Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
На правах рукопису
УДК 75.047-027.1:75.021.32-035.676.332.4(510):111.852(5)(043)

ЛЮ ФАНЬ

ДИСЕРТАЦІЯ

ТРАНСФОРМАЦІЇ МОТИВУ «ГОРИ ТА ВОДИ» ТРАДИЦІЙНОГО «ШАНЬ-ШУЙ» В ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ 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.

Signed by:
B5305153B7DF424...
_____ Лю Фань

Науковий керівник: Ковальова Марія Миколаївна
завідувачка кафедри живопису ХДАДМ
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2026

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

АНОТАЦІЯ

Лю Фань. Трансформації мотиву «гори та води» традиційного «шань-шуй» у сучасному олійному живописі Китаю. *– Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2026.*

Дисертаційне дослідження присвячене комплексному аналізу трансформацій мотиву «гори та води» традиційного китайського живопису «шань-шуй» в сучасному олійному живописі Китаю. Актуальність теми зумовлена інтенсифікацією діалогу між східними та західними художніми традиціями, що особливо виразно проявляється в китайському образотворчому мистецтві періоду глобалізації культурних процесів. Мотив «гори та води» є фундаментальним для китайської естетичної традиції та філософії «шань-шуй». Він зазнає суттєвих трансформацій у контексті засвоєння європейських живописних технік, зокрема олійного живопису, що відкриває нові можливості для дослідження механізмів культурної адаптації та художнього переосмислення традиційних форм.

Об'єктом дослідження *є мотив «гори та води» в китайському живописі як універсальна культурна константа, що має глибокі корені в китайській філософії, поезії та естетиці.* ***Предметом дослідження*** *виступають трансформації мотиву «гори та води» традиційного «шань-шуй» в олійному живопису Китаю, його просторові моделі та символічні смисли, а також формально-стилістичні особливості в сучасному китайському олійному живописі XX – першої чверті XXI століття.* ***Методологічну основу дослідження*** *складають порівняльно-типологічний, іконографічний та семантичний методи аналізу, що дозволяють простежити еволюцію мотиву від традиційних форм до сучасних інтерпретацій.*

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Мета дослідження *полягає у виявленні особливостей трансформації мотиву «гори та води», успадкованих від традиційного «шань-шуй», у сучасному китайському олійному живописі, а також у простеженні художніх стратегій їх переосмислення в контексті змін естетичних і світоглядних орієнтирів XX – першої чверті XXI століття*

Наукова новизна дослідження *полягає у розробці комплексної типології підходів до репрезентації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю, що інтегрує художньо-стильові, ідеологічні, філософсько-естетичні та соціокультурні критерії. Уперше в українському мистецтвознавстві здійснено системний аналіз механізмів адаптації традиційних перспективних систем і просторових моделей «шань-шуй» до специфіки олійного живопису, що передбачає поєднання технічних прийомів проаналізовано семантичну та стилістичну еволюцію мотиву «гори та води» від універсального символізму до індивідуалізованого художнього висловлювання.*

У першому розділі дисертації ***«Стан дослідженості проблеми, джерельна база і методологія дослідження»*** *здійснено аналіз стану наукової розробленості проблеми трансформацій жанру «шань-шуй» у китайському живописі, обґрунтовано вибір джерельної бази та методологічного інструментарію, що включає порівняльно-типологічний, іконографічний, семантичний та стилістичний методи аналізу.*

Другий розділ ***«Еволюція традиційного жанру «шань-шуй» в живописі Китаю»*** *присвячено історико-теоретичному аналізу розвитку традиційного мотиву «гори та води». У підрозділі* ***2.1 «Основні принципи та просторові моделі традиційного «шань-шуй» в епоху династичного Китаю»*** *розглянуто філософсько-естетичні засади жанру «шань-шуй», його символічну систему та характерні особливості просторової побудови в класичний (династичний) період китайського живопису. Особливу увагу приділено аналізу традиційних перспективних систем, що базуються на принципах «тремтіння лінії» та «дихання простору», а також специфіці*

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

репрезентації мотиву «гори та води» в контексті даоської та конфуціанської естетики.

У підрозділі ***2.2 «Зміни просторових моделей: від традиційної побудови «шань-шуй» до сучасних композиційних схем (1900–1980-і рр.)»*** *простежено еволюцію просторових моделей китайського живопису в період модернізації та інтенсивних контактів із західним мистецтвом, виявлено основні тенденції трансформації традиційних композиційних принципів під впливом європейських художніх практик.*

Третій розділ ***«Трансформації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю»*** *є центральним розділом дослідження, де безпосередньо аналізуються особливості репрезентації мотиву «гори та води» в олійному живописі сучасними китайськими художниками. У підрозділі* ***3.1 «Композиційні трансформації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю: зміна перспективних систем і типологія композиційних рішень»*** *здійснено систематизацію композиційних підходів до зображення мотиву «гори та води» в сучасному китайському олійному живописі, виявлено специфіку поєднання традиційних принципів «шань-шуй» із західними перспективними системами та розроблено типологію композиційних рішень.* ***У підрозділі 3.2 «Колористичні та фактурні особливості сучасної інтерпретації мотиву «гори та води» в олійному живописі Китаю»*** *досліджено особливості колористичної та фактурної організації творів сучасних китайських пейзажистів, що працюють олійними фарбами; виявлено механізми подовження східної колористичної традиції в поєднанні з технічними можливостями сучасного олійного живопису.*

Ключові слова: *сучасне мистецтво, живопис, Китай, пейзаж, шань-шуй, мотив, східна естетика, художня мова.*

ABSTRACT

Liu Fan. Transformations of the "mountain and water" motif of traditional "shan shui" in modern Chinese oil painting. *– Qualification scientific work in the*

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

form of a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2026.

The dissertation research is devoted to a comprehensive analysis of the transformations of the motif of "mountains and water" of traditional Chinese painting "shan-shui" in modern oil painting of China. The relevance of the topic is due to the intensification of the dialogue between Eastern and Western artistic traditions, which is especially clearly manifested in Chinese fine art during the period of globalization of cultural processes. The motif of "mountains and water" is fundamental to the Chinese aesthetic tradition and philosophy of "shan-shui". It undergoes significant transformations in the context of the assimilation of European painting techniques, in particular oil painting, which opens up new opportunities for researching the mechanisms of cultural adaptation and artistic rethinking of traditional forms.

The object *of the study is the motif of "mountains and water" in Chinese painting as a universal cultural constant, which has deep roots in Chinese philosophy, poetry and aesthetics.* ***The subject*** *of the study is the transformation of the motif of "mountains and water" of traditional "shan-shui" in Chinese oil painting, its spatial models and symbolic meanings, as well as formal and stylistic features in modern Chinese oil painting of the 20th - first quarter of the 21st century.* ***The methodological basis*** *of the study is the comparative-typological, iconographic and semantic methods of analysis, which allow us to trace the evolution of the motif from traditional forms to modern interpretations.*

The purpose *of the study is to identify the features of the transformation of the "mountain and water" motif, inherited from the traditional "shan-shui", in modern Chinese oil painting, as well as to trace the artistic strategies of their rethinking in the context of changes in aesthetic and worldview guidelines of the 20th - first quarter of the 21st century.*

The scientific novelty *of the study lies in the development of a comprehensive typology of approaches to the representation of the "mountains and water" motif in*

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

modern Chinese oil painting, which integrates artistic-stylistic, ideological, philosophical-aesthetic and socio-cultural criteria. For the first time in Ukrainian art history, a systematic analysis of the mechanisms of adaptation of traditional perspective systems and spatial models of "shan-shui" to the specifics of oil painting has been carried out, which involves a combination of technical techniques, the semantic and stylistic evolution of the "mountains and water" motif from universal symbolism to individualized artistic expression has been analyzed.

In the first section of the dissertation ***"The state of research of the problem, source base and research methodology"****, an analysis of the state of scientific development of the problem of transformations of the "shan-shui" genre in Chinese painting has been carried out, the choice of source base and methodological tools, which includes comparative-typological, iconographic, semantic and stylistic methods of analysis, has been justified.*

The second section, ***"The Evolution of the Traditional "Shan Shui" Genre in Chinese Painting,"*** *is devoted to a historical and theoretical analysis of the development of the traditional "mountains and waters" motif.* ***Subsection 2.1, "Basic Principles and Spatial Models of Traditional "Shan Shui" in the Dynastic China Era,"*** *examines the philosophical and aesthetic principles of the "Shan Shui" genre, its symbolic system, and the characteristic features of spatial construction in the classical (dynastic) period of Chinese painting. Particular attention is paid to the analysis of traditional perspective systems based on the principles of "trembling line" and "breathing space," as well as the specifics of the representation of the "mountains and waters" motif in the context of Taoist and Confucian aesthetics.*

Subsection ***2.2, "Changes in Spatial Models: From Traditional "Shan-Shui" Composition to Modern Compositional Schemes (1900–1980),"*** *traces the evolution of spatial models in Chinese painting during the period of modernisation and intensive contact with Western art, and identifies the main trends in the transformation of traditional compositional principles under the influence of European artistic practices.*

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

The third section, ***"Transformations of the "mountains and water" motif in modern Chinese oil painting,"*** *is the central section of the study, which directly analyzes the features of the representation of the "mountains and water" motif in oil painting by modern Chinese artists. In subsection* ***3.1, "Compositional transformations of the "mountains and water" motif in modern Chinese oil painting: changing perspective systems and typology of compositional solutions,"*** *a systematization of compositional approaches to depicting the "mountains and water" motif in modern Chinese oil painting was carried out, the specifics of combining traditional "shan-shui" principles with Western perspective systems were revealed, and a typology of compositional solutions was developed. In subsection* ***3.2, "Coloristic and textural features of the modern interpretation of the "mountains and water" motif in Chinese oil painting,"*** *the features of the coloristic and textural organization of the works of modern Chinese landscape painters working with oil paints were investigated; mechanisms of prolongation of the Eastern coloristic tradition in combination with the technical capabilities of modern oil painting have been revealed.*

Keywords: *contemporary art, painting, China, landscape, shan-shui, motif, Eastern aesthetics, artistic language.*

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ковальова М., Лю Ф. Олійний пейзажний живопис в Китаї XX століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Випуск 33. Дрогобич, 2020. С. 68–75. https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704

2. Лю Ф. Образ річки Ліцзян в живописних творах китайських митців XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Вип 39. Том 2. Дрогобич, 2021. С. 33–41. https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-2-6

3. Лю Ф. Репрезентація «шань-шуй» у сучасному китайському олійному живописі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. № 5. 2025. С. 99–105. https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.11

ПРАЦІ, ЯКІ ПІДТВЕРДЖУЮТЬ АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

4. 刘凡. 当代中国风景油画的发展探索. *艺术科技*. 期 7. 2019. 页. 75–76. Лю Фань. Дослідження розвитку сучасного китайського пейзажного живопису олією. *Художні технології*. Вип. 7. 2019. С. 75–76

5. Liu Fan. The latest trends in the Modern oil Landscape Painting of China. *The European Journal of Arts. Vienna. Premier Publishing* Ed. 4. 2021. P. 143–147. DOI: https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-143-147

6. Лю Фань. Китайський пейзаж в творчості Бай Юпінга. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року*. Збірник статей. 25 травня

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 39. https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/confer-25-may-2018.pdf

7. Лю Фань. Стильові особливості пейзажів Ванг Кеджу. Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 н. р.: Збірник статей. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 20–21. https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/confer-18-may-2020.pdf

8. Лю Фань. Лю Хайсу – співець полум'яного сонця. *Сьомі Платоновські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2019. С. 197–198. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf

9. Лю Фань. Гірські олійні пейзажі в творчості художника Ян Чжанхе. *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. С. 196–197. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf

10. Лю Ф. Творчість Чен Хесі в контексті розвитку сучасного пейзажного живопису Китаю. Дев'яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. С. 205–206. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf

11. Лю Фань. Особливості пейзажного мистецтва Панг Джуна. Трансформація освіти в контексті процесів глобалізації : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Дніпро, 12 березня 2021 р). Дніпро : Міжнародний гуманітарний дослідницький центр, 2021. С. 85–87. https://researcheurope.org/wp-content/uploads/2021/03/re-12.03.21.pdf

12. Лю Фань. Образ рідної природи в творчості Цзінь Шаньї. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи»*. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 113.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

ЗМІСТ

ВСТУП.....11

РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. «Шань-шуй» у мистецтвознавчих дослідженнях: аналіз літератури.....16

1.2. Джерельна база і методологія дослідження.....25

Висновки до першого розділу.....28

РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ЖАНРУ «ШАНЬ-ШУЙ» В ЖИВОПИСІ КИТАЮ

2.1. Основні принципи та просторові моделі традиційного «шань-шуй» в епоху династичного Китаю.....31

2.2. Зміни просторових моделей: від традиційної побудови «шань-шуй» до сучасних композиційних схем (1900–1980-і рр.).....60

Висновки до другого розділу.....104

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ МОТИВУ «ГОРИ ТА ВОДИ» В СУЧАСНОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

3.1. Композиційні трансформації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю: зміна перспективних систем і типологія композиційних рішень.....106

3.2. Колористичні та фактурні особливості сучасної інтерпретації мотиву «гори та води» в олійному живописі Китаю.....146

Висновки до третього розділу.....184

ВИСНОВКИ.....187

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....193

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Список ілюстрацій.....212

ДОДАТОК В. Альбом ілюстрацій.....220

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

ВСТУП

Актуальність досліджень. Сучасний китайський олійний живопис переживає період інтенсивного діалогу між тисячолітньою традицією «шань-шуй» та новітніми естетичними концепціями, що сформувалися під впливом глобалізаційних процесів. Цей діалог виявляється найповніше саме у формально-стилістичній площині, де відбувається найбільш очевидне та водночас найбільш глибинне переосмислення традиційних принципів. Мотив «гори та води» є центральним у китайській пейзажній традиції, проте зараз він набуває нових форм та значень у контексті олійного живопису, зберігаючи при цьому зв'язок із філософсько-естетичним підґрунтям класичного мистецтва Китаю. Дослідження цих трансформацій дозволяє осягнути механізми культурної адаптації, виявити загальні закономірності діалогу мистецьких традицій у добу глобалізації.

Об'єкт дослідження – мотив «гори та води» в китайському живописі.

Предмет дослідження – трансформації мотиву «гори та води» традиційного «шань-шуй» в олійному живопису Китаю, його просторових моделей і символічних смислів, а також формально-стилістичних особливостей в сучасному китайському олійному живописі XX – першої чверті XXI століття.

Мета роботи: виявити особливості трансформації мотиву «гори та води», успадкованих від традиційного «шань-шуй», у сучасному китайському олійному живописі, простежити художні принципи їх переосмислення в контексті змін естетичних і світоглядних орієнтирів XX – першої чверті XXI століття. Поставлена мета зумовила необхідність розв'язання таких дослідницьких завдань:

– систематизувати наукову літературу та візуальний матеріал, що репрезентує розвиток пейзажного живопису Китаю у зв'язку з трансформацією традиційного мотиву «гори та води»;

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

– визначити ключових китайських митців династичного і Нового Китаю, які репрезентують трансформації мотиву «гори та води», розкрити специфіку їхніх творчих методів;

– розробити комплексну типологію підходів до репрезентації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю, інтегруючи художньо-стильові, ідеологічні, філософсько-естетичні та соціокультурні критерії;

– виявити механізми адаптації традиційних перспективних систем і просторових моделей «шань-шуй» до специфіки олійного живопису;

– систематизувати колористичні та фактурні прийоми, що забезпечують діалог східної та західної живописних традицій.

Методи дослідження. Методологічну основу дисертації становить комплексний підхід до вивчення трансформації традиційного мотиву «гори та води» в олійному живописі Китаю як унікального художнього феномену, що поєднує національну естетичну традицію із західними живописними техніками. Провідну роль відіграє мистецтвознавчий аналіз, спрямований на дослідження техніко-технологічних, стилістичних, композиційних та колористичних особливостей творів китайських майстрів олійного пейзажу в контексті переосмислення класичної образності.

Новизна дослідження:

– уперше в українському мистецтвознавстві здійснено систематизацію та узагальнення наукової літератури (включно з малодоступними китайськими виданнями), необхідної для дослідження трансформаційних процесів у пейзажному живописі Китаю на прикладі мотиву «гори та води»;

– поглиблено уявлення про творчість ключових представників китайського пейзажного живопису династичного періоду та Нового Китаю шляхом аналізу специфіки їхніх художніх методів у контексті модернізації традиційного мотиву «шань-шуй»;

– розроблена типологія підходів до репрезентації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю, що інтегрує художньо-стильові, ідеологічні, філософсько-естетичні та соціокультурні критерії;

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

– виявлені механізми адаптації традиційних перспективних систем і просторових моделей «шань-шуй» до специфіки олійного живопису;

– систематизовані колористичні і фактурні прийоми, що забезпечують діалог східної та західної живописних традицій;

– простежена семантична еволюція мотиву «гори та води» від універсального символізму до індивідуалізованого художнього висловлювання.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами академії та кафедри. Тематика дисертаційної роботи безпосередньо пов'язана з пріоритетними напрямами наукової діяльності Харківської державної академії дизайну і мистецтв та відповідає дослідницьким завданням кафедри живопису. Дослідження виконане згідно з планом наукової роботи ХДАДМ у рамках комплексної теми «Сучасне українське мистецтво в контексті Схід-Захід», затвердженої Вченою радою академії 29 жовтня 2021 року (протокол № 15).

Територіальні межі дослідження. Географічно дослідження зосереджене на території, що відповідає сучасним адміністративним кордонам Китайської Народної Республіки.

Теоретичне значення дослідження полягає у поглибленні розуміння процесів культурної трансформації та художньої глобалізації на матеріалі китайського образотворчого мистецтва. **Практичне значення роботи** визначається можливістю використання її результатів у курсах з історії зарубіжного мистецтва, компаративного мистецтвознавства та теорії культури, а також для подальших досліджень у галузі східноазійських художніх традицій та їх взаємодії із західним мистецтвом.

Джерельна база дослідження складається з комплексу матеріалів, передусім, творів китайського образотворчого мистецтва з музейних зібрань Китаю, США та інших країн. Додатковим джерелом стали приватні колекції, сформовані американськими колекціонерами у першій половині XX століття, які містять твори з унікальною провенанцією. Особливу цінність становлять каталоги художників, опубліковані до виставок як у Китаї, так і за кордоном. В

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

них наявні репродукції творів, технічні описи та біографічні дані, зокрема каталоги-монографії, присвячені провідним майстрам олійного пейзажу Китаю другої половини XX століття.

До джерел також належать трактати з теорії китайського живопису династичного періоду, що розкривають естетичні засади та принципи побудови пейзажної композиції. Використано переклади цих трактатів, здійснені китайськими та західними сходознавцями. Важливим доповненням стали інтернет-ресурси – персональні веб-сайти сучасних китайських митців, де представлено репродукції їхніх робіт та біографічні відомості. Крім того, залучено інтерв'ю з художниками, опубліковані в китайській та міжнародній періодичній пресі, які дозволили з'ясувати творчі позиції митців та їхні погляди на розвиток пейзажного жанру.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження оприлюднено шляхом доповідей та їх обговорення на наукових конференціях, зокрема: Сьомих, Восьмих та Дев'ятих Міжнародних наукових конференціях «Платонівські читання» (Київ, 2019, 2020, 2021 рр.); Міжнародній науково-практичній конференції «Трансформація освіти в контексті процесів глобалізації» (Дніпро, 2021 р.); Всеукраїнських наукових конференціях професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ (Харків, 2018, 2020 рр.); Всеукраїнській науковій конференції «Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи» (Одеса, 2020 р.).

Основні результати дослідження викладено у наукових статтях, зокрема у китайському фаховому виданні «艺术科技» (Художні технології, 2019 р.), а також у міжнародному журналі «The European Journal of Arts» (Відень, 2021 р.).

Результати дослідження. Наукові положення дисертації відображено у 12 публікаціях: трьох статтях у фахових виданнях України (категорія Б), двох статтях у зарубіжних виданнях та сьомі тезах доповідей, які пройшли апробацію на міжнародних та всеукраїнських конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертаційна робота складається з анотацій українською та англійською мовами, списку опублікованих праць за

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

темою дослідження, вступу, трьох основних розділів, які містять шість підрозділів, висновків, бібліографічного списку (175 найменувань), списку та альбому ілюстрацій (104 позиції). Повний обсяг дисертації становить 245 сторінок, із них 192 сторінки припадає на основний текст.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

РОЗДІЛ 1
СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. «Шань-шуй» у мистецтвознавчих дослідженнях: аналіз літератури

Дослідження трансформацій мотиву «гори та води» в традиційному китайському живописі «шань-шуй» потребує залучення широкого кола джерел, що охоплюють як класичні теоретичні трактати, так і сучасні наукові розробки. Проаналізовані англомовні джерела представляють різні аспекти цієї проблематики: від історико-теоретичних засад китайського пейзажного живопису до питань взаємодії китайської та західної художніх традицій. Сукупність цих праць дозволяє комплексно підійти до вивчення еволюції мотиву «гори та води» протягом різних періодів розвитку китайського мистецтва. Водночас слід зазначити, що обрані джерела лише частково висвітлюють багатогранну проблематику трансформацій «шань-шуй».

Наукова розвідка Софії Лоу «Буття у традиційному китайському пейзажному живописі» присвячена дослідженню філософських засад китайського пейзажного живопису та пропонує оригінальну інтерпретацію природи «шань-шуй» через призму філософії буття. Ця праця є особливо важливою для розуміння концептуального підґрунтя, на якому формувався мотив гори та води в китайському мистецтві [37].

Авторка стверджує, що традиційний китайський пейзажний живопис «шань-шуй» (山 水, буквально «гори та води») розкриває «досвід концептуального, а не візуального». Тема «шань-шуй», за її словами, «більше про буття, ніж про бачення». Найдавніші згадки про «шань-шуй» датуються IV століттям, а його виникнення тісно пов’язане з класичною китайською філософією, особливо з даосизмом [37, p. 370].

Софія Лоу вважає, що для дослідження трансформацій мотиву «гори та води» особливо цінним є трактат письменника і митця династичного періоду Китаю – Цзін Біна, якому приписують створення перших концепцій «шань-

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

шуй». Після того, як Цзін Бін фізично не міг подорожувати, він малював образи гір і вод, які відвідував раніше, тобто розпочав практикувати так звану «духовну подорож» (卧游). Це стало відомим свідоцтвом про давні мотиви «гори та води», створені митцем по пам'яті. Це на думку Лоу підтверджує, що «шань-шуй» виник як «внутрішній потяг до вираження розуміння природи, розміщений у філософських рамках» [37, p. 371].

Авторка також визначає ключові риси класичного «шань-шуй»: монументальність (широкі, панорамні композиції з величезними горами); узагальнення (відсутність специфічності, фокус на абстрактних якостях, а не на індивідуальних деталях); перспектива «трьох відстаней» (поєднання високої, рівної та глибокої відстані в одному творі); гармонія та інтеграція (досконале поєднання людини і природи). Дослідниця проводить паралелі між концепцією буття в китайському живописі та філософією Мартіна Гайдеггера, стверджуючи, що сенс давньокитайського візуального відтворення природи «вказує на своєрідне буття в природі, яке певним чином резонує з філософією буття Гайдеггера» [37, p. 375].

