданням простого народу. Мен Цзяо з обачністю всесторонньо продумував ритм, паралелізм та підбір слів [64] і художник Сюй Ханьчжен з таким же підходом та настроєм приділяє значну увагу поглибленому вивченню та тривалому вдосконаленню кольорового ритму, побудови образів та компоновки форми. Він примножує свої таланти, готується до наступного ривка, і так створює набір власних морфологічних схем візуального вираження, однак першопроходьці завжди будуть у меншості, а мистецтво теж має свої власні складні механізми створення, тому амбіції повинні підкріплюватися рівноцінною силою.

Художник Сюй Ханьчжен зміг пройти свій тривалий і складний мистецький шлях відповідно до слів «складнощі підштовхують розум до міркувань, а потім і дій», вловлюючи суть із обширного та усуваючи перешкоди, він поєднав разом мінливі настрої, теми, переживання та суспільно-індивідуальну позицію, створивши багатовимірну об'ємну форму та унікальну візуальну естетичну мову. Найхарактерніша риса полягає в тому, що він сміливо відкидає розпливчатість і рухливість зеленого, а глибокі й стійкі кольори замикає в якусь моралізовану лаконічну і самотньо-урочисту красу, передаючи непорушне очікування та смуток в таємничій і ілюзорній сюрреалістичній атмосфері.

Такий персоналізований смуток виникає під впливом епохи і має глибші колективну свідомість і соціальне походження, для спостерігачів, які мають єдиний хід думок і намагаються виразити простими словами глибокі сенси, його мистецтво подібне до прихованої головоломки.

Упродовж тривалої практики створення олійного живопису художник Сюй Ханьчжен наполегливо займався академічним обмірковуванням складових елементів мистецтва олійного живопису та суміжних понять – що малювати, для чого це робити, постійно випробовуючи себе і зміцнюючи власний дух художнього сприйняття. Якщо тимчасово відкласти в сторону його визначення та розуміння концептів, пов'язаних із морфологічним вираженням, постпечерним мистецтвом тощо, а зосередитися саме на сутності мистецтва олійного живопису, то він насамперед встановив власну форму вираження візуального образу із «лаконічними словами та глибокою думкою» (Сюй Ханьчжен, дата інтерв'ю: 04.01.2022).

По-друге, він впровадив власний «спосіб світобачення», сформований під впливом духу східної культури (історичного) та суспільно-індивідуальної позиції (сучасного), обидва ці аспекти зосереджені на його концепті «чорних очей». Чорний колір означає кінцеве, його особливість полягає в настороженості та черствості. Тільки завдяки настороженості можна уникнути неважливого та оманливого, пройти крізь перешкоди та сумніви, викликані зовнішнім і випадковостями, побачити все істинне та постійне, приховане за видимою оболонкою. Тільки завдяки черствості можна зберегти форму в найповнішому й найгрунтовнішому вираженні, змусити кожну точку, лінію, площину та кольорову пляму пройти перевірку виразника, спробувати гарантувати найбільшу вагомість і якість. Це розуміння зародилося у серії «Пізнання ідеалу», себто саме в цих роботах це добре видно (Сюй Ханьчжен, дата інтерв'ю: 04.01.2022).

У 2003 р. одну картину з написаної художником Сюй Ханьчженом серії «Пізнання ідеалу» відібрали для 3-ї китайської виставки олійного живопису, і вона стала однією з показових робіт його творчої кар'єри. Головним персонажем є людина, зображення є пейзажем, а фабула – «банджі стрибок». Зображене – це розвага екстремального характеру, яка популяризувалася в постіндустріальний період: збоку – міцні бетонні поручні, стрибок людської фігури із розпростертими руками, політ у порожнечу на ясному золотисто-

жовтому фоні – усе це демонструє беззмістовність та хибність пізнання ідеалу. Фон зображення, завершеної наступного року другої картини серії «Пізнання ідеалу», світло-сірий, пара соколів та дві діагональні лінії загострюють відчуття наче бездонності небесного простору, а людська постать на мотузці зависла догори ногами в повітрі.

Очевидно, що художник не вважає це приємною забавкою і розкриває справжню реальність, приховану під назвою «ідеал»: і цей наляканий крик, що супроводжує «вільне падіння», є не що інше, як тривожна репетиція самогубства глибинами підсвідомості, спровокована тривогою та відчаєм. Гра в круті ігри очами сучасного суспільства докорінно розмиває піднесений колір слова «ідеал» і має потужний іронічний сенс, і в такий спосіб висувається серйозне завдання сучасного значення живопису – подальше встановлення візуальних схем постіндустріальної епохи.

Які ж особливості мають візуальні схеми постіндустріальної епохи? У кожного сучасного митця – своя відповідь. Одночасно зі створенням серії «Пізнання ідеалу» художник Сюй Ханьчжен послідовно презентував роботи серії «Міські околиці» – «Вечірній пейзаж» (2002), «Далечінь» (2003), «Гора Бейшань» (2002) тощо, а також виконані у схожому стилі «Музика давнього міста» (іл. 3.28) (2001), «Збляклі спогади» (іл. 3.29) (2007) та інші.

Для наділеного креативністю художника є лише «те, що він не хоче намалювати», але аж ніяк не «не може». Помістивши себе в культурний контекст, підпорядкований техногенній цивілізації, художник Сюй Ханьчжен не хоче і не може втекти, тільки і залишається, що протистояти різноманітним тискам, викликаним міським середовищем постіндустріальної епохи, і реагувати на них за допомогою голографічного візуально-психологічного досвіду. Необхідно не тільки протистояти утискам самоприсутності цілісною ідеологією, яка походить з традиційно-історичної «об'єднаної більшості», але й також прагнути до чіткої й простої концепції, зберігати та відстоювати універсальну цінність індивідуального у Всесвіті.

Найпростіший спосіб збереження незалежності митця як естетичного суб'єкта – зберегти свою душу в дотехногенній епосі, і завдяки цьому ми бачимо незвичні види та специфічні кольори сучасних міст у серії робіт художника Сюй Ханьчжена «Міські околиці». У процесі суб'єктивізації стрімкого розширення міст люди навпаки об'єктивуються та «маргіналізуються». Завдяки погляду на минуле з точки зору маргіналізації в таких картинах, як «Вечірній пейзаж», «Далечінь» та «Гора Бейшань» тощо, з'являється єдиний цілісний міський пейзаж і демонструється беззмістовна безлюдна місцевість. У реальному житті дерева існують лише як прикраси міста, а художник рішучо відшулушує ці фальшиві декорації, тому тут немає ні дерев, ні води і не видно, щоб хоч одна пташка пролетіла над містом, а навіть якщо і видно, то це ніщо інше, як тінь її втечі. Фактура та розпис плямами, виконані художником методом рівномірного нанесення, свинцево важкі, із вкрапленнями кольору іржі, це не стільки про історичні мінливість та негаразди, скільки про ерозію і розповсюдження матеріалізованого техногенної цивілізації. Тут прихована сучасна закостенілість похмурих і морально-деградованих системи та штампів, і єдине, що може зворушити людські серця, – це сповнені смутком розлуки промені західного сонця, ще не повністю поглинуті нічною темрявою. Це, можливо, далекий відблиск, спроектований щастям та природністю дотехногенної епохи – коли «гори раділи, води сміялися». На щастя, художник милосердний у своїй критиці, у «Гора Бейшань» ще має силует, схожий на вигини Хуанхе, на даху мечеті сяє крихітна зелень віри, а варіаційна форма «Весняного маршу» (іл. 3.30) (2004) та «Приємного оку простору» (іл. 3.31) (2007), наче легку музику, розповсюджує довкола рідкісні поетичний настрої і тепло.

Тому серія «Міські околиці» є чимось абсолютно новим в естетиці, вона уникає прямого вираження емоцій, оминає реалістичний опис сцени, не зосереджується на вибудові цілісної ідеї, а лише використовує образи та метафори, оголює відчуття стурбованості й сумні думки художника, має сюрреалістичний холодний стиль й абсурдний настрої, які нелегко розкрити.

Творча практика художника Сюй Ханьчжена демонструє нам, що мотивація важливіша за здібності, тільки з мотивацією знайдеться відправна точка, і найстрашніше – не мати чого любити. Глибока любов – це не про прославляння, а про пробудження свідомості, спричинене критикою, вона змушує людей задуматися про основу буття і звернути увагу на джерело всіх цінностей. Від міста його погляд почав повертатися до повсякденного життя, а поле зору почало звужуватися, через що художник глибоко зворушений і стурбований: «Серія «Блукаюча тінь» – це не лише хвилюючий момент життя, а й процес роздумів кожного з нас, і що важливіше – у ній представлені певні взаємозв'язки між людьми та реальністю, це своєрідна особистісна вимога до реального життя та його сенсу. Зміст цієї серії має охоплювати всі сторони нашого життя, як-от і емоційні сцени, і настрої від зміни чотирьох пір року, і спогади про постіндустріальну епоху, а також і лірику далекого Заходу тощо».

Упродовж 3-4 років до і після 2012 року художник Сюй Ханьчжен послідовно презентував роботи серії «Блукаюча тінь» – «Спокій» (2012), «Подих весни», «Насолода усамітнення» (2012), «Роздуми» (2014), «Західне сонце», «Далекі спогади», «Вишуканість сяйва», «Заповітні думки», «Хмара», «Здіймається вітер», «Звуки ціня» тощо. Назви цих робіт відображають ніжні почуття та щирі зусилля художника в спробі витягнути на поверхню перли спогадів. Якщо красу не можна закріпити в мистецтві, мотузки, що тримають спогади, не зможуть стримати плин часу. Можливо, у художник Сюй Ханьчжена і немає нічого, окрім простого і лаконічного пензля, недоступного іншим, та тільки цей пензлик може усунути всі шуми та хаотичні перешкоди між містом і справжніми речами, які стоять у нього на заваді. Художник Сюй Ханьчжен – справжній міський житель, він став свідком розвитку та змін міст, після свого повноліття мав невеликий досвід життя та роботи в сільській місцевості. Під сяйвом благодатних і мальовничих гірсько-сільських краєвидів усі ті пишні спогади про людську природу, придушені монотонним міським життям, виявилися особливо живучими, дорогоцінними й незабутніми, однак

пам'ять – це чорно-білий негатив, часто дитинство людини визначає і початкову, і кінцеву хроматографію спогадів.

Картини олійного живопису під назвою «Блукаюча тінь» насправді є зіркою в пам'яті, яскравою та сяючою, наче діамант. Крізь арку в міській стіні кавового кольору чутно глухе дихання, і «Звуки ціня», що вириваються з вікна, миттєво осяюють забруднені стіни й засмічені вулиці. Зображене блакитне небо над головою – як чистий погляд самотнього хлопчика. «Хмара», що затрималася на даху, – як сон, ілюзорна, наче ласкава посмішка чи щира порада. На «Здіймається вітер», можливо, – нездійснена мрія, яку не роздмухати. І дорога «Насолоди усамітнення» зовсім не дивна, і, можливо, здалеку лунає дзвінкий цокіт підборів. У «Заповітних думках» відчувається відчуженість і холодність мрій про повернення додому, а в «Західному сонці» будинки, що туляться один до одного, як іграшкові кубики, похилилися, наче сусіди, що перешіптуються-пліткують між собою, позбиравшись звідусіль потеревенити про побутові дрібниці. Ми бачимо, що в цих роботах художник порушив звичні правила і сформував іншу візуальну модель об'ємної композиції на основі розсіяної перспективи живопису гоуа. Це посилюється у великій кількості пізніших натуралістичних робіт, таких як «Зображення Дунсяна» (іл. 3.32), «Зображення Цзагани», «Зображення гори Кунтуншань» (іл. 3.33), «Зображення Дуньхуана» та «Зображення Каши». Водночас сформовані в серії робіт «Блукаюча тінь» колірні зв'язки, основою яких став чорно-біло-сірий, стають все чіткішими у подальших роботах, а духовний напрямок і його культурний зміст з кожним днем урізноманітнюються.

У художньому просторі художника Сюй Ханьчжена час застою не може вирватися з простору, так само як і не можна від проявлення чорно-білих негативів отримати кольорові фотографії. В основі його кольорової композиції – синій, білий, сірий, кавово-коричневий, золотисто-жовтий тощо.

У сучасній свідомості синій символізує піднесеність, самотність і відданість, а також є символом істини, на картинах художника Сюй Ханьчжена значні ділянки займає саме цей колір, і в житті з дефіцитом зеленого синій

дарує людям утіху. Чорний резонує в глибинах душі, хоча він і означає кінець і смерть, однак на картинах дає відчуття гідності не слідувати сліпо за іншими, він завжди зберігає належну дистанцію із соціальною системою цінностей бути і думати, як усі. Чорний разом із синім, білим і золотим став важливий елемент для створення елегантності та мудрості. Золотисто-жовтий, напевне, найчуттєвіший колір на картинах, схожий на осінні плоди, він показує чоловічу силу й мужність. Помаранчевий розповідає про історичний контекст і доленосні зв'язки з буддизмом. На противагу ідеалізованому «золотому минулому», великі сірі ділянки й сірі дерева дають людям відчуття невизначеності, а відчуття розриву часу й простору особливо потужне. Білий колір подібний променю, що пронизує часопростір, на картинах він сяє ідеальним і непорочним світлом, він належить минулому, але осяює сьогодення.

У роботах серії «Гроти» палітра написана великими мазками, а відтінки – насичені, ще більш упевнений ефективний контроль форми, кольору та пензля, що втілює тонкі відмінності з'єднання та переходів між різними частинами полотна, передані відчуттям руки, унаслідок чого проявляються приховані всередині настрої та духовний напрямок. Різноманітні кольори пригнічують один одного та співіснують, зливаються в єдине гармонічне ціле, колірна мова й композиція форм досягли нової безпрецедентної висоти. Щодо творів, основною темою яких є гроти та інші історичні реліквії, художник Сюй Ханьчжен назвав це «концепцією постпечерного мистецтва» і дав наступне пояснення: «Ця концепція в основному стосується того факту, що печерному мистецтву тисячі років, і його початковий вигляд, зазнавши руйнівного впливу дефляції, окислення та осипання, перетворився на ушкоджену, нечітку і неповну візуальну демонстрацію. Це значно стимулювало уяву аудиторії, я намагався за допомогою сучасних виразних засобів форми відокремити це від історичного вигляду і створити зв'язки із сучасністю. Водночас це також перетворює подібний релігійний дух й еволюцію пам'яті на культурний дух, який зі свого боку охоплює інклюзивність і віру в себе, дефектність і гармонію,

неясність й усталеність, щоб подбати про наші серця» (Сюй Ханьчжен, дата інтерв'ю: 04.01.2022).

Земля – це колиска людства, але люди не можуть вічно жити в колисці. Під час своєї нещодавньої дослідницької подорожі на Захід художник Сюй Ханьчжен на власні очі побачив стрімке зникнення та «музеезацію» побуту етнічних меншин і їхніх народних звичаїв і традицій, він все більше відчував візуальний сенс і відчуття невідкладності минаючого. Його не лякав довгий шлях, він безупинно йшов і творив, вважаючи це «усвідомлена і поступова практика пошуку світу, який відповідає власному уявленню про себе» (Сюй Ханьчжен, дата інтерв'ю: 04.01.2022). За допомогою власного пензля він намагається подолати відстань між уявним і реальним, історичним і сучасним, світлим і темним, через дух романтики та ностальгії накопичує величезну енергію, стоячи в проміжку між часом і простором, стоячи на місці слабкості, яку ніякі людські знання та реальний досвід не в змозі заповнити. У сучасному грандіозному й вічному духовному епосі він пишно-густо демонструє зелений, прихований у палітрі та на полотні, зелений, який представляє первісні флору, природу та довколишнє середовище, зелений, який символізує надію, молодість й активну життєву силу. Це подібно до крику душі, який передав у своєму вірші «Кінна ферма повіту Хецюй» поет Асін, який тривалий час прожив у районах тибетців: «не потрібне людям, можливо, ще потрібно богам!» [115].

Пошуки «образу» – це своєрідні духовні пошуки кожного митця, вони виражають індивідуальне уявлення, значення, прихований сенс і метафори щодо певних речей, явищ через форму зображення. Два вищезазначених художника Академії живопису Ганьсу виражають свої емоції по відношенню до суспільства, інших або самих себе через пошуки «образу».

Що стосується загального художнього вираження художників Академії живопису Ганьсу, то не має значення, чи вони віддають перевагу традиційно-реалістичному історично-регіональному стилю, чи пошукам «образу», через різницю у віці мистецькі прагнення демонструють певні відмінності.

Виражаючи подібні зміст чи об'єкти, кожен митець може мати свою унікальну перспективу, методику спостереження та способи вираження, у такий спосіб сформувавши свій власний художній стиль. Незважаючи ні на що, у процесі 30-річного розвитку Академії живопису Ганьсу її митці виплавили власну мистецьку особистість на загальному тлі часу та регіонального культурно-історичного середовища. Це також є яскравою характерною рисою Академії живопису Ганьсу з 1990-х років і до сьогодні.

Отже, із загальної художньої творчості митців Академії живопису Ганьсу видно, що вони – це художня спільнота зі своїми культурно-географічними регіональними особливостями, а також культурною історією та значною потужністю.

Академії живопису є важливими установами для професійних художньої творчості та досліджень, а їхні художники всіх рівнів є незамінною силою художньої творчості. Гохуа, олійні картини та роботи з каліграфії – це шедеври, які наполегливо створювалися упродовж останніх років каліграфами та художниками професійних академій живопису та частково культурними установами. Вони мають яскраво виражені дух епохи та місцеві особливості, а також достатньо високий художній рівень та візуальні ефекти. Виставки дають змогу відчувати важку працю та невпинну наполегливість художників і каліграфів.

1) *«Гора Лушань. Річка Лушуй. Народ Ганьсу»* – виставка робіт професійної Академії живопису Ганьсу» – це важлива бієнале, яка була організована Академією, її Художнім музеєм та Інститутом каліграфії Ганьсу під керівництвом Департаменту культури та туризму провінції і триває вже 14 років. Упродовж останніх 30 років Академія наполегливо працювала над втіленням літературно-мистецької системи цінностей «патріотизм, служіння народу, повага до чеснот, поцінування мистецтва», активно проводила різноманітні мистецькі та каліграфічні виставки, семінари, тренінги та обміни, активно відігравши провідну роль у розвитку духу Китаю, накопиченні китайських потужностей, укріпленні культурної довіри і вже ставши

головними силами творчості та досліджень образотворчого мистецтва і каліграфії провінції Ганьсу.

Вищезгадана бієнале робіт Академії живопису Ганьсу – «Гора Луншань. Річка Луншуй. Народ Ганьсу» є важливою експозицією, яку самостійно спланувала Академія живопису Ганьсу для базових професійних академій. Її обрали у 2011 р. найкращим проектом «Загальнодержавної програми підтримки та розвитку художніх музеїв», вона також потрапила до виставки «Національних успіхів підтримуючих проектів Міністерства культури за 3 роки», влаштованої в 2013 р. на щорічній конференції Художніх музеїв усього Китаю.

Крім того, вона отримала нагороду Міністерства культури як «Найкращий в усьому Китаї проєкт художнього музею 2013–2014 рр.» і вже стала виставкою-брендом образотворчого мистецтва Ганьсу, отримавши масштабні долучення і підтримку від професійних митців Академії живопису зі всієї провінції і водночас здобувши увагу та схвалення від широкого загалу поціновувачів мистецтва.

## *2) Художній захід провінції Ганьсу на тему значних революційно-історичних подій*

Так само, як стародавні придворні академії живопису відповідали за створення історичних картин своєї епохи, сучасні китайські академії живопису всіх рівнів також повинні взяти на себе відповідальність за створення сучасних історичних полотен. З цією метою китайські державні академії живопису всіх рівнів мають спланувати постійні заходи для творчості на значні історичні теми країни. Підбір та залучення кращих художників, які спеціалізуються на історичній тематиці та бездоганно володіють зображенням композиції великих сцен і характеру особистостей, відбір значних історичних тем та здійснення фінансування творчості, організація масштабних творчих майданчиків, виставок і колекцій творів, створення науково-дослідницьких інститутів та майстерень історичного живопису, наукові дослідження творів на історичну тематику – усі ці тимчасові та епізодичні події, від яких залежала творчість на

тему визначних подій сучасної історії, перетворилися на постійну добре організовану та підготовлену творчість національних академій живопису. Напевне саме це обов'язок та відповідальність останніх, які відповідають зростаючій могутності Сходу.

Щоб за допомогою образотворчого мистецтва відтворити славетну історію народу провінції під керівництвом Комуністичної партії Китаю, відділ пропаганди та агітації, Департамент культури та туризму, фінансове управління та Всекитайська асоціація робітників культури та мистецтва у провінції Ганьсу провели художній захід на тему значних революційно-історичних подій. Після започаткування цього заходу в липні 2010 р., з дотримання провідного мотиву художня творчість Ганьсу на тему значних революційно-історичних подій, з одного боку, повною мірою мобілізувала такі різноманітні форми мистецтва, як гошуа, олійний живопис, гравюри, скульптури тощо, продемонструвавши сюжетне розмаїття; а з іншого – вибірка змісту майже повністю була з визначних історичних подій Ганьсу, її видатних історичних постатей. Тому незалежно від форми чи наповнення, від ідейності чи художності, це можна розглядати як концентровану демонстрацію останніх досягнень художньої творчості Ганьсу.

Митці всередині та поза межами Ганьсу з ентузіазмом відгукнулися та взяли активну участь у заході, а також повсюди самостійно подали заявки на вибір теми та завершили створення ескізів відповідно до обраного змісту, після затвердження яких експертною комісією, приступили до створення. Загалом подали заявки на відбір і надали перші чернетки своїх творів понад 150 культурних діячів. Значна кількість учасників, величезні масштаби, широкий діапазон, високий рівень та глибокий вплив – і все це вперше в історії мистецтва Ганьсу.

Керівництво провінції приділило значну увагу гідній організації та реалізації цього вкрай важливого тематичного заходу. Було створено керівну групу та експертну комісію, відібрано 80 тем, до складу яких увійшли 29

значних історичних подій, 30 видатних історичних постатей та 21 величне досягнення будівництва тощо.

Керівна група заходу провела декілька засідань, за допомогою експертної перевірки та коментарів, авторського огляду та інших форм, із застосуванням процедур рецензування, вона оцінила понад 180 представлених творів гохуа, олійного живопису, гравюри, акварелі та скульптури і врешті відібрала 102 роботи для участі у виставці.

З огляду на відібрані до виставки 102 чудових творів, гохуа зберігає традицію «се-ї» і водночас приділяє увагу збільшенню зображальних особливостей китайського женьхуа, за допомогою близької до реальності перспективи створивши композицію та ефект, близькі до сприйняття глядачів, і показавши сцени грандіозної історії та характер епохи.

Олійні картини дотримуються реалістичного стилю історичних тем і водночас повною мірою збільшують і задіюють свої переваги в зображенні атмосфери та людей, оживляючи історичні події та постаті. Скульптури проявляють свою визначну «силу» форми, висвітлюючи унікальне та глибоке розуміння та сприйняття змісту історичних подій та характеру історичних постатей, разом «формуючи тіло» й «формуючи дух», у такий спосіб передаючи їх єдність і демонструючи потужний дух епохи.

Уранці 24 червня 2011 р. в провінційному музеї відбулося урочисте відкриття виставки робіт образотворчого мистецтва Ганьсуна тему значних революційно-історичних подій.

Картина гохуа «Назустріч світанку» Ван Ваньчена, проректора Академії мистецтв Північно-західного університету національностей правдиво зображує події вересня 1935 р.: Червона армія центрального району опинилася на межі смертельної небезпеки, Ганьнаня Ян Цзіцін відкрив сховища і роздавав зерно, давши змогу солдатам відпочити та набратися сил перед походом на північ, щоб чинити опір японським загарбникам. Ця значна історична подія зображена живо та дійсно зворушливо (іл. 3.34).

Велике олійне полотно Лен Цзяньцзюня «Битва за Ланьчжоу – Перша польова армія звільняє Ланьчжоу» зображує величезну сцену бою, прорвані визвольною армією стіни міста, покинуту солдатами Гоміньдану бойову техніку, солдат визвольної армії, що копошаться на драбинах для штурму міста, і здається наче можна почути звуки горну «На штурм!» і крики вояк, від яких здригається повітря (іл. 3.35).

Робота «В єдності – сила», створена відомою скульпторкою Хе Ао, за допомогою різних комбінацій зображує надзвичайну сміливість і самовіддану любов людей, які прибули до Сичуаню через великий землетрус 12 травня 2008 р. Кожна людина та предмет передають теплоту життя, у них вирує героїчний та незламний дух китайської нації. Це також характерне й для творів Ван Сяюна «Проведення річки Датунхе до впадини Ціньванчуань», Ван Шенкая «Йти разом із піснею», Вей Бовеня «Давній шлях, далекий вітер», Лян Цзе «Квітковий дощ Великого Шовкового шляху» тощо (іл. 3.36–3.42).

Усі ці роботи з різних точок зору і за допомогою різних сюжетів відображають блискучі досягнення будівництва Ганьсу, залишаючи у людей вкрай глибокі враження.

Уславлений художник, засновник і першопроходець сучасного образотворчого мистецтва Ганьсу Чень Босі неодноразово похвалив цю подію. Він сказав, що цей художній захід на тему значних революційно-історичних подій привернув увагу керівництва, мав потужну організацію та помірковане управління, мобілізував активність митців усієї провінції і, зокрема, створив для всіх майданчик для «великого удосконалення зброї». Через це багато митців заглиблюються в реальність, пізнають життя, прагнуть інтегрувати свої думки та почуття в революційну дійсність.

Водночас вони раз у раз долають труднощі з творчими техніками, досягають одного прориву за іншим і повністю реалізують свої особисті особливості та переваги.

Творчий захід на тему значних революційно-історичних подій також розпалив ентузіазм художніх авторів: професійних викладачів, художників і

працівників Художнього музею Ганьсу, навчальних закладів, Союзів художників усіх рівнів, академій живопису, а також відповідних установ провінційного підпорядкування, кожного міста та області, Ланьчжоуського військового округу, дивізії народної збройної поліції Ганьсу тощо – усі вони високо оцінили цю рідкісну творчу можливість.

Незалежно від того, це сучасна чи стародавня, китайська чи іноземна, тематика історичного живопису, зокрема його значних масштабних творів здебільшого стосується офіційної діяльності держави і зазвичай має незначний зв'язок з індивідуальною творчістю. Навіть художникам, які малюють портрети, складно проявити ініціативу при створенні масштабних робіт історичного живопису. Усе це безпосередньо пов'язано з потребами суспільства.

Цей проєкт «Державної художньої творчості на тему значних історичних подій» тривав 10 років і коштував тисячі мільйонів. Зі збільшенням сили держави та потребою в «піднесенні великої країни» перед мистецькими колами також постала проблема відповідності державному розвитку.

Отже, як головна сила мистецьких кіл провінції, Академія живопису Ганьсу зробила своїм основним завданням творчість на тему значних революційно-історичних подій, залучила до неї основні кадри цієї галузі, а також забезпечила митців достатньою кількістю часу та енергії.