Праця Келін Лі «Три відстані у трактаті «Високі прагнення серед лісів і джерел» присвячена аналізу концепції «трьох відстаней» (三遠), яка була сформульована у впливовому трактаті епохи Північної Сун «Ліньчуань гаочжі» (林泉高致). Цей трактат, створений художником та теоретиком живопису Го Сі, є одним із найважливіших джерел для розуміння теоретичних засад китайського пейзажного живопису та безпосередньо стосується проблематики зображення гір і води [33]. Келін Лі детально аналізує історичне значення концепції «трьох відстаней», започатковане у період Північної Сун, який представляє період розквіту китайського пейзажного живопису.

Таким чином, дослідження Келін Лі має особливе значення для розуміння трансформацій мотиву «гори та води», оскільки розкриває теоретичну основу, на якій базувалася традиційна китайська пейзажна композиція. Концепція «трьох відстаней» (висока, рівна та глибока відстань)

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

визначає спосіб організації простору в китайському живописі, що принципово відрізняється від західної лінійної перспективи. Як влучно зауважує дослідниця, ця теорія продовжує відігравати значну роль у формуванні теоретичних інтерпретацій та надихає на творчі пошуки сучасних художників і науковців [33, p. 330].

Англомовна синоскопічна традиція представлена фундаментальними працями, що формують історичну та теоретичну базу дослідження. Монографія «Три тисячі років китайського живопису» під редакцією Р. Барнхарта та ін. є енциклопедичним виданням, яке систематизує три тисячоліття китайського малярства, забезпечуючи історико-хронологічну основу для розуміння розвитку пейзажного живопису [4]. Праця К. Клунаса «Arts in China» доповнює цю концепцію через призму матеріальної культури та соціального контексту функціонування мистецтва, пропонуючи аналіз інституційних та ринкових механізмів, що впливали на формування художніх практик [16].

Філософсько-естетичний вимір китайського пейзажного живопису розкривається через дослідження впливу дзен-буддизму та даосизму на художні практики. У статті Р. Капри аналізується трансформації пейзажного малярства під впливом дзен-буддійської філософії, розкривається зв'язок між мінімалістичними рішеннями та духовними практиками медитації [8]. Ця наукова розвідка є важливою для розуміння того, як філософські концепції порожнечі та споглядання безпосередньо впливали на формування візуальної мови китайського пейзажу.

Творчість видатних майстрів китайського пейзажу є окремим напрямом досліджень китайських мистецтвознавців. Д. Чай у статті аналізує теоретичну спадщину Шитао та його концепцію «одного мазка» як духовної практики просвітлення крізь мистецтво, розкриваючи феноменологічний вимір творчості майстра [9]. В іншій публікації науковець розглядає філософію пейзажів Го Сі, зокрема його концепцію «невидимого погляду Дао», що

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

поєднує репрезентацію та метафізичну рефлексію [20]. Творчість цих майстрів є центральною для розуміння традиційних основ жанру «шань-шуй».

Сучасні англомовні дослідження китайського пейзажу засвідчують активний діалог між китайською естетикою і західною філософською традицією. Праця Бей Тан «Comment on «Between emptiness and reality: from the white space in Chinese painting to the philosophy of form in western art»» є показовим прикладом компаративного підходу в дослідженнях. Автор порівнює концепцію «білого простору» (люйбай) у китайському малярстві із західною філософією форми, пропонуючи новий теоретичний концепт для розуміння візуальних стратегій обох традицій [5]. Ця публікація є важливою для даного дослідження, оскільки вона безпосередньо торкається проблематики трансформації традиційних мотивів у сучасному контексті.

Праця Дж. Елкінса «Китайський пейзажний живопис як західна історія мистецтва» є методологічно важливим дослідженням, в якому автор аналізує процес інтеграції китайського пейзажного живопису в західну історію мистецтва, розкриваючи проблеми культурного перекладу та герменевтичні виклики, що виникають при інтерпретації китайської художньої традиції через призму західних мистецтвознавчих категорій [23]. Ця праця є критично важливою для даного дослідження, оскільки вона проблематизує саму можливість застосування західних теоретичних фреймворків до аналізу китайського мистецтва та відкриває дискусію про необхідність розробки альтернативних методологічних підходів.

Дослідження Чан Тан «Пейзаж без природи: екологічні рефлексії в сучасному китайському мистецтві» пропонує екологічну інтерпретацію сучасного китайського пейзажного живопису, аналізуючи, як сучасні митці переосмислюють традиційну тему природи в умовах екологічної кризи [12]. Ця праця розширює традиційне розуміння мотиву «гори та води», вводячи новий вимір екологічної відповідальності та критичного переосмислення ідеалізованої природи в китайському мистецтві.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Стаття Ши Цзе «Сучасне розширення китайського пейзажного живопису» розглядає процес модернізації китайського пейзажного живопису, аналізуючи трансформацію традиційних форм та технік у контексті сучасних мистецьких практик [30]. Дослідження демонструє, як традиційний жанр «шань-шуй» адаптується до нових соціокультурних контекстів та художніх вимог.

Дослідження Лі Веньвень «Пейзажний живопис У Гуанчжуна як відповідь на мистецьку політику соціалістичного Китаю» присвячене аналізу творчості одного з найвпливовіших китайських пейзажистів XX століття та його реакції на мистецьку політику соціалістичного Китаю [38]. Ця розвідка є важливою для розуміння того, як політико-ідеологічні обставини впливали на трансформацію традиційних мотивів та форм китайського пейзажу в період соціалістичної модернізації.

Праця А. Малкольма «Минуле на краю майбутнього: пейзажний живопис та сучасні місця» досліджує діалектику минулого та майбутнього в контексті китайського пейзажного живопису, аналізуючи, як традиційні місця та ландшафти переосмислюються в сучасному мистецтві [43]. Це дослідження пропонує темпоральний підхід до аналізу трансформацій мотиву «гори та води», розглядаючи їх як місце зустрічі традиції та інновації.

Монографія Джесики Роусон є фундаментальним узагальненням багаторічної дослідницької роботи авторки в галузі китайського мистецтва. У контексті дослідження трансформацій мотиву «гори та води» ця праця має важливе значення, оскільки розкриває особливості розвитку китайського живопису через призму взаємозв'язку з іншими видами мистецтва – каліграфією, різьбленням по нефриту та бронзовим литтям [50].

Дослідження Енн Фаррер присвячена творчості видатного китайського художника XX століття У Гуанчжуна, який є ключовою постаттю для розуміння трансформацій традиційного «шань-шуй» у сучасному китайському мистецтві. Дослідниця китайського живопису та графіки висвітлює процес інтеграції західних художніх технік у китайську традицію. Вона влучно

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

характеризує стиль художника як «творче злиття багатої та стародавньої традиції з найактивнішими виразами сучасного західного мистецтва». Це особливо релевантно для розуміння того, як традиційний мотив «гори та води» трансформується під впливом контактів Китаю із Заходом у 1980-х роках. [25].

Китаємовні джерела представлені передусім класичними теоретичними текстами. Праця «Art Theory, Mountain and Water Painting Shitao's» є перекладом та аналізом «Мовлення про живопис» Шитао, фундаментального трактату, що формує теоретичну основу розуміння китайського пейзажного малярства [3]. Цей текст є ключовим для даного дослідження, оскільки він безпосередньо відображає трансформації мотиву «гори та води» крізь призму індивідуальної творчості та духовного просвітлення.

Сучасна китайська мистецтвознавча думка представлена публікаціями, в яких аналізуються актуальні проблеми розвитку китайського живопису. У статті Цай Тао досліджується творчість митців Академії західного напряму, розкриваючи контекст взаємодії традиційних китайських та західних художніх практик у період модернізації [7]. Дослідження Цуй Цзянь та Ша Сяоцін пропонує оригінальний підхід до аналізу сучасного китайського мистецтва через призму філософії Ж. Бодрійяра, розглядаючи «повстання об'єкта» як нову парадигму художньої практики Сходу [18].

Проблематика інтеграції суб'єкта та об'єкта в китайському пейзажному малярстві досліджується у виданні «Китайський пейзажний живопис з точки зору «інтеграції суб'єкта та об'єкта», яке пропонує теоретичні рамки для аналізу традиційної китайської концепції єдності людини та природи [13]. Ця праця є важливою для розуміння онтологічних засад китайського пейзажу та їх трансформації в сучасному контексті.

Китайські мистецтвознавчі дослідження останніх років демонструють зростаючий інтерес до аналізу творчості видатних пейзажистів, які присвятили свою діяльність розробці мотиву гори та води в сучасному олійному живописі Китаю. Ці дослідження є надзвичайно важливими для даного наукового проекту з кількох причин. По-перше, вони забезпечують глибоке розуміння

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

того, як традиційні китайські концепції «шань-шуй» інтегруються в сучасний олійний живопис, який історично є західною технікою. По-друге, китайські науковці мають безпосередній доступ до першоджерел, архівних матеріалів та оригінальних творів, що дозволяє їм пропонувати унікальні інтерпретації та інсайдерську перспективу на розвиток національної школи живопису.

Стаття Юй Лу «Краса образності: естетичні дослідження Сюй Лі в контексті сучасного олійного живопису» є показовим прикладом китайського мистецтвознавчого підходу до аналізу творчості сучасних пейзажистів. У цій публікації детально розглядається, як художник Сюй Лі використовує традиційні китайські концепції образності в сучасному олійному живописі, поєднуючи східну філософію з західною технікою [121]. Ця праця є важливою для розуміння того, як мотив гори та води трансформується в умовах синтезу культурних традицій.

Праця Фен Жун «Художник, що йде у східній традиції – інтерв'ю з Сюй Лі» надає цінний первинний матеріал для дослідження, оскільки містить безпосередні свідчення самого митця про його художню філософію та підходи до репрезентації пейзажу [125]. Интерв'ю є особливо цінним джерелом, оскільки дозволяє зрозуміти внутрішню мотивацію художника та його розуміння традиції «шань-шуй» у сучасному контексті.

Стаття Ян Чао присвячена аналізу колористичних рішень іншого видатного китайського пейзажиста Лю Сібая. Автор розкриває специфічні методи, якими художник досягає унікального «східного шарму» у своїх олійних пейзажах, що є важливим для розуміння трансформації традиційних естетичних принципів у сучасному живописі [122].

Дослідження Рен Чже «Погляд на сучасні дослідження живопису Чень Баої через його картину олійними фарбами «Доки Гонконгу»» аналізує творчість ще одного представника китайської школи олійного живопису, розглядаючи його підхід до міського пейзажу як різновиду традиційного мотиву [123]. Ця стаття демонструє, як традиційні концепції «шань-шуй» адаптуються до зображення сучасних урбаністичних ландшафтів.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Праця Хе Гуйян «Поетична оселя» присвячена аналізу поетичного виміру в сучасному китайському пейзажному живописі, розкриваючи зв'язок між традиційною китайською поезією та візуальним мистецтвом [124]. Це дослідження є важливим для розуміння того, як літературні та філософські традиції Китаю продовжують впливати на сучасне малярство мотиву «гори та води».

Фундаментальна праця Лю Чун «Історія китайського олійного живопису» є енциклопедичним виданням, що систематизує історичний розвиток олійного живопису в Китаї від його започаткування до сучасності [128]. Ця монографія є незамінним джерелом для розуміння історичного контексту, в якому відбувалася трансформація мотиву «гори та води».

У дослідженні Хуа Тяньсюе «Від дружби між Сюй Бейхуном і Цзян Чжаохе до «системи Сюй-Цзян»» аналізує формування китайської школи олійного живопису та її основоположників, розкриваючи механізми інтеграції західних технік у китайську художню традицію [129]. Ця праця є важливою для розуміння історичних передумов сучасного стану китайського пейзажного живопису.

У китайській традиції концепція природи ґрунтується на її відмінності або протиставленні всьому, що належить до сфери людських зусиль. Таким чином, для оцінки художньої ідеї природного пейзажу (山水, «шань-шуй») в китайській літературі та живописі необхідно дослідити взаємини між природою та культурою. Незважаючи на зображення величезних гір і крихітних людських фігур, китайський пейзажний живопис представляє природу як прояв ідей, емоцій і бажань митця, що суттєво відрізняється від реалістичного зображення природи як зовнішнього світу [14].

Серед україномовних джерел особливу цінність становлять роботи Ван Цзифена, присвячені дослідженню змін принципів образотворення в пейзажного живопису Китаю з кінця 1970-х до початку 1990-х років [90]. Історіографію проблеми також доповнюють його спільні роботи з А. Корнєвим щодо розвитку сучасного пейзажу в Китаї у дослідженняї українських

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

мистецтвознавців [89]. Ці дослідження охоплюють період, який є ключовим для розуміння трансформаційних процесів у китайському живописі.

Вагомий внесок у вивчення китайського пейзажу зробив А. Корнєв у своїй праці про базові принципи китайського національного пейзажу надав теоретичне підґрунтя для розуміння естетичних засад цього виду мистецтва [92]. Дослідження провідної науковою співробітниці відділу мистецтв країн Сходу М. Ю. Логвиної присвячене китайському архітектурному пейзажу XVIII – початку XX століть, що дозволяє простежити історичний розвиток мотиву «гори та води» в контексті архітектурного пейзажу [99].

До окремої категорії належать студії філософських та естетичних підвалин китайського живопису. Н. Стрижко з'ясувала історичний взаємозв'язок каліграфії й тушевого малярства Китаю, а це суттєво для осягнення технічних і концептуальних засад мотиву «гори та води» [110]. Цао Гуанюй у розвідці про формування та канонізацію естетичних норм китайського тушевого живопису висвітлює становлення традицій, котрі визначили поступ пейзажного жанру [115]. Лі Цзінкунь у статті розглядає поєднання учення дзен китайської філософії з художнім стилем Ши Тао, що розкриває духовний вимір китайського пейзажного живопису [116].

Сучасні перетворення китайського пейзажу відображено в публікаціях Марини Токар і Чжу Цзяньсюнь. Дослідники проаналізували абстрактний пейзаж у китайському живописі від другої половини XX століття до початку XXI століття, зокрема доробок У Гуанчжуна, Чу Де-Чун і Цзао Воу-Кі [112]. Праці професора Євгена Котляра та його співавторів порушують різні грані китайського живопису XX століття. Ідеться про формування Юньнаньської школи живопису [96], жіночого мистецтва [93], а також окремих представників генерації «раннього» модернізму [94]. Безпосередньо пейзажному живопису Китаю присвячене дослідження Є. Котляра разом із М. Лю, в якому вони висвітлили особливості міського пейзажу в китайській культурній традиції та візуальній практиці від середньовіччя до ранньомодерного часу [95].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Вказаних наукові розвідки присвячені китайському мистецтву в цілому без докладного зосередження на мотиві «гори та води», однак вони допомогли контекстуалізувати основні тенденції розвитку мистецтва Китаю. Ю. Бабунич і К. Сяовен вивчили соціальні та культурні виміри розвитку сучасного китайського живопису, що дає ширше тло для осмислення трансформаційних процесів [85]. Хао Сяо Хуа в роботі про актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX і початку XXI століття в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій окреслює загальну картину розвитку китайського образотворчого мистецтва [114]. Марина Токар і Лю Хаотянь у студії про новий реалізм у китайському образотворчому мистецтві сімдесятих і вісімдесятих років XX століття розкривають концептуальні підходи цього періоду [113]. Крім того, головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України – Ольга Лагутенко разом із колегами зробила вагомий внесок у методологію мистецтвознавчих досліджень, вивчивши вироби доби Сун у Музеї Ханенків, що доповнюють історію китайського мистецтва [104].

1.2. Джерельна база і методологія дослідження

Для проведення цього дослідження було залучено комплекс різноманітних джерел, які умовно поділяються на первинні та вторинні. До первинних джерел належать пам'ятки китайського образотворчого мистецтва, що зберігаються в музейних колекціях Китаю, Америки та інших країн, а також трактати з теорії живопису, створені китайськими митцями та теоретиками в період династичного Китаю. Вторинні джерела представлені сучасними мистецтвознавчими дослідженнями, монографіями та статтями в наукових виданнях, що висвітлюють різні аспекти розвитку китайського пейзажного живопису.

Важливим джерелом для даного дослідження стали музейні колекції палаців Китаю, які зберігають найбільші зразки традиційного китайського живопису. Особливо цінними є колекції Забороненого міста в Пекіні, Палацового музею Тайваню, Музею палацу в Мукдені та інших палацових збірок, що містять твори провідних майстрів китайського пейзажу різних епох. Ці колекції дозволяють

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

простежити еволюцію мотиву «гори та води» від найдавніших зразків до творів XIX століття, охоплюючи весь період розвитку традиційного китайського пейзажного живопису. Окрім китайських музеїв, значні колекції китайського живопису представлені в провідних американських закладах, зокрема в Метрополітен-музеї в Нью-Йорку, Музеї мистецтв Фогга при Гарвардському університеті, Бостонському музеї образотворчих мистецтв, Національній галереї мистецтв у Вашингтоні та Музеї Клівлендського художнього інституту. Американські колекції особливо багаті на твори XX століття, що є критично важливим для аналізу трансформаційних процесів у сучасному китайському живописі.

Додатковим джерелом стали приватні колекції, які часто містять твори, що не увійшли до музейних збірок, та дозволяють побачити різноманітність художніх підходів і стилів. Колекційні збори Америки представлені як приватними зібраннями, так і колекціями університетських музеїв, які систематично поповнювалися протягом XX століття. Особливо цінними є зібрання, сформовані американськими колекціонерами ще до Другої світової війни, коли багато творів китайського мистецтва було вивезено з Китаю в період політичних потрясінь. Ці колекції часто містять твори, що мають унікальну провенанцію та історію побутування, що дозволяє реконструювати контекст їх створення і функціонування.

Важливим джерелом для даного дослідження є каталоги художників, які публікувалися з нагоди виставок та містять репродукції творів, докладні описи технічних та композиційних особливостей, а також біографічні відомості про митців. Каталоги китайських художників XX століття, видані як у Китаї, так і за його межами, дозволяють простежити індивідуальний стиль кожного митця та його роль у загальних трансформаційних процесах китайського пейзажного живопису. Особливо цінними є каталоги-монографії, присвячені провідним майстрам олійного пейзажу Китаю другої половини XX століття, які містять аналіз їх творчого шляху та внесок у розвиток жанру.

Теоретичним підґрунтям дослідження стали трактати з теорії китайського живопису, створені китайськими митцями та теоретиками в період династичного

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Китаю. До таких творів належить трактат «Записки про гірську воду» та інші теоретичні праці, що розкривають принципи побудови пейзажної композиції, співвідношення гори та води в художньому просторі, а також естетичні засади китайського живопису. Багато з цих трактатів було перекладено англійською та іншими мовами, що робить їх доступними для широкого кола дослідників. Переклади трактатів, здійснені як китайськими дослідниками, так і західними сходознавцями, дозволяють зрозуміти теоретичне підґрунтя традиційного китайського пейзажу та прослідити його трансформації в XX столітті. Вторинні джерела для даного дослідження представлені широким колом мистецтвознавчих праць, написаних китайською, англійською та іншими мовами.

Методологія дослідження базується на загальнонаукових та мистецтвознавчих методах пізнання. Застосування історичного методу дозволяє простежити хронологічну послідовність розвитку жанру «шань-шуй» від традиційних форм до сучасних інтерпретацій. Порівняльний метод дає змогу виявити спільні риси та відмінності в підходах до зображення гір та вод в різні періоди та в творчості різних митців. Системний підхід забезпечує комплексний аналіз композиційних, колористичних та фактурних особливостей як окремих творів, так і цілісних художніх явищ.

У дослідженні застосовуються спеціальні мистецтвознавчі методи, зокрема формально-стильовий аналіз, який дозволяє детально розглянути композиційну побудову, колорит, техніку та матеріал творів. Цей метод є особливо важливим для аналізу трансформацій мотиву «гори та води» на формальному рівні, оскільки дає змогу виявити зміни в перспективних системах, типах композиційних рішень, колористичних та фактурних прийомах. Іконографічний аналіз доповнює формально-стильовий підхід, розкриваючи символічне значення мотиву «гори та води» в китайській культурній традиції та прослідковуючи еволюцію цих символічних значень у XX столітті. Метод атрибуції та аналізу провенанції дозволяє встановити авторство творів, їхню історію побутування та контекст функціювання, що є важливим для розуміння процесів формування художніх напрямків і шкіл.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Для роботи з візуальними джерелами застосовуються методи мистецтвознавчої іконографії та візуального аналізу, які дозволяють системно досліджувати образотворчі пам'ятки. Порівняльний аналіз творів із різних колекцій дає змогу виявити закономірності розвитку жанру та індивідуальні особливості творчості окремих митців. Залучення методів культурології та філософії мистецтва забезпечує вихід за межі суто формального аналізу та дозволяє розглянути жанр «шань-шуй» у ширшому культурно-історичному контексті.

Висновки до першого розділу. Дослідження трансформацій жанру «шань-шуй» в китайському живописі є актуальним напрямом мистецтвознавчої науки, який активно розвивається як в українській, так і в англомовній науковій традиції. Аналіз опублікованих праць засвідчує значний інтерес дослідників до цієї проблематики, водночас виявляючи певні лакуни та специфіку підходів у різних наукових школах.

Англомовна наукова традиція характеризується значно ширшою географією досліджень та більш тривалою історією вивчення китайського мистецтва. Англомовні дослідження охоплюють широкий спектр проблематики від історичних коренів китайського пейзажного живопису до сучасних трансформацій під впливом західного мистецтва. Українська мистецтвознавча наука останніми роками демонструє зростаючий інтерес до китайського образотворчого мистецтва загалом та до проблематики трансформацій пейзажного живопису зокрема.

Проведений аналіз українських та англомовних публікацій дозволяє виявити як спільні риси, так і суттєві відмінності в підходах до дослідження трансформацій мотиву «гори та води» в китайському живописі. Спільним для обох наукових традицій є увага до періоду XX століття як переломного в історії китайського мистецтва, коли традиційні форми пейзажного живопису зазнали суттєвих змін під впливом модернізаційних процесів, контактів із західним мистецтвом та внутрішньополітичних трансформацій. Дослідники обох традицій також

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

приділяють значну увагу аналізу творчості окремих художників та мистецьких шкіл, розглядаючи їх у контексті загальних тенденцій розвитку жанру.

Водночас англомовна традиція характеризується більш широким хронологічним охопленням, включаючи детальні дослідження класичного періоду китайського пейзажного живопису (династії Тан, Сун, Мін), а також більшою увагою до компаративних досліджень, що порівнюють китайське та західне мистецтво. Українські дослідження, у свою чергу, демонструють більш виражений інтерес до проблематики взаємодії традиційного та сучасного в китайському живописі, а також до питань синтезу східної естетики та західної форми в олійному живописі XX–XXI століть.

Мистецтвознавчі дослідження китайських науковців є критично важливими оскільки вони забезпечують глибоке розуміння національної традиції зсередини, надають доступ до первинних джерел та пропонують теоретичні концепції, розроблені на основі власної культурної спадщини. Сукупність цих праць дозволяє комплексно проаналізувати трансформацію мотиву «гори та води» в сучасному китайському олійному живописі.