Лі Баофен не тільки особисто взяв участь у цій творчості, а й займався консультаціями студентів. Ректор Лі Вей зазначив, що Академія живопису загалом надіслала 12 робіт, з яких 11 було відібрано для участі у виставці. Серед вищезгаданих відібраних творів робота Ван Хуна «Ден Чуньлань» також була залишена в колекції Музею Ганьсу, «Перегрупування військ у Хадапу» Дуань Цзяньшаня, «Міньцінь. Весняний пейзаж» Лу Чжихуна та «Пісні процвітаня «хуар»» Цзя Цінчуна здобули найвищі нагороди, а «Минуле Лундуна» Ма Цяна, «Лацзикоу» Чень Тянью та «До світла» Лі Вея не тільки вибороли найвищі нагороди, а й потрапили до колекції Музею провінції (іл. 3.43–3.45). Серед інших відібраних до виставки робіт також були «Підрядна

система зігриває серця людей» Чжан Цзяньчжуна, «Шеньчжоу» Фан Цзяньпіна, «Підрядна система відповідальності в Ганьсу» Мао Чжичена, а також «Велика дорога. 1909» Чжан Сінго. Яскрава історія осяює землі, а створене пензлем та чорнилами сповнене величі. Художня творчість Ганьсу на тему значних революційно-історичних подій стала новим пам'ятником історії мистецтва провінції [61].

Також варто згадати участь Академії й в інших проєктах. З 2013 р. за підтримки керівних підрозділів вищого рівня, таких як Відділ пропаганди ЦК КПК та Міністерство культури, національні академії живопису також започаткували проєкт «Художня творчість «Шість великих сюжетів»» під егідою проєкту «Художня творчість «Великий Шовковий шлях»», відгукнувшись на заклик партії та держави розбудувувати економічний пояс нового Шовкового шляху, і за допомогою різноманітних форм, таких як збір народних звичаїв, малювання, виставки, обміни, дискусії тощо, прагнуть створити низку робіт, які б мали дух епохи та наукову цінність. Останніми роками академії живопису в усіх провінціях і містах також зміцнюють свої сили шляхом залучення талантів, заснування установ, удосконалення дисциплін і кадрового будівництва тощо. Водночас вони проводять різноманітні академічні заходи, щоб посилю свою самобутність. Вони доклали значних зусиль задля можливості позитивної співпраці між національними академіями та зробити значний внесок у процвітання місцевої культурно-мистецької діяльності [51].

У вересні 2016 р. Академія живопису Ганьсу успішно спланувала та провела *«Першу міжнародну виставку-ярмарок Великого Шовкового шляху (Дуньхуан) – виставку світових шедеврів олійного живопису»*.

2014 рік – важливий для мистецьких кіл Китаю. Національна виставка образотворчого мистецтва, яка проходить раз на п'ять років, виступає в якості професійної творчої дослідницької групи. Усі штатні культурні діячі академій живопису всіх рівнів за допомогою своїх робіт демонструють свої творчі

досягнення за останні кілька років, виборюють нагороди в різних художніх номінаціях та отримують позитивні відгуки.

З метою більш концентрованої демонстрації мистецьких досягнень художників академій живопису за підтримки місцевих парткому та уряду провінції і головного управління місцевою культурою започатковано *виставку* художніх творів Китайської національної академії живопису, Академії гохуа провінції Цзянсу, Академій живопису Тяньцзіня, Шаньдуна, Ганьсу *«Китайська мрія. Можливості каліграфії та живопису»*.

Повна відповідальність за організацію цієї виставки була покладена на Академію живопису та Музей Тяньцзіня, які зібрали більше 300 творів понад 160 художників з 5 академій живопису як концентровану презентацію небагатьох культурних діячів у системі академій живопису за останні роки (2009 р.). Колеги всіх 5 братніх академій живопису активно підтримали захід, старанно співпрацювали та надали свої шедеври для участі у виставці, у такий спосіб підвищивши якість, стиль і рівень її експонатів.

У результатах сучасних мистецьких пошуків і досліджень роботи 5 академій живопису з опорою на культурний фон різних регіонів представляють різноманітні творчі напрямки, унікальну культурну специфіку та різні індивідуальні особливості різних художників. Роботи гохуа художників Академії живопису Ганьсу завоювали справді високий рівень уваги в мистецьких колах, а також досягли безпрецедентного успіху. Особливо виділилися група нових художників, а також шедеври образотворчого мистецтва. Наразі в Ганьсу стікаються нові творчі сили, а також формується нова цілісна структура художньої творчості. Увага та допомога парткому Ганьсу, уряду провінції та пов'язаних з культурою органів влади надали сильну підтримку розвитку художньої справи в регіоні, зробили вчорашню мрію сьогоденним фестивалем.

22 вересня 2014 р. в Центрі сучасних культури та мистецтва Ціндао відбулося урочисте відкриття *«Першої міжнародної художньої бієнале в Ціндао 2014 р.»*. Як один із спеціальних виставкових розділів цього заходу

«Паломництво. Дуньхуан – спеціалізована художня виставка» Академії живопису Ганьсу продемонструвала близько 60 робіт, ключовим елементом яких стали фрески Дуньхуана.

У 2016 р. до Національного художнього музею Китаю увійшло видання «Паломництво в Дуньхуан, колекція художніх робіт Академії живопису Ганьсу (2011–2016)», авторства п'ятого ректора Академії живопису Ганьсу Лі Вея [80]. Це поклало початок проєкту «Паломництво. Дуньхуан – виставка робіт образотворчого мистецтва Академії живопису Ганьсу».

У вересні 2016 р. в Художньому музеї Академії живопису відбулася виставка наукових обмінів академії живопису провінційного рівня «*Стиль Цзіньліна. Його оновлене життя – виставка творів Академії тохуа провінції Цзянсу*», а також було влаштовано семінар з обміну робочим досвідом і творчими здобутками.

24 січня 2017 р. в Національному художньому музеї Китаю відкрилася «*Національна натурна виставка «Краса в житті»*». Для участі в заході запросили Лі Вея, Мао Чжичена, Чжан Сінго, Пань Їкуя, Цао Веньхая, Лу Чжихуна, Сюй Ханьчжена, Фан Цзяньпіна, Чжан Цзяньчжуна, Хань Цзюня, Ло Шаоцзюня та інших художників Академії живопису Ганьсу.

З 23 березня по 6 квітня 2017 р. в Художньому музеї Ганьсу успішно пройшла «*Паломництво. Дуньхуан – звітна виставка робіт образотворчого мистецтва Академії живопису Ганьсу*». Вона відібрала близько 100 робіт, виставлених у Національному художньому музеї Китаю наприкінці 2016 р., у такий спосіб відзвітувавши друзям із різних верств суспільства та керівництву провінції, які довгий час підтримували, слідкували за розвитком Академії живопису.

У листопаді 2017 р. Академія живопису Ганьсу влаштувала в Нінся «*Паломництво. Дуньхуан – виставку робіт образотворчого мистецтва Академії живопису Ганьсу*», і водночас провела такі заходи, як зображення з природи, збір народних звичаїв та наукові семінари, влаштувала обмін робочим

досвідом та творчими досягненнями. Усього на цій виставці було представлено близько 60 робіт понад 30 художників.

30 грудня 2017 року в Художньому музеї Ганьсу відкрився захід *«Чарівність Ганьсу, почуття батьківщини»* – перша виставка робіт спеціально запрошених видатних культурних діячів в Академії живопису Ганьсу».

26 червня 2018 р. в Художньому музеї Ганьсу відкрилася виставка натурних робіт, створених Академією живопису Ганьсу в селищі Хуаншань, повіту Ченсянь: *«Любов до селища Хуаншань, любов долає бідність»*.

У липні 2018 р. Академія живопису Ганьсу влаштувала третю зупинку Національної гастрольної виставки серії проєктів *«Паломництво. Дуньхуан – художня творчість Академії живопису Ганьсу»* у Художньому музеї Гуйчжоу, разом із місцевою Академією живопису провела академічні обміни, а також займалася зображенням живої природи та збором народних звичаїв у південно-східній частині провінції.

27 вересня 2019 р. в Художньому музеї Ганьсу відкрилася *«Нове зі спадщини, концентрація на практиці – виставка робіт образотворчого мистецтва Академії живопису Ганьсу»*.

10 жовтня 2019 р. під керівництвом Департаменту культури і туризму Ганьсу, провінційного відділення Всекитайської асоціації робітників культури та мистецтва та власне місцевої Академії живопису Художній музей Ганьсу організував та провів *«Настрій у монохроматичному живописі тушшю – виставку натурних творів тохуа Лі Вея»*.

16 червня 2020 р. Академія живопису Ганьсу перед «дев'ятиповерховою будівлею» печер Могао запустила академічний захід *«Нове зі спадщини, концентрація на практиці»* художньої серії проєктів *«Паломництво. Дуньхуан – художня творчість Академії живопису Ганьсу»*. Художники, які взяли участь у церемонії відкриття, також провели дискусію із співробітниками Академії Дуньхуана при Науково-дослідницькому інституті образотворчого мистецтва, обмінялися думками щодо створення творів образотворчого мистецтва,

копіювання манери стінописів тощо, а також розглянули створення витворів мистецтва з більшою кількістю елементів культури Дуньхуана.

Художній музей Ганьсу реалізує політику безкоштовного відвідування. «Вільний доступ до художнього музею означає не просто відкриття його дверей перед бажаючими, а й залучення якомога більшого числа відвідувачів художніх установ. Водночас державна підтримка сприяє тому, що з її допомогою художні музеї можуть повністю виконувати свої соціальні функції» [11, с. 1270]. У сфері закордонних культурних обмінів художні музеї дотримуються основної мети – власне обміну та взаємонавчання, багато чудових закордонних виставок і висококласних витворів мистецтва потрапляють у художні музеї Китаю всіх рівнів, і громадськість може побачити світові класичні твори образотворчого мистецтва без виїзду за кордон [11, с. 1270].

Завдяки безкоштовному відвідуванню збільшується кількість відвідувачів художніх музеїв у містах усіх рівнів Китаю, а мотивація походу змінилася з огляду виставок на культурне дозвілля. Все більше людей обирають відвідування художніх музеїв задля збагачення знань, покращення якості життя, у такий спосіб задовольняючи свої духовні потреби. Художні музеї наразі стають важливою платформою, пов'язаною з життям. Подібний вибір життєвих інтересів певною мірою відображає підвищення культурної грамотності, а також має важливе значення для сприяння соціальній гармонії.

Для послідовної реалізації проєкту *«Формування осередків культури»* запропонованого у звіті про роботу уряду провінції, Художній музей Ганьсу планує постійно виставлені роботи, щоб гарантувати безкоштовне відвідування для глядачів упродовж майже всього року. Реалізація цілеспрямованої культурної пропаганди та посилення інтенсивності всебічного та різнопланового рекламування виставок за допомогою Інтернету, WeChat та інших нових ЗМІ добре просувають роботи експозицій і збільшують місткість експонатів Художнього музею Ганьсу.

На початку 2020 р. через вплив епідеміологічної ситуації Художній музей Ганьсу своєчасно змінив формат експозицій з офлайн на онлайн (WeChat-виставка). Під час епідемії жителям всієї провінції одну за одною презентували першокласні виставки образотворчого мистецтва, як-от: «2020 рік. Гора Луншань. Річка Луншуй. Народ Ганьсу», «30-річчя заснування Академії живопису Ганьсу. WeChat-виставка її художників і каліграфів», «Виставка робіт образотворчого мистецтва Академії живопису Ганьсу 2020 р.» тощо. Це дозволило людям насолоджуватися дивовижними та яскравими витворами мистецтва, не виходячи з дому під час епідемії [119].

Останніми роками Академія живопису Ганьсу не лише займається мистецько-художньою творчістю, а й активно організовує різноманітні благодійні та наукові лекції, а також запрошує багатьох вітчизняних та іноземних наукових експертів і професорів для проведення академічних теоретичних семінарів, зміцнення взаємозв'язку між професійними та теоретичними знаннями.

Так, в Академії живопису Ганьсу було проведено презентацію та конференцію щодо монографії Ма Гоцзюня «Сфера каліграфії», виданої в березні 2011 р. видавництвом «Женьмін Мейшу» провінції Ганьсу.

У грудні 2012 р. Академія живопису Ганьсу провела семінар з провідною темою «Місцеві культурні ресурси та сучасні проблеми художньої творчості», а також семінар, на якому обговорили звітну виставку спостережень щодо «Паломництво. Дуньхуан» у 2012 р.

У 2018 р. до Ланьчжоу було запрошено професора Центральної академії образотворчого мистецтва Ван Сяохуея, щоб він разом із культурними діячами Академії живопису Ганьсу та власне Ланьчжоу провів науковий семінар на тему «Своєчасність монохроматичного живопису тушшю», обговоривши та вивчивши розвиток гохау та його теоретичних досліджень.

Крім того, Академія живопису Ганьсу активно відгукнулася на заклик держави проводити різноманітні конференції – на 19-их зборах народних представників КПК запропонували наступне: «Культура – це дух держави,

нації. Культура процвітає – держава процвітає. Потужна культура – потужна нація. Без високої культурної довіри не буде й культурного підйому та розквіту, а значить не буде й великого відродження китайської нації» [49].

Після дослідження та обговорення цієї ідеї культурні діячі провінції Ганьсу прийшли до висновку, що, оскільки Академія живопису дотримується ідеї вкорінення в народі, заглиблення в життя, то вона має наполегливо займатися художньою творчістю, брати участь у громадській діяльності, прагнути постійно створювати дивовижні шедеври з глибокими ідеями та відточеною майстерністю і прославляти нові тенденції соціалізму нової епохи [49].

Щоб постійно підвищувати професійний рівень творчих працівників художніх музеїв і будинків культури в містах і повітах окружного рівня та задля ще кращого обслуговування багаточисленних поціновувачів образотворчого мистецтва, Академія мистецтв Ганьсу регулярно надсилає культурних діячів до цих регіонів для проведення семінарів та академічного консультування.

Крім того, щороку вона відбирає 3-5 працівників у сфері образотворчого мистецтва з бідних повітів кожного регіону задля того, аби вони приїхали до Академії живопису Ганьсу на 2-місячне навчання, що отримало позитивні оцінки та щирий прийом від місцевих культурних діячів.

Задля сприяння підйому та розквіту культури Ганьсу, подальшого підвищення кваліфікації та майстерності професіоналів культурної системи всієї провінції, сприяння зростанню спеціалізованого технічного персоналу культурної сфери «трьох районів», підвищення рівня громадського культурного обслуговування культурних колективів «трьох районів», досягнення мети корегування базових громадських культурних послуг, з опорою на програму 2017 р. з підготовки кадрів «трьох районів» Департаменту культури провінції Ганьсу і на чолі з трьома поколіннями профільних працівників Академії живопису Ганьсу в грудні 2017 р. з академії живопису, художніх музеїв та будинків культури 14 міст та областей усєї провінції відібрали найкращих художників і каліграфів і розпочали «спеціальний проєкт

для культурних діячів з підтримки талантів «трьох районів» провінції Ганьсу – навчальний курс з теорії та практики образотворчого мистецтва та каліграфії».

Понад 170 осіб взяли участь у 7-денному тренінгу в Ланьчжоу. У його рамках провели 6 теоретичних лекцій, серед яких «Мистецтво Дуньхуана і сучасна творчість женьхуа», «Сучасні роздуми щодо західних пейзажів», «Спадщина та інновації традиційного хуаняохуа», «Дослідження мистецтва каліграфії Дуньхуана», «Національний дух мови олійного живопису» тощо, організували 6 обмінів досвідом, демонстрацій та обговорень, а також провели випускні виставку. І все це мало чудовий соціальний ефект.

У листопаді 2020 р. ректор Академії живопису Ганьсу Ван Ваньчен, її науковий співробітник Лі Веньцзюнь і першокласний художник Хань Цзюнь – кожний провів тренінг для творчих кадрів міста Байїнь.

Завдяки таким способам – «спуску до низів» і запрошення «нагору» – значно підвищилися професійні здібності та рівень майстерності окружних і повітових працівників мистецтва. Будинки культури та художні музеї провели багато тренінгів, здатних покращити художній смак широкого загалу та культурну якість, а також належним чином впровадили тренінги з образотворчого мистецтва в кожен аспект повсякденного життя людей. Водночас це також має дати можливість народним масам спілкуватися та навчатися, ще більше покращити їхню художню грамотність [97].

Здійснення низки художніх практик може допомогти широкому загалу краще усвідомити важливість академії живопису, будинків культури та музеїв в культурно-просвітницькому процесі (іл. 3.46–3.48).

Ганьсу є золотим регіоном і стрижневою зоною, якою проходив Великий Шовковий шлях. Тому регіональна культура Ганьсу після династій Цінь і Хань нерозривно пов'язана з Великим Шовковим шляхом, відкриття якого надало їй життєвих сил. Він проходив через всю територію Ганьсу.

З історичної точки зору варто зазначити, що Великий Шовковий шлях існував більше тисячі років. Його поява не тільки поєднала економіки Китаю

та Заходу, а й сприяла розвитку та розширенню контактів між їхніми культурами та мистецтвом. Це дозволило всьому світу краще зрозуміти глибину та багатогранність китайської культури, водночас дало Китаю перейняти інші іноземні знання, взявши найкраще та відкинувши непотріб, ще більше збагативши власну культуру і ефективніше сприяти державному розвитку. Також він залишив безліч культурних цінностей та був важливим шляхом, який в давнину з'єднував дельти Старого світу і упродовж тисячоліть робив величезний внесок у матеріальну і духовну цивілізацію всього людства. Тому Великий Шовковий шлях також відомий як «Великий канал світової культури», «вісь, що обертає колесо давньої світової історії».

Великий Шовковий шлях – це стародавній наземний торгово-економічний шлях, який «не тільки відкрив комерційний торговий маршрут між Китаєм і Європою, Азією й Африкою, а й побудував міст між Східною і Західною цивілізаціями» [7, с. 32]. Його початковою функцією було транспортування шовку, порцеляни та інших товарів, виготовлених у Давньому Китаї. Та згодом він став головним шляхом для культурних, політичних, економічних і багатьох інших обмінів між Сходом і Заходом.

У 1877 р. німецький геолог і географ Ріхтгофен у своїй роботі «Китай» назвав «шлях сполучення із Західним краєм, яким здійснювалася торгівля шовком між Китаєм та Центральною Азією, Індією з 114 р. до н.е. до 127 р. н.е.» «Великим Шовковим шляхом» [9, с. 136]. Цей термін швидко підхопили й стали офіційно використовувати наукові кола та народні маси. Пізніше, у книзі «Стародавній Великий Шовковий шлях між Китаєм та Сирією», опублікованій на початку ХХ ст., на основі нещодавно знайдених культурних пам'яток та археологічних матеріалів німецький історик Герман ще далі розтягнув Великий Шовковий шлях аж до західного узбережжя Середземного моря та Малої Азії. У такий спосіб він визначив його основну конотацію, себто важливий наземний торговельний шлях Давнього Китаю, що перетинав Центральну Азію та проходив через Південну та Західну Азію, Європу, а також Північну Африку.

Він брав свій початок в столиці Давнього Китаю Чан'ані (сучасний Сіань), проходив через Лянчжоу, Цзюцюань, Гуачжоу, Дуньхуан, країни Центральної Азії, Афганістан, Іран, Ірак, Сирію тощо і доходив аж до Середземного моря із кінцевою точкою в Римі. Його загальна протяжність становила 6 440 км. Він вважався дорогою, на якій злилися Давні Східна та Західна цивілізації і яка поєднувала всю Євразію, а його найхарактернішим товаром був саме шовк. Морський Шовковий шлях був морським каналом культурно-економічних обмінів і контактів між Давнім Китаєм та іншими регіонами світу. Уперше він був прокладений у період династій Цінь та Хань.

З плином часу Великий Шовковий шлях став збіркою назвою для каналів здійснення усіх політичних, економічних і культурних контактів між Давнім Китаєм і Заходом. Окрім «Наземного Шовкового шляху» і «Морського Шовкового шляху», існує також «Степовий Шовковий шлях», який йшов на північ до Монгольського плоскогір'я, потім на захід до північного підніжжя гір Тяньшань і до Центральної Азії [113].

Стародавні дороги Ганьсу тягнуться зі сходу на захід на понад 1600 кілометрів, тому Ганьсу також стала незамінним мостом для економічних і культурних обмінів між Сходом і Заходом. У цій місцевості сталося переплетіння та взаємопроникнення східної і західної цивілізацій, які поширювалися із заходу на схід, і всі частини Ганьсу довгий час поглинали та вбирали різноманітні досягнення цивілізацій, зібрані на цьому шляху, задля підживлення та сприяння власному економічному і культурному розвитку та процвітанню [95].

Здавна Ганьсу була важливою дорогою сполучення з Євразійським сухопутним мостом (інша назва: «Новий шовковий шлях») і транспортним вузлом, що з'єднує Північний та Південний Захід Китаю. Новий Євразійський сухопутний міст – це реконструкція сучасного Великого Шовкового шляху. Він має явну регіональну перевагу як міст між Заходом та Сходом, Північчю та Півднем, а також це історично єдиний спосіб здійснення культурних обмінів між Китаєм і Заходом.

Ганьсу розташована на стику Східної та Центральної Азії. З точки зору світової культури Ганьсу можна охарактеризувати як регіон, де злилися воедино цивілізації Давніх Китаю, Дворіччя, Індії, Середземномор'я тощо.

Фактично Ганьсу – це перший в історії Китаю регіон, який відкрився зовнішньому світу, а коридор Хесі можна назвати першою дорогою для виходу Китаю на світову арену. У цій місцевості не тільки відбулося злиття із західною культурою та мистецтвом, а й її унікальна географія створила самобутню й різноманітну культуру.

Відтак, не дивно, що міжнародна діяльність Академії живопису Ганьсу нерозривно пов'язана з національною стратегією розвитку «Один пояс, один шлях».

«Один пояс, один шлях» (Belt and Road Initiative, скорочено BRI, або B&R) – це скорочений варіант назви від «Економічний пояс нового Шовкового шляху» та «Морський Шовковий шлях XXI ст.» – ініціатив співпраці, запропонованих головою КНР Сі Цзіньпіном у вересні та жовтні 2013 р.

Спираючись на існуючі дво- та багатосторонні механізми співпраці між Китаєм і зацікавленими країнами, а також за допомогою ефективних платформ міжрегіонального співробітництва ініціатива «Один пояс, один шлях» прагне скористатися історичним символізмом стародавнього Великого Шовкового шляху, високо підняти штандарт мирного розвитку, активно розвивати економічне співробітництво з країнами на цьому маршруті, разом розбудовувати єдність інтересів, спільноту з єдиною долею та відповідальністю щодо політичної взаємодовіри, економічної інтеграції та культурної інклюзивності.

28 березня 2015 р. Державна комісія національного розвитку і реформ Китаю, Міністерство закордонних справ і Міністерство комерції спільно оприлюднили «Перспективи та заходи сприяння спільному будівництву Економічного поясу Шовкового шляху та Морського Шовкового шляху XXI ст.».

Важливо зазначити, що проникнення китайського стилю мало велике значення для мистецтва Заходу. Так, на Захід були представлені китайські техніки виготовлення паперу, книгодрукування, порцеляна, чай, шовк тощо, а в європейських країнах піднялася «китайська хвиля». Європейські аристократи за допомогою китайських шовку і порцеляни демонстрували своє високе становище. Захід мав безмежну кількість припущень і фантазій щодо Китаю далеко на Сході. Франсуа Буше, репрезентативний художник рококо в Європі XVIII ст., колись уявляв життя східного Китаю на основі привезених здалеку товарів. Ця серія його картин є типовим уявленням Китаю жителями Заходу.

«Один пояс, один шлях» – це новий Великий Шовковий шлях XXI ст., і він має більші масштаби, ніж стародавній шлях. Китай співпрацює з країнами таких регіонів, як Центральна, Західна та Південна Азія, Африка, Європа тощо. Таке масштабне економічне співробітництво неминуче призведе до синтезу культур та мистецтва. Можна тільки з нетерпінням уявляти, як буде виглядати велике художнє злиття.

Завдяки пропозиції та реалізації ініціативи «Один пояс, один шлях» культура Китаю може вийти на світову арену, ще більше підвищивши привабливість китайської нації, що має вкрай важливе значення та роль для посилення м'якого впливу китайської культури. Унаслідок цього, у суть Шовкового шляху «Одного поясу, одного шляху» закладене не тільки почуття історичної відповідальності щодо сприяння глибшій інтеграції Китаю в світову економіку, а й подальше сприяння прогресу людської цивілізації, почуття культурної місії зі створення «повсюдної краси» і «повної гармонії». Як підкреслив Генеральний секретар ЦК КПК Сі Цзіньпін, «Один пояс, один шлях» – це зовсім не замкнута та ізольована, а відкрита система співпраці. «Відкритість та інклюзивність», «взаємонавчання та взаємовигода» – ці формулювання, укорінені в історії, орієнтовані на майбутнє, звернені до світу і з опорою на Китай, чітко відображають глибокі історичні та культурні почуття в загальному проєкті «Одного поясу, одного шляху» [135].

З точки зору мистецтва і культури давнього Великого Шовкового шляху виникає питання: а чи «Один пояс, один шлях» матиме таку ж дивовижну «хімічну реакцію»? Що саме зможе дати мистецтву ця ініціатива?

З огляду на розвиток мистецтва давнього Великого Шовкового шляху цей стародавній маршрут, що з'явився за часів Західної Хань, коли Чжан Цянь відправлявся із дипломатичною місією у Західний край з Чан'аня, через Ганьсу, Сіньцзян, до Центральної та Західної Азії, з кінцевою точкою в Римі, – саме він поєднав культури Давнього Китаю, Індії, Персії, арабську культуру, культури Давніх Греції та Риму, ставши новим синтезом культури та мистецтва цивілізацій Сходу та Заходу. Задача провінції Ганьсу полягала в формуванні шляху до Центральної, Південної та Західної Азії, вузла комерційної логістики, важливої бази для промислових і культурних обмінів.

За останні п'ять років дедалі більше урізноманітнювалися творчі обмінні заходи образотворчого мистецтва Ганьсу. Серед них: запуск «Першої міжнародної культурної виставки Великого Шовкового шляху (Дуньхуан) – виставки світових шедеврів олійного живопису» на виставці-ярмарці культурної індустрії; успішне започаткування таких значних художніх заходів, як «Великомасштабний художній проєкт олійного живопису небесного Ціляня і культурного Дуньхуана»; зображення Дуньхуана зарубіжними майстрами олійного живопису; вирізьблення Дуньхуана світовими скульпторами; влаштування в Дуньхуані міжнародної наукової конференції на тему «Традиції та спадщина культури Шовкового шляху»; приїзд відомих національних культурних діячів, таких, як віце-голова Союзу художників Китаю Ян Сяоян, У Вейшань та ін. до Ганьсу задля проведення художніх виставок і лекцій тощо.

Співпраця відбувається і в зворотньому напрямі: культурні діячі та твори образотворчого мистецтва Ганьсу побували на виставках та обмінах в Україні, Молдові, Ізраїлі, Південній Кореї, Японії, Тайвані та ін., форум і виставки, влаштовані у Ланьчжоу спільно з культурними діячами Південної Кореї та інших країн; художні обміни тощо.

Відомо, що з моменту запуску художнього проєкту «Паломництво. Дуньхуан – колекція художніх творів Академії живопису Ганьсу» його важливою складовою стали практика зображення з натури, концентрація на творчості, обширні обміни досвідом. За допомогою проведення персональних виставок та наукових семінарів, видання персональних альбомів та інших способів він стимулює художню практику та сприяє створенню «вершин» мистецтва Академії живопису Ганьсу.

Наразі, рекламуючи проєкт художньої творчості, Академія живопису Ганьсу також розворушить місцевий колорит «Одного поясу, одного шляху» з основною темою «заглиблення в життя, укорінення в народі». Академія живопису Ганьсу обійде низку мальовничих селищ, зображаючи живу природу та збираючи народні звичаї. Зображення архітектурної культури, народних звичаїв, нових видів та перетворень у красивих селах у процесі подолання бідності наочно демонструють дивовижні зміни у різних мальовничих куточках провінції Ганьсу [48].