Разом з тим, проведений аналіз виявляє певні лакуни в дослідженнях. Зокрема, недостатньо висвітленою залишається проблематика трансформацій саме мотиву «гори та води» як окремого елемента композиції, більшість досліджень розглядає загальні тенденції розвитку китайського пейзажного живопису без детального аналізу еволюції цього конкретного мотиву. Також рідкісними є дослідження, присвячені специфіці трансформацій жанру «шань-шуй» саме в олійному живописі, який поєднує китайську традицію із західною технікою. Крім того, недостатньо представлені комплексні дослідження, що поєднували б аналіз композиційних, колористичних та фактурних трансформацій мотиву «гори та води» в їх взаємозв'язку.

Таким чином, проведений аналіз засвідчує, що проблематика трансформацій мотиву «гори та води» в китайському живописі є достатньо розробленою в обох наукових традиціях, водночас залишаючи простір для подальших досліджень,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

особливо в частині детального аналізу еволюції цього конкретного мотиву в різних техніках та на різних етапах розвитку китайського мистецтва.

Для дослідження трансформацій мотиву «гори та води» в китайському живописі застосовується комплекс мистецтвознавчих методів, серед яких провідне місце посідає формально-стильовий аналіз, що дозволяє детально розглянути зміни в композиційній побудові, колориті та техніці виконання творів. Іконографічний метод забезпечує розуміння символічного значення мотиву «гори та води» в китайській культурній традиції та прослідковує еволюцію цих символічних значень упродовж XX століття. Порівняльний аналіз творів різних періодів та колекцій у поєднанні з історичним методом дає змогу виявити закономірності трансформацій та індивідуальні особливості творчості окремих митців у контексті загальних тенденцій розвитку жанру.

Комплексне поєднання первинних та вторинних джерел, а також застосування різноманітних методів дослідження забезпечує всебічне висвітлення проблеми трансформацій мотиву «гори та води» в китайському живописі та дозволяє сформувати науково обґрунтовані висновки щодо еволюції цього важливого елементу китайської образотворчої традиції.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

РОЗДІЛ 2
ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ЖАНРУ «ШАНЬ-ШУЙ» В ЖИВОПИСІ КИТАЮ

2.1. Основні принципи та просторові моделі традиційного «шань-шуй» в епоху династичного Китаю

Термін «шань-шуй» («гори та води», 山水) означає жанр китайського живопису династичного періоду, а також цілісну філософсько-естетичну систему, в якій візуальне мистецтво стає засобом осягнення глибинних законів буття. Як зазначається в сучасних дослідженнях, «китайський краєвидний живопис» («шань-шуй хуа») є формою мистецтва, що бере природний гірський та водний пейзаж як центральну тему» [19]. Утім, таке визначення лише частково розкриває сутність феномену. На відміну від західної пейзажної традиції, де ландшафт постає як об'єкт естетичного споглядання, китайський «шань-шуй» функціонує як візуальна маніфестація «космічного порядку», в якій гори символізують незмінність та вертикальну вісь «ян» (陽), тоді як води втілюють мінливість та горизонтальну плинність «інь» (陰).

Зародження «шань-шуй» як самостійного жанру припадає на період Шести династій (220–589 рр. н.е.), що була добою глибокої культурної трансформації, коли на китайський ґрунт активно проникав буддизм, водночас з ренесансом даоських традицій. Найдавнішим теоретичним трактатом про краєвидний живопис є «Хуа шань шуй сюй» (畫山水序, «Передмова до живопису гір та вод») Цзун Біна (宗炳, 375–443), який, за свідченням дослідників, «є найдавнішою теорією краєвидного живопису в історії китайського мистецтва» [71]. Цзун Бін, буддійський мирянин та художник-відлюдник, сформулював фундаментальну ідею, яка визначила розвиток традиції на наступні півтори тисячі років: живопис здатен передавати Дао через форму. Як зазначено в енциклопедичному джерелі, «Хуа шань-шуй сюй» є найдавнішим трактатом Китаю про краєвидний живопис. Він був написаний у період Лю-Сун (劉宋, 420–479) Цзун Біном» [27].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Даоська філософія, що сягає корінням до напівлегендарного Лао-цзи (老子, VI–V ст. до н.е.) та його послідовника Чжуан-цзи (莊子, бл. 369–286 до н.е.), створила концептуальний фундамент для розуміння «порожнечі» як онтологічної та естетичної категорії. У «Дао де цзін» стверджується: «Тридцять спиць з'єднуються в одній маточині, але саме порожнеча між ними робить колесо корисним». Ця ідея знайшла пряме втілення в живописному принципі «лю бай» (留白, «залишати біле»). Як влучно зазначено в сучасних дослідженнях, концепція «лю бай», або залишення порожнього простору, є глибокою життєвою мудрістю, що коріниться в даоській порожнечі (虛) та буддійській пустоті (空) [2].

«Порожній простір» у китайському живописі є відсутністю зображення чи незаповненою площиною в певних ділянках твору. Він функціонує як активний композиційний та семантичний елемент, що несе не менше смислове навантаження, ніж зображені об'єкти. За словами дослідників, він є унікальним художнім методом китайського живопису. Це простір, який художник свідомо залишає порожнім, створюючи більш виразне та осмислене відчуття краси» [72]. «Порожнеча» може позначати небо, воду, туман, хмари, але водночас вона символізує безмежність Дао, невимовне та невидиме начало всього сущого. Цей принцип узгоджується з даоським переконанням про необхідність «налаштування на природний порядок всесвіту, прийняття порожнечі як засобу досягнення гармонії з Дао» [66].

У двадцятому столітті китайський естетик Цзун Байхуа (宗白华, 1897–1986) стверджував, що «китайський живопис надає найбільшого значення порожньому простору. Порожній простір не є справді порожнім, він насичений потенціалом, як даоська пустота, яка є джерелом усіх форм. Водночас китайські художники використовують порожнечу для трансценденції матеріальних форм» [5].

Ши Тао (石涛, 1642–1707), один із найвидатніших теоретиків та практиків китайського живопису пізньої доби, у своєму трактаті «Хуа юй лу» (畫語錄, «Записи про живопис») розвинув даоську концепцію єдності до її логічної завершеності. Його теорія «одного штриха» (一畫) стверджує, що весь живопис

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

походить із єдиного первинного руху пензля, який є мікрокосмічним відображенням космічного творення. За словами самого Ши Тао: «Кожен може малювати, але ніхто не володіє одним штрихом, бо сутність живопису полягає в думці. Отже, думка має спершу охопити єдине» [3]. Ця концепція безпосередньо резонує з «Дао де цзін», де йдеться про те, як «Одне породжує Двоє, Двоє породжує Троє, а Троє породжує всю тьму речей». Як зазначають дослідники, концепція Ши Тао «примирює незліченні штрихи в єдину сутність, відлунюючи даоські принципи» [9]. Бо більше «вона резонує з «Дао де цзін», закладаючи основу для одного штриха як безперервності буття, що поєднує «я» та світ» [35].

Буддизм, що проник до Китаю в перших століттях нашої ери, приніс власну «концепцію пустоти» (— 空, кун), яка, взаємодіючи з даоським «сюй» (虛), збагатила філософський словник китайської естетики. Особливого значення для розвитку «шань-шуй» набув чань-буддизм (禪, пізніше відомий в Японії як дзен) – ця синкретична течія виникла внаслідок синтезу індійського буддизму з китайською культурою. Чань-буддизм зосереджувався на безпосередньому, інтуїтивному осягненні істини поза словами та концепціями, що знайшло вираження у своєрідній художній практиці. «Чань-буддійські картини часто є грубо, швидко виконаними творами, що виглядають майже як незавершені ескізи. Виконані монохромним тушшю, вони відповідають чань-буддійській концепції миттєвого просвітлення» [70].

Як зазначено в джерелах, чань-живопис є «школою китайського живопису, натхненною медитативною школою буддизму, яка китайською називається чань» [11]. Водночас дослідники підкреслюють, що «чань-буддизм послідовно впливав на естетичні канони та художні теми епохи» [8].

Ван Вей 王維 (699–759), видатний поет та художник династії Тан, традиційно вважається засновником монохромного тушевого живопису та втіленням ідеалу поєднання поезії й живопису. За свідченням дослідників, «Ван Вей став першим художником, який використовував виключно (або переважно) туш для зображення краєвиду» [68].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Його творчість відзначалася «поетичною витонченістю та глибокою інтеграцією з даоською та чань-буддійською філософіями» [64]. Будучи практикуючим буддистом, Ван Вей привніс у живопис медитативну глибину та споглядальність, характерні для чань-традиції. Його підхід «відкинув ранішню техніку використання яскравих кольорів і натомість спрямував зусилля на додавання емоції чи настрою до своїх робіт» [62].

Чань-буддійський живопис, який досяг розквіту за династії Південна Сун (1127–1279), характеризувався радикальним спрощенням форми, швидким виконанням та інтуїтивною спонтанністю. Художники-ченці, такі як Му Ці (牧谿, XIII ст.), створювали живопис, в якому кілька впевнених штрихів тушшю на тлі порожнього простору несли глибокий духовний зміст. «Чань-живопис став одним із багатьох китайських впливів, що глибоко позначилися на культурі та естетиці Японії, поряд із буддизмом, конфуціанством» [10].

Конфуціанська традиція, яка здавалося б найменше пов'язана з містичним зануренням у природу, насправді внесла суттєвий вклад у формування естетики «шань-шуй» через концепцію «єдність неба та людини» (天人合). Ця ідея, що мала глибоке коріння в китайській космології, стверджує органічний зв'язок між людським світом та космічним порядком. Як пояснюють сучасні дослідники, «теорія 天人合 означає, що людство є невід'ємною частиною природи» [61]. У контексті живопису це означало, що художник не просто зображує природу ззовні, а включений у неї як частина єдиного організму.

Концепція формує специфічну візуальну логіку китайського краєвиду. На відміну від західної традиції, де спостерігач перебуває поза картиною і дивиться на неї як на вікно у світ, китайський живопис запрошує глядача увійти в простір твору та здійснити уявну мандрівку горами та водами. «Східна філософія, на противагу [західній], схиляється до реляційного світогляду, що характеризується «єдністю неба та людини», розглядаючи світ не як сукупність окремих об'єктів, а як взаємопов'язану цілісність» [17]. Цей підхід обрамлює «мистецтво не як репрезентацію, а як засіб налаштування між собою, суспільством та природою»,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

де «такі концепції, як «се-і» (寫意), підкреслюють передачу ідеї, а не зовнішньої форми» [40].

Го Сі (郭熙, бл. 1020–1090), придворний художник та теоретик епохи Північна Сун, у своєму трактаті «Піднесені думки про ліси та джерела» (林泉高致) систематизував принципи краєвидного живопису. Він розробив теорію «трьох відстаней» (三遠): високої відстані (高遠), глибокої відстані (深遠) та рівної відстані (平遠), що стала класичною системою організації простору в «шань-шуй». За словами дослідників, «Го Сі вважав, що для відкриття природи естетики та створення естетичного образу художник повинен спостерігати природний краєвид з багатьох точок зору» [22]. Водночас він наголошував на необхідності «серця лісів та джерел» (林泉之心) – особливого духовного налаштування, що дозволяє художнику відчути внутрішню сутність природи. Як зазначається в дослідженнях, «Серце лісів та джерел» звільняє [художника від мирських турбот]» [42].

Для Го Сі даосизм був окрім філософської концепції живим джерелом творчості. Його теорії наголошували на «емоційному та філософському залученні глядача до природи [65].

Об'єднуючої категорією, що інтегрує даоські, буддійські та конфуціанські елементи в цілісну естетичну систему, є концепція «ці юнь шен дун» («духовний резонанс та життєвий рух», 氣韻生動). Цей принцип був сформульований Се Хе (謝赫, бл. 500–535 рр.) як перший і найважливіший із «шести законів живопису» (六法) у трактаті «Гу хуа пінь лу» (古畫品錄, «Записи про класифікацію давніх картин»). Як пояснює енциклопедичне джерело, це «загадкова та широко обговорювана фраза, що означає, що художник повинен наділити свій твір життям та рухом через гармонію з духом природи» [47]. «Шість критеріїв (六法) живопису, перелічених Се Хе (謝赫) у передмові до його записів, є одними з найбільш цитованих принципів китайської естетики» [46].

Поняття «ци» (氣, життєва енергія), як «дихання космосу» є центральним для всієї китайської культури, від медицини до бойових мистецтв. У контексті

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

живопису воно означає здатність художника передати внутрішню життєвість зображуваного, зробити так, щоб картина «дихала». «Духовний резонанс, що породжує відчуття життя» (Qi Yun Sheng Dong) як перший закон китайського живопису, первісно запропонований саме Се Хе» [77], став мірилом якості твору на всі наступні епохи. Як зазначено в довідникових джерелах, «духовний резонанс» (氣韻) або життєвість (生動), перекладається як нервова енергія, що передається від художника у твір» [59]. Художник, який досягає його, стає посередником між небесним та земним, провідником космічної енергії через пензель на шовк чи папір.

Цзун Бін у своєму трактаті сформулював ідею «мандрів у ліжку» (臥遊, во ю), яка розкриває функціональне призначення краєвидного живопису. На схилі років, коли він уже не міг подорожувати горами, художник покрив стіни свого помешкання картинами улюблених краєвидів і «мандрував» ними духовно. Як зазначається у «Вступі до краєвидного живопису» (畫山水序) Цзун Бін особливо наголошував, що він сам малював краєвиди» [28] для цієї духовної практики. Це свідчить про те, що «шань-шуй» мислився не як пасивне зображення, а як активний засіб духовного споглядання та медитації.

Концепція «художній замисел» (意境, і цзін) або «царина ідеї» поєднує в собі філософську глибину та естетичну досконалість. Вона означає здатність твору створювати особливий духовний простір, в який глядач може увійти і пережити трансформуючий досвід. Мистецтво «шань-шуй» прагне до «духовної подібності» (神似, шень сі), а не до «зовнішньої подібності» (形似, сін сі). Як зазначено у класичному тексті, мистецтво «шань-шуй» прагне «виражати Дао через форму» [63].

Синтез даосизму, буддизму та конфуціанства у традиції «шань-шуй» не є механічним поєднанням різнорідних елементів. Радше, ці філософські системи взаємно проникають та доповнюють одна одну, створюючи унікальний естетичний феномен. «Китайський ландшафтний живопис поєднує конфуціанські філософські концепції з даоським та буддійським мисленням про природу.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Наприклад, життєва сила в усіх традиціях має спільне коріння. Даосизм надає онтологічну основу через концепцію Дао та порожнечі. Буддизм додає медитативну глибину та розуміння мінливості всього сущого. Конфуціанство вносить ідею гармонійного порядку та етичного виміру споглядання природи. Як зазначається в дослідженнях, «образ гори стає своєрідним порталом, що веде до «віртуального простору» Дао» [26].

Варто зазначити, що «художники досліджували «невидиме» в картинах, переосмислюючи кореляцію між «шань-шуй» та людським тілом у даоському контексті» [81]. Це свідчить про те, що традиція «шань-шуй» продовжує бути об'єктом глибокого дослідження, розкриваючи нові грані взаємозв'язку між тілесністю, простором та духовністю.

Отже, «шань-шуй» постає як унікальне культурне явище, в якому живопис стає формою філософствування, медитації та духовного самовдосконалення. Принцип «留白» (залишання порожнього простору) є візуальною маніфестацією даоської «концепції порожнечі» як джерела всіх форм та буддійської ідеї пустоти як істинної природи явищ. Концепція «天人合一» (єдності неба та людини) визначає специфічну позицію глядача та художника як учасників космічного процесу, а не зовнішніх спостерігачів. Духовний резонанс (氣韻生動) інтегрує ці філософські засади в цілісну естетичну систему, де технічна майстерність є лише засобом передачі невимовної сутності буття.

Традиція «шань-шуй», що розвивалася протягом майже двох тисячоліть, демонструє глибоку органічну єдність філософії, релігії та мистецтва в китайській культурі. Вона пропонує альтернативну модель відносин людини та природи, засновану не на підкоренні чи об'єктивації, а на гармонійному співіснуванні та взаємопроникненні. Як влучно підсумовує один із дослідників китайської естетики, беручи «єдність неба та людини (天人合一) як концептуальний шар», можна «виявити дух китайської естетики з точки зору її життєвої енергії та космічної гармонії» [34].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Китайська традиція краєвидного живопису «шань-шуй» вирізняється унікальною особливістю: вона розвивалася в нерозривному зв'язку з теоретичною рефлексією над сутністю, методами та цілями мистецтва. На відміну від європейської традиції, де теорія живопису часто формувалася постфактум як осмислення вже існуючої практики, китайські художники-теоретики створювали трактати, які не лише описували, а й нормативно визначали шляхи розвитку живопису. Період від Шести династій (220–589) до епохи Сун (960–1279) став часом формування канонічного корпусу текстів, що заклали концептуальний фундамент традиції «шань-шуй». Як зазначається в сучасних дослідженнях, «крах конфуціанської системи після династії Хань (206 до н.е. — 220 н.е.) відобразився в живописі та теорії живопису: дедалі більше даоське та буддійське мислення визначало мистецьку практику» [58].

Чотири трактати Цзун Біна (375–443), Цзін Хао (бл. 855–915), Го Сі (бл. 1020–1090) та Хань Чжо (XI–XII ст.) репрезентують послідовні етапи розвитку теоретичної думки про «шань-шуй» від її зародження до зрілої систематизації. Кожен із цих текстів зробив унікальний внесок у формування естетики краєвидного живопису, водночас розвиваючи та трансформуючи ідеї попередників.

Цзун Бін (宗炳), художник та теоретик періоду Південної династії Сун, є автором найдавнішого з відомих трактатів, присвячених виключно краєвидному живопису. Його «Хуа шань шуй сюй» (畫山水序, «Передмова до живопису гір та вод») заклав метафізичні основи традиції, визначивши живопис як засіб духовного осягнення.

Біографія Цзун Біна нерозривно пов'язана з його естетичними поглядами, адже він був практикуючим буддистом-мирянином, який провів значну частину життя в горах, подорожуючи священними місцями та споглядаючи природу. Дослідники відзначають, що «послідовно буддійська теорія живопису Цзун Біна слугувала міцним фундаментом» для подальшого розвитку китайської естетики [82]. Ця буддійська спрямованість визначила центральну ідею трактату: живопис

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

є не просто зображенням зовнішньої форми природи, а засобом осягнення глибинної реальності Дао.

Ключовою концепцією трактату Цзун Біна є «мандри у ліжку» або «мандрівка лежачи» (卧遊). Цзун Бін розповідає, що на схилі років, коли хвороба не дозволяла йому більше подорожувати горами, він покрив стіни свого помешкання картинами улюблених краєвидів і продовжував духовні мандри через споглядання цих зображень. Ця насолода пейзажами без фізичної подорожі була вперше згадана саме Цзун Біном [75]. Ця концепція радикально переосмислює функцію живопису: він стає не об'єктом естетичної насолоди, а інструментом духовної практики, порівняним із медитацією. У трактаті Цзун Бін формулює принцип, що визначив усю подальшу традицію: «Мудреці освітлюють речі, охоплюючи Дао, а доброчесні люди очищують розум, щоб смакувати образ» [15].

Таким чином живопис постає як посередник між видимим світом форм та невидимою реальністю Дао, а гори у цьому контексті є не просто природними об'єктами, а вмістилищами духовної сили, порталами до вищої реальності. «Цзун Бін занурюється в живопис «шань-шуй» і використовує його як засіб доступу до реальності Дао. На духовному рівні навіть споглядання картини здатне привести до осягнення» [81]. Значення трактату Цзун Біна виходить далеко за межі його історичної першості, оскільки він встановив парадигму, згідно з якою краєвидний живопис є не мімезисом, тобто наслідуванням природи, а засобом духовної трансформації, і ця ідея стала наріжним каменем усієї традиції «шань-шуй». Як зазначають сучасні дослідники, цей текст «ілюструє, що «шань-шуй» постав як незалежний предмет в історії китайського живопису, і він з'явився як внутрішня потреба художника осягнути істину буття» [37].

П'ять століть, що минули між Цзун Біном та Цзін Хао (荊浩), стали часом практичного розвитку краєвидного живопису. Цзін Хао, художник і теоретик епохи П'яти династій (907–960), створив трактат, який переніс акцент із метафізичних засад на конкретні критерії майстерності. Його трактат «Записи про методи пензля»» (筆法記), став нормативним текстом, що визначив стандарти

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

оцінки живопису на багато століть. Як відзначають сучасні дослідники, ця літературна пам'ятка є одним із найважливіших текстів про живопис у китайській художній традиції [80]. Трактат був написаний у формі діалогу: художник, який живе в горах Тайхан, зустрічає таємничого старця, що розкриває йому секрети живопису, і ця літературна форма має глибоке символічне значення, оскільки відсилає до даоської традиції передачі знання від вчителя до учня, від мудреця до шукача істини. «Есе, приписуване йому, «Записи про методи пензля» (筆法記), описує цілі, ідеали та методи класичного пейзажиста, який перебуває в гармонії з природою» [31].

Центральним внеском Цзін Хао в теорію живопису є система «шести принципів» (六要, лю яо), яка розвиває та трансформує «шість законів» Се Хе (六法, 謝赫) V–VI ст.. Як зазначається в дослідженнях, «шість принципів Цзін Хао вдосконалили критерії живопису, змістивши фокус на конкретніші категорії» [53]. Ці шість принципів охоплюють: життєву енергію, «дихання» картини; резонанс та гармонійність; думку та задум художника; сцену, краєвид, що зображується; пензель та техніку володіння ним; туш і майстерність роботи з нею. Як пояснював Цзін Хао у трактаті: «Отже, є Шість Принципів у живописі. Перший називається Дух (氣, ці). Другий називається Резонанс (韻, юнь). Третій називається Думка (思, сі). Четвертий називається Сцена (景, цзін). П'ятий називається Пензель (筆 бі). Шостий називається Туш (墨, мо)» [67]. Дослідники відзначають: «Шість Принципів починаються з «ці» і закінчуються «бі» та «мо». «Ці» вказує на ставлення або стан художника, а «юнь» на норми живописної майстерності» [80].

Особливо важливою у трактаті Цзін Хао є концепція «істини» (眞, чжень) або «автентичності», яку він протиставляє простій «схожості» (似). Це розрізнення є ключовим для розуміння китайської естетики: живопис має передавати не зовнішню подібність до об'єкта, а його внутрішню сутність, його «правду». «Цзін Хао стверджує, що «眞» (чжень) є ідеалом краєвидного живопису... Освітлення значення «чжень» є життєво важливим для розуміння мистецьких устремлінь Цзін Хао та його сучасників» [80].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

У системі Цзін Хао, істинний живопис поєднує духовну глибину з технічною досконалістю. Дослідники підкреслюють: «У системі Цзін Хао, картина демонструє образ, який є автентичним, а автентичний образ є живим і правдивим щодо життєвості зображуваного» [6]. Головне значення трактату Цзін Хао полягає в тому, що він переклав метафізичні інтуїції Цзун Біна на мову конкретних критеріїв та методів.

Епоха Північної Сун (960–1127) стала золотою добою китайського краєвидного живопису, і Го Сі є її найвидатнішим представником як у практиці, так і в теорії. Його трактат «Піднесені думки про ліси та джерела» (林泉高致), укладений його сином, є найповнішим і найвпливовішим текстом про естетику «шань-шуй». Як відзначають дослідники, це найцінніша праця з теорії живопису династії Сун, що фіксує східні ідеї про краєвидний живопис. Книга поділяється на шість частин» [22]. Го Сі був придворним художником імператора Шень-Цзуна (神宗, правл. 1067–1085) і виконував масштабні замовлення для палацових інтер'єрів, а його найвідоміший твір «Рання весна» (早春圖, 1072) вважається вершиною монументального стилю живопису часів династії Сун. Водночас, Го Сі був глибоким мислителем, чиї теоретичні погляди визначили розвиток традиції на століття вперед. Як зазначають мистецтвознавці, «Го Сі став кульмінацією різноманітних живописних стилів династії Сун» [24].

Найвідомішим внеском Го Сі в теорію живопису є концепція «трьох відстаней» (三遠, сань юань), яка запропонувала систематизований підхід до організації простору в картині. Ця система включає «високу відстань» (高遠) як погляд знизу вгору на вершини гір, що створює відчуття величі та піднесеності; «глибоку відстань» (深遠) як погляд зверху вниз у глибину долин, що породжує відчуття таємничості; та «рівну відстань» (平遠) як горизонтальний погляд вдалину, що викликає медитативний настрій [73]. Сам Го Сі формулював це так: «Гори мають три відстані. Дивитися від підніжжя гори до її вершини – це називається висока відстань. Дивитися з передніх гір на задні гори – це називається

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

глибока відстань. Дивитися з близьких гір на далекі – це називається рівна відстань» [20].

Ця система є альтернативою західній лінійній перспективі, оскільки замість єдиної точки зору китайський художник використовує множинні точки спостереження, створюючи простір, в якому глядач може «мандрувати» поглядом. «Го Сі використовує принцип «атмосферної перспективи» (三遠) для створення відстаней та просторів. І цей метод досі впливає на методологію сучасного мистецтва» [14].

Як зазначають дослідники, «за Го Сі, художник-пейзажист має бути здатним представити всі ці «три відстані» в одному просторі єдиної картини» [54].

Не менш важливою у теорії Го Сі є концепція «серце лісів та джерел» (林泉之心). Він стверджував, що для створення справжнього «шань-шуй» художник повинен духовно налаштуватися на неї, досягти стану внутрішньої гармонії з лісами та водами. «Го Сі вважає, що художники повинні увійти в природу і здійснити всебічне, багатоперспективне естетичне спостереження перед обличчям природного краєвиду, щоб осягнути його сутність» [13]. Концепція «серця лісів та джерел» безпосередньо резонує з даоським ідеалом злиття з природою, розчинення меж між суб'єктом та об'єктом споглядання.

Хань Чжо (韓拙), художник і теоретик кінця Північної Сун, створив трактат, який підсумував і систематизував теоретичний доробок попередників. Його «Повне зібрання думок про гори та води» (山水純全集) є енциклопедичною працею, що охоплює всі аспекти пейзажного живопису [55]. Біографічні відомості про Хань Чжо обмежені, однак, як зазначається в довідникових джерелах, він був майстерний у живописі гір, вод та каменів. Його активність припадає на період близько 1095–1125 років, тобто на останні десятиліття династії Північна Сун перед завоюванням півночі чжурчженями.

Головним теоретичним внеском Хань Чжо є розширення системи «трьох відстаней» Го Сі до «шести відстаней». До трьох класичних відстаней він додає «широку відстань» (闊遠) як панорамний погляд на безмежні простори;

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

«затуманену відстань» (迷遠) як краєвид, загорнутий у серпанок; та «приховану відстань» (幽遠) як таємничі, напівприховані куточки. Як відзначають дослідники, «теорія Трьох Відстаней Го Сі технічно прийнята та розвинута японськими художниками та садівниками» [49].

Трактат Хань Чжо вирізняється систематичністю викладу, оскільки містить окремі розділи, присвячені різним елементам краєвиду: про гори (論山), про води (論水), про ліси та дерева (論林木), про камені (論石), про хмари, серпанок, туман, вітер, дощ і сніг тощо [134]. Особливо цінним є те, що Хань Чжо розвиває концепцію «життєвий задум» (生意) або «вітальність». Підсумовуючи, слід зазначити, що чотири розглянуті трактати репрезентують логічно послідовні етапи розвитку теоретичної думки про «шань-шуй». Цзун Бін заклав метафізичні основи, визначивши краєвидний живопис як засіб духовного споглядання та осягнення Дао, а його концепція встановила функціональне призначення жанру як духовної практики. Цзін Хао переклав метафізичні інтуїції на мову конкретних критеріїв, і його «шість принципів» разом із концепцією «істини» забезпечили нормативну базу для оцінки та створення творів.

Го Сі систематизував просторову організацію картини через теорію «трьох відстаней» та наголосив на необхідності духовного налаштування художника через концепцію «серця лісів та джерел». Хань Чжо завершив систематизацію, розширивши просторову теорію та класифікувавши всі елементи краєвиду. Разом ці тексти створюють цілісний теоретичний фундамент традиції «шань-шуй», що поєднує метафізику, естетику, техніку та практику в органічну єдність, і їхнє значення виходить далеко за межі історичного інтересу, адже вони продовжують визначати розуміння китайського живопису в сучасному мистецтвознавстві. Як слушно зазначається в одному з досліджень, ці трактати є «всеохоплюючими працями, що охоплюють різноманітні аспекти живописної техніки, критерії оцінки та художні концепції» [33].

Таким чином, гора в китайській іконографії «шань-шуй» є носієм множинних семантичних значень. На найглибшому рівні вона символізує

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

стабільність, непорушність та космічну вісь світу, що поєднує землю та небо. У контексті даоської філософії гора традиційно розглядається як обитель безсмертних (сянь), місце, де відлюдники-аскети досягають просвітлення та вічної молодості. Трансформація мотиву «гори та води» від ранніх періодів до епохи Тан демонструє принципову зміну світоглядної парадигми. Якщо до династії Тан гори зображувалися переважно як фон для фігур людських персонажів, де людина домінувала над природою, то в ранню Тан гора стає самостійним мікрокосмом, домінантою композиції. Треба зупинитись на історичному розвитку мотиву «гори та води» в живопису династичного Китаю, починаючи від епохи Тан (618–907).

Лі Сісюнь (李思訓, 651–716) належить до плеяди найвидатніших митців епохи Тан, чия творчість визначила подальший розвиток китайського пейзажного живопису. Митець розробив унікальну систему геометризованих форм скель, де гори складаються з чітких, майже кристалічних обрисів, що нагадують структурну організацію палацової архітектури (іл. 2.1). Декоративність хмар, що обрамляють вершини гір, свідчить про прагнення митця створити образ раю, населеного небожителями та безсмертними. Людина у творах Лі Сісюня зображується як маленька частина великого всесвіту, що споглядає велич природи з почуттям благоговіння та трепету. У композиціях давньокитайського митця вода рідко зображується як окремий елемент, вона завжди перебуває у взаємодії з горами, утворюючи нерозривну діаду «інь-ян». Зображення водойми підкреслюють велич гір, створюючи дзеркальний ефект, що підсилює відчуття гармонії та космічної рівноваги.

Особливо важливим є інтеграція палацової архітектури в пейзажні композиції художника. На відміну від пізніших монохромних пейзажистів династичного періоду, що прагнули зобразити природу в її первозданному вигляді, Лі Сісюнь показує гармонійне співіснування людини і природи в ідеалізованому світі, де палаци, павільйони та храми органічно вписуються в гірський ландшафт. Це відображає утопічне бачення космічного порядку, де імператорська влада та природна гармонія є нероздільними.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Паралельно з розвитком декоративного стилю «цінлю шань-шуй» в епоху Тан формувалася альтернативна традиція монохромного пейзажу, що отримала назву «поетична шань-шуй». Найяскравішим представником цього напряму був Ван Вей (王維, 699–759), чий живопис та поезія заклали основи школи інтелектуалів (文人大夫). На відміну від святкової палітри Лі Сісюня, Ван Вей використовував лише туш, створюючи образи, що нагадують туманні сновидіння, де контури гір ледве проступають крізь мряку.

Цей контраст між поліхромним та монохромним стилями відображає глибшу філософську диференціацію. «Синьо-зелений» стиль – це світ очима Імператора, світ володіння, багатства та контролю над природою. Поліхромний пейзаж демонстрував могутність імперії, її здатність приборкати та прикрасити навколишній світ. Натомість монохромний стиль – це світ відлюдника, світ споглядання, розчинення в природі та пошуку внутрішньої гармонії. Відсутність кольору не є обмеженням, а навпаки, відкриття простору для медитативного споглядання, де глядач міг «домалювати» власні емоції та асоціації.

Трансформація мотиву «гори та води» в історії китайського живопису демонструє еволюцію від магічного символізму кольору до вираження соціального статусу та філософських ідеалів художника. Стиль Лі Сісюня залишив глибокий слід у подальших поколіннях митців від династії Сун до епохи Мін, де митці неодноразово зверталися до «золото-бірюзового» стилю як до взірця високої класичної традиції.

У підсумку, Лі Сісюнь започаткував стиль, що визначив подальший розвиток жанру, тоді як його син і послідовник Лі Чжаодао (李昭道, бл. 675–758) удосконалив та збагатив мотив, відкривши нові художні можливості. Твори обох майстрів збереглися переважно у копіях, створених у пізніші епохи, що ускладнює атрибуцію окремих творів. До найвідоміших робіт, які приписують Лі Чжаодао, належать «Гори навесні» та «Подорож імператора Мінхуана до Шу», що зберігаються в Національному палацовому музеї в

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Тайбеї. Саме на основі цих творів можна простежити трансформацію мотиву «гори та води» порівняно з творами Лі Сісюня.

Сувій «Гори навесні» (іл. 2.2) є яскравим прикладом раннього танського пейзажного живопису і демонструє характерні риси стилю як Лі Сісюня, так і Лі Чжаодао. Композиція твору побудована за принципом вертикального розгортання, що дозволяє глядачеві здійснити уявну подорож від підніжжя гір до їхніх вершин, які губляться в хмарах. Такий підхід відображає китайську концепцію «трьох відстаней» (сань цзюй), хоча тут вона ще не набула повного розвитку, який ми спостерігаємо в пізніших роботах.

Зображення гір у цьому творі характеризується архітектурною побудовою форм. Гірські вершини мають гострі, зубчасті обриси, що нагадують кристалічні структури або вертикальні колони. Така стилізація гірських форм є характерною для живопису часів династії Тан і відображає ідеалізований образ природи, де гори постають як втілення небесного порядку та космічної гармонії. Контури гір виконані тонкими, чіткими та рівномірні лініями у техніці «залізної нитки», що надають пейзажним формам монументальності та водночас декоративності.

Колорит сувою «Гори навесні» базується на традиційних для того часу синьо-зелених пейзажах. Малахітова зелень та азурова синь створюють враження свіжості та весняної розкоші, що відповідає самій назві твору. Фон шовку з часом набув золотистого відтінку, що додає роботі антикварної шляхетності та підкреслює її стародавність. Використання дорогоцінних мінеральних пігментів підкреслювало імператорський статус замовника та вічність зображених природних явищ.

Водойми у творі займають другорядне місце, проте зображені зі властивою танським майстрам увагою до деталей. Поверхня води передана за допомогою стилізованого малюнка хвиль, що нагадує риб'ячу луску. Це «архаїчний метод», який підсилює декоративність пейзажу. Вода зображується як необхідний компонент гармонійної композиції, що доповнює образ гір. Такий підхід свідчить про традиційне для раннього китайського пейзажу

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

домінування мотиву гори над мотивом води. Особливу увагу в творі приділено зображенню хмар та туману, які виконують композиційну функцію розділення планів та створення ілюзії глибини. Світлі хмари, виконані білилами, дозволяють композиції «дихати» та створюють відчуття величезної висоти й атмосфери гірського повітря. Цей художній прийом свідчить про розуміння танськими майстрами значення порожнього простору в пейзажному живописі.

Другим ключовим твором для аналізу танського періоду є «Подорож імператора Мінхуана до Шу», який традиційно приписують Лі Чжаодао, хоча деякі дослідники вважають, що цей конкретний примірник є копією часів династії Сун, виконаною в стилі Тан [74, с. 137]. Незалежно від атрибуції, цей твір є видатним зразком раннього танського пейзажу і надає цінний матеріал для аналізу трансформації мотиву «гори та води».

Композиція «Подорожі імператора Мінхуана до Шу» побудована в горизонтальному форматі, що дозволяє розгорнути перед глядачем панораму подорожі імператора через гірську місцевість. На відміну від вертикальних сувоїв, де рух ока спрямований знизу вгору, фронтальна композиція розгортається зліва направо, імітуючи сам шлях подорожі. Зигзагоподібні стежки та рух вершників створюють ритм, що направляє око вглиб картини, створюючи відчуття масштабної, тривалої подорожі через гори.

Зображення гір у цьому творі демонструє подальший розвиток стилю, започаткованого Лі Сісюнем. Гори мають характерну архітектурну форму з гострими, зубчастими вершинами, проте в їхньому зображенні помітна більша динамічність та енергія. Контури виконані у техніці «гунбі» (ретельна кисть) з ювелірною точністю, що дозволяє передати кожну грань скелі. Мотив води у «Подорожі імператора Мінхуана до Шу» розроблено значно детальніше, ніж у «Горах навесні». У нижній частині твору зображена водойма з характерним для танського періоду стилізованим малюнком хвиль. Водна поверхня слугує точкою відліку для подорожі, що починається від берега і пролягає через гори. Присутність води підкреслює ідею подорожі як переходу між різними станами буття від мирського до сакрального простору гір.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Особливої майстерності художник досяг у зображенні взаємодії гір та води. Берегова лінія з пагорбами контрастує з величними піками, що піднімаються вгору, створюючи композиційну рівновагу. Вода відбиває кольори неба та гір, що підсилює відчуття гармонії між елементами пейзажу. Такий підхід демонструє еволюцію мотиву води від суто декоративного елемента до повноцінного компонента пейзажної композиції.

Фігури людей та коней, зображені дуже дрібними порівняно з горами, підкреслюють концепцію філософії «шань-шуй»: людина є лише малою частиною неосяжного Всесвіту. Цей антропоморфний масштаб є характерним для раннього китайського пейзажу і відображає бачення природи як могутньої сили, що перевершує людське існування.

Таким чином, епоха Тан (618–907) стала важливим етапом у формуванні китайського пейзажного живопису, хоча в цей період пейзаж ще не набув того статусу, якого досяг згодом. Після падіння династії Тан у 907 році країна розпалася на десять незалежних царств, що існували паралельно з п’ятьма короткочасними династіями, що змінювали одна одну на півночі. Ця політична турбулентність, попри свої негативні наслідки, сприяла розвитку культурного обміну між різними регіонами Китаю та формуванню нових художніх напрямків. Об’єднання Китаю під владою династії Сун у 960 році поклало край політичній роздробленості та створило сприятливі умови для культурного розвитку. Рання Північна Сун (960–1127), зі столицею в Кайфені, стала періодом небувалого розквіту культури, науки та мистецтва у Китаї. Саме в цей час китайський пейзажний живопис досяг своєї зрілості, а художники почали розробляти складні філософські концепції, що визначили подальший розвиток жанру.

Митці шукали нові виразові засоби, що відповідали б зміненому світогляду та новим філософським ідеям. Художники починають сприймати природу не як декоративний фон для людської діяльності, а як самоцінну субстанцію, що заслуговує на глибоке споглядання та філософське осмислення.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Цзін Хао (荊浩, 855–915) є ключовою постаттю в процесі формування монументального стилю китайського пейзажу. Його творчість стала мостом між танською традицією та досягненнями майстрів періоду династії Сун. Цзін Хао працював у часи пізньої Тан та на початку періоду П'яти династій, і його новаторські підходи заклали основи того, що пізніше було названо «північним стилем» китайського пейзажу.

Відомо, що Цзін Хао був вихідцем з провінції Шаньсі на півночі Китаю, і його творчість формувалася під впливом величних північних ландшафтів. Цей досвід знайшов відображення в його картинах, що відзначалися монументальністю форм та драматизмом композиції. «Пейзаж Куанлу» (іл. 2.4), що приписується Цзін Хао або його школі, є чудовим прикладом цього нового підходу. Твір демонструє принципово інше ставлення до зображення природи порівняно з танськими попередниками. На зміну декоративній площинності приходить прагнення передати просторову глибину та об'ємність ландшафту.

Монументальність північного стилю виявляється насамперед у масштабі зображуваного. Гори займають левову частину композиції, підносячись над рештою елементів і створюючи відчуття величі та незбагненності природи. На відміну від танських пейзажів, де гори часто нагадували декоративні елементи, у північному стилі вони набувають могутньої, інколи навіть загрозливої присутності. Драматичність композиції досягається через використання контрастів світла та тіні, напруженість форм, підкреслення динаміки природних стихій. Техніка виконання в північному стилі передбачає використання різноманітних прийомів «крапкового» письма (дяньфа) для передачі текстури гірських порід, «техніки розчісаного волокна» (піма цунь) для зображення м'яких контурів та «методу миттєвого письма» (цаофу) для енергійних мазків, що передають рух води чи вітер.

«Пейзаж Куанлу» виконаний технікою монохромної туші на шовку. Ця техніка, що стала домінантою в період П'яти династій та особливо розквітла в епоху Сун, передбачає використання численних градацій чорного від майже

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

білого до насиченого чорного. Майстер володів усіма тонкощами цієї техніки, використовуючи глибокі, майже чорні тони для переднього плану та прозорі, світлі розмиви для дальніх планів.

Творчість Лі Чена (李成, 919–967) також є ключовою для розуміння цього мистецького переходу, оскільки митець стояв біля витоків формування монументального північного стилю, що суттєво відрізнявся від попередніх традицій епохи Тан та стилю синьо-зеленого «шань-шуй». Творча спадщина Лі Чена невелика за обсягом, але надзвичайно впливова. Відомо, що митець працював переважно у техніці чорнила на шовку, створюючи пейзажі, що відзначалися унікальним поєднанням реалістичного спостереження природи та поетичної атмосфери. Його роботи користувалися величезним попитом серед колекціонерів, і вже за життя митця існували численні копії та підробки його творів. Через це атрибуція робіт Лі Чена залишається складною мистецтвознавчою проблемою донині.

Особливої уваги заслуговує мінімалістичний підхід Лі Чена до зображення природи. На відміну від багатьох його попередників та сучасників, митець уникає детального опису кожного елемента пейзажу, натомість зосереджуючись на загальній атмосфері та емоційному враженні. Гори зображені не як конкретні вершини, а як узагальнені форми, що символізують велич природи. Цей підхід відображає вплив даоської філософії, згідно з якою істинна сутність речей пізнається не через детальний аналіз, а через медитативне споглядання.

Підвісний сувій виконаний технікою чорнила на шовку «Зимовий ліс, Рівна відстань» (іл. 2.5) є одним із найвідоміших пейзажів Лі Чена. Довгий вертикальний розмір сувою ідеально підходить для передачі величі гірського пейзажу, що піднімається від низу до верху, створюючи відчуття монументальності. Композиція твору побудована на принципі «рівної відстані» (平远), який передбачає поступове віддалення планів від переднього до заднього, що створює ілюзію глибини простору. На передньому плані

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

зображено оголені зимові дерева з витонченими гілками, що тягнуться вгору. Ці дерева виконані в техніці «сімао» (死毛, «мертві волоски»), яка передбачає використання сухих, уривчастих мазків пензля для передачі хворої, старої деревної кори. Така техніка була новаторською того часу і стала однією з характерних ознак стилю Лі Чена.

Композиція сувою «Самотній храм серед чистих вершин» (іл 2.6) демонструє дещо інший підхід порівняно з попереднім твором». На передньому плані зображено скелястий пагорб зі старою сосною, характерною для північнокитайських пейзажів. Сосна в китайській культурі є символом довголіття, стійкості та благородства, і її зображення в пейзажі несе глибокий символічний зміст. Дерево виконане з особливою ретельністю, кожна гілка позначені впевненим рухом пензля.

За сосною здіймаються гірські вершини, які формують основний масив композиції. Ці гори зображені з використанням техніки «цуньчжень» (皴法, «теслярський метод»), що передбачає створення текстури скель за допомогою коротких, ритмічних мазків пензля, що імітують форму деревного вугілля або структуру каменю. Лі Чен вдосконалив цю техніку, створивши власний варіант, що отримав назву «північний цуньчжень» (北皴) і характеризується особливою пластичністю та виразністю. У центрі гірського масиву, у невеликій долині, розташований храм (萧寺), що дає назву твору. Цей невеликий храмовий комплекс символізує присутність людини в гармонії з природою – тема, що була центральною для китайської пейзажної традиції.

Технічний розвиток китайського пейзажного живопису від епохи Тан до періоду Північної Сун характеризується ускладненням прийомів та збагаченням виразових засобів. Танські майстри використовували переважно площинне заповнення кольором, чіткі контури, симетричну композицію. Художники П’яти династій та Сун розробили складну систему технік: «крапки дощу» (雨点皴), «крапки мигдалю» (杏仁皴), «крапки вологи» (湿地皴), що дозволяла передавати найтонші нюанси форм, текстур, атмосфери.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Монохромна техніка туші (水墨画), що стала домінантою в цей період, вимагала від художників вищого рівня майстерності, ніж кольоровий живопис. Працюючи лише чорною тушшю, майстер повинен був навчитися передавати блакить неба, дерев, сонячне освітлення через багатство градацій сірого. Це вимагало тонкого відчуття тону та величезної практики. Техніка «крапкового письма» (点苖法), яка особливо розвинулася в період Північної Сун, дозволяла створювати митцям враження фактурності гірських порід, рослинності та атмосферних явищ.

Серед найвидатніших досягнень пейзажного живопису періоду Північної Сун особливе місце посідає твір Фан Куаня (范寬, бл. 960–1030) «Мандрівники серед гір і струмків» (іл. 2.7). Фан Куань народився приблизно через сорок років після Лі Чена, належав до того самого покоління художників, що формували монументальний північний стиль. Проте, на відміну від Лі Чена, про життя якого відомо порівняно мало, Фан Куань залишив по собі значно більше документальних свідчень [161, с. 80]. Відомо, що він родом із провінції Шеньсі, що на півночі Китаю, і спочатку навчався малювати у стилі Лі Чена, а згодом виробив власний, неповторний стиль.

Варто відзначити різницю в масштабі та монументальності. Твори Лі Чена, хоча й є монументальними за своєю суттю, проте мають значно менші розміри. «Мандрівники серед гір і струмків» Фан Куаня перевершує їх майже вдвічі за висотою, що дозволяє досягти ще більшого ефекту величі та грандіозності. Поверхня гори у творі (іл. 2.8) вкрита складною системою мазків, що передають текстуру скель. Майстер використав техніку «цуньчжень» (皴法) в її найбільш розвиненому вигляді: кожен мазок пензля є водночас формою та текстурою, створюючи враження кам'яної поверхні, що дихає та живе. Ця техніка є значно складнішою та досконалішою, ніж у Лі Чена, демонструючи подальший розвиток пейзажного живопису.