Вслід за неухильним посиленням сукупної потужності держави незалежно від того, чи це глибинні історичні традиції, чи то сучасні мистецькі накопичення, чи навіть дослідження й осмислення світового образотворчого мистецтва – усе це вступило у період зрілості. Особливо це стосується образотворчого мистецтва: Академія живопису Ганьсу має долучитися до світової спільноти, орієнтуватися на майбутнє, розпрощатися із минулим, її характер і місія вимагають взятися за важливе завдання по здійсненню прориву, наважитися стати на чолі Піднебесної і сформувати єдину силу, яка зможе дати поштовх для прогресивного розвитку образотворчого мистецтва сучасного Китаю, а також взяти на себе історичну відповідальність, покладену на неї епохою.

Мистецтво Дуньхуана стало точкою поєднання Східної та Західної культури, результатом культурних обмінів між Сходом і Заходом. Воно не тільки свідчить про злиття китайської та іноземної культури, а також є її певною культурною вершиною. Художній захід «Паломництво. Дуньхуан» є

втіленням визнання культурними діячами культурної цінності Дуньхуана. Це відіграло позитивну роль у розширенні розуміння китайської культури всіма сторонами.

13 червня 2018 р. в «Шоколадному будинку» у Києві в Україні відбулася «Вишукана туш Китаю – художня обмінна виставка каліграфії та живопису Чжан Сяньвєня та Цінь Лібіня».

Організацією цієї виставки займалися Міністерство культури України, Міністерство освіти і науки, Міністерство інформаційної політики та Українсько-китайський центр розвитку культури та освіти. Після завершення виставкового періоду в Києві картини двох художників продовжили експонуватися в Одесі, де якраз проходила одна із виставок міжнародного фестивалю-конкурсу мистецтв «Чорноморські зірки».

Роботи каліграфа Цінь Лібіня виконані у свіжому і глибокодумному, витонченому та енергійному стилі; живопис хуаняохуа у вільному стилі художника Чжан Сяньвєня радує серце та око вишуканим монохроматизмом. Виставка робіт двох китайців – каліграфа і художника – не тільки дозволила місцевим жителям більше дізнатися про основні художні елементи культури Китаю, осягнути китайське мистецтво, яке повністю відрізняється від українського, а й сприяла популяризації традиційного китайського мистецтва каліграфії та живопису, культурним обмінам і співробітництву між двома країнами.

У форумі взяли участь понад 200 людей, серед яких були представники різних сфер українського мистецтва, освіти та ЗМІ, а також керівники понад десяти китайських вищих навчальних закладів, українські хуацяо, іноземні студенти тощо. Гості з усіх верств населення Китаю та України із великим захватом зібралися, щоб разом оцінити понад 60 робіт китайських каліграфа Цінь Лібіня та художника Чжан Сяньвєня. Влаштована під час Міжнародного культурно-освітнього форуму «Шовковий шлях 2018: Україна-Китай», виставка робіт двох китайських майстрів – каліграфа і художника, сприяла обмінам і співпраці між двома країнами у сфері культури, зміцненню дружніх

стосунків між двома китайським та українським народами. Каліграф пан Цінь Лібінь і художник пан Чжан Сяньвень коротко розповіли про підготовку до виставки та специфіку своїх робіт, а також висловили подяку організаторам і гостям, що долучилися до події.

Китайські лідери, які взяли участь в освітньому форумі, один за одним виступили з промовами, на найвищому рівні підтвердивши досягнення культурних обмінів між Китаєм та Україною за останні роки та висловивши надію, що обидві країни розгорнуть ще більш масштабну та глибоку культурну діяльність завдяки проєкту «Шовковий шлях».

Пан Янь Чуньхуа, ректор університету Ланьчжоу, взяв участь у церемонії відкриття виставки живопису та каліграфії разом із делегацією свого університету, висловив привітання щодо її успішного проведення, підкреслив важливість культурно-мистецьких обмінів між Китаєм та Україною і наголосив на необхідності постійного збільшення гуманітарних обмінів і співробітництва між двома країнами, створення нових культурно-економічних висот ініціативи «Один пояс, один шлях».

Міністерство культури України нагородило обох митців почесними грамотами «Культурних послів України та Китаю». Виставка робіт китайських каліграфа і художника привернула значну увагу українського народу. Під час напруженого організаційного періоду українці постійно стежили за процесом та допитувалися, коли ж розпочнеться виставка. Деякі навіть цікавилися, чи будуть присутні самі митці, чи будуть вони проводити лекції або майстер-класи.

Під час виставки митці провели живий та захопливий урок китайського живопису та каліграфії для студентів Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, а також інших поціновувачів мистецтва. Вони також подарували свої роботи мистецькому центру «Шоколадний будинок» та Українсько-китайському центру розвитку культури та освіти, що було одностайно схвально прийнято спеціалістами українських культурно-мистецьких кіл [124] (іл. 3.49–3.50).

Департамент культури і туризму провінції Ганьсу разом із Китайський культурним центром у Тель-Авіві організували виставку Дуньхуана «Перлина Шовкового шляху. Цифрова вічність», а також виставку гохуа «Паломництво. Дуньхуан», які відкрилися 14 листопада 2019 року в Китайському культурному центрі в Тель-Авіві, Ізраїль (іл. 3.51–3.53).

У виставці Дуньхуана «Перлина Шовкового шляху. Цифрова вічність» застосували нову цифрову форму експозицій, яка поєднує фізичну та віртуальну взаємодію, динамічне та статичне, технології та мистецтво. Експонати були представлені високоякісними художніми фотографіями ділянок Шовкового шляху на території Ганьсу, 3D-зображеннями високої чіткості печер Дуньхуана, цифровими короткометражними фільмами про охорону та дослідження культурних пам'яток Дуньхуана, виготовленими на 3D-принтері скульптурами, їхніми культурними та творчими похідними тощо. Виставка повною мірою розкрила глибину й багатогранність культури Дуньхуана та велич і красу його мистецтва. Завдяки інтерактивним VR-технологіям та 360-градусному панорамному зануренню у печери Могао експозиція яскраво продемонструвала самобутню чарівність унікальних художніх скарбів Дуньхуана, давши ізраїльським відвідувачам захоплюючий досвід, наче вони побачили все це на власні очі.

Виставки «Паломництво. Дуньхуан» та «Перлина Шовкового шляху. Цифрова вічність», що відбулася одночасно, вигідно відтіняли одна одну. Створені Академією живопису Ганьсу роботи виставки гохуа відображали особливості Дуньхуана й регіональні елементи, вони продемонстрували ізраїльським відвідувачам досягнення інноваційного розвитку видатних традиційної та сучасної культур Китаю. Щоб посприяти культурно-мистецьким обмінам та взаємонавчанню між двома країнами, на виставковому майданчику також влаштували наукові лекції на тему Дуньхуана, а також виставку картин «Ганьсу очима ізраїльських художників», створених ними після відвідування провінції [56].

«Паломництво. Дуньхуан» – серія художніх проєктів Академії живопису Ганьсу є важливою віхою у розвитку художньої справи провінції Ганьсу. За останні роки художні співробітники Академії живопису Ганьсу із повною відданістю мистецтву та бажанням уславити народ і епоху створили понад 1000 шедеврів на тему «Паломництво. Дуньхуан», сповнених тепла та любові, із яскравими характеристиками Дуньхуана. Основою серії художніх проєктів Академії живопису Ганьсу «Паломництво. Дуньхуан» є створення «школи живопису Дуньхуана», її мета полягає у подальшому успадкуванні мистецтва Дуньхуана, розвитку національної культури та створенні культурного бренду Ганьсу. Цього разу виставка робіт образотворчого мистецтва «Паломництво. Дуньхуан» шляхом культурно-мистецьких обмінів ще більше скоротила дистанцію між Ганьсу та світом, за допомогою різноманітних форм дозволила іноземним діячам зрозуміти Ганьсу, долучитися до неї, у такий спосіб експозиція ефективно підвищила рівень упізнаваності культури Дуньхуана та його «школи живопису», і завдяки чому ще більше посилюється їх іміджевий вплив. Одна деталь може стати ключем до розуміння цілого – за допомогою цієї виставки Академія живопису Ганьсу прагне побудувати міст дружби між Китаєм та Ізраїлем для культурних обмінів та художньої творчості. Академія живопису Ганьсу тепло зустрічає художників з інших країн, які відвідали провінцію. Мистецтво живопису не тільки зворушує серця та розвиває художній смак, але й відіграє значну роль в очищенні суспільної атмосфери та підвищенні людських чеснот.

Зосереджуючись на національній міжнародній стратегічній моделі «Один пояс, один шлях», Академія живопису Ганьсу відгукнулася на заклики провінції щодо заснування зони успадкування та інновацій китайської національної культури, а також «створення школи живопису Дуньхуана, розбудову великої культурної провінції». Вона створює свої академічні особливості та повною мірою демонструє досягнення серії художніх проєктів Академії живопису Ганьсу «Паломництво. Дуньхуан». Академія живопису Ганьсу просуває бренд мистецтва Дуньхуана, його «школи живопису», не

тільки в Китаї, а й по всьому світу, послуговуючись для цього платформою «Один пояс, один шлях». Це поглиблює імідж культури та мистецтва Китаю і Дуньхуана серед міжнародної спільноти та в країнах уздовж «Одного поясу, одного шляху», а також ефективно сприяє розвитку культури та обмінів між країнами. Китай – багатонаціональна країна, його дивовижне народне мистецтво вражає західні країни. Індивідуальні особливості та регіональні мистецькі ресурси регіональної художньої освіти показані на сучасній світовій освітній арені в оновленому вигляді і з мультикультурною цінністю. Ідеологічна концепція гуманізації, яка прийшла з регіонального образотворчого мистецтва, неодмінно продемонструє на мистецькій арені країни витонченість епохи. Унаслідок цього, проникнення регіональної культури з китайською специфікою може змусити традиційні дисципліни, такі як гоха тощо, з одного боку, ввібрати переваги західного живопису, а з іншого – відігравати незамінну роль у трансформації та розвитку китайського образотворчого мистецтва.

### **Висновки до розділу 3.**

Як колиска школи живопису Дуньхуана, Ганьсу відіграла важливу роль у загальному плані розвитку китайської культури, зокрема висунула пропозицію щодо розвитку образотворчого мистецтва Ганьсу – створення школи живопису Дуньхуана та напряму, що вивчає його образотворче мистецтво.

З 2011 р. було опитано керівництво мистецьких кіл столиці, прославлених художників і теоретиків, а в березні 2012 р. відбувся офіційний запуск програми «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу».

Серія проєктів «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу» за допомогою своєї діяльності наполегливо розвиває наукове значення образотворчого мистецтва Дуньхуана та цінність сучасних культури та мистецтва. Школа живопису також демонструє останні творчі досягнення художників Ганьсу, відображаючи стан розвитку художньої сфери

західного Китаю, що включає унікальний відбір і розвиток, підтримку коренів традиційної культури, народження та становлення образотворчого мистецтва із цілісними обґрунтуванням та аргументацією. Як група з роботи над сучасним мистецтвом, культурні діячі Академії живопису Ганьсу, безсумнівно, є авангардними силами художньої творчості.

Тисячолітні фрески Дуньхуана передають минуле школі живопису Ганьсу. Історична містифікація, релігійні вірування та ідеї перетворюються на сучасну опору школи живопису Дуньхуана, тобто на зв'язок між культурними пошуками та художніми ідеалами. Усе це разом концентрується у вигляді неповторної китайської цивілізації, і за допомогою концепцій школи живопису Дуньхуана та художньої мови окреслює та виражає майбутнє художнього духу Дуньхуана. Академія живопису Ганьсу постійно заохочує митців регіону створювати твори з художньої цінністю й академічним значенням, відбирає до колекції значущі й цінні твори, досліджує традиційне мистецтво Дуньхуана та сучасного образотворчого мистецтва.

За багато років розвитку система художньої творчості вже стала достатньо зрілою і довершеною, митці зазвичай майже не змінюють художні методи, а лише коригують їхній внутрішній зміст відповідно до потреб часу й змін у художніх настановах, однак це узгоджується з основними послідовностями розвитку ідейних тенденцій китайського образотворчого мистецтва. Крім того, у різні періоди з кожним митцем Академії живопису Ганьсу відбувалися зміни різного ступеня, у результаті чого художня мова ставала простішою, індивідуальність – виразнішою, а суб'єктивна складова в роботах постійно посилювалася. Деякі художники можуть проявити себе в різних сферах живопису, творити із використанням різноманітних матеріалів, безперестанно шукати різноманітні методи вираження, і через це вони можуть доповнювати один одного. Водночас після досягнення певного етапу вони більше заглиблюються в роздуми та встановлення власного відносно стійкого художнього стилю. Загалом майже всі художники Академії живопису Ганьсу, коли вони творять, усвідомлюють географічні та культурно-історичні переваги

свого місцезнаходження, а також їх особливості, і останнім часом основною темою більшості з них стало зображення культури та мистецтва Дуньхуана та Ганьсу.

Академія живопису Ганьсу слугує своєрідним регіональним центром реалізації культурно-просвітницької діяльності. Її заходи у цьому напрямі (конференції, тренінги, консультації і под.) можуть не тільки задовольнити потреби народних мас у культурних і мистецьких потребах, а й ефективно створюють умови для підвищення художньої грамотності населення. Наразі, з постійним розвитком якісної освіти, не лише художні музеї та будинки культури, а й заклади мистецької освіти можуть відігравати в цьому ключову роль. Зокрема, вони є не лише місцем проведення художньої підготовчої діяльності, а й основним майданчиком для вивчення образотворчого мистецтва народом.

Культурний розвиток будь-якої країни завжди нерозривно пов'язаний зі світом. Що стосується сучасної структури світу, то взаємопроникнення культур усіх країн є важливою умовою їх спільного розвитку. Унаслідок цього культурний імідж Китаю потребує об'єднання зі світовою культурою, постійних інновацій і розвитку. Досягнення консенсусу щодо спільної побудови прекрасного майбутнього в країнах уздовж Великого Шовкового шляху, сприяння культурно-мистецьким обмінам, укріплення зв'язків на міжнародному рівні і под. розширює вплив Академії та провінції Ганьсу на світ та демонструє наслідування та розвиток традиційної культури Китаю. Виїжджаючи за межі держави, Академія постійно розширює гуманітарну обмінну співпрацю між Китаєм та іншими країнами, сприяє двосторонній інтеграції та обміну ресурсами та спільній підготовці кадрів, які відіграють активну роль у міжнародних культурно-мистецьких обмінах, за допомогою яких ще більше скорочує дистанцію між Ганьсу та світом, дає змогу іноземним діячам зрозуміти Ганьсу, долучитися до неї, створює нові культурно-економічні висоти ініціативи «Один пояс, один шлях».

## ВИСНОВКИ

Дослідження історії художньої школи Ганьсу, творчої спадщини провідних митців, виставкової діяльності, системи академічної освіти та впливу основних державних ініціатив дали змогу з нового ракурсу проаналізувати становлення, значення та перспективи розвитку цього мистецького осередку і сформулювати такі висновки:

1. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження та його джерельну базу становлять зарубіжні праці загальнотеоретичного характеру, які формують соціогуманітарне та філософське тло для пояснення подій, які відбувалися в історії людства та вплинули на світову культуру і мистецтво (Т. Парсонс, А. де Токвіль, В. Паретто, Т. Грацик, І. Тен, Д. Каррьє, Н. Брайсон, У. Дж. Т. Мітчелл та ін). Важливе значення мають праці, в яких осмислено особливості китайського мистецтва. Це дослідження китайських (Чжао Лі, Юй Дін, Чжижун Ген, Хао Сяо Хуа, Цао Їцянь, Фань Жуйхуа, Ван Мінь та ін.) та англomовних авторів (М. Салліван, М. Лоєр, Р. Бархарт та ін.). Джерельну базу дисертації формують не лише наукові праці, а й публікації у періодичних виданнях, на інтернет-сайтах (офіційних сайтах), інтерв'ю, а також дослідженнях, які торкаються історії провінції Ганьсу, її історичних пам'яток, видатних місць. Констатовано недостатню наукову артикуляцію історії та особливостей діяльності китайських освітніх художніх установ як в українському, так і в зарубіжному мистецтвознавстві.

2. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що художня школа Ганьсу є унікальним феноменом у системі регіональних художніх шкіл Китаю, становлення якої визначалося синтезом давніх культурних традицій Шовкового шляху, буддійського мистецтва печерних храмів Дуньхуана та специфічних ландшафтно-географічних умов північно-західного регіону. Формування школи відбувалося на перетині впливів центральнокитайської академічної традиції та автохтонних мистецьких практик, що зумовило її самобутній характер і відмінність від інших регіональних художніх осередків країни.

Аналіз творчості провідних митців школи засвідчив, що стильові концепти мистецтва Ганьсу характеризуються особливою колористичною палітрою, зумовленою природними барвами пустельних та гірських пейзажів регіону, а також синкретизмом образно-символічних систем, що поєднують даоську, буддійську та конфуціанську іконографію. Виявлено, що художники школи Ганьсу виробили специфічні технічні прийоми роботи з фактурою та площиною полотна, які відображають естетику аридних ландшафтів і монументальність архітектурних пам'яток регіону.

Встановлено, що система художньої освіти провінції Ганьсу пройшла складний шлях інституційного розвитку – від традиційних майстерень при буддійських монастирях до сучасних академічних закладів, що здійснюють підготовку митців на засадах поєднання класичної китайської та європейської мистецьких традицій. Особливу роль у цьому процесі відіграв Ланьчжоуський університет та профільні художні інститути, які стали центрами збереження та трансляції регіональної мистецької спадщини.

Артикульовано, що регіональні художні школи відіграли ключову роль у консолідації та творчому переосмисленні спадщини художників попередніх поколінь, водночас сприяючи формуванню нових національних мистецьких традицій. Завдяки їхній діяльності національна культура та образотворче мистецтво закріпили свою унікальну майстерність, зокрема традиції гоуа, у системі академічної освіти нового типу. Це мало виняткове значення для подальшого розвитку китайського мистецтва в цілому.

3. Академія Ганьсу як сучасний художній центр регіону була заснована у 1990 році, після проголошення політики реформ і відкритості. Незважаючи на пізніше порівняно з іншими провінціями заснування, художня школа швидко наздогнала загальнодержавний рівень розвитку і навіть випередила багато аналогічних установ. Це визначило виняткову цінність та значення її мистецької діяльності, а також унікальність школи живопису Дуньхуана в контексті культури провінції, Китаю та світової спільноти.

Підготовчий період розвитку художньої школи охоплював 1985–1990 роки. У 1985 році з ініціативи Чан Шухуна та Хуан Чжоу, за сприяння віце-голови постійного народного комітету провінції Ге Шиїна і заступника генерального секретаря уряду провінції Мао Діфея, було створено керівну групу з підготовки заснування академії. Засновники та керівні кадри заклали міцні основи для розбудови інфраструктури закладу та спорудили найкращий на той час культурний об'єкт у місті Ланьчжоу. Архітектурний проект Художньої академії Ганьсу було відзначено премією імені Лу Баня.

Перші роки після заснування, що припадають на 1990–2000 роки, стали найсприятливішим періодом для формування культурного та творчого середовища. Основними завданнями було визначено створення витворів мистецтва та підготовку талановитих митців. У цей період сформувалися творчі та науково-дослідні підрозділи, діяльність яких зосереджувалася на жанрах національного живопису: женьхуа (зображення людей), шаньшуйхуа (пейзажний живопис), хуаняохуа (квітково-рослинний жанр) та каліграфії.

Проведене дослідження дозволяє констатувати, що художня школа Ганьсу являє собою цілісний культурно-мистецький феномен, становлення якого характеризується поетапною інституціоналізацією, концептуальною визначеністю та синтезом різноманітних художніх практик. Встановлено, що творча діяльність представників школи органічно поєднувала олійний живопис, гравюру та комплекс теоретичних мистецтвознавчих розробок, що свідчить про міждисциплінарний характер художніх пошуків та прагнення до всебічного осмислення мистецьких процесів.

Період сталого розвитку (2000–2010 рр.) ознаменувався суттєвим розширенням інституційної бази школи. Зокрема, у 2000 р. було засновано Художній музей Ганьсу (площею 1200 м<sup>2</sup>), діяльність якого сконцентрувалася на організації академічних обмінів, проведенні семінарів та консолідації широкого кола діячів культури, колекціонерів і представників різних верств населення. Створення у 2007 р. Інституту каліграфії Ганьсу та початок

системної роботи над формуванням школи живопису Дуньхуана засвідчили поглиблення спеціалізації та концептуальної визначеності художнього напрямку.

Славетний період (2010–2020 рр.) характеризується переходом від інституційного будівництва до активної науково-дослідницької та творчої реалізації. Митці художньої школи Ганьсу зосередилися на вивченні феномену «художнього Дуньхуана», втілюючи академічні цілі та ідеали «школи живопису Дуньхуана» у безпосередній творчій практиці. Підготовка та реалізація серії проєктів «Паломництво. Дуньхуан» стала яскравим виявом концептуальної зрілості школи.

Вагомим здобутком досліджуваного періоду є започаткування випуску фахових періодичних видань – «Академія живопису» («Хуаюань»), «Останні новини каліграфії» («Шуфа Гуаньча»), «Художній музей Ганьсу» («Ганьсу Мейшугуань») та інших, що перетворило Академію на провідний центр науково-теоретичних досліджень у галузі каліграфії та живопису провінції Ганьсу. Таким чином, художня школа Ганьсу утвердилася як рушійна сила регіонального мистецького розвитку, що поєднує традиційні художні практики з інноваційними концептуальними підходами, забезпечуючи спадкоємність та динамічну еволюцію китайського образотворчого мистецтва.

4. Дослідження засвідчило, що стратегічною метою художньої школи Ганьсу в межах проєкту «Паломництво. Дуньхуан» є формування концепції «цілісного художнього Дуньхуана», що передбачає комплексне вивчення, систематизацію та успадкування мистецького досвіду, а також його творчий розвиток, підготовку нового покоління митців і створення оригінальних художніх творів.

Встановлено, що реалізація зазначеної мети здійснюється за п'ятьма взаємопов'язаними напрямками. Перший напрям полягає у трансформації манери зображення шляхом перенесення настінних фресок на паперову основу та перетворення статичних композицій на динамічні, що забезпечує успадкування й водночас розвиток традиційної художньої мови Дуньхуана. Другий напрям зосереджений на матеріалознавчому дослідженні наскельних

фарб із метою формування системи «фарб печер» та утвердження концепції «густого колірування» як визначальної стильової ознаки живопису Дуньхуана, де мінеральні пігменти традиційних китайських картин зберігають незмінну яскравість та блиск. Третій напрям передбачає науково обґрунтовану класифікацію фрескової спадщини із застосуванням таксономічних теорій і методів та формування систематизованої збірки пам'яток. Четвертий напрям охоплює сферу творчої інновації – засвоєння, переосмислення та актуалізацію художнього досвіду Дуньхуана в реальному творчому процесі з метою безперервного створення нових мистецьких творів. П'ятий напрям спрямований на зміцнення теоретичного підґрунтя через науково-дослідницьку роботу, розвиток спеціальної дисципліни «дуньхуанознавство», проведення наукових конференцій, фахових дискусій та освітніх тренінгів.

Доведено, що відправною та кінцевою точками діяльності школи є повномасштабне віднайдення й використання Дуньхуана як визначної пам'ятки світової культурної спадщини та сприяння розвитку образотворчого мистецтва провінції Ганьсу загалом. Таким чином, серія проєктів «Паломництво. Дуньхуан» школи живопису Ганьсу являє собою цілісну художню практику, що реалізує рух від безпосередньої творчості до наукового осмислення, від чуттєвого сприйняття до раціонального аналізу.

5. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що методологічною основою діяльності Академії живопису Ганьсу як сучасного центру регіональної культури є принцип органічного поєднання теоретичного осмислення, художньої творчості, наукових досліджень та практичної просвітницької роботи. Дотримання цього принципу забезпечує наполегливий рух шляхом безперервних пошуків і розвитку образотворчого мистецтва нової епохи.

Встановлено, що реалізація зазначеного принципу здійснюється через розгалужену систему творчих заходів та культурно-просвітницьких обмінів. Зокрема, музейно-просвітницький напрям передбачає організацію безкоштовного відвідування художніх музеїв провінції Ганьсу та проведення

благодійних і наукових лекцій, що забезпечує демократизацію доступу до мистецьких цінностей для широких верств населення

Особливу увагу приділено роботі з молодим поколінням митців через організацію навчального курсу з теорії та практики образотворчого мистецтва і каліграфії, що забезпечує спадкоємність художніх традицій та підготовку нової генерації творців. Важливим інструментом інформаційного забезпечення діяльності Академії є випуск журналу «Академія живопису Ганьсу», який виконує функції документування, поширення знань та комунікації з фаховою аудиторією. Таким чином, Академія живопису Ганьсу утвердилася як багатофункціональний центр художньо освіти західного регіону Китаю, що інтегрує науково-теоретичну, освітню, творчу та просвітницьку діяльність, здійснюючи вагомий внесок у розвиток образотворчого мистецтва провінції та формування культурного простору нової епохи.

6. Проведене дослідження засвідчило, що створення «школи живопису Дуньхуана» набуває особливого значення в контексті масштабної ініціативи «Один пояс, один шлях» та послідовно здійснює політику наслідування й розвитку традиційної культури. Зазначений геополітичний та культурний контекст визначає стратегічну роль художньої школи як інструменту культурної дипломатії та збереження національної спадщини.

Встановлено, що колекція проєкту «Паломництво. Дуньхуан – художні твори Академії живопису Ганьсу» формувалася впродовж десяти років і пройшла п'ять послідовних етапів розвитку. У процесі еволюції проєкту було поглиблено та розширено такі масштабні творчі напрями, як «Паломництво до печер Могао», «Схід буддизму на Шовковому шляху» та «Різноманітна нація», що відображають багатовимірність культурної спадщини регіону – від сакрального мистецтва буддійських печер до етнічного розмаїття китайської цивілізації.

Доведено, що переломним моментом в інституціоналізації школи живопису Дуньхуана став 2016 рік, коли колекція увійшла до фондів Національного художнього музею Китаю, що ознаменувало загальнодержавне

визнання її художніх досягнень та поклало початок масштабному виставковому проєкту «Паломництво. Дуньхуан – виставка робіт образотворчого мистецтва Академії живопису Ганьсу».

7. Під час аналізу творчості митців Ганьсу вони були поділені на три категорії за художнім стилем і змістовним вираженням: традиційний реалізм, самобутність та пошук «образів». Проаналізовані картини сучасних художників школи, виконані різними стилями й манерами, через унікальні ракурси відтворюють їхній багатий внутрішній світ, формування мови почуттів і глибокого ліризму в розумінні китайської культури, дають змогу побачити екзотичну чарівність регіональної культури та стиль культури і мистецтв західного Китаю.

Більшість робіт митців Академії зазнали глибокого впливу регіональної культурної специфіки Ганьсу, однак на низку робіт вплинули художні мова та ідеї сучасного західного мистецтва. Митці через власні роботи трактують естетичний дух західної творчості з різних вимірів і аспектів. Академія постійно сприяє появі низки видатних митців і творів мистецтва. Наразі на зміну плеяді митців, які стояли в основі її створення, приходить покоління молодих художників. В умовах диверсифікації художніх стилів молоде покоління митців та їхня художня творчість неухильно розвиваються в напрямі різноманіття. Приймаючи сутність західної культури, вони водночас активно успадковують і розвивають традиційні мистецтва та культуру, знаходять власну художню мову та стиль (Хань Цзюнь, Сюй Ханьчжен).