Особливо виразною є так звана «головастикова текстура» (豆瓣皴), що нагадує форму головастика або бджолиних стільників. Ця техніка, ймовірно,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

була розроблена самим Фан Куанем і стала одним із найпізнаванішим елементів його стилю. Вона дозволяла передати не лише текстуру, але й освітлення поверхні скелі, створюючи ефект об'ємності та рельєфу. Дерева в творі Фан Куаня виконані з не меншою майстерністю. На відміну від Лі Чена, який надавав переваги оголеним зимовим деревам, художник зображує дерева з листям, що демонструє його здатність працювати з різноманітними мотивами. Кожне дерево є індивідуальним, з власним характером та структурою, але водночас є частиною загальної композиції.

Вода зображена з використанням техніки «хвилеподібних мазків» (浪花), що передають рух та світло на водній поверхні. Ця техніка вимагає особливої вправності та швидкості руху пензля, оскільки чорнило має «ожити» на папері чи шовку, перш ніж висохнути.

Поєднання «реалістичного спостереження» з «філософським осмисленням» мотиву «гори та води» мало великі наслідки в китайському живописі. Багато художників епох Мін та Цін намагалися наслідувати стиль Фан Куаня, створюючи як копії, так і оригінальні твори в його манері. Особливо помітним є вплив Фан Куаня на так звану «школу дослідження давнини» (复古派), що з'явилася в період династій Мін та Цін. Художники цієї школи, такі як Ван Шимін (王时敏, 1592–1680) та Ван Юаньці (王原祁, 1642–1715), вважали Фан Куаня одним із найбільших майстрів усіх часів і намагалися відродити його стиль у своїх роботах.

У період Пізньої Північної Сун (XI–XII ст.) китайський живопис переживав помітну еволюцію, особливо в трактуванні мотиву «гори та води», який став символом гармонії природи та людського духу. Замість монументальної грандіозності ранніх майстрів, як-от Фан Куань чи Лі Чен, художники почали акцентувати поетичну інтимність, туманну невизначеність й емоційну глибину мотиву, що відображало філософські пошуки конфуціанців та прихильників Дао у часи політичної нестабільності. Ця трансформація помітна в роботах Го Сі (郭熙, бл. 1020–1090) та Мі Фу (米芾,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

1051–1107), які, працюючи при імператорському дворі, внесли новаторські елементи в «шань-шуй», роблячи його більш суб'єктивним і виразним.

Робота Го Сі «Рання весна» (іл. 2.9) ілюструє перехідний етап цієї еволюції. У центрі композиції автор розміщує величні гори, що здіймаються в тумані, з крутими скелями, водоспадами та кривими деревами, які чіпляються за каміння. У нижній частині сувою автор показує річку з човном і фігурками людей, що додають масштабності панорамному краєвиду. Го Сі майстерно використовує градації чорнила для створення глибини. Ближній план, деталізований обробкою гілок і текстур скель, доповнюється художником розмитістю дальніх елементів, що підкреслює ілюзію простору. Динамічний ритм води поєднує плановість зображення гір з рівниною, символізуючи безперервний потік життя. Атмосфера роботи лірична, з відчуттям пробудження природи, але ще зберігає монументальність загальної побудови Північної школи. Го Сі – відомий теоретик , який наголошував на принципі «три відстані», робить акцент на спостереженні за природою, але вже вводить емоційний резонанс між елементами зображення, де туман одночасно стає поєднуючим елементом композиції і метафорою невловимості буття.

На противагу цьому, «Весняні гори та сприятливі сосни» Мі Фу (іл. 2.10) демонструють подальшу трансформацію мотиву в напрямку абстракції та символізму. Композиція побудована на контрасті трьох гострих гірських піків, які немов виринають з туману, з соснами на передньому плані та маленьким павільйоном унизу. Вода прочитується лише як натяк на потік чи озеро в імлі, що зливається з небом. Мі Фу відмовляється від чітких контурів, застосовуючи техніку «розмитих крапель» – чорнил, нанесених пласким пензлем, що створюють ефект вологої, пульсуючої атмосфери. Гори здаються ефемерними за контуром, ніби розчиненими в повітрі, а сосни з викривленими гілками додають додаткового драматичного звучання. Верхня частина сувою покрита каліграфією (ймовірно, поемою самого художника). Інтегрований в живопис текст підкреслює синтез поезії та живопису, характерний для художників-літераторів. В цій роботі мотив «гори та води» стає виразом внутрішнього

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

стану митця, де туман символізує невизначеність і духовну свободу, роблячи «шань-шуй» інструментом самовираження.

Порівнюючи ці твори, простежуються трансформації мотиву «гори та води»: у Го Сі мотив ще зберігає структурну чіткість і космічну масштабність, з акцентом на перспективу та деталі, що відображає вплив ранньої Північної Сун; у Мі Фу він стає абстрактнішим, атмосфернішим, з домінуванням імли та емоційної свободи, передвіщаючи Південну Сун. Ця еволюція відображає ширші культурні зрушення від імператорського монументалізму до літературної інтроспекції, де природа стає метафорою людського досвіду. Обидва майстри, працюючи при дворі імператора Шеньцзуна, показують, як «шань-шуй» перетворюється на ліричний жанр, де атмосфера переважає над формою, впливаючи на весь подальший розвиток мотиву «гори та води».

Ці тенденції розвиває Мі Йорен (米友仁, 1074–1153), син Мі Фу. У «Туманному пейзажі» (іл. 2.11) мотив «гори та води» сягає крайньої абстракції: гори ледь проглядаються крізь щільний туман, зображені м'якими, розмитими мазками, а вода трактується майстром як ефемерний потік, що зливається з імлою в нижній частині твору. Дерева та скелі немов губляться в атмосферній єдності, де техніка крапок посилює відчуття вологості та невизначеності, роблячи пейзаж майже нематеріальним. Каліграфія вгорі додає ліричного шару сувою, перетворюючи зображення на поетичну медитацію. У творчості Мі Йорена «шань-шуй» стає чисто суб'єктивним, де атмосфера туману домінує, символізуючи духовну гармонію та перехід до стилістики Південної Сун.

У період Південної Сун (1127–1279) мотив «гори та води» в китайському живописі зазнав радикальної трансформації, яка призвела до появи так званого «стилю одного кута» (一角山, або «один кут Ма»). Після втрати північних територій і переїзду двору до Ханчжоу художники академії імператорського двору відійшли від монументальної панорами Північної Сун, звернувшись до інтимних, асиметричних композицій, де значна частина полотна залишалася порожньою або затягнутою туманом. Гори та вода у роботах вже не домінують

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

як космічні сили, а стають фрагментами, що виринають з імли, підкреслюючи ефемерність, самотність і поетичну тишу. Порожнеча набуває в композиції активної ролі, символізуючи безмежність простору, духовну свободу та меланхолію, пов'язану з історичною трагедією династії. Цей стиль, відомий як школа Ма-Ся, уособлюють Ма Юань (馬遠, бл. 1160–1225) та Ся Гуй (夏圭, бл. 1180–1224), які працювали при дворі в умовах політичної нестабільності та культурного самоаналізу.

У роботі «Танці та пісні» (або «Селяни повертаються з роботи», іл. 2.12) Ма Юань демонструє еволюцію мотиву в бік «одного кута», хоча тут композиція ще зберігає певну симетрію. Гори розміщені в правій частині сувою разом з різкими контурами скель і дерев, що нагадують «крабові клешні» попередників, але з більшою динамікою та гостротою. Спокійна річка внизу з фігурками селян, що танцюють і співають біля неї, додають людського тепла та гармонії. Велика частина полотна порожня, затягнута легким туманом, що створює відчуття глибини та безкінечності. Ма Юань використовує «сокирні» мазки (斧劈皴) для скель, роблячи їх гострими й фактурними, а тонкі градації туші передають атмосферу вечірнього спокою. Мотив «гори та води» тут стає менш космічним, більш поетичним. Природа у цьому творі митця не існує у відриві від людського побуту, де радість селян контрастує з величчю гір, але не затьмарюється нею.

Ще радикальніше цей принцип втілює Ся Гуй у сувої «Повернення човнів» (іл. 2.13). Композиція діагонально розділена: у нижньому лівому куті – човен з фігурою човняра, що пливе повз скелю та дерева, а далі – лише туман і віддалені обриси гір. Фрагмент підкреслює техніку: «сокирні» мазки роблять скелі гострими, майже рубаними, а вода зливається з небом. Порожні ділянки домінують в роботі, що передає відчуття самотності, швидкоплинності та духовної чистоти. Ся Гуй вдосконалює принцип «одного кута», роблячи твір ще асиметричнішим. Мотив гори та води зводиться до мінімальних елементів (човна, скелі, деревця), а решта простору розмита, що символізує невловимість

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

буття. Техніка швидких, різких мазків і градацій туші створює драматичний контраст між деталізованим переднім планом і розмитою далечінню.

Порівнюючи з попередньою епохою, у Південній Сун мотив «гори та води» втрачає монументальну велич та структурну чіткість у роботах Го Сі та Мі Фу, стаючи фрагментарним і суб'єктивним. «Стиль одного кута» підкреслює порожнечу як естетичну та філософську цінність, відображаючи настрої часу: ностальгію за втраченим, пошук внутрішнього спокою в умовах нестабільності. Ма Юань і Ся Гуй, як провідні майстри академії, перетворюють «шань-шуй» на вираз емоційного стану, де природа стає не об'єктом споглядання і медитації, а метафорою духовної свободи та пошуків. Ця трансформація завершує еволюцію мотиву від «космічного порядку» Північної Сун до ліричної інтроспекції, вплинувши на монохромний живопис і подальші покоління китайських художників.

У період Династії Юань (1271–1368) після монгольського завоювання мотив «гори та води» в китайському живописі набув нової індивідуальної експресивності, відходячи від академічної гармонії династії Сун. Художники-інтелектуали, часто відсторонені від монгольського двору, зверталися до «шань-шуй» як до засобу самовираження, натхненного давніми майстрами, такими як Дун Юань чи Цзюй Жань. Гори та вода тут не просто елементи пейзажу, а метафори внутрішнього світу: гори уособлюють стійкість і відлюдництво, вода – плинність часу та долі. Порожнеча та туман, притаманні майстрам династії Сун, перетворюються на динамічні текстури, з акцентом на «пензельну свободу», «пенькові» чи «конопляні» мазки (麻披皴), які передають емоційну напругу. Ця індивідуалізація помітна в роботах Хуан Гунвана (黃公望, 1269–1354) та У Чженя (吳鎮, 1280–1354), які, як літератори-відлюдники, робили «шань-шуй» інструментом філософської рефлексії в часи культурної кризи.

У панорамному сувої «Житло в горах Фучунь» (іл. 2.15) Хуан Гунвана мотив «гори та води» розгортається як безперервний потік. Гори, зображені

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

шаруватими, м'якими мазками, здіймаються над річкою разом з селом та деревами, що додають інтимності. Водний простір в роботі представлений митцем динамічним ритмом, що поєднує плани, символізуючи єдність природи. Художник застосовує багатошарові текстури: «конопляні» мазки для скель, градації туші для туману, що створює ілюзію глибини без жорсткої перспективи. Композиція асиметрична, з порожніми просторами, але експресивна. Пензель митця передає рух, ніби відображаючи внутрішній стан художника. Як теоретик (його трактат «Секрети живопису лісів і струмків» наголошує на «плануванні» пейзажу), митець індивідуалізує мотив, роблячи його автобіографічним. Гори Фучунь не є реальним краєвидом – це ідеалізований мотив, який втілює думки і настрій митця.

Подібну експресивність демонструє У Чжень у творі «Рибалки» (іл. 2.16), створеного їм за мотивами сувою Цзін Хао. Мотив «гори та води» зведений у живописній роботі до мінімалізму: віддалені піки в імлі, озеро з рибалками на човнах. Гори з м'якими, розмитими піками нагадують живопис епохи Північної Сун, але з вільністю трактування природних текстур. Самотні фігури рибалок символізують відлюдництво, спокій і меланхолію. У Чжень, натхненний живописом давніх китайських майстрів, використовує «пензельну гру» для емоційної глибини. Глибокі градації тушових розмивок створюють атмосферу тиші та спокою.

Порівнюючи з пейзажами попереднього періоду, де принцип «одного кута» акцентував порожнечу як естетичну цінність, у юаньских майстрів мотив «гори та води» стає ще суб'єктивнішим, з домінуванням індивідуального стилю та експресії. Хуан Гунван і У Чжень відходять від академізму, роблячи «шань-шуй» засобом опору монгольському пануванню через відлюдництво та філософську глибину.

У контексті розвитку живопису за періоду правління династії Юань мотив «гори та води» досягає піку індивідуальної експресивності в роботах Ні Цзана (倪瓚, 1301–1374) та Ван Мена (王蒙, 1308–1385), які, як і Хуан Гунван з У Чженем, належать до «Чотирьох великих майстрів Юань». Ці художники

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

використовували «шань-шуй» для вираження внутрішнього конфлікту, ностальгії та духовного очищення. Ні Цзану характерні більш мінімалістичні медитативні пейзажі, тоді як Ван Мену – більш динамічні із складними текстурами, як відбиття хаосу часу.

У роботі «Гірський краєвид Цзянтінг» (іл. 2.17) Ні Цзан зводить мотив «гори та води» до крайньої простоти. Композиція вертикальна: з групою дерев і павільйоном біля води на першому плані, на фоні низьких гір в імлі. Митець окреслює гірський краєвид сухими, стриманими мазками, без деталізації. Вода, як порожня поверхня, займає центр композиції, символізуючи спокій і порожнечу. Ні Цзан уникає динаміки, застосовуючи «суху» туш (干筆), де гори здаються ефемерними, а мотив стає метафорою самотності та відстороненості. Каліграфія вгорі додає поетичності і вишуканості ідеалізованому притулку від світу в ізоляції роздумів і мрій.

На противагу мінімалізму Ні Цзана, «Переїзд Ге Чжичуань» (іл. 2.18) Ван Мена демонструє насичену, хаотичну колористичну і фактурну експресивність. Мотив «гори та води» побудований багаторівнево скелями з водоспадами, селами та фігурами людей. Гори зображені митцем густими, вихровими текстурами, так званими «завитими хмарами» (捲雲皴) і «конопляними» мазками з додаванням теплого кольору осені. Мотив стає виразом внутрішньої напруги, де гори виступають перепонами у порівнянні з водою, яка символізує шлях до звільнення і гармонії.

У підсумку, традиційний «шань-шуй» уособлює гармонію людини з космосом через мотив «гори та води», де просторові моделі (висока, глибока, рівна перспективи, трипланова структура, символічна порожнеча) та техніки (шість принципів Се Хе, градації туші) відтворюють філософську метафору життя. Від монументальності Го Сі через абстракцію Мі Фу, асиметрію Ма Юаня і Ся Гуя до індивідуальної експресії митців династії Юань (У Чжень, Ні Цзан, Ван Мен) мотив еволюціонує від «космічного порядку» до внутрішньої рефлексії. Ці принципи образотворення є основою для розуміння

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

трансформацій мотиву «гори та води» у китайському олійному живописі XX століття, коли модернізм і західні впливи сприятимуть переосмисленню та модернізації традиції «шань-шуй» у контексті глобалізації та культурної ідентичності.

2.2. Зміни просторових моделей: від традиційної побудови «шань-шуй» до сучасних композиційних схем (1900 – 1980-і рр.)

Протягом XX століття напрацьовані століттями традиційні моделі «шань-шуй» почали активно змінюватись китайськими митцями під впливом західних мистецьких течій – реалізмом, імпресіонізмом, постімпресіонізмом та модернізмом. Впровадження лінійної перспективи, атмосферної глибини, суб'єктивного сприйняття та експериментів з кольором і фактурою призвело до появи гібридних просторових моделей. Художники почали адаптувати традиційний мотив «гори та води» до нових матеріалів і технік, насамперед олійного живопису, що дозволило поєднувати символічну умовність «шань-шуй» із більш динамічними, емоційно насиченими композиціями. Цей процес був тісно пов'язаний із соціально-політичними змінами: модернізацією Китаю на початку століття, революційними подіями, встановленням КНР та культурною революцією. Художники змушені були шукати баланс між збереженням національної художньої спадщини та відповіддю на глобальні мистецькі тенденції, а також ідеологічні вимоги часу.

У період 1900–1980-х років китайське мистецтво пережило глибокі трансформації просторових моделей у жанрі «шань-шуй». Традиційний живопис, що сформувався під сильним впливом даоської та буддійської філософії, базувався на принципах гармонії природи, вертикальної ієрархічної організації простору, символічній порожнечі (留白) та умовній, поетичній перспективі, яка не прагнула ілюзорної реалістичності.

За традицією китайські пейзажисти в своїх творах репрезентують фрагмент «безмежного світу й величного космосу», де людина постає перед

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

незбагненністю простору та часу. Саме тому для китайського митця й глядача такий образ має екзистенційне значення твору. Відтак, на розвиток олійного пейзажу Китаю в нову добу також впливає «східна традиція», що поєднувала фольклор, професійне мистецтво та філософію східної культури в одне ціле.

Одним з перших китайських митців, який навчався принципам олійного живопису за кордоном був Лі Тієфу (李铁夫, 1869–1952). З 1885 року митець навчався олійному живопису в Америці в Арлінгтонській школі витончених мистецтв, Нью-Йоркському університеті мистецтв, Міжнародному інституті мистецтва та дизайну. Найбільш на його творчість вплинуло навчання з 1905 до 1925 рр. у відомих американських художників В. М. Чейза та Дж. С. Сарджента. Вплив творчості цих майстрів більше простежується та розкривається в натюрмортах і портретах Лі Тієфу [78, с. 92].

Внаслідок бурхливого для Китаю XX століття, багато творів митця були втрачені, тому творчість цього майстра довгий час не висвітлювалась у мистецтвознавчих виданнях. Втім, завдяки йому у китайський олійний живопис проникли риси європейського академічного стилю XIX століття. Окрім робіт олійними фарбами фігурних композицій, натюрмортів та пейзажів, художні твори Лі Тієфу включають багато робіт аквареллю, тушшю та каліграфічне письмо (мистецтво красивого, чіткого та розбірливого письма, що передбачає досконалу форму рукописних знаків).

Після повернення до Китаю у 1930 році, художник розпочинає працювати в пейзажному жанрі. Під час Антияпонської війни він відправився у вигнання в Гуй, Сичуань та інші місця, і працював здебільшого тушшю. У 1950 році він повернувся до Гуанчжоу з Гонконгу і був віце-головою Південно-Китайської федерації літературних і мистецьких кіл і почесним професором Південно-Китайського народного художнього інституту [78, с. 94]. Характерними ознаками творчості Лі Тієфу можна назвати лаконічність композиційного і колористичного ладу, узагальненість, стриманість колориту, передача найхарактерніших ознак об’єктів і форм.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Одним з найкращих збережених олійних пейзажів митця є «Струмок під схилом пагорба» (іл. 2.19). Як і в більшості своїх творів, Лі Тієфу відмовляється від яскравих фарб та не шукає у пейзажі екзотичних рис, навпаки, намагається помітити в ньому національні особливості і завдяки цьому створює новий образ китайського ландшафту. Незважаючи на простоту мотиву – невеликий струмок, дерева обабіч нього, що трошки гнуться під легким вітерцем, мотив «гори та води» відрізняється спокійною величністю, що є наслідуванням рис традиційного китайського живопису «гохуа».

Картина «Передмістя Коулуна» (іл. 2.20), створена художником у Гонконзі, є однією з видатних пейзажних картин, виконаних олійними фарбами. Атмосфера картини сповнена напруженості завдяки побудові динамічної діагональної композиції. Складні теплі кольори землі і дерев відтіняються смарагдовими і синіми відтінками на дальньому плані. Ефектні фактурні мазки доповнюються майстром гладкими площинами неба і гір. Високі вишукані дерева, що згинаються під відчутним вітерцем, є основним сюжетним вузлом картини та перегукуються з різнокольоровими гірськими травами, «блукаючими» рожевими хмарами та кобальтовою далечінню гір. Гармонійність тональних і колористичних сполучень, тонкість переходів, свідчить про обізнаність художника в імпресіоністичній техніці, хоча в цілому в роботі збережені кращі традиції реалізму.

Лі Тієфу багато працював в акварельній техніці, що, вірогідно, було впливом його вчителя, відомого американського художника Джона Сінгера Сарджента (1856–1925). Як і Сарджент, Лі Тієфу багато подорожував. Оцінивши переваги акварельної техніки «в дорожніх умовах». Акварелі художника відрізняються прозорим колоритом, відсутністю попереднього детального рисунку, майстерністю пленерного світовідчуття [168, с. 80].

У 1920-х роках Сюй Бейхун (徐悲鸿, 1895–1953), Чжан Даофань (张道藩, 1897–1968), Янь Веньлян (颜文樑, 1893–1990), Лін Фенмян (林风眠, 1900–1991), Пан Юліан (庞薰琹, 1906–1985), Тан Іхе (唐一禾, 1905–1944) та Чан

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Шухун (常书鸿, 1904–1994) навчалися в Національній школі образотворчих мистецтв у Парижі, яка в той час була визнаною мистецькою столицею світу. Після повернення на батьківщину ці митці стали провідними фігурами в китайському мистецькому середовищі, визначивши шляхи розвитку національної художньої освіти та творчості [129, с. 37].

Китайські художники, що здобували освіту в 1920-х роках в Японії, Америці та Франції, відіграли ключову роль у привнесенні олійної техніки та європейської пейзажної традиції до Китаю. Лі Тієфу, який навчався в США, та інші митці, що продовжили своє навчання в Європі, стали провідниками західного живопису в Китаї, поєднуючи його з національною традицією.

У 1921 році китайські художники, що на той час вчилися у Франції, створили «Товариство Тянгу», головними організаторами якого були Сюй Бейхун і Чжан Даофань. У 1932 році після неодноразових дебатів художники організували «Товариство китайських художників у Франції», що на відміну від попередньої спілки художників включала фахівців з суміжних мистецьких груп – музикантів, архітекторів і дизайнерів. Діяльність Товариства зробила важливий внесок у розвиток художньої школи Китаю. Воно не тільки мало глибокі обміни з митцями, які навчалися у Франції, по всій країні та встановив широкий спектр контактів у світовому мистецькому колі, що значно підвищило популярність художників Китаю. Засади системи мистецької освіти європейських шкіл стала міцною основою для реалістичного олійного мистецтва Китаю [130].

Найвагоміший внесок у становлення реалістичного олійного живопису в Китаї зробив Сюй Бейхун (徐悲鸿, 1895–1953). Він був одним із перших китайських художників XX століття, який органічно поєднав національні художні традиції з досягненнями європейського живопису. Митець народився в провінції Цзянсу (Східний Китай) в родині художника і поета Сюй Дачжао (徐达章). З дитинства він захоплювався копіюванням ілюстрацій з трактату «Слово про живопис із саду з гірчичне зерно», щоразу захоплюючись

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

майстерністю художника Жень І (任颐). Навчався спочатку в батька в Шанхаї, а з 1919 року – в Парижі, в Національній вищій художній школі, де опановував техніку малювання з натури під керівництвом П. А. Ж. Даньян-Бувре. Протягом навчання він також здійснив подорожі до Німеччини, Бельгії, Швейцарії та Італії, знайомлячись зі спадщиною великих західних майстрів [160].

Творчість Сюй Бейхуна є парадигматичним прикладом раннього синтезу традиційного «шань-шуй» та європейської олійної техніки. Художник отримав класичну освіту в Китаї та академічну у Франції, що дозволило йому глибоко осягнути обидві традиції. Його твори демонструють органічне поєднання традиційних композиційних принципів (ієрархія елементів, роль «у-мінь», просторова глибина «сан-юань») з можливостями олійного живопису (колористика, фактура, світлотінь). Особливо показовими є його гірські пейзажі, де традиційний мотив могутньої гори поєднується з європейським розумінням світла та об'єму. Художник поєднував різні традиції, намагаючись поєднати філософське бачення природи, що лежить в основі обох традицій.

У контексті дослідження змін просторових моделей у китайському олійному живописі першої половини XX століття постать Сюй Бейхуна набуває виняткового значення. Його творчість і педагогічна діяльність стали каталізатором переходу від традиційної просторової системи «шань-шуй» до нових композиційних схем, заснованих на принципах європейського академічного реалізму.

Після повернення з Парижа у 1928 році, де він опанував техніку малювання з натури та лінійну перспективу, Сюй Бейхун розпочав системну реформу художньої освіти в Китаї. Обіймаючи посаду професора кафедри живопису в Центральному університеті в Нанкіні, а згодом – декана Художнього факультету Пекінського університету, він послідовно впроваджував у навчальний курс західноєвропейську техніку живопису, запрошуючи до викладання як визнаних майстрів традиційного мистецтва

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

(зокрема, Ці Байши, 齐白石), так і прихильників академічного реалізму. Цей синтез східних і західних педагогічних принципів заклав фундамент нової просторової культури, де традиційна «розсіяна перспектива» (散点透视) поступалася місцем європейській лінійній побудові, але не зникала повністю, а вступала з нею у складний діалог [162, с. 11].

1930-ті роки стали першим кульмінаційним періодом у творчості митця, коли він створив свої найвідоміші полотна, зокрема «Тянь Хен і 500 розбійників» (田横五百士, 1928–1930) та «Цзюфангао» (九方皋, 1931). У цих роботах простір організований за законами західної академічної композиції з чітко визначеними планами, глибиною та світлотіньовим моделюванням, що докорінно відрізняло їх від традиційних китайських сувоїв. Водночас тематика (звернення до історичних сюжетів, національних героїв) та використання лінеарних елементів, успадкованих від традиційного живопису, засвідчували намагання зберегти зв'язок із національною естетикою. Як зазначає дослідник Чжай Луці, «Сюй Бейхун прагнув не просто копіювати західні зразки, а віднайти форму, в якій європейський реалізм слугував би вираженню китайського духу» [157, с. 92].

У 1934 році Сюй Бейхун відвідав СРСР, що розширило його уявлення про соціалістичний реалізм та його просторові стратегії. Однак найбільший вплив на формування нової просторової парадигми в китайському мистецтві справила його діяльність на посаді ректора Центральної академії мистецтв у Пекіні (1949–1953) та голови Всекитайської асоціації діячів літератури і мистецтва. У цей період школа Сюй Бейхуна стала основою півстолітньої історії китайського олійного мистецтва, а закладені ним принципи викладання (домінуюча роль академічного рисунка, вивчення натури, лінійна перспектива) перетворилися на загальновизнану систему, що визначала просторові рішення кількох поколінь китайських художників [157, с. 93].

Трансформація просторових моделей у творчості Сюй Бейхуна та його послідовників мала не лише технічний, але й світоглядний вимір. Відхід від

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

традиційної просторовості «шань-шуй», де гори й вода існували в умовному, символічному просторі, на користь ілюзорної глибини європейського живопису, означав зміну самого ставлення до природи: від споглядання її сутності до зображення її видимого образу. Як зауважує Чжу Сяофей, Сюй Бейхун відкрив китайському олійному живопису простір в його європейському розумінні – простір як геометричну конструкцію, а не як метафізичну порожнечу [145, с. 38].

Живописна робота «Вид з висоти пташиного польоту на гору Цзяошань» (іл. 2.21) репрезентує важливий етап трансформації просторових моделей китайського мистецтва першої половини XX століття. У межах дослідження переходу від традиційної побудови «шань-шуй» до сучасних композиційних схем ця робота демонструє синтез класичної багатокрапкової перспективи та західного живописного бачення простору.

Художник загалом нечасто звертався до пейзажного жанру, адже основною сферою його діяльності були історичні композиції та анімалістичні образи. Саме тому пейзажі можна розглядати як експериментальний простір для формального пошуку. Мотив конкретної гори мав не лише топографічне, а й символічне значення. Гора у китайській культурі є знаком духовної сталості та національної традиції, що в умовах 1930-х років набувало особливого патріотичного звучання.

Композиція вибудована за принципом «виду згори», що відсилає до традиційної схеми «шань-шуй». Водночас художник використовує прийоми повітряної перспективи, світлотіньове моделювання та колористичну гармонію, властиві європейському живопису. Передній план із темним силуетом дерева створює глибину простору та ритмічну організацію полотна.

Імпресіоністичний вплив проявляється у передачі світла та мінливості атмосфери, у фрагментарному мазку та увазі до зорового враження. Постімпресіоністичні риси помітні в узагальненні форм, конструктивності площин і посиленій ролі кольорових мас. Олійна техніка дозволяє митцеві досягти матеріальної насиченості фактури, м’яких переходів тонів і

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

пластичності мазка. Саме через олію простір набуває глибини та об'єму, поєднуючи традиційне мислення з модерними художніми засобами.

Отже, робота постає як приклад синтетичної просторової моделі, у якій класична концепція «шань-шуй» трансформується під впливом імпресіонізму та постімпресіонізму, формуючи новий тип композиційного мислення в китайському мистецтві першої половини XX століття.

Творчість Лю Хайсу (刘海粟, 1896–1994) найповніше розкриває пейзажний жанр нової доби. Митець походив із відомої літературної родини. Каліграфію він опановував під керівництвом Кан Юйве, а традиційний пейзажний живопис тушшю студіював у Чен Хенке та У Чаньші [52]. Лю Хайсу був і художником, і педагогом, синтезував західні та східні методи образотворення, запровадив модернізацію мистецької освіти в Китаї. У 1920-х і 1930-х роках він став організатором і куратором низки національних і міжнародних виставок, завдяки чому китайське суспільство прилучилося до здобутків європейської культури. Техніку західноєвропейського живопису майстер засвоював в Японії та Європі. Слід зазначити, що під час своїх закордонних поїздок митець привозив до Китаю багато творів мистецтва. У 1995 році на основі колекції митця був відкритий художній музей. Це зібрання налічує велику колекцію робіт самого художника, а також чимало картин із його приватної колекції [91, с. 70].

Зазнаючи потужного впливу творчості Вінсента Віллема ван Гога і Поля Сезанна, художник оприлюднив низку теоретичних досліджень: «Біографія Жана Франсуа Мілле», «Біографія Поля Сезанна», «Коротка історія західного пейзажного живопису». Ці праці посприяли поширенню західного олійного мистецтва в Китаї. Досліджуючи новаторський стиль французьких модерністів, Лю Хайсу глибоко вразився їхнім підходом до мистецтва. Він зазначав: «Сезанн і Гоген були глибоко індивідуальними художниками. Вони, здавалося, не звертали уваги на ризик в осягненні свого особистого бачення. Це насамперед був урок, який я витягнув із того часу і творчості цих художників» [91, с. 70].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Завершивши студії, Лю Хайсу повернувся на Батьківщину, сповнений наміру передати своє нове розуміння мистецтва молодому поколінню китайських митців. Він увійшов до числа засновників першого в країні інституту сучасного мистецтва, Шанхайської академії образотворчих мистецтв. У навчальній програмі академії окрему увагу зосереджували на рисунку, скульптурі й олійному живописі. Запровадження пленерних практик, вивчення живопису оголених моделей, прийняття жінок до студентського складу засвідчували прогресивність поглядів митця. Втім, ці нововведення натрапили на різкий спротив консервативної опозиції в китайському суспільстві. Так, самопроголошені оборонці національної спадщини Китаю вчинили обшук у школі Лю Хайсу й домоглися від уряду короткочасного ув'язнення художника як «зрадника традиції» [103]. Попри репресії, митець продовжував удосконалювати свій художній концепт, створюючи яскраві кольорові пейзажі та жанрові картини, ґрунтуючись на імпресіоністичних тенденціях і китайських традиціях.

Подорож митця до Балі відбулася в складний період японсько-китайської війни, коли багато китайських митців були змушені емігрувати до Південно-Східної Азії. Хоча існують певні розбіжності щодо точної дати перебування Лю Хайсу на Балі, воно слугувало місцем зустрічі різних мистецьких традицій: європейські імпресіоністи та постімпресіоністи шукали в тропічному пейзажі нові враження та можливості для творчих експериментів. Для китайських митців Балі стало також місцем продовження культурної дипломатії: подорожі часто мали на меті збір коштів для китайського опору японській агресії.

Аналіз формальних особливостей полотна «Балі» (іл. 2.23) дозволяє виявити характерні риси переходу від традиційної китайської просторової моделі до західної композиційної схеми. Композиція роботи побудована на основі низького горизонту, що абсолютно чуже традиційному китайському пейзажу «шань-шуй», де горизонт зазвичай відсутній або непомітний, а увага глядача спрямована вгору по вертикалі сувою. У роботі Лю Хайсу горизонт чітко визначений і розташований унизу полотна, що відповідає західній

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

традиції станкового живопису та практиці пленеру, що була популярною серед імпресіоністів та їхніх наступників. Таке композиційне рішення зумовлює принципово інший тип споглядання: замість руху погляду вгору по вертикалі горизонту, характерного для китайських сувоїв, глядач рухається вглиб простору по горизонталі.

Просторовий лад картини також суттєво відрізняється від традиційного китайського принципу «палаючої перспективи» («фу-цзюй-ту», 俯瞰图), де різні частини пейзажу зображені з різних точок зору і немовби «палають» у просторі, не підкоряючись єдиній оптичній схемі. У традиційному китайському живописі цей принцип пов'язаний із багатокрапковою перспективою, коли глядач ніби парить над простором, охоплюючи одночасно кілька просторових планів.

У роботі «Балі» простір поділений митцем на три основні плани (передній, середній та дальній), що відповідає європейській системі лінійної та атмосферної перспективи. Особливо помітна атмосферна перспектива: дальні плани витримані у приглушених, блакитних тонах, тоді як передній план насичений більш теплими та насиченими кольорами. Цей прийом має певну подібність із засадами традиційного «гохуа», де також використовувалося «повітряне письмо» («сюнь-ло») для передачі відстані, проте система атмосферної перспективи, що базується на фізичних законах розсіювання світла, є західним надбанням.

Відсутність традиційної «порожнечі» («сюй-бай») є, мабуть, найбільш показовою ознакою трансформації просторової моделі. У класичному китайському пейзажі «порожнеча» (в живописі – незаповнені ділянки полотна) несе важливе семантичне навантаження: вона символізує можливість, потенцію, рух духу, «ци». У роботі «Балі» Лю Хайсу заповнює всю поверхню полотна, не залишаючи традиційних «пор» для проходження «ци». Кожен сантиметр полотна щільно заповнений фарбою. Це рішення свідчить про повне прийняття західного принципу заповненого простору, де кожен елемент композиції має бути «присутнім» і видимим.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Колористична гама роботи демонструє вплив різних мистецьких напрямків. Яскраві, насичені кольори тропічного пейзажу нагадують колористичну палітру фовізму та експресіонізму, що були популярні в європейському мистецтві початку XX століття. Водночас структурна побудова пейзажу, членування на кольорові площини свідчить про вплив Поля Сезанна, чия теорія про геометризацію форми мала величезний вплив на модерністів усього світу. Техніка письма імпасто, виразний мазок перегукується з манерою Ван Гога, чия експресивна фактура стала символом суб'єктивного переживання природи. Лю Хайсу, очевидно, знав і цінував творчість голландського майстра, адже в його колекції були репродукції робіт Ван Гога, а техніка «пастозного письма» була популярною серед китайських митців, що навчалися в Європі.

Символічне значення окремих елементів також зазнає трансформації. Замість величних гірських вершин, що повинні б сягати неба, ми бачимо рівнину, поросту тропічною рослинністю, що простягається до горизонту. Ця заміна символу гори на рівнину є семантично значущою: вона означає відмову від китайської «космологічної моделі» на користь західної «горизонтальної орієнтації», де простір розуміється як безмежна рівнина, а не як вертикальна структура. Традиційна китайська гора «цзянь-шань» замінюється на західний «ландшафт», горизонтальну проекцію земної поверхні.

Для китайських митців-реформаторів початку XX століття перехід на олійний живопис був не лише технічним, а й ідеологічним рішенням: це означало відмову від традиційних матеріалів на користь «західного» засобу виразності. Лю Хайсу був одним із найбільш послідовних прихильників олійного живопису, вважаючи його більш придатним для вираження сучасного життя та почуттів. Водночас він не відкидав повністю традиційну китайську техніку: у його творчості є твори, виконані тушшю, де він намагався поєднати китайський дух із західними формами.

Етюдний характер роботи, відносна завершеність, натяк на документальність зображення є важливим аспектом для розуміння

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

трансформації просторових моделей. У традиційному китайському мистецтві етюд як жанр не існував: китайські митці не писали на пленері, не фіксували миттєві враження від природи. Практика написання етюдів на відкритому повітрі прийшла до Китаю разом із західним мистецтвом і стала невід'ємною частиною модерністичної методології. Для Лю Хайсу, який навчався в Японії та Європі, етюдна практика була природною складовою творчого процесу. Тропічний пейзаж Балі з його незвичайним світлом, екзотичною рослинністю, незвичними кольорами був ідеальним об'єктом для етюдної роботи. Вона демонструє процес формування нової просторової моделі – синтезу, що поєднує китайську чутливість до природи з західними композиційними принципами.

Окремі ділянки полотна митець трактує узагальнено й абстрактно, тоді як інші вирізняє деталізація та реалістичність. Поєднання монохромії з напружено насиченими колірними сполученнями в межах однієї роботи відбиває індивідуальне бачення художника, що спирається на взаємодію традиційних і новаторських складників. Автор сміливо втілює власне світосприйняття й творчі прагнення. Цей приклад показує, як виражальні можливості китайського пейзажу олією розширювалися та збагачувалися принципами класичного китайського живопису тушшю та здобутками художньої фотографії того часу [91, с. 71].

Більш пізні олійні роботи Лю Хайсу, зокрема «Весна на річці Лі» (іл. 2.24), ілюструють трансформацію, де мотив «гори та води» еволюціонує від символічної ієрархії династичного Китаю до гібридної, реалістичної схеми. Формально композиція організована горизонтально з переднім планом рибалок на човнах, спокійною річкою з рефлексіями та карстовими горами Гуйліня вдалечині, що замінює традиційну вертикальну ієрархію на лінійну перспективу з атмосферною глибиною, де туман створює ілюзію безкінечності, подібно до імпресіоністських технік Моне, засвоєних під час європейських студій майстра.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Зміна просторових моделей проявляється в динамічній структурі, де статичні гори контрастують з рухом води та фігур, трансформуючи класичну порожнечу (留 白) в наповнену деталями панораму, що відображає модернізацію Китаю 1970-х після Культурної революції [120, с. 69]. Стилістично твір характеризується пастельною колористикою з блакитними та зеленими тонами води, жовто-зеленими акцентами на горах і фіолетовими відтінками неба, створюючи гармонію, що передає ліричний настрій весни як метафору відродження. Мотиви гори як «ян» (стабільність) і води «інь» (плинність) інтерпретуються через фігури рибалок як самітників, що гармонійно вписуються в природу, символізуючи Дао, але з сучасним акцентом на людську присутність.

У пейзажах 1980-х років митця з'являються риси романтичного пейзажу: грозові хмари, насичені заходи сонця (іл. 2.25). Так автор намагається вивести свої роботи за межі буденності, надати їм поетичного й казкового звучання. Лю Хайсу охоче використовує технічні властивості олійних фарб, завдяки чому передає гру світла й тіні та тонких колірних вальорів, доповнюючи їх короткими насиченими штрихами задля ефектного моделювання простору пейзажного мотиву. Захоплення вечірнім освітленням, сміливі колірні зіставлення та яскраві пастозні мазки нагадують твори його кумира, великого імпресіоніста Клода Моне. Цю спадкоємність імпресіоністичних тенденцій підтверджує й повторення одного пейзажного мотиву в різний час доби, подібно до відомої серії Моне із видами Руанського собору. Пейзажі Лю Хайсу стали важливою складовою процесу формування сучасного станкового живопису Китаю [91, с. 71].

В дусі традиційної китайської культури виконана пейзажна серія Лю Хайсу, присвячена горам Хуаншань. Митець зосереджується на втіленні чарівної краси постійно мінливого світла та хмар Хуаншаня, вираженні емоцій через пейзаж. Він не дотримується фіксованих ракурсів пленерного живопису в західному стилі, а наголошує на втіленні життєвої сили об'єкта та суб'єктивного духу. Це відображає глибоке розуміння китайського культурного

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

духу та непохитну впевненість у ньому, що є невід'ємною причиною його художньої майстерності. Його олійна картина «Дивлячись на пік Шисінь з вершини світанку» (іл. 2.26) бездоганно поєднує об'єкт та сюжет, наповнюючи роботу багатим національним естетичним духом.

Художник спрощує гірський пейзаж до двох основних колірних систем: ультрамаринового та індиго, що перемежовуються темно-зеленими відтінками для зображення дерев. Мазки пензля створюють відчуття хмар та туману завдяки використанню білого простору. Поєднання реальності та ілюзії потужне та суттєве, передаючи яскравий та нестримний дух, володіючи величною якістю, що нагадує «хаотичні хмари, що летять на схід, але водночас безтурботні».

Чень Баої (陈抱一, 1893–1945) – один із ключових представників раннього китайського модернізму в олійному живописі, видатний теоретик мистецтва та педагог, чий творчий спадок посідає особливе місце в історії художньої культури Китаю першої половини XX століття. Народився 1893 року в Шанхаї у заможній купецькій родині, що походила з повіту Сіньхуй провінції Гуандун. Економічна стабільність сім'ї дозволила молодому Чень Баої здобути ґрунтовну художню освіту як у Китаї, так і за кордоном.

Перші уроки живопису Чень Баої отримав у Шанхаї під керівництвом відомих майстрів Чжан Чжаогуана (张聿光) та Чжоу Сяна (周湘), які познайомили його з основами європейського образотворчого мистецтва. Разом зі своїм однолітком Лю Хайсу (刘海粟), майбутнім засновником Шанхайської академії образотворчих мистецтв, він відвідував приватну художню студію, де закладалися фундаментальні навички академічного рисунку та живопису [150, с. 77].

Вирішальним етапом у формуванні творчої індивідуальності художника стало навчання в Японії, куди він двічі вирушав у 1913 та 1916 роках. Під час другого перебування Чень Баої вступив до Токійської академії мистецтв, де навчався під керівництвом видатного японського живописця Фудзісіма Такедзі

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

(藤 島 武 二, 1867–1943) – одного з провідних представників західноорієнтованого напряму в японському мистецтві, який поєднував європейський академізм із елементами постімпресіонізму та символізму [150, с. 79].

Саме в Японії Чень Баої глибоко засвоїв принципи постімпресіонізму та фовізму – напрямів, що радикально переосмислювали традиційні уявлення про колір, форму та експресію в живописі. Японське мистецьке середовище початку XX століття, яке активно абсорбувало європейські новації, водночас зберігаючи зв'язок із власною культурною традицією, стало для молодого китайського художника моделлю можливого синтезу Сходу і Заходу.

Повернувшись до Китаю у 1921 році, Чень Баої заснував «Студію Цзянван» (江湾画室) та розпочав активну педагогічну діяльність. Протягом наступних десятиліть він викладав у провідних художніх закладах Шанхаю – Шанхайській школі мистецького навчання та Художньому коледжі Чжунхуа, виховавши ціле покоління китайських митців [7, с. 40].

Творчість Чень Баої становить унікальний феномен у контексті китайського олійного живопису: художник зумів органічно поєднати технічні прийоми європейського модернізму з духовними засадами традиційного китайського «літературного» (文人, «веньжень») живопису. Це поєднання не було механічним еклектизмом, а являло собою глибоко продуману творчу стратегію, спрямовану на створення самобутньої національної версії олійного пейзажу.

Традиція «літературного живопису» (文 人 画, «веньженьхуа»), що сформувалася в Китаї за доби династій Сун, Цзінь і Юань, акцентувала увагу на духовному самовираженні художника, на передачі не стільки зовнішнього вигляду речей, скільки їхньої внутрішньої сутності та емоційного резонансу. Ключовими категоріями цієї традиції були «ці юнь» (气韵, духовний резонанс), «ї цзін» (意境, концепція-образ) та «сє і» (写意, передача ідеї). Чень Баої інтуїтивно відчував спорідненість цих принципів із естетикою

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

постімпресіонізму та фовізму, які також відходили від натуралістичного відтворення дійсності на користь суб'єктивного бачення та експресивної деформації.

Особливістю живописної манери Чень Баої є характерна колористична гама, що різко відрізняється від сонячної яскравості та «грайливості» французьких імпресіоністів та постімпресіоністів. У картинах китайського майстра яскраво-жовті та охристі тони співіснують із глибокими чорними та сірими «витонченими вставками», часом окресленими тонкими контурами. Це поєднання створює ефект перлинного мерехтіння: зображення переливається приглушеним блиском, що асоціюється швидше з естетикою давньокитайської туші, аніж з європейською олійною технікою.

Ранні роботи художника демонструють особливу пристрасть до темних, насичених тонів. Чорний та охристий – його улюблені кольори, що втілюють складну діалектику життєвої енергії: розкіш і екстравагантність буття «енергійно вирується» з цих глибоких, приглушених тонів, створюючи відчуття внутрішньої напруги та прихованої сили.

Творчий шлях Чень Баої припав на один із найдраматичніших періодів китайської історії. Північна експедиція 1926–1928 років, що мала на меті об'єднання країни, війна з Японією 1937–1945 років – ці катаклізми не могли не позначитися на світогляді та художній практиці митця. Саме в контексті цих потрясінь слід розуміти тяжіння Чень Баої до модерністського мистецтва: воно стало формою духовного самозбереження, способом віднайти внутрішню рівновагу в умовах зовнішнього хаосу.