8. Дослідження історії становлення та діяльності окремих художніх шкіл з урахуванням регіональної культурно-мистецької специфіки можна вважати перспективною темою подальших досліджень образотворчого мистецтва, живопису та системи художньої освіти регіонів Китаю.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ван Мінь. Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика: дис. ... д-ра філософії: 023. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021. 339 с.
2. Ван Мінь. Портрети донаторів у храмових розписах Дуньхуану: національно-етнічні та культурні ознаки. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2020. Вип. 31. Т. 1. С. 172–179.
3. Гу Сінчень. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві: дис... д-ра філософії (Ph.D): 023; Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021. URL: <https://www.ksada.org/pdf1/Dysertaciaa-GuSinchen.pdf> (дата звернення: 25.07.2022).
4. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 60–66.
5. Логвин М. Ю. Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII–початку XX століть. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 94–97.
6. Ло Сяо. Академія живописи Ганьсу и её историческая миссия. *Восьмі Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: СПД Чалчинська Н. В., 2021. С. 193–194. URL: [https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2020.pdf](https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf).
7. Ло Сяо. Ініціатива «Один пояс, один шлях» у векторі розширення китайських цінностей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 28–33. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/43\\_2021/part\\_2/7.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/43_2021/part_2/7.pdf).

8. Ло Сяо. Китайська академія живопису: становлення, розвиток, завдання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. 48. С. 67–72. URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202248/visnyk-lnam-no-48-2022-lo-syao-67-72.pdf>.
9. Ло Сяо. Мистецтвознавчі дослідження на шовковому шляху. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 135–141. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/262231>.
10. Ло Сяо. Паломництво в Дуньхуан з нагоди 30-річчя Академії живопису Ганьсу. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. №41. С. 29–33. URL: <http://journals.uran.ua/mz/article/view/262943>.
11. Ло Сяо. Становлення художніх музеїв Китаю: досвід для України. *Народознавчі зошити*. 2021. № 5 (161). С. 1267–1272. URL: <https://nz.lviv.ua/2021-5-24/>.
12. Новікова О., Лагутенко О. Вироби цінци доби сун у музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. 2021. № 3. С. 72–83.
13. Огнєва Т. Особливості розвитку сучасного мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї та Японії. URL: <http://ucs-univ.kiev.ua/index.php/ua/2-uncategorised/256-ohnieva-6> (дата звернення: 3.09.2020).
14. Токвіль А. де. Давній порядок і Революція; з фр. пер. Г. Філіпчук. Київ: Юніверс, 2000. 224 с.
15. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.05; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 370 с.
16. Чжижун Ген. Жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису гохуа: типологія та образно-стилістичні ознаки. *Advances of Science: Proceedings of articles the international scientific conference*. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 September 2018. Czech Republic, Karlovy Vary: Skleněný Můstek – Ukraine, Kyiv: MCNIP, 2018. С. 1438–1446.

17. Чжижун Ген. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94–104.
18. Чжижун Ген. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 6. С. 47–55.
19. Чжижун Ген. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція: автореф. дис... канд. мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2019/Chzhyzhun/%D0%A7%D0%96%D0%98%D0%96%D0%A3%D0%9D.pdf> (дата звернення: 12.06.2020).
20. Цао Гуан Юй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39/40. С. 164–185.
21. Цао Гуанюй. Класичний китайський тушевий живопис періоду Сун (906–1279 pp.). *Сходознавство*. 2011. № 55/56. С. 208–217.
22. Andrews J. F., Kuyi Sh. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 p.
23. Bal M., Bryson N. Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*. 1991. Vol. 73. №. 2. Pp. 174–208.
24. Barnhart R.M., Cahill J., Hung Wu. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Hong Kong: C&C Offset Printing Co, Ltd, 2002. 416 p.
25. Cheng Yuk Lin. *Learning from the West: the development of Chinese art education for general education in the first half of 20th century China*. PhD Dissertation, the University of Southern Queensland, 2010. 372 p. URL: [https://eprints.usq.edu.au/19477/2/Cheng\\_2010\\_whole.pdf](https://eprints.usq.edu.au/19477/2/Cheng_2010_whole.pdf).
26. Ci L. *The Art of Chinese Painting. Capturing the Timeless Spirit of Nature*. Beijing: China Intercontinental Press, 2006. 153 p.
27. Croizier R. When Was Modern Chinese Art? A Short History of Chinese Modernism. *Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations* (ed. by

- Josh Yiu). Seattle: Seattle Art Museum – University of Washington Press, 2009. Pp. 24–34.
28. Gladstone P. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
  29. Grunberg Ch. *The Real Thing: Contemporary Art from China*. Liverpool: Tate Liverpool publication, 2007. 57 p.
  30. Gracyk de T. *The Philosophy of Art*. Polity Press, 2011. 284 p.
  31. Hung W. *Yuanmingyuan: Huang Rui, the Stars, and Today/ Huang Rui. The Stars Period 1977-1984*. Hong Kong: Asia One Books, 2012. Pp. 8–19.
  32. Loehr M. *The Great Artists of China*. Oxford: Phaidon Press, 1980. 336 p.
  33. Minglu G. *Inside out: New Chinese Art*. Berkley: University of California press, 1998. 204 p.
  34. Mitchell W. J. T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. 1986. 236 p.
  35. Nielsen W.A. *New Art from the New China. Beyond the Open Door: Catalogue of the Exhibition Contemporary Paintings from the People's Republic of China*. California: Pasadena, 1987. P. 19–24.
  36. Nikkari V., Mattila-Laiho R., Wang Ph. Zhang Xiaogang. Finland: Sara Hilden Art Museum, 2007. 231p.
  37. Prodan M. *Chinesse art an introduction*. London, 1958. 198 p.
  38. Sherman E. Lee. *A History of Far Eastern Art*. 5-th ed. N.Y.: Prentice Hall, 1994. 576 p.
  39. Strassberg R.E. *The Opening Door of Contemporary Chinese Painting. Beyond the Open Door. Contemporary Paintings from the People`s Republic of China*. Pasadena: Pacific Asia Museum, 1987. Pp. 11–18.
  40. Sullivan M. *Art and Artists of Twentieth Century China*. Berkley: University of California Press, 1996. 354 p.
  41. Sullivan M. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2006. 274 p.
  42. Vermander B. *The Future of Chinese Painting. China News Analysis*. 1998. Jan. 1. # 1601. Pp. 1–10.

43. Vine R. *New China, New Art*. NY: Pestle publishing, 2008. 240 p.
44. Watson W. *Art of Dynastic China*. N.Y.: Harry N Abrams Inc, 1981. 633 p.
45. Zhang A. *A History of Chinese Painting*. Beijing: Foreign Languages Press, 2006. 244 p.

#### **Джерела китайською мовою**

46. Ай Сюань. Пекин: народне мистецтво, 2008. 203 с. / «艾轩-中国当代油画名家画集»艾轩, 人民美术出版社, 2008年8月1日.
47. Академія Ганьсу обговорює розвиток. Пекин: Новини культури Китаю. 2018 р. / 中国文化报, 听甘肃画院院长谈从“高原”向“高峰”攀登, [引用日期: 2018年].
48. Академія Ганьсу започаткувала академічну діяльність зі створення мистецтва. URL: <https://m.toutiao.com/is/B2JTfDa/> “甘肃画院启动“传承启新 潜心践行”美术创作工程学术活动”, 敦煌发布[引用日期: (дата звернення: 16.06. 2020)].
49. Академія живопису Ганьсу: офіційний веб-сайт / 甘肃画院官网: URL: <https://wlt.gansu.gov.cn/wlt/c114717/zclmyj.shtml>.
50. Ань Юнцзян, Ма Гуоцзюнь. Академії живопису Ганьсу 20 років. Ганьсу: Народне мистецтво, 2010. 117 с. / «艺道同心·甘肃画院二十年», 安邕江, 马国俊, 甘肃人民美术出版社, 2010年.
51. Арт-кар'єра Ганьсу за 5 років. Ланьчжоу: література і мистецтво Ганьсу, 2020 р. / 甘肃文艺, 组织机构代码, 为人民泼墨挥毫 为时代描绘画卷—近五年甘肃美术事业, [引用日期: 2020年].
52. Бо Гаойі. Епоха Ден Сяопіна. Пекин: Життя. Дослідження. Нові знання, 2013. 754 с. / «邓小平时代», 博高义, 生活·读书·新知三联书店, 2013年1月出版.
53. Ван Ванченг. Академії живопису Ганьсу 30 років. Ланьчжоу: Ланьчжоуський університет / «艺道同心·甘肃画院三十年», 王万成, 兰州大学出版社, 2020年12月第一版.

54. Ван Сінхуа. Художнє дослідження Фу Баоші. Образотворче мистецтво . 315 с. / «傅抱石艺术研究», 万新华, 江西美术出版社, 2009 年.
55. Виступ Ян Сяобо. Пекін: Гуанмін Дейлі, 2010 / «参见杨晓波: 中国国家画院院长杨晓波在“七院”成立大会上的致辞», «光明日报»[引用日期: 2010 年.
56. Відбулася виставка живопису в Дуньхуані та виставка китайського живопису в Ізраїлі. Пекін: Народна мережа. / “我省在以色列举办敦煌展及中国画展”, 人民网 . URL: [http://www.scio.gov.cn/m/dfbd/dfbd/Document/1668318/1668318.htm?share\\_token=1DB114C2-926A-4D44-991B-8E56125EE0B0&tt\\_from=copy\\_link&utm\\_source=copy\\_link&utm\\_medium=toutiao\\_ios&utm\\_campaign=client\\_share](http://www.scio.gov.cn/m/dfbd/dfbd/Document/1668318/1668318.htm?share_token=1DB114C2-926A-4D44-991B-8E56125EE0B0&tt_from=copy_link&utm_source=copy_link&utm_medium=toutiao_ios&utm_campaign=client_share). (дата звернення: 17.11.2019).
57. Вплив політики на мистецтво. Пекін: художній журнал, 1959 / «政治挂了帅, 笔墨就不同», «美术杂志»1959 年.
58. Ву Ліншен. Фу Баоші розповідає про мистецтво. Ченду: Сичуаньське мистецтво,1987. 58 с. / «傅抱石谈艺录»伍霖生, 四川美术出版社, 1987 年 5 月出版.
59. Ву Сі. Закон. Ченду: Народ Сичуані, 2013. 408 с. / «血酬定律», 吴思, 四川出版集团·四川人民出版社, 2013 年 12 月出版.
60. Географія та історія Дуньхуана. Дуньхуан: провінція Ганьсу / “敦煌的地理和历史 4”· 敦煌研究院 . URL: [https://m.baike.com/wikiid/194371523977225262?baike\\_source=toutiao\\_share&should\\_full\\_screen=1&hide\\_nav\\_bar=1&share\\_token=239F3037-5D3B-46E2-9AB0-0BB75CB4F03D&tt\\_from=copy\\_link&utm\\_source=copy\\_link&utm\\_medium=toutiao\\_ios&utm\\_campaign=client\\_share](https://m.baike.com/wikiid/194371523977225262?baike_source=toutiao_share&should_full_screen=1&hide_nav_bar=1&share_token=239F3037-5D3B-46E2-9AB0-0BB75CB4F03D&tt_from=copy_link&utm_source=copy_link&utm_medium=toutiao_ios&utm_campaign=client_share) (дата звернення: 21.03.2019).
61. Головна революційна історична тема мистецької діяльності Ганьсу. Ланьчжоу: Ганьсу / “甘肃省重大革命历史题材美术创作活动”, 中国广播

网 - 甘 肃 分 网 . URL: [https://gs.cnr.cn/shsy/hlzx/201106/t20110628\\_508151219.html](https://gs.cnr.cn/shsy/hlzx/201106/t20110628_508151219.html) (дата звернення: 2011.06.28).

62. Гроти Дуньхуан Могао /敦煌莫高窟: “穿越”八千年谈古论今·新浪网[引用日期]. URL: <https://m.toutiao.com/is/BYKvc69/> (дата звернення: 15.05.2014).
63. Гу Пін. Давньокитайська придворна академія. Пекін: Пекінське декоративно-прикладне мистецтво, 2011. 190 с. / «中国古代宫廷画院考略», 顾平, 北京工艺美术出版社, 2011年7月1日, 第一版.
64. Дай Цзяньє. Мен Цзяо. Шанхай: Стародавні книги Шанхая, 2006. 200 с. / «孟郊论稿», 戴建业, 上海古籍出版社, 2006年12月出版.
65. Донг Хенгніан. Красива Ганьсу. Пекін: Пекінські книги, 2015. 200 с. / «美丽甘肃», 董恒年, 北京日知图书有限公司, 2015年2月1日.
66. Думка китайських живописців. Пекін: Мистецтво, 1957. Вип. VI. / 参见»北京中国画画家的意见», 见»美术»1957年第六期.
67. Дух і характер. Колекція китайської виставки сучасного реалістичного олійного живопису (за ред. Чжан Цуйін, Китайського товариства олійного живопису). Нанкін: Видавництво Гуансі Файн Артс, 2007. 张祖英主编; 中国油画学会, 上海市文化广播影视管理局编著.精神与品格 中国当代写实油画研究展作品集. 南宁: 广西美术出版社, 2006.
68. Епоха вільних і відкритих художніх музеїв. Пекін: Народна щоденна газета, 2018 р. / 人民日报, 免费开放的美术馆时代 (逐梦 40年), [引用日期].
69. Є Цзюнь. Історія китайського мистецтва. Історія живопису в династіях Тан і Сун. Видавництво «Цзілінь», 2010. 606 с. / «中国美术小史唐宋绘画史», 叶隽, 吉林出版集团有限责任公司, 2010年11月1日.
70. Є Цзянь, Ши Дан. Мистецтво Ши Лу. Народ Шеньсі. 2003. 346 с. / «石鲁艺术文集», 叶坚、石丹, 陕西人民出版社, 2003年.

71. Живопис Дуньхуан. Пекін: Відеоспостереження / «探索发现»敦煌画派·科 教 - 央 视 网 . URL: [https://tv.cctv.com/v/vs6/VIDAjeCcBBKRkQ50djQVsPjZ160121.html?share\\_token=043EEB38-99AE-4310-B807-2CB2B541E0C1&tt\\_from=copy\\_link&utm\\_source=copy\\_link&utm\\_medium=toutiao\\_ios&utm\\_campaign=client\\_share](https://tv.cctv.com/v/vs6/VIDAjeCcBBKRkQ50djQVsPjZ160121.html?share_token=043EEB38-99AE-4310-B807-2CB2B541E0C1&tt_from=copy_link&utm_source=copy_link&utm_medium=toutiao_ios&utm_campaign=client_share) (дата звернення: 20.01.2016).
72. Живопис Дуньхуан: Зал китайського мистецтва. Ланьчжоу: Ганьсу щодня, 2018 р. / 甘肃日报, «敦煌画派: 中国美术殿堂新主张», 2018年7月24日.
73. Инь Цзинань. Один стукаю у двері – близький погляд на китайський живопис. Пекін, 1993. 210 с. /尹季男, «一声敲门声—近距离观察中国画», 北京, 1993. 210 页.
74. Інтерв'ю з Шанхайською академією образотворчих мистецтв-Ши Давей / 上海中国画院院长施大畏专访, 艺术头条 . URL: [https://www.meishu.com/news/meishujia/qianlifaxian/2019-09-16/31067.html?share\\_token=06EEA8DB-668D-4B34-970B-B277953F4A37&tt\\_from=copy\\_link&utm\\_source=copy\\_link&utm\\_medium=toutiao\\_ios&utm\\_campaign=client\\_share](https://www.meishu.com/news/meishujia/qianlifaxian/2019-09-16/31067.html?share_token=06EEA8DB-668D-4B34-970B-B277953F4A37&tt_from=copy_link&utm_source=copy_link&utm_medium=toutiao_ios&utm_campaign=client_share) (дата звернення: 3.06.2019).
75. Історія та основне становище Академії Ганьсу. Ланьчжоу: провінція Ганьсу / 甘肃画院历史及基本情况, 甘肃省文化和旅游厅 . URL: <https://mbd.baidu.com/ma/s/HvicsKAq> (дата звернення: 05.05.2019).
76. Каррье Д. Принципи написання історії мистецтва. Університет Ренміна Китай, 2004. 264 с. / «艺术史写作原理», 卡里尔, 中国人民大学出版社, 2004年3月.
77. Китайська академія мистецтв. Академія живопису Ганьсу. Створення образотворчих мистецтв. *Інженерний академічний семінар*. Пекін, 2016 / 朝圣·敦煌-甘肃画院美术创作工程学术研讨会综述»中国艺术研究院, 2016年, 文献标识码: A, 中图分类号.

78. Конотація історії та культури Ганьсу. 2012 / 甘肃历史文化的内涵与比较优势.
79. Тен Гу. «Коротка історія мистецтва Китаю: історія живопису за часів династії Тан та Сун», Цзілінь, 2010. 610с. / 《中国美术小史唐宋绘画史》，吉林出版集团有限责任公司，2010年11月1日出版.
80. Лі Вей. Паломництво в Дуньхуан, колекція художніх робіт Академії живопису Ганьсу (2011–2016). Ланьчжоу: Народне мистецтво Ганьсу, 2016. 279 с. / «朝圣.敦煌—甘肃画院美术创作工程.甘肃画院美术作品集», 李伟, 2016年, 甘肃人民美术出版社, 书号.
81. Лі Кежан. Пекін: народне мистецтво, 2002. 64 с. / «李可染»李可染, 人民美术出版社, 2002年1月出版.
82. Маркс К. Капітал. Пекін: Пекін, 2007. 169 с. / «资本论», 马克思, 北京出版社, 2007年10月出版.
83. Лу Хун. Китайське сучасне мистецтво 1978–2008. Олійний живопис. Хунань, 2013. 566с. / 鲁虹, «中国当代艺术 1978-2008», 油画, 湖南, 2013. 566页.
84. Лю Вей. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2005. 462 с. / 刘淳. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社, 2005. 462页.
85. Люй Пен. Історія сучасного мистецтва Китаю. 1990–1999. Чанша, 2000. 296 с. / 吕澎, «中国当代艺术史», (1990–1999). 长沙, 2000, 296页.
86. Люй Пэн, Тань І. Історія сучасного китайського мистецтва 1979–1989. Хубей : [б.в.], 1992. 200 с. / 吕澎, 易丹, 中国现代艺术史, 1979–1989, 湖北美术出版社, 1992年, 200页.
87. Мей Мошен. У Чаншо. Шицзячжуан: Освіта в Хебей, 2002. 238 с. / «吴昌硕»梅墨生, 河北教育出版社, 2002年3月出版.

88. Мен Фанрен. Історія Шовкового шляху. Суспільствознавство, 2011. 203 с. / «丝绸之路史话», 孟凡人, 社会科学文献出版社, 2011年10月出版.
89. Місія Академії живопису – популяризувати національне мистецтво. Пекін: Народна щоденна газета. 2018 / 人民日报, «画院肩负弘扬民族艺术重任», 2018年12月2日, 12版.
90. Національна академія живопису Китаю: інтерв'ю з Ян Сяобо. Пекін: Ронгбаожай, 2010 / «唐辉: 树国家形象, 开辟中国美术的新篇章—中国国家画院院长杨晓波访谈», «荣宝斋»期刊[引用日期: 2010年第3期].
91. Парето В. Підйом і падіння еліти. Пекін: Пекін, 2010. 106 с. / «精英的兴衰», 帕累托, 北京出版社, 2010年2月出版, 106页.
92. Парсонс Т. Структура і процеси сучасного суспільства. Гуанмін щодня, 1988 / «现代社会的结构与过程», 帕森斯, 光明日报出版社, 1988年5月出版.
93. Популяризувати мистецтво Дуньхуана та сприяти розвитку образотворчого мистецтва Ганьсу. Пекін: Сінхуа / «弘扬敦煌艺术推动甘肃美术发展» 新华网 [引用日期: 2017年9月21日]. URL: <https://m.toutiao.com/is/BYomRF7/> (дата звернення: 23.05.2020).
94. Правильне розуміння «Поясу і шляху». Пекін: Народна мережа / “正确认识“一带一路”. 人民网. URL: [https://ms.mbd.baidu.com/r/U9le6hXRrG?f=cp&rs=1098208119&ruk=4UnuoQKAIsd2A4qgTumhw&u=1b1e5fc935264dcf&urlext=%7B%22cuid%22%3A%220aBo8YO1Hi\\_YiHuBgOSj8giIH8jqPHuE0OBqilikSilCuHim0a288Y80WarSt3PaFznmA%22%7D](https://ms.mbd.baidu.com/r/U9le6hXRrG?f=cp&rs=1098208119&ruk=4UnuoQKAIsd2A4qgTumhw&u=1b1e5fc935264dcf&urlext=%7B%22cuid%22%3A%220aBo8YO1Hi_YiHuBgOSj8giIH8jqPHuE0OBqilikSilCuHim0a288Y80WarSt3PaFznmA%22%7D) (дата звернення: 26.02.2018).
95. Профіль Ганьсу. Ланьчжоу: провінція Ганьсу / “甘肃简介”, 甘肃人民政府. URL: <https://mbd.baidu.com/ma/s/OjwcJvUu> (дата звернення: 31.01.2019).

96. Рільке Р.-М. Десять листів молодому поету. Шанхай: Навчання іноземним мовам у Шанхаї, 2010. 70 с. / «给一个青年的十封信»里尔克, 上海外语教育出版社, 2010年2月1日70页.
97. Роботи Академії Ганьсу. Ланьчжоу: провінція Ганьсу / 甘肃画院工作情况, 甘肃省文化和旅游厅网站(官方网站), 报送单位: 甘肃画院[引用日期]. URL: <https://mbd.baidu.com/ma/s/YDmwcYGv> (дата звернення: 06.05.2019).
98. Розвивайте мистецтво китайського живопису. Пекін: Народна щоденна газета. 1956 / 人民日报, «发展国画艺术», 1956年10月30日.
99. Розвиток Академії і відповідальність живописців в нову епоху. «扎根人民、扎根生活—浅谈画院的发展与新时代画院画家的担当»网易—艺海无涯 [引用日期: 2019年4月27日]. URL: [https://3g.163.com/dy/article/EDQ805ET0521C41C.html?share\\_token=713275CC-BF38-4456-A4A7-2CE44C8DE0B3&tt\\_from=copy\\_link&utm\\_source=copy\\_link&utm\\_medium=toutiao\\_ios&utm\\_campaign=client\\_share](https://3g.163.com/dy/article/EDQ805ET0521C41C.html?share_token=713275CC-BF38-4456-A4A7-2CE44C8DE0B3&tt_from=copy_link&utm_source=copy_link&utm_medium=toutiao_ios&utm_campaign=client_share) (дата звернення: 3.09.2019).
100. Сезанн П. Золоте місто. 2011. 308 с. / «塞尚艺术简书», 塞尚, 金城出版社, 2011年8月.
101. Сприяти спільному будівництву Економічного поясу Шовкового шляху. Пекін: Інформаційне агентство «Сінхуа» / 推动共建丝绸之路经济带和21世纪海上丝绸之路的愿景与行动·新华社. URL: <https://mbd.baidu.com/ma/s/g8afxRWl> (дата звернення: 27.06.2015).
102. Статус приватних художніх академій. Пекін: Новини культури Китаю. 2009 / 中国文化报, 罗宁: 国办画院有作为才有地位.
103. Створено художниками академії. Ланьчжоу: Академія Ганьсу, 1995 / 甘肃画院理论研究室, 谈甘肃画院几位画家的创作.

104. Сьогодні і майбутнє академії. Пекін: спостереження за мистецтвом, 1997 / «画院的现状和未来—全国部分画院院长笔谈», «美术观察—观察家栏目».
105. Сюй Вей. Тяньцзінь: народне мистецтво, 2000. 147 с. / «徐渭精品画集»徐渭, 天津人民美术出版社, 2000年1月出版.
106. Тен. І. Філософія мистецтва. Чжецзян: Цифрові медіа, 2017. 525 с. / «艺术哲学», 丹纳,傅雷, 浙江出版集团数字传媒有限公司, 2017年6月1日.
107. Токквіль А. Зібрання творів; 1 вид., 2013. Т. 1. 500 с. / «托克维尔文集», 托克维尔, 商务印书馆, 2013年3月1日.
108. У відповідь на національну концепцію «Поясу і шляху» Академія запустила міжнародний мистецький проєкт / 响应国家“一带一路”构想国家画院启动国际美术工程招标, 艺术中国. URL: [art.china.cn](http://art.china.cn) (дата звернення: 4.06.2016).
109. Феномен Китайської академії живопису. Пекін: спостереження за мистецтвом, 2001 р. / «“边缘”状态下的中国“画院”现象», «美术观察»[引用日期: 2001年第2期].
110. Фань Жуйхуа. Куди йде китайський живопис. Дослідження і обговорення розвитку китайського живопису. Пекін, 2007. 237 с. / 范瑞华»中国画向何处去».
111. Хе Дуолінг. Естетичні люди. Пекін: Життя. Дослідження. Нові знання, 2011. 245 с. / «天生是个审美的人»何多苓, 生活·读书·新知三联书店; 第一版, 2011年10月1日.
112. Хе Чженгуан. Американський художник: Вайз. Шицзячжуан: Освіта в Хебей, 2020. 223 с. / «怀斯: 美国写实派大师»何政广, 河北教育出版社, 2020年9月27日.

113. Хто відкрив Шовковий шлях. Пекін: Китайська академія суспільних наук. 2017 р. / 是谁发现了丝绸之路·中国社会科学院 URL: <https://mbd.baidu.com/ma/s/C138tOUF> (дата звернення: 16.05.2017).
114. Художник Ван Менгтонг / 得意而忘象—甘肃画院王梦彤敦煌系列”, 书画定西 . URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/6dVfO-HswZ2bkCUmvXWFkg> (дата звернення: 12.06.2017).
115. Художник Сюй Ханьчжень /许翰政: 后工业时代的视觉图式”, 兰州画魂 [引用日期: . URL: [https://mp.weixin.qq.com/s/tDkHrAb3IX8Q8YrFljZ\\_BA](https://mp.weixin.qq.com/s/tDkHrAb3IX8Q8YrFljZ_BA) (дата звернення: 31.08.2018).
116. Художник Хан Цзюнь / “韩君: 隐喻、诗性与庄子风神”, 兰州画魂[引用日期. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/-nhcJuqbQA0gNM1lFe8bpA> (дата звернення: 01.12.2019).
117. Художник Чжан Сяньвен / “张宪文: 书写西部花鸟的新华章”, 兰州画魂. URL: [https://mp.weixin.qq.com/s/v3vaLty\\_eLyJS\\_2u0xeZXQ](https://mp.weixin.qq.com/s/v3vaLty_eLyJS_2u0xeZXQ) (дата звернення: 20.09.2018).
118. Художник Чжан Сінгуо / [朝圣·敦煌]—艺术家张兴国, 临洮经纬艺术馆. URL: [https://mp.weixin.qq.com/s/L1mNEE\\_YAIu65kpt0nAO0Q](https://mp.weixin.qq.com/s/L1mNEE_YAIu65kpt0nAO0Q) (дата звернення: 02.11.2016).
119. Художній музей Ганьсу. Ланьчжоу: провінція Ганьсу / “甘肃美术馆”, 百度百科 . URL: [https://m.baik.com/wikiid/60915537118857094?baike\\_source=toutiao\\_share&should\\_full\\_screen=1&hide\\_nav\\_bar=1&share\\_token=E0E55F5F-8531-4E54-9E7C-6009F6C98CF2&tt\\_from=copy\\_link&utm\\_source=copy\\_link&utm\\_medium=toutiao\\_ios&utm\\_campaign=client\\_share](https://m.baik.com/wikiid/60915537118857094?baike_source=toutiao_share&should_full_screen=1&hide_nav_bar=1&share_token=E0E55F5F-8531-4E54-9E7C-6009F6C98CF2&tt_from=copy_link&utm_source=copy_link&utm_medium=toutiao_ios&utm_campaign=client_share) (дата звернення: 28.06.2020).
120. Художня академія Дуньхуана має понад 300 документів з Дуньхуана. Дуньхуан: провінція Ганьсу / “敦煌研究院所藏 300 余件敦煌文献”. 敦煌研究院. URL: [https://www.dha.ac.cn/jggk/jgjj.htm?share\\_token=D00169CD-](https://www.dha.ac.cn/jggk/jgjj.htm?share_token=D00169CD-)

[61C1-4F13-A728-](#)

[A5C240EA3D11&tt\\_from=copy\\_link&utm\\_source=copy\\_link&utm\\_medium=toutiao\\_ios&utm\\_campaign=client\\_share](#) (дата звернення: 11.01.2019).