Модерністська естетика з її відходом від міметичного принципу, акцентом на суб'єктивному переживанні та експресивній деформації реальності виявилася суголосною настроям китайської інтелігенції, яка переживала розчарування в ідеалах та шукала нових духовних орієнтирів. Пейзаж для Чень Баої та його сучасників став не просто жанром живопису, а формою філософської медитації, способом реконструкції реальності через уяву та творчу інтуїцію.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Духовною основою пейзажної творчості художника є пристрасть до зображення ідеалізованих ландшафтів. Його картини не обмежуються натурним відтворенням конкретної місцевості, вони переносять землю у «віддалене спостереження», пропускаючи реальність крізь призму творчої уяви та культурної пам'яті. У цьому Чень Баої залишається вірним традиції класичного китайського пейзажу «шань-шуй», де гори і води є не географічними об'єктами, а символічними формами, що втілюють космічні принципи та філософські категорії.

У творчості Чень Баої традиційний китайський мотив «шань-шуй» набуває нового, модерністського звучання. Художник зберігає глибинну структуру класичного пейзажу як діалог вертикалі та горизонталі, твердого та плинного, близького та далекого, але наповнює її новим пластичним змістом, використовуючи виражальні можливості олійної техніки та досвід європейського авангарду.

Пейзажі Чень Баої вирізняються особливою увагою до «ручної роботи пензля» (筆法, біфа) – категорії, центральної для традиційної китайської естетики. Кожен мазок несе в собі не лише зображальну, а й виражальну функцію, передаючи енергію та темперамент художника. У цьому аспекті олійний живопис Чень Баої наближається до каліграфічного принципу, де лінія та площина рівноправно беруть участь у створенні образу.

Водночас художник акцентує увагу на «духовність» (神韻, «шеньюнь») пейзажу – його здатність викликати в глядача певний емоційний та медитативний стан. Картини Чень Баої запрошують до споглядання, до уявної подорожі вглиб зображеного простору, до діалогу з «далекими та байдужими почуттями» (遠淡之情), що є ідеалом китайського літературного живопису.

Пейзаж «Будинок у горах» (іл. 2.27) є яскравим прикладом раннього періоду творчості Чень Баої, позначеного безпосереднім впливом японського навчання та формуванням індивідуальної художньої мови. На полотні зображено зимовий гірський пейзаж: засніжені схили оточують невелике

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

сільське господарство з дерев'яним будинком під снігом. На передньому плані – крижана ріка з невеликим містком, що веде до житла. Композиція побудована за класичним для жанру «шань-шуй» принципом трьох планів: передній план із водою та мостом, середній план із будівлею та деревами, дальній план із гірськими хребтами.

Палітра картини демонструє характерну для Чень Баої схильність до складних, приглушених тонів. Домінують охристо-коричневі (схили гір, стіни будинку, голі дерева) та сіро-блакитні (сніг, небо, тіні) відтінки. Особливу виразність композиції надають глибокі темно-сині акценти хвойних дерев, що ритмічно розставлені на різних планах. Сніговий покрив написаний не чистим білим, а складними сіро-рожево-блакитними переходами, що передають відтінки зимового світла.

Живописна поверхня вирізняється виразною фактурністю: широкі, енергійні мазки формують маси гір, тоді як тонші, більш контрольовані – деталі архітектури та рослинності. Техніка поєднує імпресіоністичну свободу накладання фарби з пост-імпресіоністичною структурністю та декоративністю. Підпис художника «Tchun» у лівому нижньому куті фіксує латинізовану версію імені, що була прийнята в той період.

У «Будинку в горах» реалізовано класичну для китайської культури тему «життя в горах» (山居, «шань цзюй») – ідеал усамітнення мудреця серед природи, далеко від мирської метушні. Скромне житло, затишно вкутане в сніговий покров, оточене величними горами – це образ гармонійного співіснування людини та природи, внутрішнього спокою серед зовнішньої суворості. Зимовий мотив підсилює медитативний настрій: застиглий у снігу світ запрошує до споглядання та внутрішнього зосередження.

У цій ранній роботі виразно простежується вплив японського «західного живопису» (洋画) та особисто Фудзісіма Такедзі з його поєднанням імпресіоністичної техніки та символістського настрою. Втім, Чень Баої вже тут демонструє власне бачення: його палітра стриманіша та «холодніша», ніж у

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

європейських зразків, а композиційна побудова виявляє глибоке засвоєння принципів традиційного китайського пейзажу.

У композиції «Земля» (іл. 2.28) Чень Баої постає як майстер монументального узагальнення, що перетворює суворий ландшафт на глибоко особистий філософський вислів. Простір тут організований як система нечітких, хвилястих площин, що ритмічно перемежовуються, відходячи до горизонту; їхня лаконічна, майже геометризована форма та м'які колористичні переходи створюють відчуття безмежної глибини. Художник свідомо нівелює лінію обрію, розгортаючи композицію фронтально до глядача, чим досягає ефекту монументальної присутності, де пустельний простір сприймається як нескінченність.

Колористична гама будується на протиставленні прохолодно-сріблястих та земляно-жовтих відтінків – у цьому стриманому дуалізмі митець віднаходить засіб передати велич світу. Працюючи широкими пензлями, Чень Баої узагальнює деталі товстими, навмисно незграбними мазками, де самодостатність кожного штриха набуває особливого значення. Ця спрощеність, майже архаїчна грубуватість фактури наповнює сцену відтінком світлого смутку, наближаючи полотно до традиційних літературних пейзажів не зовнішньою стилістикою, а внутрішнім станом душевності, прагненням перетворити простий мотив на завершений, глибоко своєрідний мистецький вислів.

Зображення землі подано узагальнено з «відстороненої» висоти, де перехресні яри, зморщені складки ґрунту та тіні, утворені зміною часу, стають не стільки елементами пейзажу, скільки абстрактними знаками на поверхні полотна. У поєднанні з фактурними кольоровими блоками та грубою текстурою пензля цей образ, відокремлений від конкретної натурної сцени, набуває трансцендентного символічного значення. За зовнішньою суворістю композиції відкривається глибокий зміст: злиття «неба», «землі» та «людини» відлунює у свідомості не просто як естетичне враження, а як нагадування про потребу бути скромними перед величчю світу, зберігати милосердя і

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

внутрішню гідність у споглядданні цієї одвічної гармонії. На дальньому плані здіймаються характерні конусоподібні гори, а праворуч композицію замикає група дерев на пагорбі. Невеликі людські фігурки на шляху надають пейзажу масштабу та наративного виміру.

Простір картини організовано за принципом плавних горизонтальних ритмів: терасовані поля, звивисті контури берега, лінія горизонту – усе це створює відчуття широкого, «дихаючого» простору. Діагональ стежки на передньому плані та вертикалі гір на горизонті вносять необхідну динаміку, урівноважуючи горизонтальну домінанту. Ця композиційна схема апелює до традиційного китайського ландшафтного мислення з його увагою до «ці ши» (气 势, «енергетичного потенціалу форм»). Водночас збережено постімпресіоністичну увагу до структури форми: кожна площина кольору чітко окреслена та займає своє місце в просторовій ієрархії.

Назва «Земля» (大地) несе в собі глибокий символічний зміст. У китайській космології земля є втіленням «інь» як жіночого начала. Терасовані поля результат тисячолітньої праці поколінь селян, які символізують органічний зв'язок людини з природою, гармонійне перетворення ландшафту. Невеликі людські фігурки, органічно вписані в пейзаж, підкреслюють цю гармонію: людина тут не панує над природою, а співіснує з нею.

Рік створення роботи співпадає з розпалом японсько-китайської війни, час національної трагедії та особистих випробувань митця. У цьому контексті «Земля» прочитується як своєрідна «меланхолійна ідилія», мрія про мирну, гармонійну країну посеред хаосу війни. Приглушена, «затуманена» палітра підсилює цей настрій: пейзаж немов бачиться крізь серпанок пам'яті або мрії.

Ранні пейзажі художника демонструють більш імпульсивний, фактурний мазок із виразними контрастами, пізні – вирізняються м'якішою, більш «вкладеною» технікою. Цей розвиток відображає загальну тенденцію творчості художника: від експресивності постімпресіонізму до споглядальності, ближчої до традиційного китайського живопису.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Обидві картини втілюють традиційний китайський ідеал гармонії людини та природи, але з різними акцентами. «Будинок у горах» – це образ усамітнення, внутрішнього спокою серед суворої природи. «Земля» – образ продуктивної праці, органічного перетворення ландшафту людськими руками. Разом вони утворюють цілісну картину китайського культурного ставлення до природи. Чень Баої залишив по собі унікальну спадщину як художник, теоретик та педагог. Його пейзажі становлять важливий етап у формуванні національної школи китайського олійного живопису, що не копіює європейські зразки, а творчо переосмислює їх крізь призму власної культурної традиції.

Особливе значення має теоретичний внесок художника: його статті та спогади про розвиток західного мистецтва в Китаї залишаються важливим джерелом для дослідників. У своїх текстах 1942 року Чень Баої одним із перших здійснив систематичний огляд історії проникнення західного живопису до Китаю та його асиміляції національною культурою. Передчасна смерть художника у 1945 році, в останній рік війни, обірвала творчий шлях, що міг би принести ще багато значних досягнень. Проте й того, що було створено за півстоліття життя, достатньо, щоб закріпити за Чень Баої статус одного з піонерів та класиків китайського олійного пейзажу, який зумів віднайти унікальну рівновагу між східною філософією та західною технікою, між традицією «шань-шуй» та модерністською експресією [123].

Чень Ченбо (陈澄波, 1895–1947) є однією з найяскравіших постатей в історії китайського модерністського живопису, чия творчість ілюструє складний процес культурної гібридизації та національної ідентичності в період інтенсивних суспільних трансформацій. Народившись на Тайвані у 1895 році, він став свідком та учасником драматичних історичних подій, що визначили долю острова та всього Китаю. У рік його народження Японія, здобувши перемогу в китайсько-японській війні, анексувала Тайвань, і з дитинства Чень Ченбо опинився в умовах японської колоніальної адміністрації, що суттєво вплинуло на формування його світогляду та мистецьких устремлінь [39].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Мистецьке пробудження майбутнього художника відбулося в 1913 році, коли він був студентом програми підготовки вчителів у тайваньській школі мандарин Сотокуфу. Саме тут він зустрів свого наставника – відомого японського художника-акварелиста Кінічіро Ісікаву, який розпізнав у юному студенті неабиякий талант та щиру пристрасть до живопису. Під впливом цього викладача Чень Ченбо усвідомив, що мистецтво може стати не лише способом самовираження, а й засобом культурного самовизначення. За рекомендацією свого наставника він вступив до Токійського університету мистецтв у 1924 році, що відкрило йому двері до світу західного академічного та модерністського живопису [151, с. 61].

Період навчання в Японії став вирішальним у формуванні індивідуального стилю Чень Ченбо. Він не обмежувався академічними заняттями – активно відвідуючи виставки, вивчаючи досвід європейських майстрів та японських послідовників західного мистецтва. Особливо важливим для його майбутніх творчих здобутків було знайомство з творами постімпресіоністів, чия експресія та увага до структури форми резонували з його власним розумінням живопису. У 1926 році, перебуваючи ще студентом третього курсу аспірантури, Чень Ченбо досяг першого значного визнання: його картина «Вулиця Чіа-І» була представлена на сьомому етапі престижної японської художньої виставки «Імперська» (Teikoku Ten). Це був перший випадок, коли тайванський художник був включений до категорії західного мистецтва на цьому престижному форумі, що викликало значний ажіотаж у японських і тайванських мистецьких колах та закріпило репутацію Ченя Ченбо як одного з провідних представників молодого покоління китайських художників [151, с. 62].

Після закінчення навчання в 1929 році Чень Ченбо прийняв запрошення працювати викладачем у художньому коледжі Сіньхуа в Шанхаї – культурному центрі Китаю того часу. Він також викладав в Інституті живопису Іюань та очолював художню школу Чанмін. У Шанхаї він став одним із засновників авангардної групи «Товариство Юелань» (Juelan Society), що поєднувала

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

художників, які прагнули втілення новаторських підходів західного живопису у китайське мистецтво. У 1931 році його робота «Брук» була обрана для представлення Китаю на Всесвітній виставці в Чикаго, а сам митець був названий одним із «дванадцяти представників сучасних китайських художників» на Національній інтегрованій художній виставці меморіалу Сюнь Чжена в Шанхаї [151, с. 64].

Період перебування в Шанхаї ознаменувався важливою трансформацією творчості Чень Ченбо – переходом від зрілості до витонченості. Серед напруженого викладацького графіка він знаходив час для спілкування з провідними шанхайськими художниками, включаючи Чжан Дацяня, Ван Цзіюаня, Ні Іде, Чжу Цижаня, Пань Тяньшоу та Пань Юйлян, від яких отримував нові ідеї та імпульси для власної творчості. Однак особливо важливим стало його звернення до традиційного китайського мистецтва, зокрема до творчості майстрів династії Юань. Сам художник акцентував, що китайські художники династичного Китаю використовували контурні лінії та штрихування, щоб зробити свої картини більш виразними. Однак Бада Шанрен (псевдонім Чжу Да) не використовував лінію, натомість малюючи він з великою майстерністю використовув те, що зараз можна назвати лесуванням. Мої останні роботи дуже змінилися завдяки впливу цих двох митців. Виразність на моїх картинах походить від різної роботи пензлем. Поєднання графічних і живописних елементів, різниця фактур оживляють полотно [151, с. 66].

Картина «Озеро Улі» (іл. 2.29) є програмним твором для розуміння творчого методу Чень Ченбо та процесів модернізації китайського живопису. Одним із ключових елементів художньої мови Чень Ченбо було використання округлих, овалоподібних композиційних рішень, що відсилають до традиційної китайської естетики замкненого простору. Ці овалоподібні композиції, що так вдало підкреслюють його сюжети, можна побачити в багатьох роботах майстра. У пейзажі береги ставка утворюють овал, який художник розміщує посередині живописного простору, а навколишні пейзажі

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

стають частиною наративу, який він прагне передати. Така композиційна побудова демонструє унікальне поєднання західних та східних принципів організації простору.

Художник обирає високу точку зору, що відсилає до традиційної китайської «перспективи з висоти пташиного польоту», яка використовувалася у вертикальних пейзажних сувоях. Такий підхід дозволяє охопити широку панораму водного простору з прибережною рослинністю, архітектурними спорудами та далекими гірськими силуетами. Водночас структура композиції виявляє вплив західного модернізму: багатопланова побудова з чітко вираженим переднім, середнім та заднім планами, використання діагональних напрямків для організації руху ока глядача.

Водний простір у пейзажній композиції виконує активну композиційну функцію, структуруючи полотно та створюючи «S-подібний ритм», що веде погляд від переднього плану в глибину. Ця звивиста лінія водної гладі є характерним елементом китайського пейзажного живопису, де вона символізує космічну енергію «ци», що пронизує все суще. На поверхні води художник зображує маленькі вітрильники – традиційні китайські човни-джонки, які не лише додають масштабу та динаміки композиції, а й підкреслюють присутність людини в цьому природному середовищі, що гармонійно поєднується з ландшафтом.

Дерева на картині «Озеро Улі» потужно тягнуться вгору, їх густе зелене листя коливається від лагідного вітерця. Низько звисаючі гілки та пониклі листя простягаються до поверхні ставка. Вони ніби занурені у ще прохолодну воду, додаючи до картини втілення руху. Золоті промені світла падають на дерево, наповнюючи глядача відчуттям теплого весняного дня. Це спогадування в поєднанні з прохолодною вологістю субтропічного клімату.

Колористичне вирішення картини свідчить про відхід від стриманої гами традиційного живопису тушшю та водночас про збереження зв'язку з китайською колористичною традицією. Чень Ченбо насамперед використовує теплі кольори (червоний, охру, золотисто-жовтий) та насичений зелений різної

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

яскравості, щоб створити чудові сцени з яскравим контрастом. Домінанта теплих охристих, зелених та земляних відтінків нагадує про китайське розуміння гармонії кольорів у природі, а тепла гама контрастує з прохолодою водної гладі та блідо-блакитним небом, створюючи відчуття сонячного дня та життєрадісного настрою.

Особливої уваги заслуговує техніка мазка, яка є ключовою для розуміння художнього методу Чень Ченбо. За його власними словами, він «приховує лінію в мазку по одному мазку, утворюючи вираз, у якому лінія та мазки доповнюють один одного». Він вільно малює на полотні товстим пензлем, залитим олійною фарбою, використовуючи енергійні мазки пензля, пронизані впевненістю, бадьорістю і рухом. Мазок художника енергійний, пастозний, рельєфний, часом закручений у вихори. У трактуванні листя дерев та поверхні води відчувається вплив «каліграфічного» мислення. У небі мазки довгі, закручені, що передають рух вітру та хмар; на деревах і пагорбах вони коротші, уривчасті, схожі на крапки або штрихи, що створює ефект мерехтіння листя. Ця техніка надає картині особливої «вітальності», що відповідає китайському ідеалу «шен-дун» («живого руху») [172, с. 114].

М'які силуети гір на задньому плані, що тануть у димці під динамічним небом, створюють відчуття просторової глибини та духовного піднесення. Гори в китайській традиції символізують стабільність, непорушність та зв'язок із небесним світом. У «Озері Улі» вони не здаються загрозливими, а радше захищають долину, уособлюючи космічний порядок та гармонію. Невеликі будиночки з темними дахами, білими стінами органічно вписані в ландшафт, не домінуючи над природою, а підкреслюючи гармонію між людиною та всесвітом – основоположний принцип даоської філософії.

Протягом шанхайського періоду Чень Ченбо успішно інтегрував концепції та техніки китайського живопису тушшю у свої роботи, продовжуючи дотримуватися мети модернізації власного індивідуального стилю. Професійна освіта майстра розпочалася на півдні Тайваню, продовжилася під час ґрунтовного навчання західному мистецтву в Японії та

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

реалізувалася в його педагогічній і творчій діяльності в Шанхаї. На тлі зіткнення між новими і старими ідеями Чень Ченбо поєднав китайські та західні концепції, щоб сформувати власний характерний стиль, закріпивши своє важливе та унікальне місце в історії мистецтва XX століття.

До менш відомих піонерів олійного пейзажу в Китаї, які внесли вагомий вклад в розвиток пейзажу першої половини століття можна віднести Лю Сібая (吕斯百, 1905–1973). Митець увійшов в історію мистецтва як «пастирський художник» (田园画家). Народився 15 жовтня 1905 року в місті Цзяньінь провінції Цзянсу в інтелігентній родині традиційного укладу пізньої епохи Цін. Змалечку виявляв схильність до образотворчого мистецтва, що визначило його подальший життєвий шлях.

Початкову художню освіту Лю Сібай здобув у провінційному педагогічному училищі Цзянсу, а 1926 року вступив на художній факультет Південно-Східного університету (пізніше Центральний університет) у Нанкіні. Саме тут відбулася доленосна зустріч молодого художника з видатним майстром Сюй Бейхуном (徐悲鸿, 1895–1953), який розгледів у студенті неабиякий талант і став його наставником. За рекомендацією Сюй Бейхуна у 1927 році Лю Сібай отримав державну стипендію для навчання у Франції, яка на той час була визнаним світовим центром академічного живопису [122, с. 30].

Перебування у Франції тривало майже вісім років і мало вирішальне значення для формування індивідуальної художньої мови Лю Сібая. Спочатку він навчався в Ліонській школі образотворчих мистецтв, де завдяки блискучим успіхам отримав направлення до паризької Вищої національної школи образотворчих мистецтв. У 1931 році художник продовжив навчання в Інституті олійного живопису Джуліана (Académie Julian) під керівництвом Поля-Альбера Лоренса (Paul-Albert Laurens, 1870–1934) – французького художника-неокласика, представника академічної школи [57, с. 198].

Ця освіта заклала міцний фундамент технічної майстерності: Лю Сібай досконало опанував академічний рисунок, композиційну побудову, тонкощі

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

роботи з кольором та світлом. Водночас період 1934 року, проведений у творчих подорожах Італією, Бельгією, Великою Британією та Німеччиною, розширив його мистецький кругозір, познайомивши з різноманітними європейськими художніми традиціями від італійського Ренесансу до північноєвропейського реалізму.

Повернувшись 1934 року до Китаю, Лю Сібай обійняв посаду професора та завідувача кафедри мистецтва Національного центрального університету в Нанкіні, де розпочав активну педагогічну діяльність. Після утворення Китайської Народної Республіки у 1949 році він продовжив викладацьку діяльність на художніх факультетах Північно-Західного педагогічного університету в Ланьчжоу та Нанкінського педагогічного університету, де виховав численних учнів і суттєво вплинув на розвиток китайського олійного живопису [57, с. 200].

Унікальність мистецького внеску Лю Сібая полягає у створенні органічного синтезу західної академічної традиції та східної естетичної філософії. Отримавши ґрунтовну європейську освіту, художник не став механічним наслідувачем французької школи, а творчо переосмислив її принципи крізь призму китайської культурної спадщини. Його пейзажі демонструють глибоке розуміння традиційного китайського жанру «шань-шуй», який протягом багатьох віків формував естетичне сприйняття природи в далекосхідній культурі.

Видатний китайський естетик Цзун Байхуа (宗白华, 1897–1986) влучно охарактеризував особливості живопису Лю Сібая: «Кожна картина, на яку ми дивимося, будь то натюрморт, портрет чи пейзаж, овіяна тихим, далеким і приємним змістом, який здатен примусити людину відчути спорідненість душі». Ця характеристика вказує на споглядальний, медитативний характер творчості художника, що суголосний естетичним принципам традиційного китайського живопису з його прагненням до передачі не стільки зовнішньої форми об’єктів, скільки їхньої внутрішньої сутності та емоційного звучання [122].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Стиль Лю Сібая вирізняється лаконічністю та стриманістю виражальних засобів. У його роботах відсутня показова віртуозність мазка чи декоративна яскравість кольору. Натомість художник послідовно дотримувався принципу внутрішньої змістовності, коли кожен елемент композиції працює на створення цілісного образу без надмірностей та риторичних прикрас. Цей підхід споріднений із конфуціанським ідеалом «благородної простоти» та даоською концепцією «незвеличеної досконалості».

Традиційний для китайської культури мотив «гори і води» набуває у творчості Лю Сібая нового звучання завдяки технічним можливостям олійного живопису. Художник зберігає філософську глибину та споглядальність, притаманну класичному китайському пейзажу, водночас збагачуючи його пластичними якостями європейської школи, реалістичною передачею світлоповітряного середовища, матеріальністю форм, просторовою глибиною.

У пейзажах митця гори та водні простори виступають носіями глибокого символічного змісту. Композиція «Приморські краєвиди» (іл. 2.30) побудована на класичному для жанру «шань-шуй» протиставленні суходолу та водного простору, горизонталі та вертикалі, близького та далекого планів. Художник обирає високу точку зору, що дозволяє охопити панорамний краєвид: звивистий шлях на передньому плані веде погляд глядача від зеленого пагорба до блакитної морської затоки, а далі, до гірських хребтів на горизонті. Ця діагональна побудова створює відчуття глибини простору та запрошує до уявної подорожі вглиб пейзажу. Цей прийом характерний для традиційного китайського сувою.