121. Хьюз Р. Матісс. Чанчунь: образотворче мистецтво Цзілінь, 2004. 430 с. / «马蒂斯», 罗伯特.休斯, 吉林美术出版社, 2004年1月出版.
122. Цао Іцян. Мистецтво та історія. Китайська академія мистецтв, 2001. 226 с. / «艺术与历史», 曹意强, 中国美术学院出版社, 2001年1月1日.
123. Цао Іцян. Погляд на історію мистецтва. Китайська академія мистецтв, 2007. 641 с. / «艺术的视野», 曹意强, 中国美术学院出版社, 2007年8月1日.
124. Цинь Лібін та Чжан Сяньвен провели виставку в Україні. Ланьчжоу: Ганьсу щодня, 2018 / 甘肃日报, 秦理斌张宪文书画艺术交流展在乌克兰举行.
125. Цзуньїн Ван. Історія китайського живопису. Видавництво Південно-Східного університету, 2009. 225 с. / 王宗英 . 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社, 2009. 225 页.
126. Чао Лі. Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису і каліграфії, 2007. 392 с. / 李超 中国现代油画史 上海: 上海书画出版社, 2007. 392 页.
127. Чен Данцін. Десятирічна картина маслом Чень Данціна: 2000–2010 рр. Наннінг: Гуансі, 2011. 239 с. / «陈丹青归国十年油画速写 2000–2010», 陈丹青, 广西师范大学出版社, 2011年1月出版.
128. Чень Їфей. Ханчжоу: Чжецзянське народне мистецтво, 2002 / «名家名品·陈逸飞»陈逸飞, 浙江人民美术出版社, 2002年7月出版.
129. Чень Шоусян. Новий живопис освічених людей. 10 тисяч образів душі. Чанчунь, 1999. 240 с. / 陈绶祥«新文人画集».
130. Чи потрібно Китаю готувати художників? Пекін: Новини культури Китаю. 2001 р. / 中国文化报, 光明: 国家要不要养画家.

131. Чжан Гуанфу. Історія китайського мистецтва. Знання, 1982. 478 с. / «中国美术史», 张光福, 知识出版社, 1982年1月1日.
132. Чжоу Енлай. Виступ на інавгураційному засіданні Китайської академії живопису в 1957 р. Пекін, 1957 р. 周恩来: 1957年5月14日在北京中国画院成立大会上的致词辑要, 北京画院网. URL: [www.bjaa.com.cn/my/52/pxb-zhouenlai.htm](http://www.bjaa.com.cn/my/52/pxb-zhouenlai.htm) (дата звернення: 04.07.2019).
133. Шан Йонг. Художня система Китаю і ринок образотворчого мистецтва. Південно-Східний університет, 2014. 386 с. / «中国美术制度与美术市场», 商勇, 东南大学出版社, 2014年04月01日.
134. Шу Шицзюнь. Лу Яньшао. Шицзячжуан: Освіта в Хебей, 2002. 265 с. / «陆俨少»舒士俊, 河北教育出版社, 2002年9月出版.
135. Що привносить у мистецтво «Пояс і шлях»? Соху / “一带一路”给艺术带来什么?. URL: <https://mr.baidu.com/r/U91C2Wjiow?f=cp&u=ddebdbfc3ee3c920> (дата звернення: 22.03.2022).
136. Ю Дан. Академія мистецтв династії Сун. Видавництво «Цзілінь», 2010. 120 с. / «宋代画院», 于丹, 吉林出版集团有限责任公司、吉林文史出版社, 2010年4月1日.
137. Юань Мей. Поезія. Пекін: народна література, 1982. 875 с. / «随园诗话 (上, 下)»袁枚, 人民文学出版社, 1982年9月.
138. Южін Цу, Ченлін Цу. Сто років китайської історії мистецтва. Пекін, 2015. 404 с. / 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. . 北京, 2014. 404 页.
139. Юй Дін, Чжао Лі. Історія китайського живопису 1542–2000 рр. Хунань: Мистецтво, 2002. 1730 с. / 余丁, 赵力»中国油画史 1542-2000年».
140. Юньнян Сює, Сіньї Цай. Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цин. Пекін: [б.в.], 2000. 290 с. / 薛永年, 蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000年, 290 页.

141. Ян Бай. Лінь Цюань, Гао Чжі. 2010. 205 с. / «林泉高致集», 杨伯, 中华书局出版, 2010年9月第一版.
142. Ян Бо. Про взаємозв'язок між творчістю мистецтва та регіональністю. Урумчі Новий Захід, 2007 / 搜狐网[引用日期: 2007年6月23日].
143. Яньпін Хей. Історія китайського живопису. Шіцзяцзуань: [б.в.], 2005. 480 с. /何延品, 中国绘画史, 石家庄: 2005年, 480页.
144. Ян Цзяньфен. Жень Бонянь. Наньчан: образотворче мистецтво Цзянсі, 2009. 378 с. / «任伯年(上、下)»杨建峰, 江西美术出版社, 2009年4月1日出版.
145. Ян Чен'їн, Лінь Венься. Пан Тяньшоу. Пекін, 2004. 371 с. / «潘天寿»杨成寅、林文霞, 中国人民大学出版社, 2004年1月出版.
146. Яньхуан Чуньцю, 2012. «炎黄春秋», 2012年第七期.
147. Краєзнавча мистецька цінність і значимість. «浅议地域美术价值及其意义»中图分类号: J505, 文献标识码: A.

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Іл. 2.1. Сюй Сі. Бамбук на снігу. Династія Південна Тан (937-976). Шовк, туш. 151,1x99,2. Шанхайський музей, Шанхай.
2. Іл. 2.2. Цуй Бо. Подвійне щастя. Династія Сун (960-1279). Шовк, туш. 193,7x103,4. Музей Палацу Тайпеї, Тайвань, Китай.
3. Іл. 2.3. Цуй Бо. Рідкісні птахи. Династія Сун (960-1279). Шовк, туш. 23.5x101.4. Гугун, Пекін.
4. Іл. 2.4. Ці Байши. Водоспади і хвойні рослини. 1925. Папір, туш. 178x46. Провінційний музей Хунань, Чанша.
5. Іл. 2.5. Гао Ї. Пошук гір. Фрагмент. Династія Сун (960-1279). Папір, туш. 27x847,1. Бостонський музей мистецтва, США.
6. Іл. 2.6. Лі Тана. Сільський лікар. Династія Тан. Шовк, туш. 68.8x58.7. Музей Палацу Тайпеї, Тайвань, Китай.
7. Іл. 2.7. Сяо Чжао. Осінні гори і дерева. Династія Сун (960-1279). Папір, туш. 28x28. Китай.
8. Іл. 2.8. Сюаньхе Хуапу. Фрагмент.
9. Іл. 2.9. Сюаньхе Хуапу. Фрагмент.
10. Іл. 2.10. Сюаньхе Хуапу. Фрагмент.
11. Іл. 2.11. Сюаньхе Хуапу. Фрагмент.
12. Іл. 2.12. Фу Баоши. Селище Шаошань. 1960. Папір, туш. 81,8x116,3. Нанкінський музей, Нанкін.
13. Іл. 2.13. Лі Кежань. Гора Люпан. 1959. Папір, туш. 93x174. Національний музей Китаю. Пекін.
14. Іл. 2.14. Е Цяньюй. Пейзажі Гуйліня. 1961. Папір, туш. 58x69. Китай.
15. Іл. 2.15. Е Цяньюй. Танок лотосів. 1960. Папір, туш. 38,5x69,5. Китай.
16. Іл. 2.16. Ло Гунлю. Мао Цзедун на горі Цзінганшань. 1959. Полотно, живопис. 150x220. Національний музей Китаю, Пекін.

17. Іл. 2.17. Цай Лян. Вогні Яньаню. 1959. Полотно, живопис. 164x382. Військовий музей Китайської народної революції, Пекін.
18. Іл. 2.18. Лі Кежань. Великий похід. 1959. Папір, туш. 96x146,5. Китай.
19. Іл. 2.19. Ши Лу. Бої на півночі Шеньсі. 1959. Папір, туш. 233x216. Національний музей Китаю, Пекін.
20. Іл. 2.20. Ши Лу. Неосяжні гори. 1959. Папір, туш. 135,5x79,2. Китай.
21. Іл. 2.21. Академія Ганьсу. Фото.
22. Іл. 2.22. Мао Діфей. Гранат. 1990. Папір, туш. 33x31. Ланьчжоу.
23. Іл. 2.23. Мао Діфей. Квітне слива. 1990. Папір, туш. 68x68. Ланьчжоу.
24. Іл. 2.24. Мао Діфей. Білка на дині. 1990. Папір, туш. 66x43. Ланьчжоу.
25. Іл. 2.25. Лі Баофен. Старий Агулі. 1993. Папір, туш. 68x45. Ланьчжоу.
26. Іл. 2.26. Лі Баофен. Зима Ганьнаня. 1995. Папір, туш. 136x68. Ланьчжоу.
27. Іл. 2.27. Лі Баофен. Матінка. 1996. Папір, туш. 68x45. Ланьчжоу.
28. Іл. 2.28. Лі Баофен. Матінка Дролма. 1996. Папір, туш. 68x68. Ланьчжоу.
29. Іл. 2.29. Паломництво. Дуньхуан. Художники створюють сцену. Академія Ганьсу – 1.
30. Іл. 2.30. Паломництво. Дуньхуан. Художники створюють сцену. Академія Ганьсу – 2.
31. Іл. 2.31. Лі Вей, Цзінь Чанхун, Ло Шаоцзюнь, Цао Веньхай. Вічність. Дуньхуан. 2016. Монохроматична туш на паперовому сувої. 240x720.
32. Іл. 2.32. Чжан Сінго, Чжан Цзяньчжун, Чжан Сяньвень, Цао Хань. Літній урожай пастухів степу Сайхантала. 2016. Монохроматична туш на паперовому сувої. 240x720.
33. Іл. 2.33. Ван Ментун, Мао Чжичен, Фань Веньян, Чжан Шенцзінь. Новий вигляд Шовкового шляху – Гранд-базар. 2016. Монохроматична туш на паперовому сувої. 240x720.
34. Іл. 2.34. Сюй Ханьчжен, Фан Цзяньпін, Хань Цзюнь. На захід за вченням Будди. 2016. Полотно, олійний живопис. 260x720.
35. Іл. 2.35. Лі Вей. Враження від Дуньхуана. 2012. Папір, туш. 50x30. Ланьчжоу.

36. Іл. 2.36. Лі Вей. Сонячні прерії. 2012. Папір, туш. 165x200. Ланьчжоу.
37. Іл. 2.37. Лі Вей. Тибетські жінки. 2013. Папір, туш. 50x50. Ланьчжоу.
38. Іл. 2.38. Лі Вей. Лангге. 2013. Папір, туш. 146×196. Ланьчжоу.
39. Іл. 2.39. Лі Вей. Батьківщина. 2013. Папір, туш. 138×69. Ланьчжоу.
40. Іл. 2.40. Лі Вей. Зображення Ганьнаня. 2013. Папір, туш. 45x50. Ланьчжоу.
41. Іл. 2.41. Лі Вей. Зображення Баванліну – 1. 2014. Папір, туш. 45x50. Ланьчжоу.
42. Іл. 2.42. Лі Вей. Зображення Баванліну – 2. 2014. Папір, туш. 45x50. Ланьчжоу.
43. Іл. 2.43. Лі Вей. Зображення Баванліну – 3. 2014. Папір, туш. 45x50. Ланьчжоу.
44. Іл. 2.44. Лі Вей. Зображення Баванліну – 4. 2014. Папір, туш. 45x50. Ланьчжоу.
45. Іл. 2.45. Лі Вей. Зображення Баванліну – 5. 2014. Папір, туш. 45x50. Ланьчжоу.
46. Іл. 2.46. Чжан Сінго. Край радості. 2016. Папір, туш. 196x384. Ланьчжоу.
47. Іл. 2.47. Чжан Сінго. Місто – 1. 2008. Папір, туш. 198x198. Ланьчжоу.
48. Іл. 2.48. Чжан Сінго. Місто – 2. 2008. Папір, туш. 198x198. Ланьчжоу.
49. Іл. 2.49. Чжан Сінго. Місто – 3. 2013. Папір, туш. 140x140. Ланьчжоу.
50. Іл. 2.50. Чжан Сінго. 1907 рік повіт Тунвей – 1. 2001. Папір, туш. 198x300. Ланьчжоу.
51. Іл. 2.51. Чжан Сінго. 1907 рік повіт Тунвей – 2. 2001. Папір, туш. 198x300. Ланьчжоу.
52. Іл. 2.52. Чжан Сінго. Лід тронувся після Сонцестояння – 3. 2008. Папір, туш. 180x144. Ланьчжоу.
53. Іл. 2.53. Чжан Сінго. Люди в дорозі – 1. 2009. Папір, туш. 198x198. Ланьчжоу.
54. Іл. 2.54. Чжан Сінго. Час танців. 2013. Папір, туш. 240x180. Ланьчжоу.
55. Іл. 2.55. Печери Могао – 1. Дуньхуан.
56. Іл. 2.56. Печери Могао – 2. Дуньхуан.

57. Іл. 2.57. Печери Могао – 3. Дуньхуан.
58. Іл. 2.58. Печери Могао – 4. Дуньхуан.
59. Іл. 2.59. Печери Могао – 5. Дуньхуан.
60. Іл. 2.60. Сплячий Будда в печерах Могао.
61. Іл. 2.61. Статуї та фрески всередині печер Могао – 1.
62. Іл. 2.62. Статуї та фрески всередині печер Могао – 6.
63. Іл. 2.63. Фрески печер Могао – 2.
64. Іл. 2.64. Фрески печер Могао – 3.
65. Іл. 2.65. Фрески печер Могао – 4.
66. Іл. 2.66. Фрески печер Могао – 5.
67. Іл. 2.67. Фрески печер Могао – 8.
68. Іл. 2.68. Фрески печер Могао – 9.
69. Іл. 2.69. Фрески печер Могао – 10.
70. Іл. 2.70. Фрески печер Могао – 12.
71. Іл. 2.71. Фрески печер Могао – 14.
72. Іл. 3.1. Лі Баофен. Три тибетці. 2013. Папір, туш. 68x68. Ланьчжоу.
73. Іл. 3.2. Цзяньшань. Брід. 2001. Папір, туш. 88x68. Ланьчжоу.
74. Іл. 3.3. Цзяньшань. Веселе купання в сільському озері. 2000. Папір, туш. 88x78. Ланьчжоу.
75. Іл. 3.4. Чень Тянью. Безкрай Шовковий шлях. 2005. Папір, туш. 45x45. Ланьчжоу.
76. Іл. 3.5. Чень Тянью. У західних горах. 1990. Папір, туш. 55x55. Ланьчжоу.
77. Іл. 3.6. Цзян Чжисінь. Дух жовтоземів. 2000. Папір, туш. 176x188. Ланьчжоу.
78. Іл. 3.7. Цзян Чжисінь. На віки віків. 1989. Папір, туш. 176x188. Ланьчжоу.
79. Іл. 3.8. Чень Даньцін. Про Тибет – Вівчарка. 1980. Полотно, живопис. 78,6x52,3. Китай.
80. Іл. 3.9. Чень Їфея. Про Цзяннань – 1. 1983. Полотно, живопис. 60x80. Китай.

81. Іл. 3.10. Чень Їфея. Про Цзяннань – 2. 1984. Полотно, живопис. 60x80. Китай.
82. Іл. 3.11. Ван Ментун. Показна музична молодості. 2016. Папір, туш. 150x150. Ланьчжоу.
83. Іл. 3.12. Ван Ментун. Різнокольорові ролики. 2018. Папір, туш. 180x180. Ланьчжоу.
84. Іл. 3.13. Чжан Сяньвень. Осінній пейзаж Південної Лян. 2016. Папір, туш. 182x220. Ланьчжоу.
85. Іл. 3.14. Чжан Сяньвень. Благодать у колоссі. 2016. Папір, туш. 96x182. Ланьчжоу.
86. Іл. 3.15. Чжан Сяньвень. Урожайний серпень Ганьсу. 2017. Папір, туш. 96x182. Ланьчжоу.
87. Іл. 3.16. Чжан Сяньвень. Ще одна осінь. 2018. Папір, туш. 144x182. Ланьчжоу.
88. Іл. 3.17. Лі Кежання. Громада зчервонілих гір – 1. 1962. Папір, туш. 69x45. Китай.
89. Іл. 3.18. Чжан Сяньвень. Тихий лотосовий ставок. 2017. Папір, туш. 92x184. Ланьчжоу.
90. Іл. 3.19. Чжан Сяньвень. Птах розкриває квітку. 2017. Папір, туш. 92x184. Ланьчжоу.
91. Іл. 3.20. Чжан Сяньвень. Лотос у ставку зворушує серце. 2018. Папір, туш. 68x136. Ланьчжоу.
92. Іл. 3.21. Хань Цзюнь. Вхід до Шамбали. 2015. Полотно, живопис. 80x160. Ланьчжоу.
93. Іл. 3.22. Хань Цзюнь. Річка Дасяхе. 2016. Полотно, живопис. 80x160. Ланьчжоу.
94. Іл. 3.23. Хань Цзюнь. Світанок. 2018. Полотно, живопис. 140x180. Ланьчжоу.
95. Іл. 3.24. Хань Цзюнь. Цвіт ірису. 2022. Полотно, живопис. 80x160. Ланьчжоу.

96. Лл. 3.25. Хань Цзюнь. 6 червня. 2019. Полотно, живопис. 140x180. Ланьчжоу.
97. Лл. 3.26. Хань Цзюнь. Хмари на горизонті. 2019. Полотно, живопис. 140x180. Ланьчжоу.
98. Лл. 3.27. Сюй Ханьчжен. Прогулянка міжселищною дорогою. 2001. Полотно, живопис. 65x81. Ланьчжоу.
99. Лл. 3.28. Сюй Ханьчжен. Музика давнього міста. 2001. Полотно, живопис. 60x73. Ланьчжоу.
100. Лл. 3.29. Сюй Ханьчжен. Збляклі спогади. 2007. Полотно, живопис. 100x72. Ланьчжоу.
101. Лл. 3.30. Сюй Ханьчжен. Весняний марш. 2004. Полотно, живопис. 100x130. Ланьчжоу.
102. Лл. 3.31. Сюй Ханьчжен. Приємний оку простір. 2007. Полотно, живопис. 80x100. Ланьчжоу.
103. Лл. 3.32. Сюй Ханьчжен. Зображення Дунсяна. 2012. Полотно, живопис. 60x80. Ланьчжоу.
104. Лл. 3.33. Сюй Ханьчжен. Зображення гори Кунтуншань. 2016. Полотно, живопис. 60x80. Ланьчжоу.
105. Лл. 3.34. Ван Ваньчен. Назустріч світанку. 2011. Папір, туш. 125x245. Ланьчжоу.
106. Лл. 3.35. Лен Цзяньцзюнь. Битва за Ланьчжоу – Перша польова армія звільняє Ланьчжоу. 2013. Полотно, живопис. 150x300. Провінційний музей Ганьсу, Ланьчжоу.
107. Лл. 3.36. Ван Сяюю. Проведення річки Датунхе до впадини Ціньванчуань. 2018. Папір, туш. 200x800. Ланьчжоу.
108. Лл. 3.37. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 1. 2012. Полотно, живопис. 120x140. Ланьчжоу.
109. Лл. 3.38. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 2. 2012. Полотно, живопис. 120x140. Ланьчжоу.

110. Лл. 3.39. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 3. 2012. Полотно, живопис. 120x140. Ланьчжоу.
111. Лл. 3.40. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 4. 2012. Полотно, живопис. 120x140. Ланьчжоу.
112. Лл. 3.41. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 5. 2012. Полотно, живопис. 120x140. Ланьчжоу.
113. Лл. 3.42. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 6. 2012. Полотно, живопис. 120x140. Ланьчжоу.
114. Лл. 3.43. Ван Хун. Ден Чуньлань. 2010. Папір, туш. 150x190. Ланьчжоу.
115. Лл. 3.44. Лу Чжихун. Весняний пейзаж. 2012. Полотно, живопис. 150x270. Ланьчжоу.
116. Лл. 3.45. Цзя Цінчун. Пісні процвітання «хуар». 2016. Папір, туш. 140x220. Ланьчжоу.
117. Лл. 3.46. Академія живопису Ганьсу займається підготовкою працівників регіональних художніх музеїв та будинків культури. Демонстрація створення картини – 1.
118. Лл. 3.47. Академія живопису Ганьсу займається підготовкою працівників регіональних художніх музеїв та будинків культури. Демонстрація створення картини – 2.
119. Лл. 3.48. Академія живопису Ганьсу займається підготовкою працівників регіональних художніх музеїв та будинків культури. Приклад картини.
120. Лл. 3.49. Виставка художника Академії живопису Ганьсу Чжан Сяньвєня і професора університету Ланьчжоу Цінь Лібіня в Україні.
121. Лл. 3.50. Групова фотографія митців біля входу в «Шоколадний будинок».
122. Лл. 3.51. Цифрова виставка Академії живопису Ганьсу в Ізраїлі.
123. Лл. 3.52. Цифрова виставка Академії живопису Ганьсу в Ізраїлі. Проведення виставки – 1.
124. Лл. 3.53. Цифрова виставка Академії живопису Ганьсу в Ізраїлі. Проведення виставки – 2.

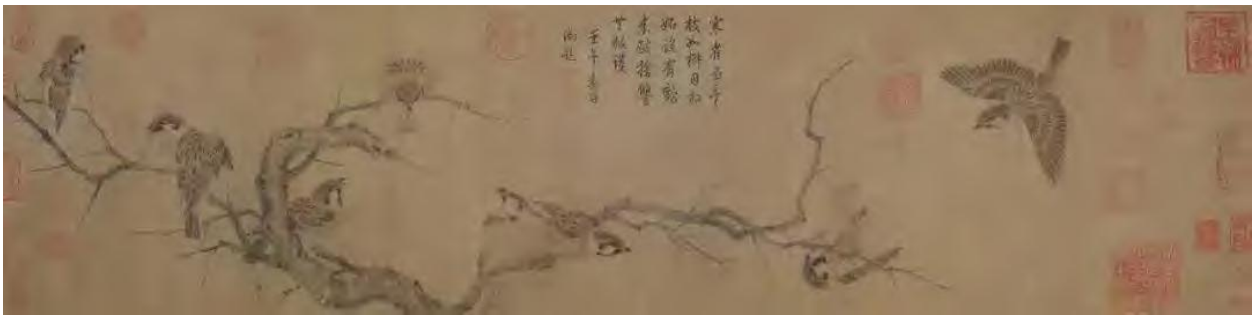
**ДОДАТОК В.  
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ**



Іл. 2.1. Сюй Сі. Бамбук на снігу. Династія Південна Тан (937-976)



Іл. 2.2. Цуй Бо. Подвійне щастя. Династія Сун (960-1279)



Іл. 2.3. Цуй Бо. Рідкісні птахи. Династія Сун (960-1279)



Іл. 2.4. Ці Байши. Водоспади і хвойні рослини. 1925



Іл. 2.5. Гао Ї. Пошук гір. Фрагмент. Династія Сун (960-1279)



Іл. 2.6. Лі Тана. Сільський лікар. Династія Тан



Іл. 2.7. Сяо Чжао. Осінні гори і дерева. Династія Сун (960-1279)



Іл. 2.8. Сюаньхе Хуапугу. Фрагмент



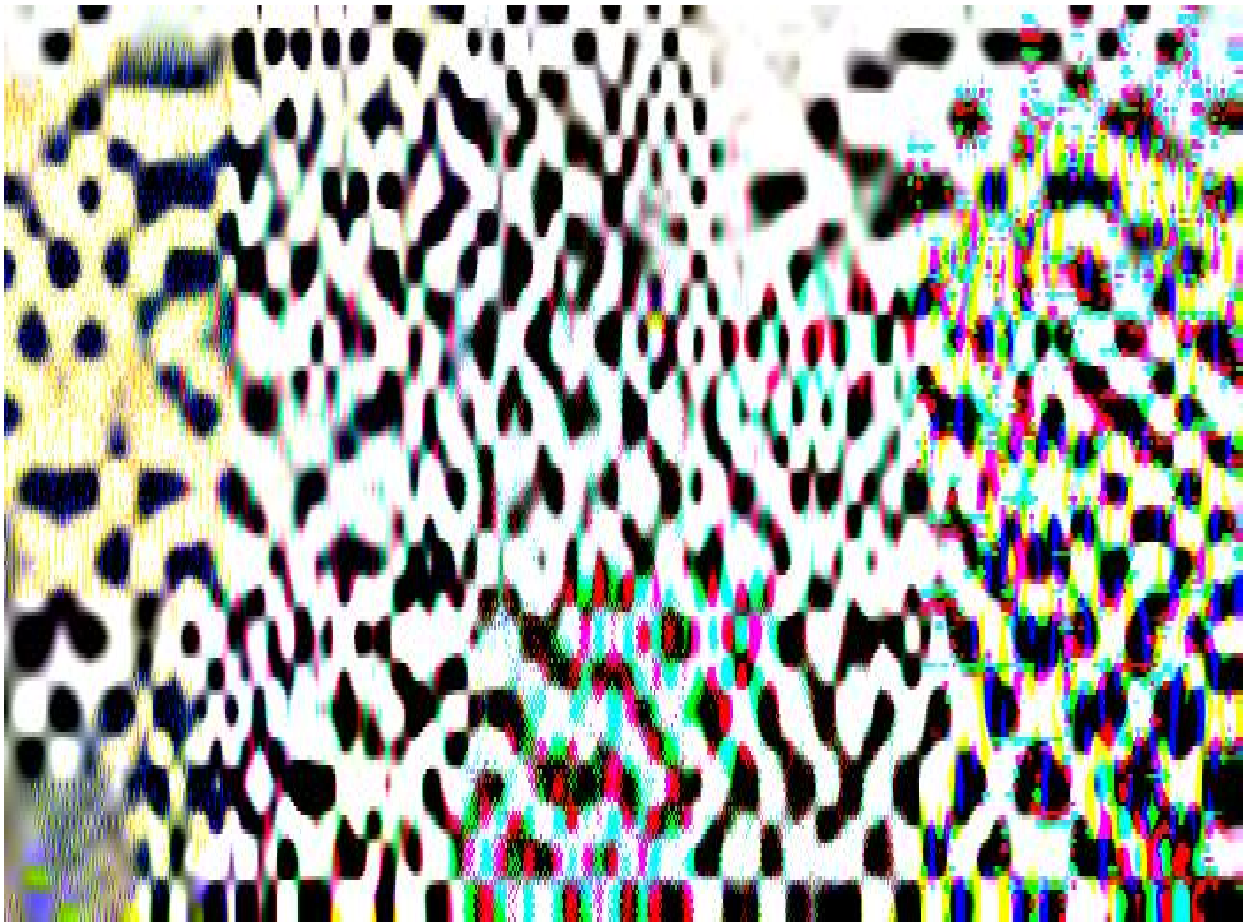
Ил. 2.9. Сюаньхе Хуапу. Фрагмент



Ил. 2.10. Сюаньхе Хуапу. Фрагмент



Ил. 2.11. Сюаньхе Хуапу. Фрагмент



Іл. 2.12. Фу Баоши. Селище Шаошань. 1960



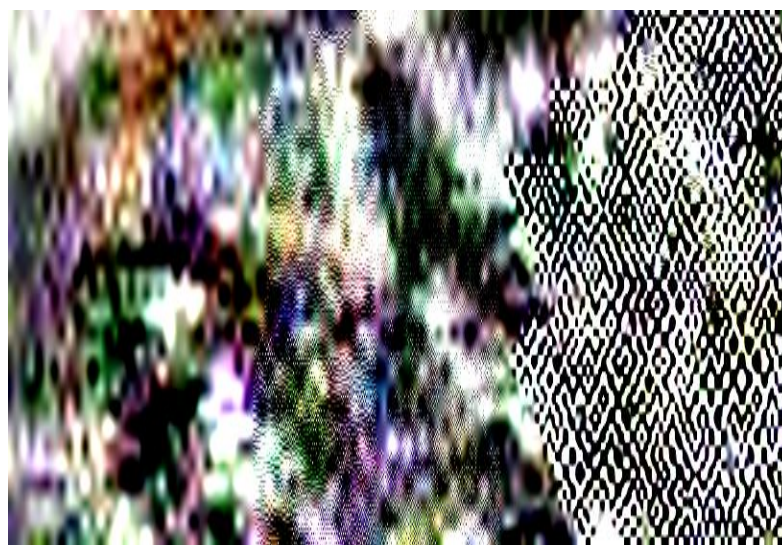
Іл. 2.13. Лі Кежань. Гора Люпан. 1959



Іл. 2.14. Е Цяньюй. Пейзажі Гуйліня. 1961



Іл. 2.15. Е Цяньюй. Танок лотосів. 1960



Іл. 2.16. Ло Гунлю. Мао Цзедун на горі Цзінганшань. 1959



Іл. 2.17. Цай Лян. Вогні Яньаню. 1959



Іл. 2.18. Лі Кежань. Великий похід. 1959



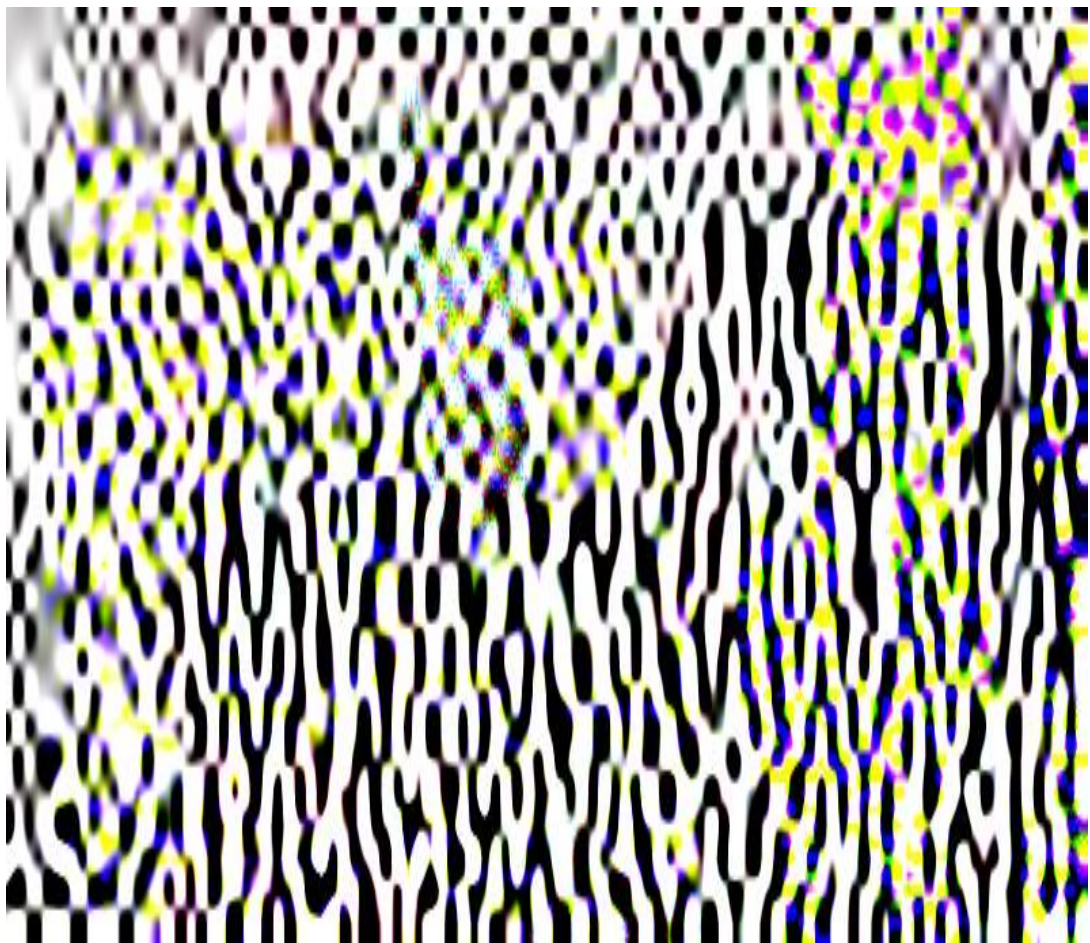
Іл. 2.19. Ши Лу. Бої на півночі Шеньсі. 1959



Іл. 2.20. Ши Лу. Неосяжні гори. 1959



Іл. 2.21. Академія Ганьсу. Фото



Іл. 2.22. Мао Діфей. Гранат. 1990



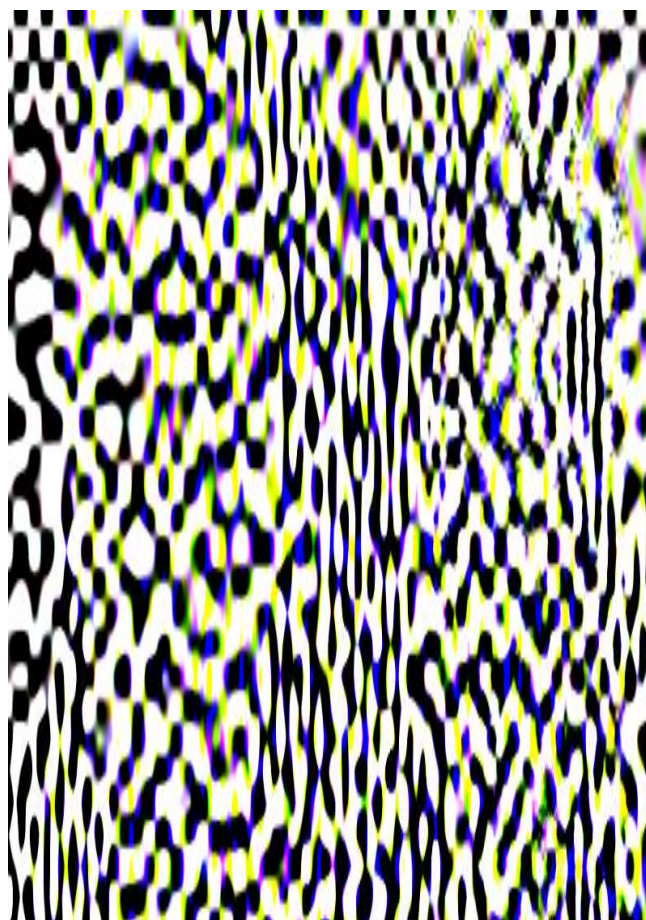
Іл. 2.23. Мао Діфей. Квітне слива. 1990



Іл. 2.24. Мао Діфей. Білка на дині. 1990



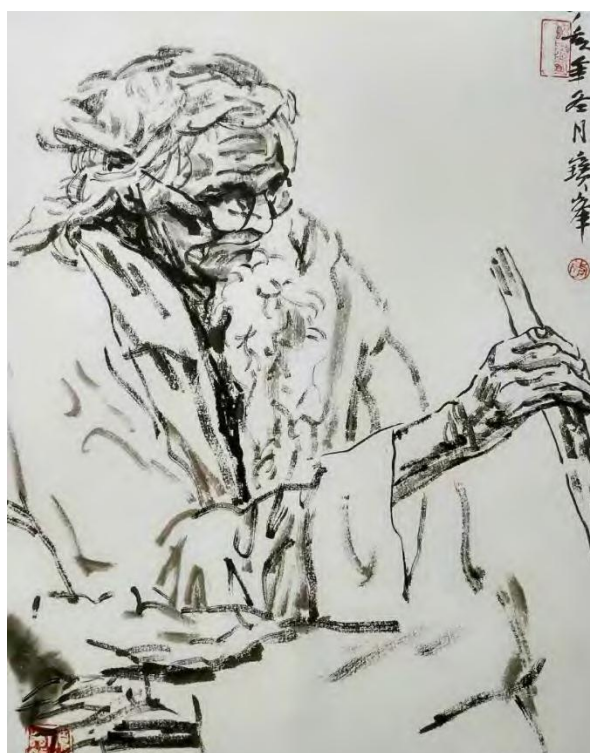
Іл. 2.25. Лі Баофен. Старий Агулі. 1993



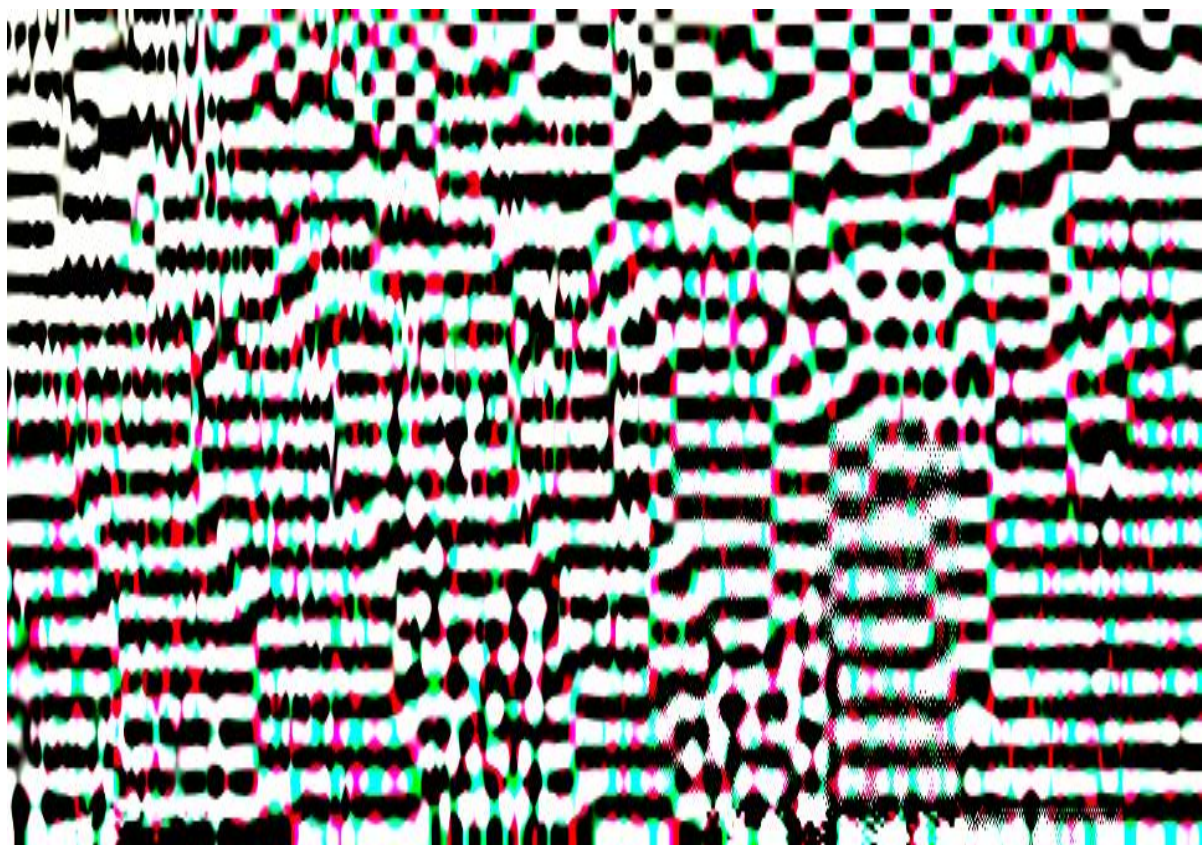
Іл. 2.26. Лі Баофен. Зима Ганьнаня. 1995



Іл. 2.27. Лі Баофен. Матінка. 1996



Іл. 2.28. Лі Баофен. Матінка Дролма. 1996



Іл. 2.29. Паломництво. Дуньхуан. Художники створюють сцену. Академія  
Ганьсу – 1



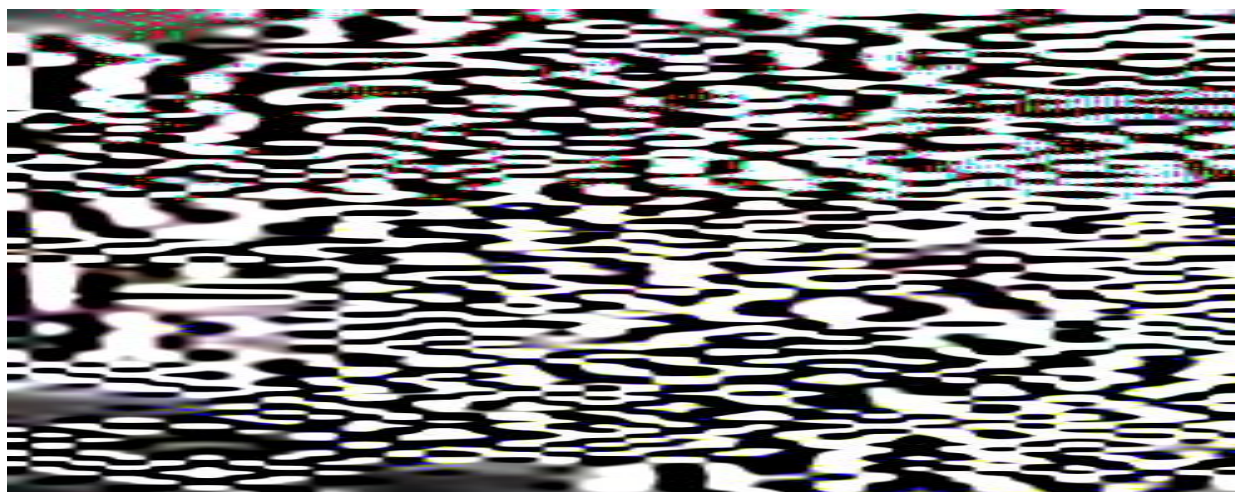
Іл. 2.30. Паломництво. Дуньхуан. Художники створюють сцену. Академія  
Ганьсу – 2



Іл. 2.31. Лі Вей, Цзінь Чанхун, Ло Шаоцзюнь, Цао Венхай. Вічність.  
Дуньхуан. 2016



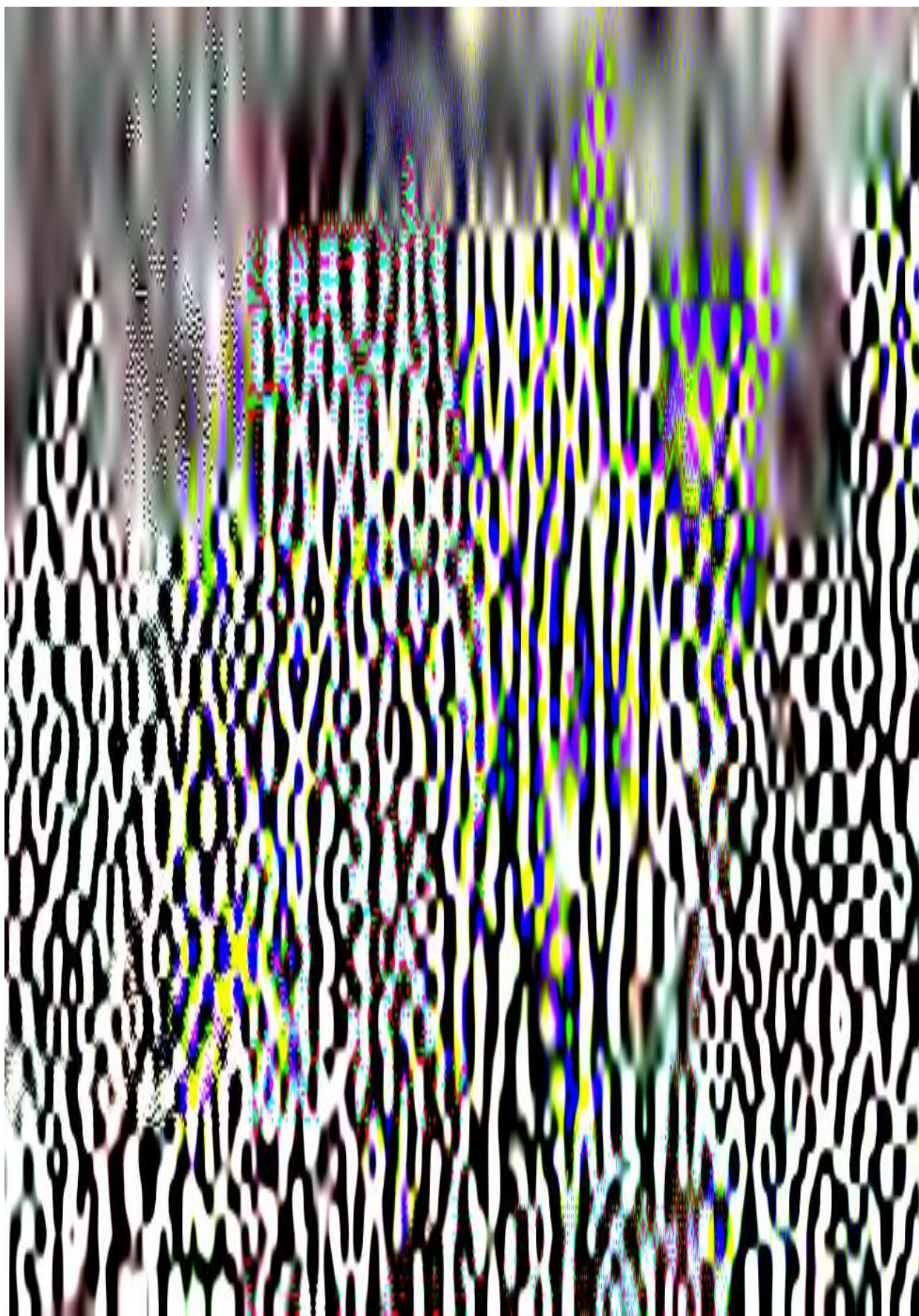
Іл. 2.32. Чжан Сінго, Чжан Цзяньчжун, Чжан Сяньвень, Цао Хань. Літній  
урожай пастухів степу Сайхантала. 2016



Іл. 2.33. Ван Ментун, Мао Чжичен, Фань Веньян, Чжан Шенцзінь. Новий вигляд Шовкового шляху – Гранд-базар. 2016



Іл. 2.34. Сюй Ханьчжен, Фан Цзяньпін, Хань Цзюнь. На захід за вченням Будди. 2016. Полотно, олійний живопис. 260x720



Іл. 2.35. Лі Вей. Враження від Дуньхуана. 2012



Іл. 2.36. Лі Вей. Сонячні прерії. 2012



Іл. 2.37. Лі Вей. Тибетські жінки. 2013



Іл. 2.38. Лі Вей. Лангге. 2013



Іл. 2.39. Лі Вей. Батьківщина. 2013



Іл. 2.40. Лі Вей. Зображення Ганьнана. 2013



Іл. 2.41. Лі Вей. Зображення Баванліну – 1. 2014



Іл. 2.42. Лі Вей. Зображення Баванліну – 2. 2014



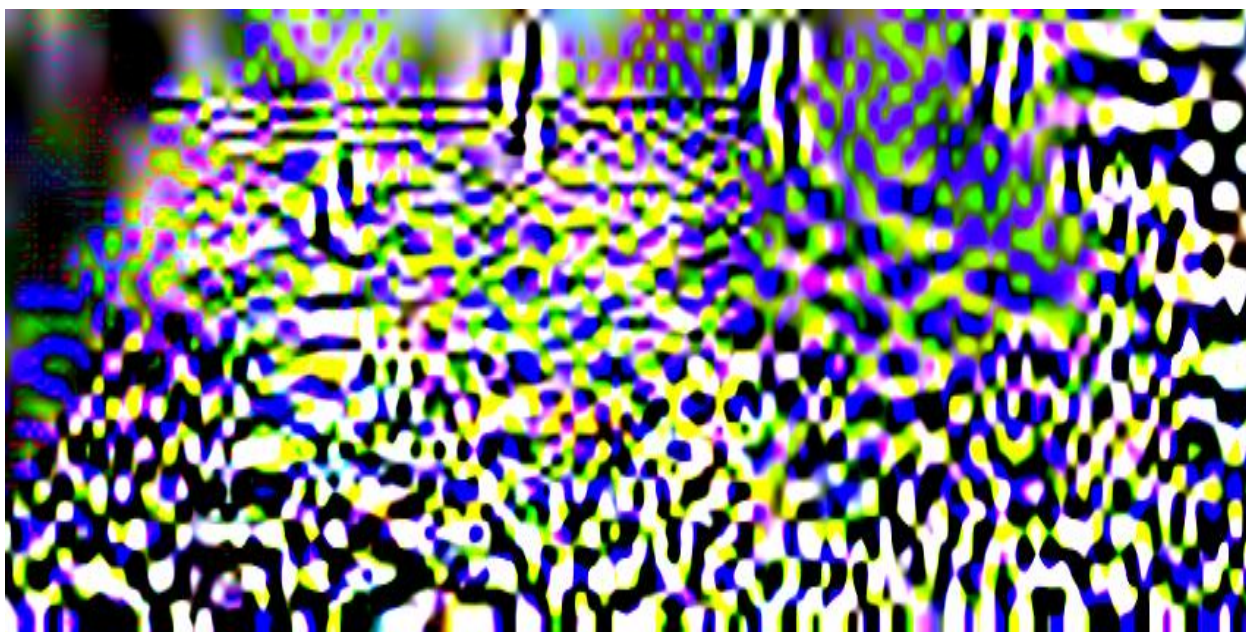
Іл. 2.43. Лі Вей. Зображення Баванліну – 3. 2014



Іл. 2.44. Лі Вей. Зображення Баванліну – 4. 2014



Іл. 2.45. Лі Вей. Зображення Баванліну – 5. 2014



Іл. 2.46. Чжан Сінго. Край радості. 2016



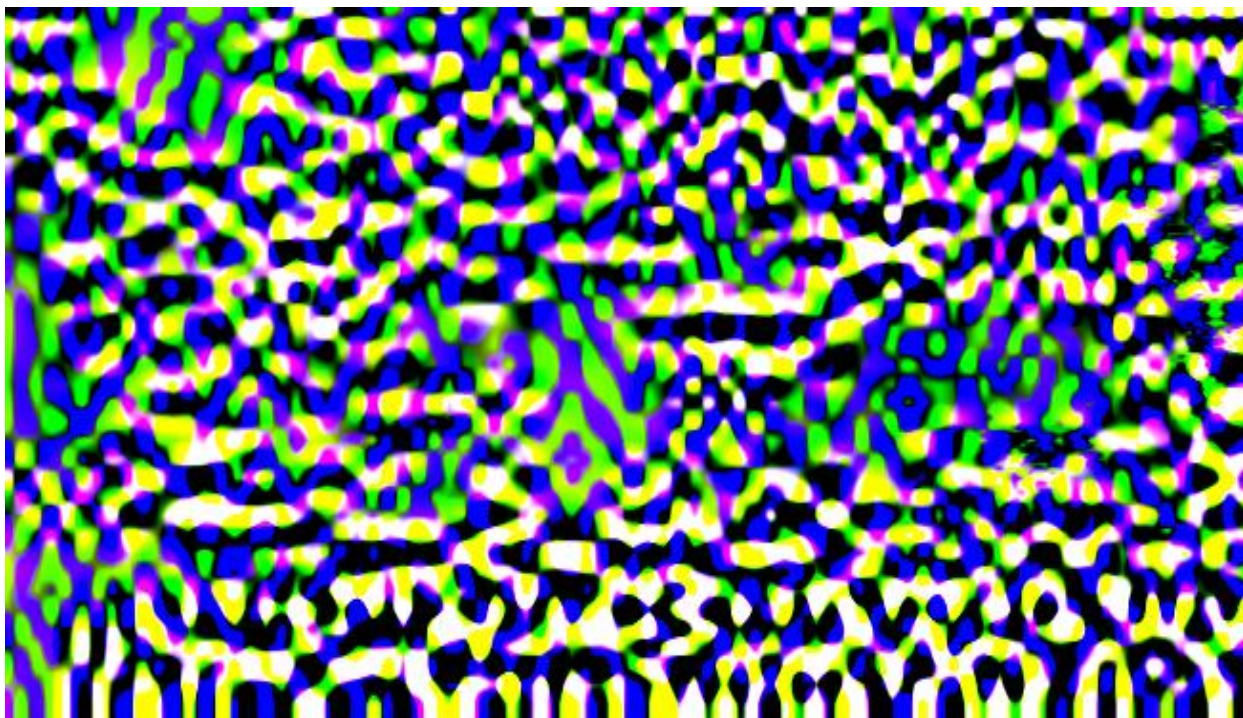
Іл. 2.47. Чжан Сінго. Місто – 1. 2008



Іл. 2.48. Чжан Сінго. Місто – 2. 2008



Іл. 2.49. Чжан Сінго. Місто – 3. 2013



Іл. 2.50. Чжан Сінго. 1907 рік повіт Тунвей – 1. 2001



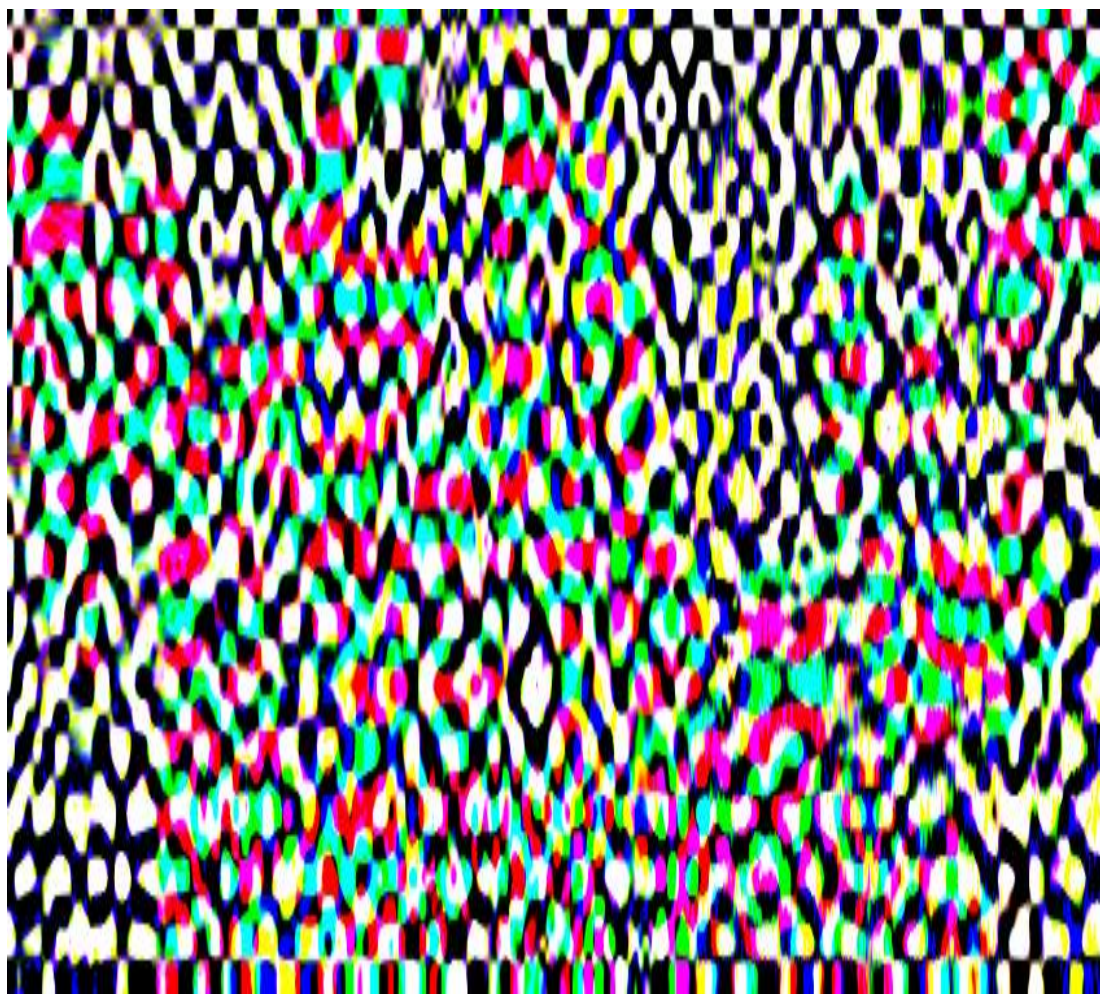
Іл. 2.51. Чжан Сінго. 1907 рік повіт Тунвей – 2. 2001



Іл. 2.52. Чжан Сінго. Лід тронувся після Сонцестояння – 3. 2008



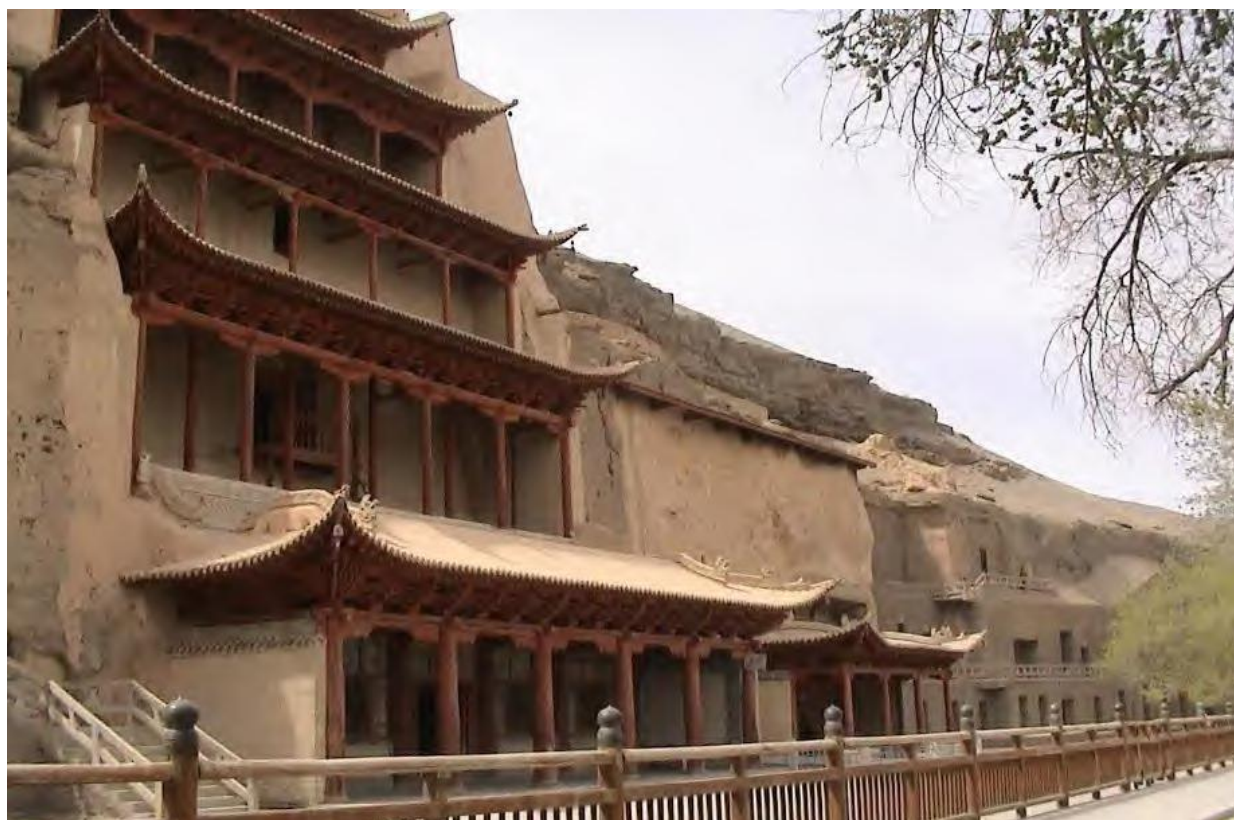
Іл. 2.53. Чжан Сінго. Люди в дорозі – 1. 2009



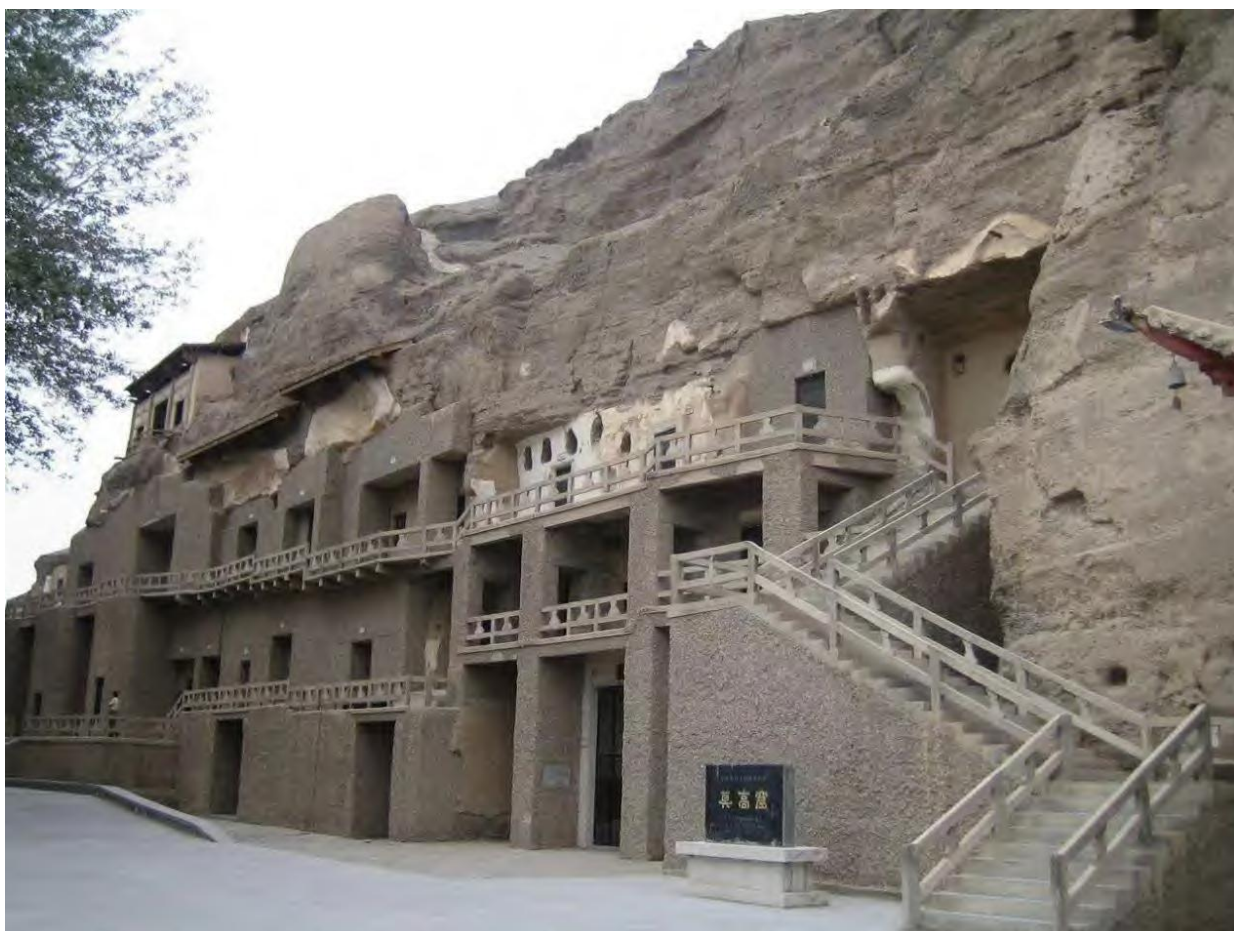
Іл. 2.54. Чжан Сінго. Час танців. 2013



Іл. 2.55. Печери Могао – 1. Дуньхуан



Іл. 2.56. Печери Могао – 2. Дуньхуан



Іл. 2.57. Печери Могао – 3. Дуньхуан



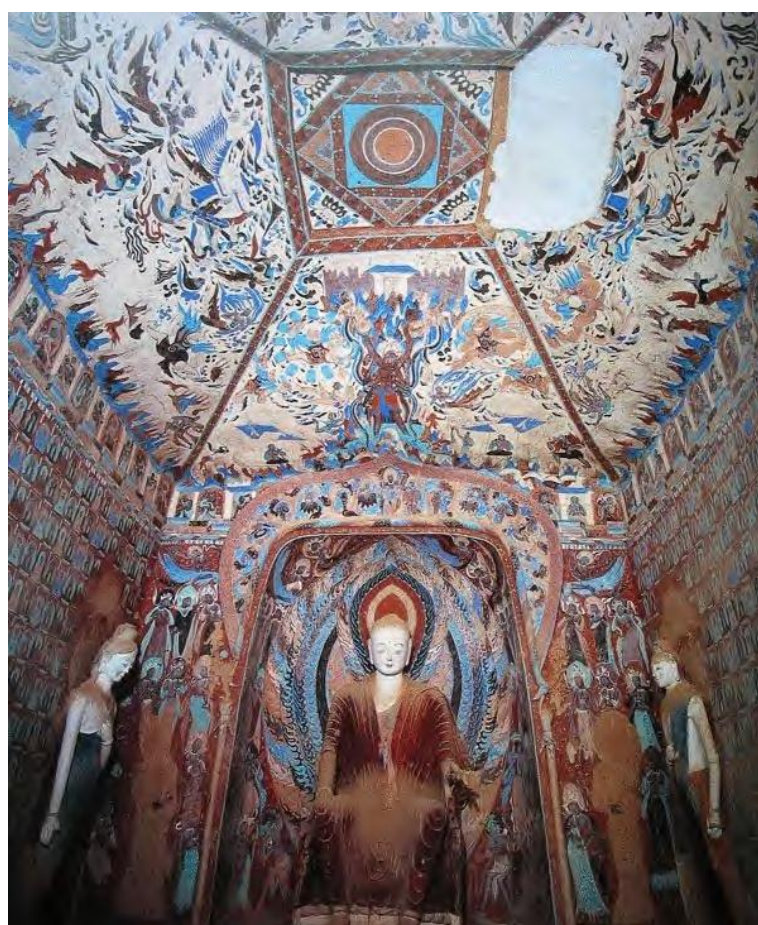
Ил. 2.58. Пещери Могао – 4. Дуньхуан



Ил. 2.59. Пещери Могао – 5. Дуньхуан



Іл. 2.60. Сплячий Будда в печерах Могао



Іл. 2.61. Статуї та фрески всередині печер Могао – 1



Іл. 2.62. Статуї та фрески всередині печер Могао – 6



Іл. 2.63. Фрески печер Могао – 2



Іл. 2.64. Фрески печер Могао – 3

Іл. 2.65. Фрески печер Могао – 4



Іл. 2.66. Фрески печер Могао – 5



Іл. 2.67. Фрески печер Могао – 8



Ил. 2.68. Фрески пещер Могао – 9



Ил. 2.69. Фрески пещер Могао – 10



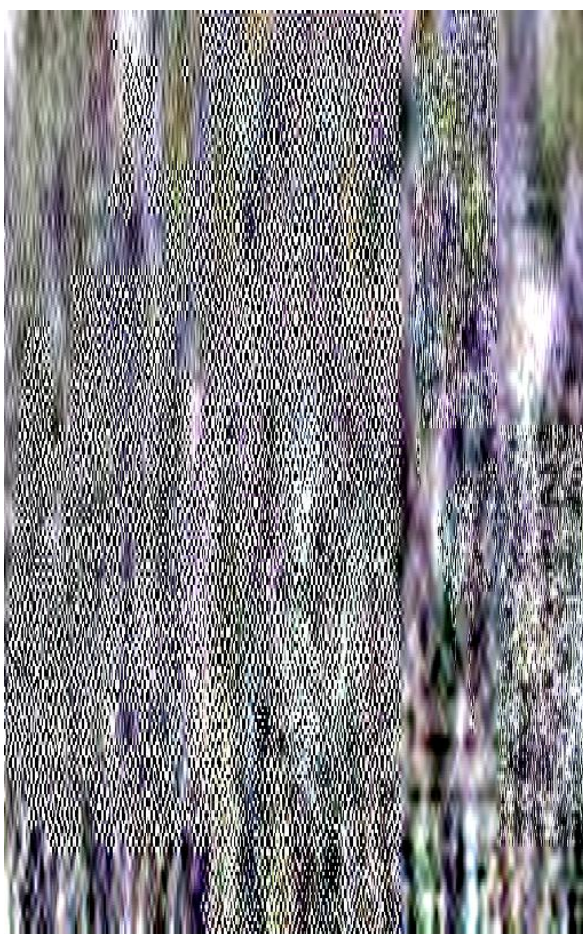
Іл. 2.70. Фрески печер Могао – 12.



Іл. 2.71. Фрески печер Могао – 14



Іл. 3.1. Лі Баофен. Три тибетці. 2013



Іл. 3.2. Цзяньшань. Брід. 2001



Іл. 3.3. Цзяньшань. Веселе купання в сільському озері. 2000



Іл. 3.4. Чень Тянью. Безкрай Шовковий шлях. 2005



Іл. 3.5. Чень Тянью. У західних горах. 1990



Іл. 3.6. Цзян Чжисінь. Дух жовтоземів. 2000



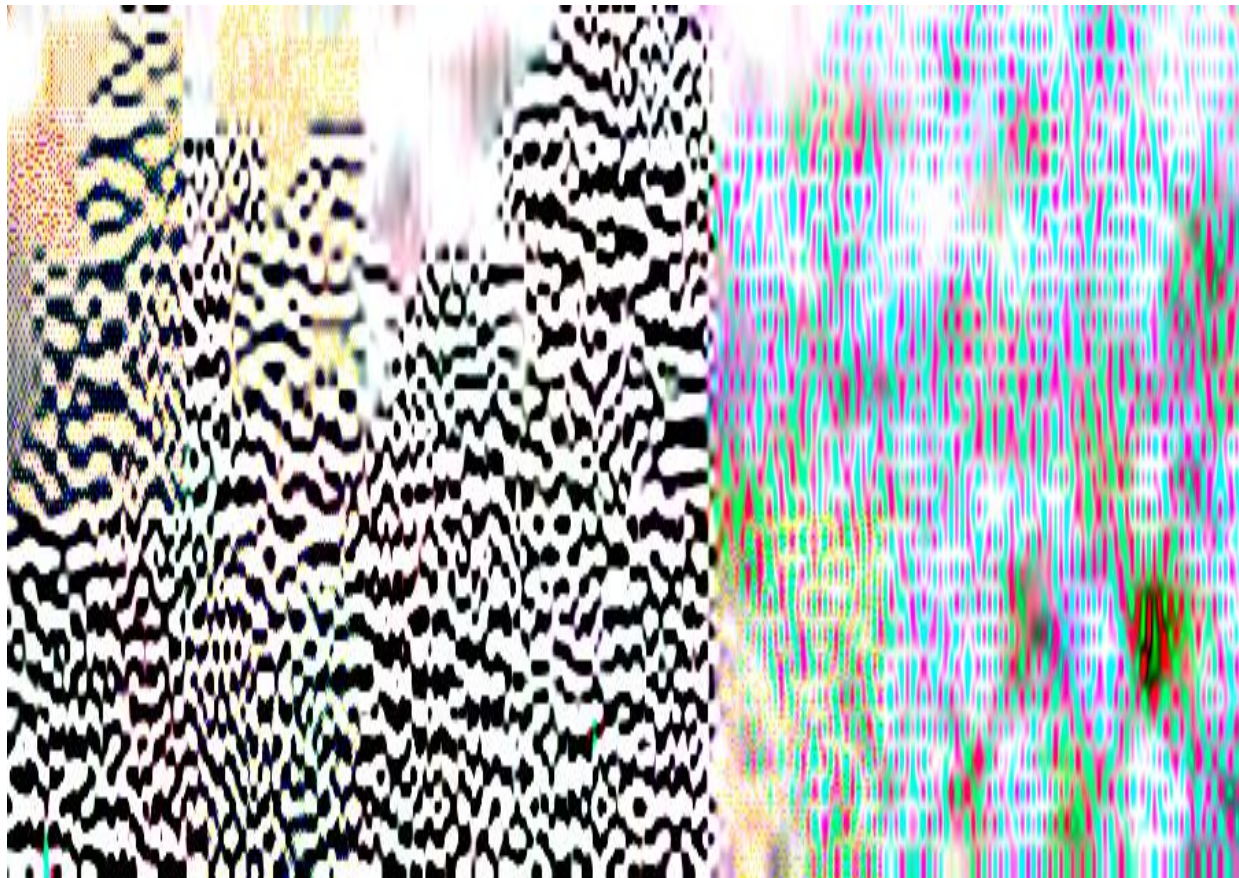
Іл. 3.7. Цзян Чжисінь. На віки віків. 1989



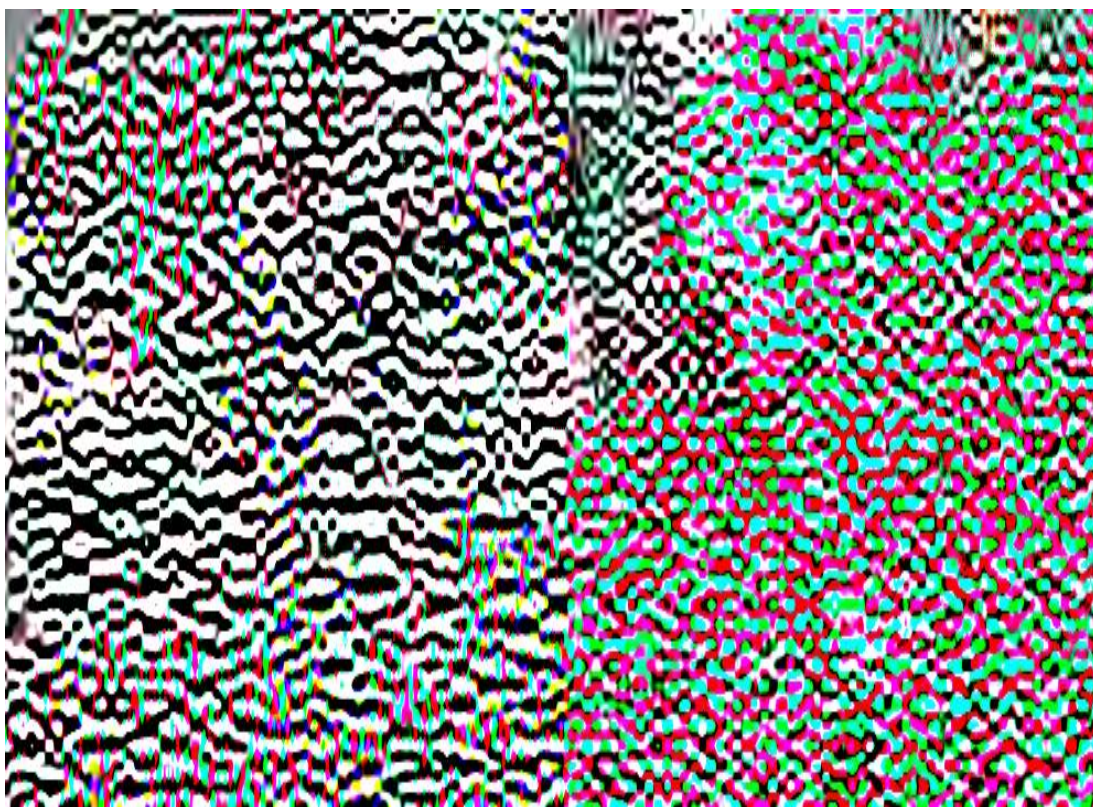
Іл. 3.8. Чень Даньцін. Про Тибет – Вівчарка. 1980



Іл. 3.9. Чень Їфея. Про Цзяннань – 1. 1983



Іл. 3.10. Чень Їфея. Про Цзяннань – 2. 1984



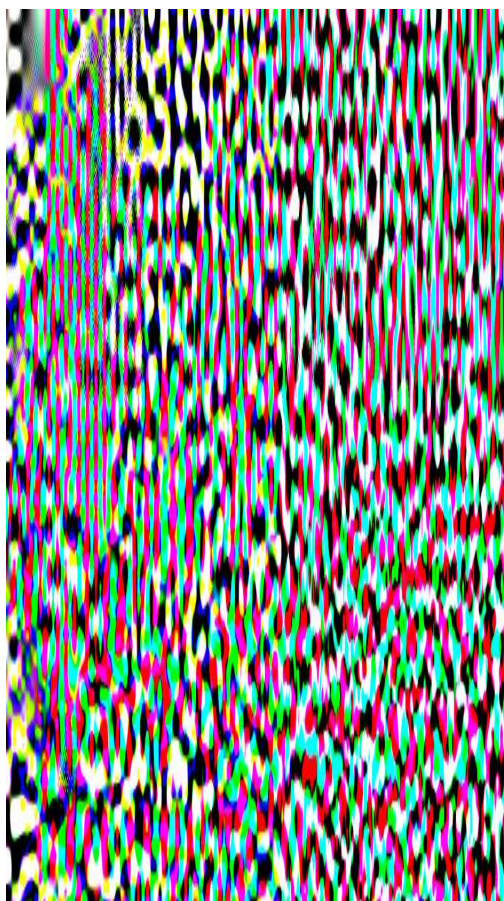
Іл. 3.11. Ван Ментун. Показна музична молодості. 2016



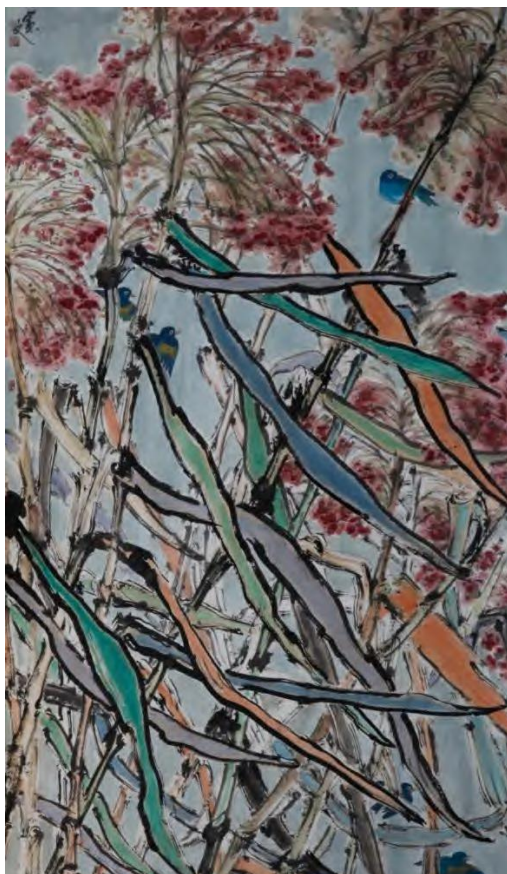
Іл. 3.12. Ван Ментун. Різнокольорові ролики. 2018



Іл. 3.13. Чжан Сяньвень. Осінній пейзаж Південної Лян. 2016



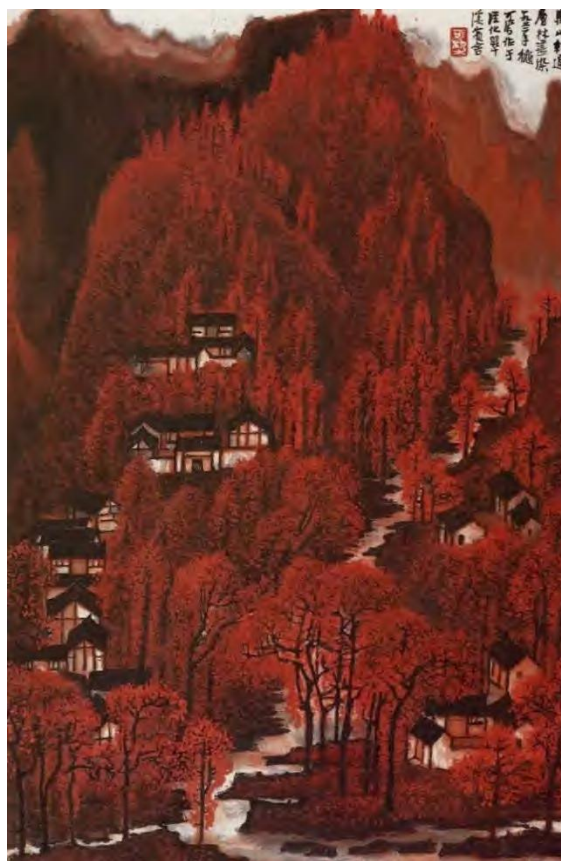
Іл. 3.14. Чжан Сяньвень. Благодать у колоссі. 2016



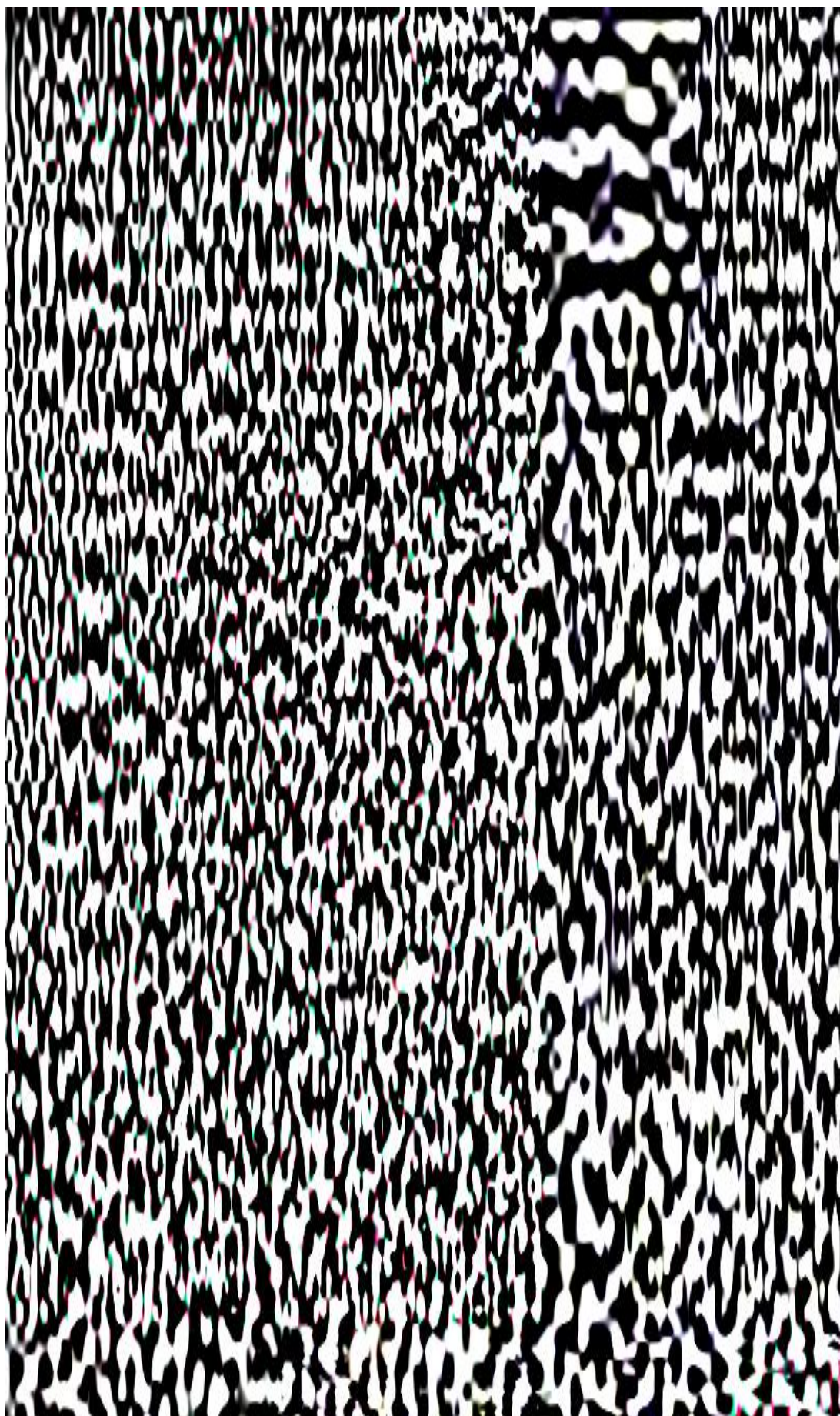
Іл. 3.15. Чжан Сяньвень. Урожайний серпень Ганьсу. 2017



Іл. 3.16. Чжан Сяньвень. Ще одна осінь. 2018



Іл. 3.17. Лі Кежання. Громада зчервонілих гір – 1. 1962



Іл. 3.18. Чжан Сяньвень. Тихий лотосовий ставок. 2017



Іл. 3.19. Чжан Сяньвень. Птах розкриває квітку. 2017



Іл. 3.20. Чжан Сяньвень. Лотос у ставку зворушуе серце. 2018



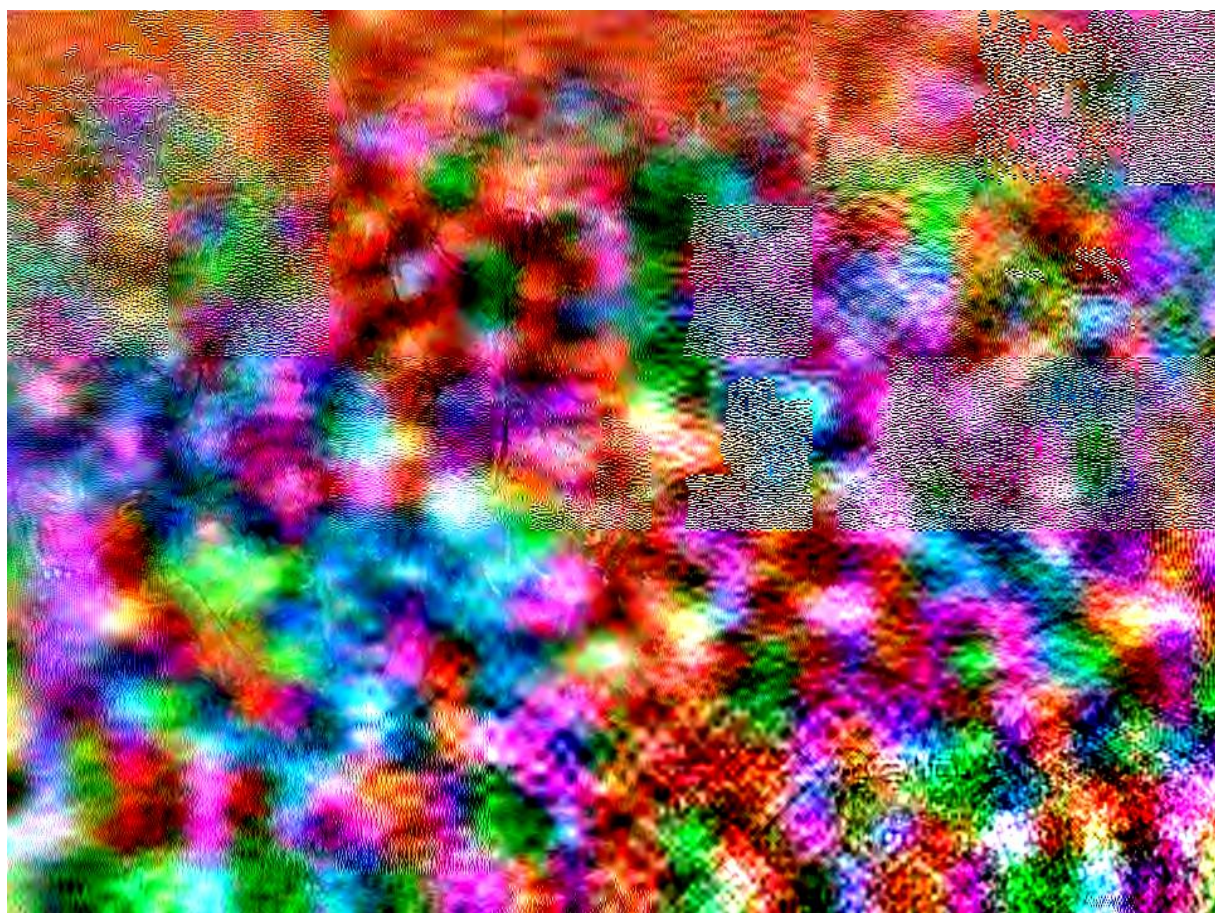
Іл. 3.21. Хань Цзюнь. Вхід до Шамбали. 2015



Іл. 3.22. Хань Цзюнь. Річка Дасяхе. 2016



Іл. 3.23. Хань Цзюнь. Світанок. 2018



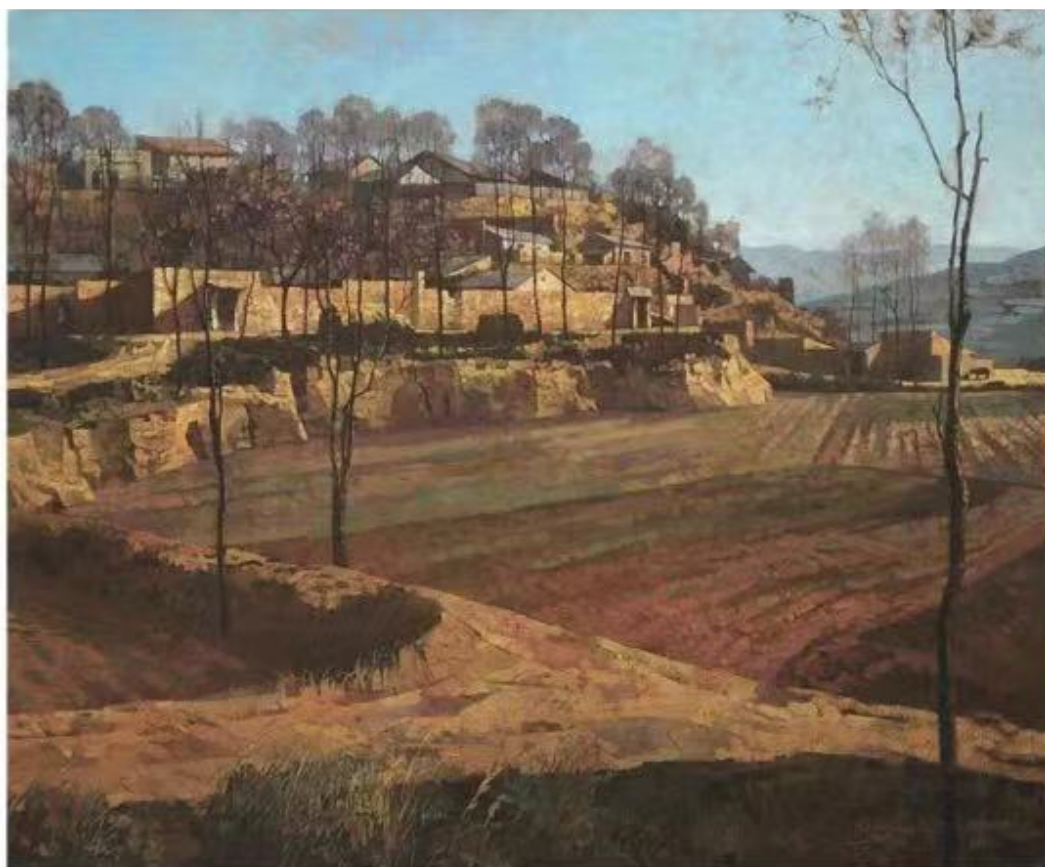
Іл. 3.24. Хань Цзюнь. Цвіт ірису. 2022



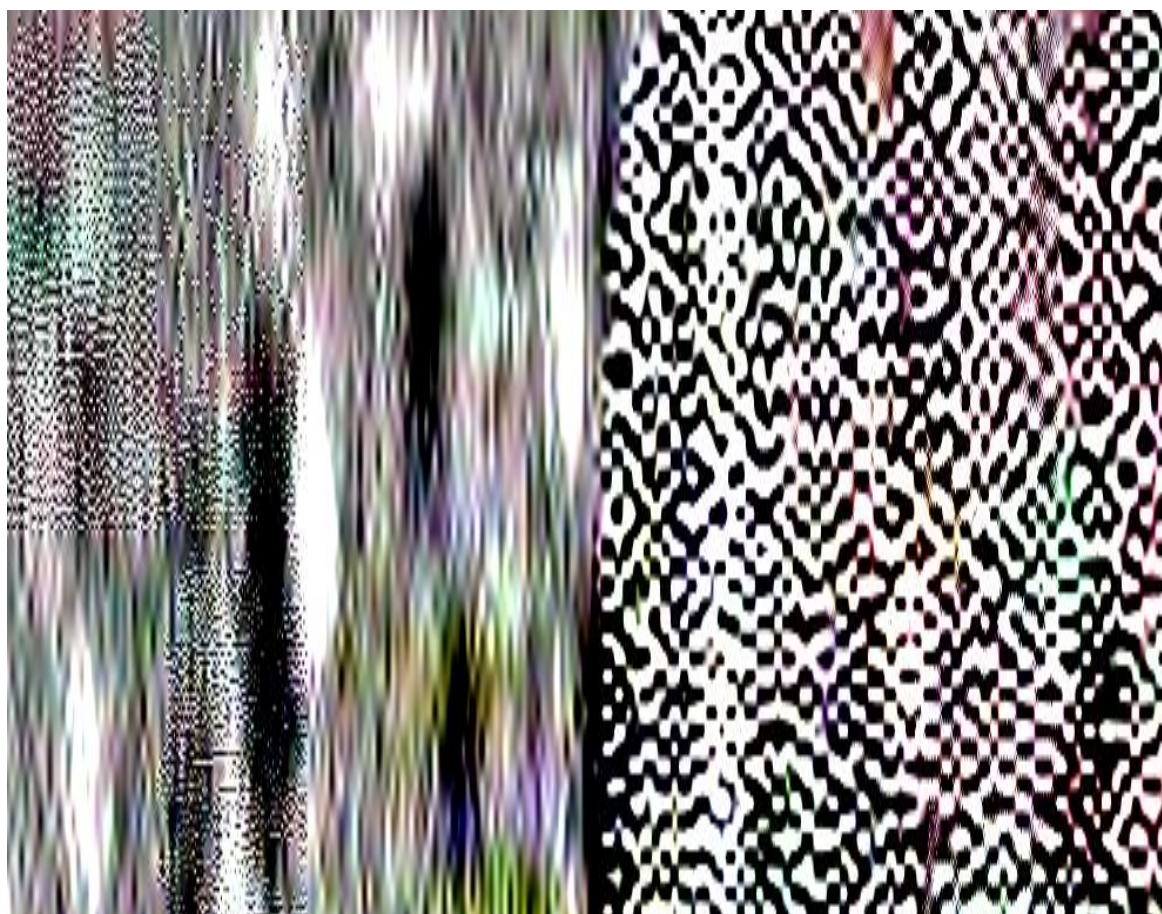
Іл. 3.25. Хань Цзюнь. 6 червня. 2019



Іл. 3.26. Хань Цзюнь. Хмари на горизонті. 2019



Іл. 3.27. Сюй Ханьчжен. Прогулянка міжселищною дорогою. 2001



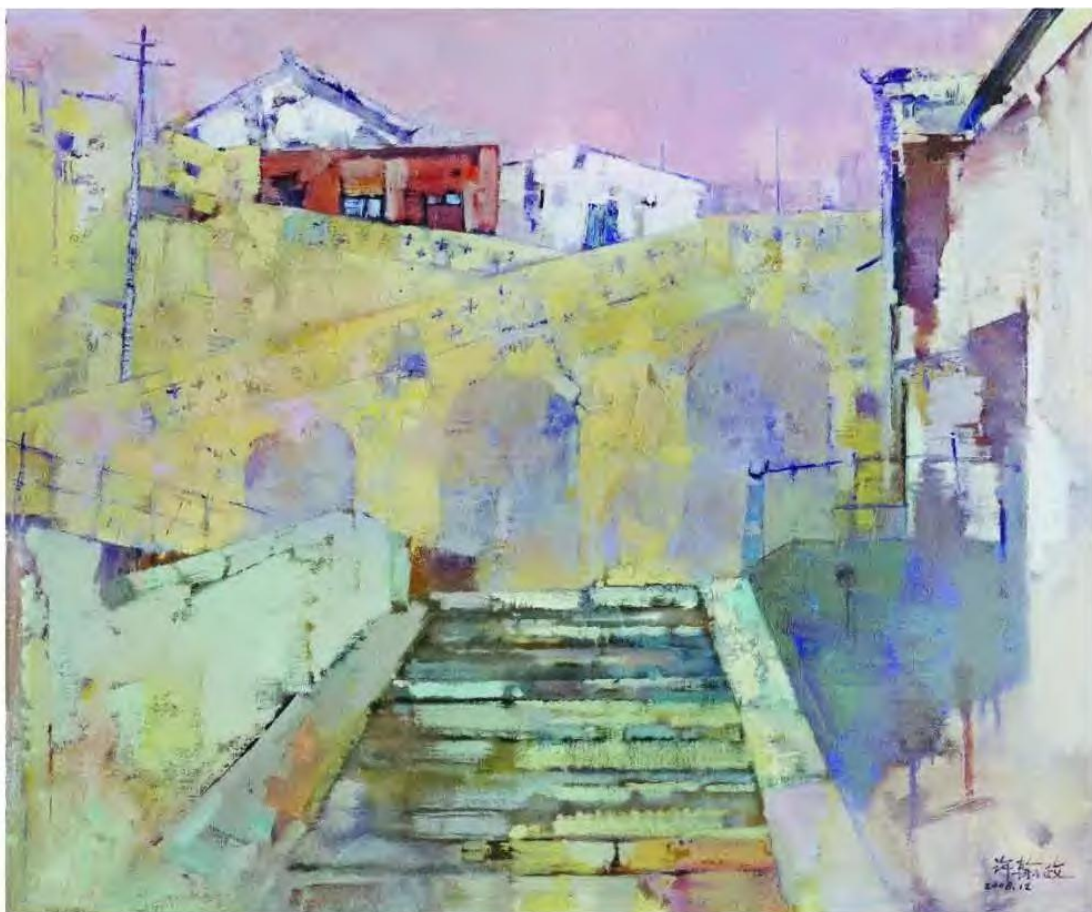
Іл. 3.28. Сюй Ханьчжен. Музика давнього міста. 2001



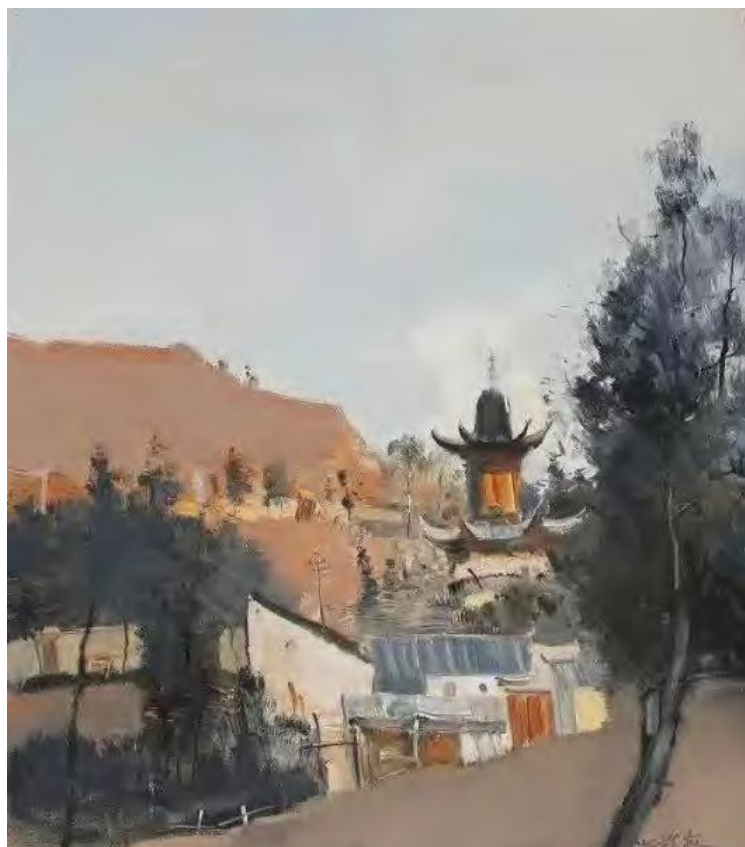
Іл. 3.29. Сюй Ханьчжен. Зблякли спогади. 2007



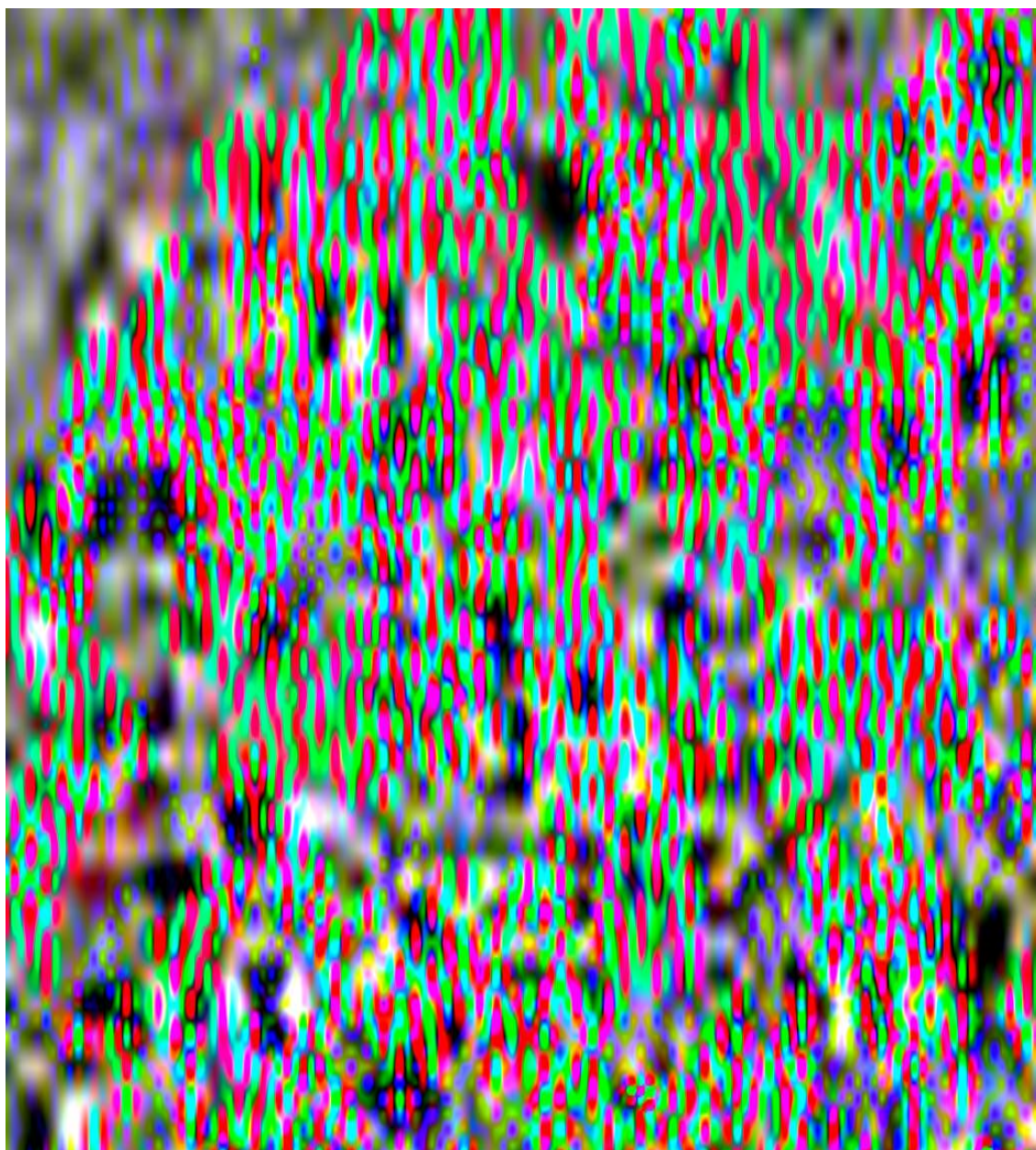
Іл. 3.30. Сюй Ханьчжен. Весняний марш. 2004



Іл. 3.31. Сюй Ханьчжен. Приемний оку простір. 2007



Іл. 3.32. Сюй Ханьчжен. Зображення Дунсяна. 2012



Іл. 3.33. Сюй Ханьчжен. Зображення гори Кунтуншань. 2016



Іл. 3.34. Ван Ваньчен. Назустріч світанку. 2011



Іл. 3.35. Лен Цзяньцзюн. Битва за Ланьчжоу – Перша польова армія звільняє Ланьчжоу. 2013



Іл. 3.36. Ван Сяюю. Проведення річки Датунхе до впадини Цін'ванчуань. 2018



Іл. 3.37. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 1. 2012



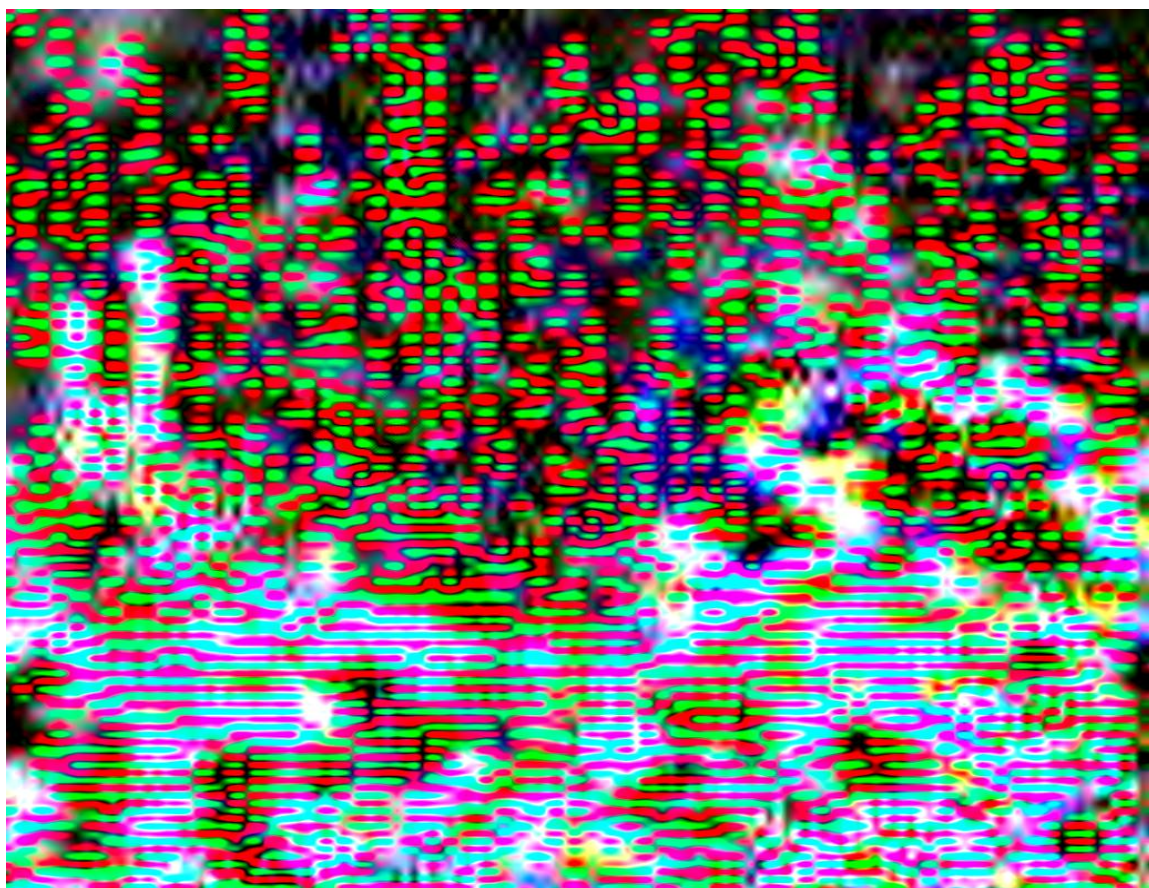
Іл. 3.38. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 2. 2012



Іл. 3.39. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 3. 2012



Іл. 3.40. Ван Шенка. Йти разом із піснею – 4. 2012



Іл. 3.41. Ван Шенка. Їти разом із піснею – 5. 2012



Іл. 3.42. Ван Шенка. Їти разом із піснею – 6. 2012



Ил. 3.43. Ван Хун. Ден Чуньянь. 2010



Ил. 3.44. Лу Чжихун. Весняний пейзаж. 2012



Лл. 3.45. Цзя Цінчун. Пісні процвітання «хуар». 2016



Лл. 3.46. Академія живопису Ганьсу займається підготовкою працівників регіональних художніх музеїв та будинків культури. Демонстрація створення картини – 1.



Іл. 3.47. Академія живопису Ганьсу займається підготовкою працівників регіональних художніх музеїв та будинків культури. Демонстрація створення картини – 2.



Іл. 3.48. Академія живопису Ганьсу займається підготовкою працівників регіональних художніх музеїв та будинків культури. Приклад картини.



Іл. 3.49. Виставка художника Академії живопису Ганьсу Чжан Сяньвєня і професора університету Ланьчжоу Цінь Лібіня в Україні.



Іл. 3.50. Групова фотографія митців біля входу в «Шоколадний будинок»



Іл. 3.51. Цифрова виставка Академії живопису Ганьсу в Ізраїлі.



Іл. 3.52. Цифрова виставка Академії живопису Ганьсу в Ізраїлі. Проведення виставки – 1.



Іл. 3.53. Цифрова виставка Академії живопису Ганьсу в Ізраїлі. Проведення виставки – 2.