Колористична гама пейзажу побудована на гармонійному поєднанні теплих (охристі, пісочні, жовтуваті тони прибережних скель та шляху) і холодних (інтенсивний бірюзово-синій колір моря, блакитно-сірі гори на горизонті) відтінків. Зелень рослинності виступає об’єднувальним елементом, пом’якшуючи контраст між цими двома полюсами. Небо написане делікатними переходами від теплого жовтувато-рожевого при горизонті до

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

прохолодного блакитного у верхній частині, що створює відчуття наповненості простору світлом та повітрям.

Мазок Лю Сібая впевнений, але без показової експресивності. Художник працює широкими площинами кольору, уникаючи дріб'язкової деталізації. Особливо виразно написані крони дерев на схилі: темно-зелені силуети, що контрастують із світлим фоном неба та створюють чіткий ритмічний акцент у композиції. Морська поверхня передана горизонтальними мазками різної насиченості, що майстерно відтворює гру світла на воді.

У «Приморських краєвидах» реалізовано традиційний для китайської культури діалог гір і води: могутні скелясті берега обрамлюють водний простір, а далекі гори замикають композицію на горизонті. Невелика фігурка людини на узбережжі підкреслює велич природи та її безмірність порівняно з людським буттям. Маленький білий вітрильник на морі додає відчуття безкінечної далечини та підсилює медитативний настрій картини.

Картина «Гірське село в Північному Шеньсі» (іл. 2.31) представляє інший аспект творчості Лю Сібая – зображення внутрішніх районів Китаю з їхнім суворим лесовим ландшафтом та традиційним сільським укладом. Північний Шеньсі (регіон на лесовому плато у північно-західній частині Китаю) вирізняється характерним рельєфом із глибокими ярами, терасоподібними схилами та специфічним вохристо-жовтим кольором ґрунту. Лю Сібай достовірно відтворює цю унікальну географію: потужні гірські схили обрамлюють затишну долину, де розташувалися традиційні сільські будівлі.

На відміну від панорамного розгортання ця робота побудована за принципом «ущелини» - горизонтальні елементи (шлях, будівлі села) затиснуті між вертикалями гірських схилів, що створює відчуття замкненого, захищеного простору. Ґрунтова дорога на передньому плані веде до села, запрошуючи глядача увійти в картину. Невелика фігурка селянина з осликом на шляху оживляє пейзаж та надає йому наративного змісту.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

В колориті пейзажного твору домінують теплі земляні тони вохри, сієни, умбри у різних тональностях і насиченості. Ця стримана палітра точно передає атмосферу лесового плато з його пилуватим повітрям та монохромністю ландшафту. Холодні блакитно-сірі акценти з'являються лише на тіньових ділянках схилів та у фрагментах неба, створюючи необхідний колірний контраст.

У цьому пейзажі особливо яскраво проявляється одна з провідних тем творчості митця – взаємопроникнення архітектури та природного середовища. Традиційні глинобитні будівлі села (яодуни – печерні житла, характерні для цього регіону) органічно вростають у гірський схил, стаючи невід'ємною частиною ландшафту. Людське житло не протистоїть природі, а гармонійно співіснує з нею, що відповідає традиційним китайським уявленням про єдність людини та довкілля.

Мазок у цій роботі більш експресивний та фактурний порівняно з морським пейзажем, що підкреслює шорсткість та матеріальність лесових схилів. Художник сміливо поєднує великі колірні площини з виразними лінійними силуетами голих дерев, контурами будівель, ритмом терасованих полів. Це надає картині певної графічності, що наближає її до естетики традиційного китайського живопису тушшю.

Зіставлення картин «Приморські краєвиди» (іл. 2.30) та «Гірське село в Північному Шеньсі» (іл. 2.31) дозволяє виявити діапазон творчих можливостей Лю Сібая та глибину його розуміння китайського ландшафту. Обидві роботи об'єднує філософський підхід до пейзажу як до простору духовного споглядання, але кожна з них репрезентує різні грані національного природного досвіду. В обох збережених пейзажах Лю Сібай демонструє майстерність у поєднанні європейських живописних технік (реалістична передача світла, повітряна перспектива, матеріальність фарби) з традиційними китайськими принципами (споглядальність, символічна насиченість, гармонія людини та природи). Це поєднання визначає унікальне місце художника в

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

історії китайського олійного живопису як одного з творців національної школи пейзажу.

Лю Сібай належить до когорти піонерів китайського олійного живопису XX століття, які здійснили складне завдання адаптації західної техніки до вираження національної ментальності та естетичних цінностей. Його творчий шлях від навчання у Франції до інтерпретації китайських ландшафтів є моделлю продуктивного культурного діалогу Сходу і Заходу.

Визнання мистецької спадщини художника підтвердила масштабна ретроспективна виставка, що відкрилася 19 жовтня 2012 року в Художньому музеї Яньхуана в Пекіні. На виставці було представлено сімдесят три олійні картини з колекцій Художнього музею Нанкінського педагогічного університету та Національного художнього музею Китаю, а також документальні матеріали, що всебічно висвітлюють життєвий та творчий шлях майстра. Ця виставка увійшла до «Піонерської серії китайського національного олійного живопису 20-го століття», започаткованої Художнім музеєм Яньхуана, що засвідчує визнання Лю Сібая як одного з фундаторів національної традиції олійного пейзажу [155].

Помітне місце в історії китайського реалістичного живопису належить Янь Веньляну (颜文樑, 1893–1988), одному з фундаторів академічної художньої освіти в провінції Сучжоу. Його пейзажі тяжіють до академічності, їх вирізняє стриманий сріблястий колорит, що зближує ці твори з живописом тушшю. Янь Веньлян народився в Сучжоу в родині художників і від дитинства цікавився мистецтвом. У шістнадцять років почав опановувати західний живопис, а згодом присвятив себе його дослідженню та поширенню в Китаї. Спершу він самостійно пробував сили в олійній техніці й досяг помітних результатів у вивченні теоретичних засад мистецтва, зокрема перспективи, анатомії та кольорознавства. Свій неповторний стиль митець сформував на перетині реалізму й східної естетики. Слід також зазначити, що за вісімдесят років творчої праці Янь Веньлян виховав багатьох талановитих живописців і залишив значну кількість визначних мистецьких творів [52].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

У 1966 році в Китаї розпочалася масштабна політична кампанія, відома під назвою «Культурна революція», яка супроводжувалася жорстокими репресіями та значними суспільними потрясіннями. Вона призвела до занепаду наукової діяльності, руйнування освітньої системи, знищення численних пам'яток культури й мистецтва, завдавши непоправної шкоди культурному життю країни. Переслідувань з боку влади зазнали й представники творчої інтелігенції, зокрема Янь Веньлян. У тогочасних умовах можливості розвитку пейзажного жанру були суттєво обмежені, а його окремі прояви зберігалися переважно в межах жанрового живопису. Хоча офіційно «Культурну революцію» було завершено у 1976 році, її негативні наслідки продовжували позначатися на культурному та мистецькому житті Китаю протягом наступних десятиліть [91, с. 71]. Лише наприкінці 1970-х рр. художники знов повертаються до створення пейзажів олією, в яких зберігаються ознаки реалістичного стилю. Подекуди митці вдаються до використання постмодерністських форм, сміливого синтезу стилів. У своїх художніх практиках митці, працюючі у жанрі пейзажу повертаються до пленерності – визначальної риси імпресіонізму. Ці тенденції найбільш яскраво втілилися в мистецтві Янь Веньляна. Улюбленими пейзажними мотивами художника стали невеликі сади, подвір'я і вулички півдня Китаю, в яких залишилася атмосфера середньовічного міста. Численні архітектурні пейзажі Янь Веньляна були спрямовані на збереження насамперед історичної пам'яті нації [91, с. 71].

У роботі «Пейзаж. Пекін» (1960) художник зображує яскравий літній день. Дивовижне поєднання тепло-жовтих і світло-зелених відтінків надає пейзажу надзвичайної свіжості. Незважаючи на складний сріблясто-сірий колір неба, робота загалом сповнена святкового настрою. Пуантилістична манера нанесення фарб на полотно додає зображенню об'ємності. Картина символізує нагадування про те, що теплота літа швидкоплинна, слід використовувати кожну мить, насолоджуючись радістю перед початком холодів. Композиція не обмежується рамками картини. Групи людей у

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

невимушених діях зображені до самого правого кута роботи. Їхні світлі рухливі силуети надзвичайно оживляють зображену сцену. Картина приваблює свіжістю і наче закликає залишити міську метушню і зануритися в атмосферу умиротворення [91, с. 71].

Мотив гори, центральний у традиційному «шань-шуй», у полотні «Південне озеро» (іл. 2.34) відсутній як домінанта, що є показовим для китайського модерністичного пейзажу, який все більше орієнтувався на західний «ландшафтний» тип зображення природи. Натомість архітектурні елементи павільйону та човни на воді виконують функцію візуальних центрів, що структурують простір картини. Павільйон «Туманний дощ», розташований в нижній частині полотна, своїм темним силуетом контрастує з яскравим небом, створюючи характерний для імпресіонізму світловий контраст та водночас зберігаючи принцип центрографії, властивий китайському живопису, де окремі елементи часто виступають як «очі» композиції. Човен, що рухається від правого нижнього краю углиб картини по діагоналі, вносить динамічний елемент у статичну водну поверхню, що перегукується з традиційним китайським принципом «руху в статиці» та «статики в русі».

Трансформація мотиву води та, ширше, традиційних принципів «шань-шуй» у китайському олійному живописі XX століття – є складним багатовимірним процесом, що включає в себе як запозичення західних технік та композиційних схем, так і їхню творчу адаптацію до китайського контексту. Янь Веньлян демонструє один із найбільш успішних варіантів цього синтезу: західна система планів і китайське розуміння простору як єдності неба та води; імпресіоністська фіксація миттєвого світлового стану і китайська традиція «запам'ятовування» (记忆) природи як «духу» (神), а не лише видимої форми.

У роботах Янь Веньляна природа рідної країни постає як зоровий образ, який немов переживався глядачами раніше, але не усвідомлювався настільки повно і ясно. Художник збагачує зображення цілим комплексом асоціацій і уявлень про звичайні мотиви, трошки їх ідеалізує. Мистецтво Янь Веньляна – не ізольоване випадкове явище, воно обумовлене тим інтересом, який

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

виявлявся в Китаї до навколишнього світу і методів його відображення в русі реалізму й імпресіонізму.

Такий послідовний процес роботи говорить про те, що художник із самого початку добре уявляв кінцевий результат. При цьому, хоча майже вся поверхня неба покрита однорідним, заздалегідь складеним на палітрі тоном, вона не справляє враження нудного, «порожнього» забарвлення. Майстерно урізноманітнюючи її ледь помітними відмінностями у товщині шару, художник добивається багатого мальовничого звучання поверхні, а водночас життєвої трепетності та легкості пейзажу. Чистота та свіжість повітря після дощу, що «становлять аромат» картини, створюються фарбами легких чистих тонів, що тонко прокладені по білому ґрунту.

Найважливішим для Янь Веньляня було не просто відтворити побачене, а передати на полотні красу колористичних відношень, де гра світла і тіні, сонячні відблиски відігравали визначальну роль у творенні художнього образу. Прагнучи осягнути закони природного освітлення та зафіксувати мінливі стани природи, митець поєднував академічну освіту в майстернях із копіюванням творів у Луврі та систематичною пленерною практикою. У його творчості органічно переплелися два начала – реалістичне й імпресіоністичне: точний рисунок, досконала врівноваженість композиції засвідчують високий рівень академічної школи, тоді як імпресіоністичні риси виявляються у світлоносності та насиченості колориту, в гармонії кольорових співвідношень. Хоча сам художник не вважав себе послідовником імпресіоністів і критично ставився до їхнього відходу від реалістичності, він несвідомо зазнав впливу їхніх колористичних відкриттів, що простежується в роботах усіх періодів його творчості. Власне, основний стиль Янь Веньляня визначається синтезом імпресіоністичної світлоносності з реалістичною точністю, наближеною до традицій Курбе, де точність зображення не суперечить кольоровій виразності, а доповнює її. Цей тонкий реалістичний стиль, пронизаний увагою до кольору, пронизує всі роки його творчості, особливо виразно виявляючись у пізніх роботах.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

У контексті змін просторових моделей від традиційної побудови «шань-шуй» до сучасних композиційних схем періоду 1900–1980-х років полотна Янь Веньляна є показовим прикладом «третього шляху» китайського модернізму: асиміляції західних впливів і повернення до традиції, їх творчого синтезу, що народжувало якісно нове. Янь Веньлян, поряд із такими митцями, як Лю Хайсу та Сюй Бейхун, стояв біля витоків цього процесу, що визначило обличчя китайського мистецтва XX століття. Його творча трансформація мотиву «гори та води» демонструє можливості поєднання імпресіонізму (з увагою до світла та кольору) з глибокою художньою концепцією традиційного китайського живопису, що водночас є «китайською» за духом та «універсальною» за мовою.

До пейзажної творчості Янь Веньляня наближений живопис іншого видатного китайського художника – У Гуанчжуна (吴冠中, 1919–2010), який так само прагнув поєднати традиції класичного мистецтва Китаю і провідні тенденції західного мистецтва. У Гуанчжун зробив значний внесок у розвиток живописного мистецтва, поширення олійного живопису і його модернізацію в Китаї. Синтез традиційного стилю «гохуа» з елементами західного мистецтва став основною ознакою його творчої манера письма [91, с. 72].

Художник розпочав своє професійне навчання в Китайській Національної академії образотворчих мистецтв м. Ханчжоу (1936–1942). З 1947 р. вивчав олійний живопис у Національній вищій школі образотворчих мистецтв у Парижі. Повернувшись до Китаю в 1950 р., У Гуанчжун викладав у Центральній академії мистецтв у Пекіні, навчаючи своїх учнів образотворчих особливостей західного мистецтва. Відомо, що в академії панував «соціальний реалізм», а Гуанчжуна називали «фортецею буржуазного формалізму». Відмовившись підкорятися політичній догмі, він був переведений до іншої академії. На початку «Культурної революції» в 1966 р. йому заборонили малювати, писати і викладати, а в 1970 р. його відправили у провінцію Хебей на каторжні роботи [91, с. 72].

Тільки наприкінці 1970-х років у Китаї розпочався етап відкриття «залізної завіси» та інтеграції у світову культуру. Думки і погляди людей

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

зазнали величезних змін, в Шанхаї та Пекіні відбулися численні міжнародні виставки, що ознайомили китайських культурних діячів і спільноту зі здобутками світового мистецтва. Так, у вересні 1977 р. в Пекіні та Шанхаї були проведені «Румунська виставка живопису XIX і XX століть»; у березні 1978 р. в Пекіні – «Виставка сільського живопису Франції XIX століття»; у березні 1979 р. «Шведська виставка живопису і скульптури» пройшла в Пекіні і Шанхаї; у липні 1979 р. в Пекіні – «Виставка сучасного живопису Японії»; у серпні 1979 р. в Пекіні – «Виставка сучасного румунського живопису»; у вересні 1981 р. – «Оригінальна виставка американських музеїв знаменитої колекції американського живопису з Бостонського музею» пройшла в Пекіні та Шанхаї відповідно. Ці виставки дозволили китайським художникам побачити оригінальні західні картини, виконані олійною технікою, що тільки набирала обертів у китайському мистецтві [91, с. 72]. Водночас Центральною академією образотворчих мистецтв було започатковане професійне художнє видання «Світове мистецтво». У його першому випуску була опублікована стаття «Введення в західні сучасні школи» мистецтвознавця Шао Давей [128, с. 231–232].

Реабілітація У Гуанчжуна була відзначена виставкою його робіт у 1978 р. в Центральній академії, на якій він представив проект сувою «Річка Янцзи» (1974). Його персональні виставки з великим успіхом проходили в найбільших художніх галереях і музеях по всьому світу, включаючи Гонконг, Тайвань, Сінгапур, Японію, Корею, Англію і США. Творам У Гуанчжуна притаманні колористичні, лінійні та тональні варіації китайського живопису тушшю з використанням формоутворюючих методів провідних художників Заходу [91, с. 72].

У Гуанчжун став прикладом для китайських художників, працюючи в різних стилях і техніках живопису. Так, у його ранніх роботах простежується тяжіння до передачі перспективи в пейзажі. Надалі захоплення пленерними практиками збагатили його творчість. Яскравим прикладом є «Пейзаж Гільїна» (1973), в якому велич гірського ландшафту передається широкою панорамою,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

що посилює монументальне враження від полотна. Маленькі білі хатини, оточені великими могутніми скелями, посилюють грандіозність гірського мотиву. Полотно художника створене на контрасті темних силуетів зеленувато-коричневих гір, світло-блакитного неба і темно-синьої річки. Переважання зелених і синіх кольорів є символічним відлунням гармонії природного і людського буття [91, с. 72].

Майстерність художника полягає в тому, що він може зробити значним будь-який пейзаж, втілюючи історію багаторазового відродження природи, її оновлення. Іноді в роботах митця тональні градації зменшуються до різких контрастів сплощеної лінійності, візуального та дискурсивного діалогу між традиціями мистецтва Європи та Китаю. У Гуанчжун відчував необхідність узагальнення принципів минулих здобутків китайського живопису, зробивши їх актуальними в сучасності, сформувавши теперішні художні практики. Таким чином, він забезпечив виживання традиційних елементів «гохуа» в сучасному китайському олійному мистецтві.

Живописний пейзаж «Водне село» (іл. 2.35) У Гуанчжуна, ілюструє ключову трансформацію мотиву «шань-шуй» у сучасному китайському мистецтві 1900–1980-х років, де традиційна плоска, символічна побудова простору, заснована на вертикальній ієрархії елементів (гори – як духовний стовп, води – як потік енергії «ци»), поступається місцем гібридним композиційним схемам, що інтегрують західну лінійну перспективу та атмосферну глибину. У цій роботі художник, відомий синтезом східної естетики з західною олійною технікою, відходить від класичної абстракції «шань-шуй», де простір конструювався через умовні лінії та порожнечу для медитативного споглядання, на користь динамічної, імпресіоністської моделі, де відображення води створює ілюзію глибини та руху, а горизонтальна композиція з акцентом на передній план вводить елемент суб'єктивного сприйняття, типовий для модерністських впливів, таких як постімпресіонізм, зберігаючи водночас філософську гармонію природи як метафору внутрішнього миру, що робить твір мостом між традиційним жанром і

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

сучасним олійним живописом Китаю, де просторові моделі еволюціонують від статичного символізму до наративної, емоційно насиченої реальності.

У роботах кінця XX – початку XXI ст. майстер в основному зосереджувався на характеристиках природних форм. Його приваблювали ландшафти, які дозволяли йому ритмічно узгоджували площинні і графічні елементи. «Злети і падіння» гір, текстура скель, «коливання будинків» – подібні мотиви найбільше стимулювати його творчість. Він сприймав гори як символ піднесеного, тихого і вічного у нескінченному ритмі життя. Привабливість багатьох творів У Гуанчжуна полягає не в тому, що він відтворював природну об'єктивну форму, а, перш за все, втілював емоційний підтекст, «життєву силу» пейзажного мотиву.

У 1990-х рр. У Гуанчжун став визнаним художником. В роботі «Літо» (іл. 2.36) можна побачити як митець «фільтрував» побачене, перетворюючи враження від натури в абстрактну форму, поєднуючи точки і лінії з площинними фактурними мазками. На відміну від робіт більш раннього періоду, художник починає використовувати яскраві насичені кольори. Самобутній узагальнений «портрет» літнього настрою представлений червонувато-рожевими квітами лотоса, що відтіняють яскраво-зелене листя. Поєднання реалістичних й абстрактних форм, що стало новою особливістю живопису майстра, допомагає уявити багатогранність природної краси. Художник насолоджується свободою живописного трактування сюжету, залишаючись в рамках реалізму.

У роботі «Літо» У Гуанчжун переосмислює традиції жанру «шань-шуй», передаючи гармонію природи через колір і ритм замість лінійної перспективи. Назва «Літо» відображає емоційний стан природи, близький до поетичного духу традиційних пейзажів, тоді як техніка олійного живопису надає цьому образу нової експресивності, поєднуючи філософію «шань-шуй» із європейською матеріальністю кольору.

Вільні, насичені, фактурні мазки митця зберігають дух спонтанності, властивий традиційному живопису, але водночас вводять у площину

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

експресивності європейського імпресіонізму. «Літо» втілює сучасну інтерпретацію «шань-шуй», де замість реалістичного простору гір і вод представлено енергію природи, втілену в кольорових ритмах. Це своєрідний «шань-шуй без контурів», в якому композиційна рівновага досягається не через перспективу, а через співзвуччя кольорових мас. Картина не відтворює конкретний краєвид, а передає поетичний стан природи, подібно до традиційних пейзажів, що були метафорою душевного настрою митця.

У Гуанчжун так писав про своє розуміння пейзажного живопису: «Земля виплекала нескінченне життя, яке прориває́ться з-під землі. Життя проявляється у таких різноманітних формах, як дрібні травинки, квіти, які покривають землю, як килим з шовку, або дерева різних видів... В будь-якому мотиві я відчуваю як розквіт життя стикається і поєднується з її поступовим тьмянінням і вмиранням. У темну ніч, на світанку, у сутінках я лечу, як метелик, занурюючись у свідомість Всесвіту» [48, с. 10].

В останній період творчості У Гуанчжун звертається до асоціативних композицій, що будуються на контрастному зіставленні кольорів і геометризації форм. На картині «Весняний дощ» (1989) художник, уникаючи деталізації, зводить зображення до простих лаконічних образів. Яскравий смарагдовий берег контрастує із прозоро-сріблястою водою; граційне, тонке гілля молодої верби немов тремтить під першим весняним дощем. Верба в китайській культурі уособлює жіночість, відродження всього живого. Її чуттєвий образ набуває музичного звучання. Вишуканість явищ природи, наповнення їх почуттями досягається завдяки внутрішній ритміці та врівноваженості усіх елементів. Зміна творчих уподобань митця простежується у стилізації природного мотиву. У Гуанчжун здобув великого авторитету не тільки в мистецьких колах Китаю, а й усього світу. Його твори, окремі з яких він заповів музеям, зайняли важливе місце у скарбниці світового мистецтва [91, с. 72–73].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Гори та води в його роботах часто перетворюються на абстраговані ритми та енергетичні потоки, зберігаючи при цьому глибокий зв'язок із філософською традицією [48, с. 8].

Втім, у розвитку олійного живопису Китаю середини XX століття пейзаж здебільшого виконував службову роль, залишаючись лише тлом для жанрових сцен та історичних полотен. Художники, втілюючи суспільні проблеми свого часу, зверталися до зображення природи насамперед для трансляції патріотичних і оптимістичних завдань нової комуністичної ідеології, що робило мотив «гори та води» не самостійним об'єктом художнього дослідження, а засобом ідеологічного висловлювання. Традиційний «шань-шуй» із його споглядальною філософською глибиною, укоріненою в даосизмі та буддизмі, сприймався як «феодальний пережиток» і не міг бути інтегрований у систему соцреалізму, що вимагала героїчних образів і динаміки трудового подвигу.

Саме тому в мистецтві 1950–1980-х років мотив «гори та води» майже не зустрічається. Радянська система освіти, виставкова політика та критика «формалізму» унеможливлювали будь-які експерименти з формою, витісняючи традиційну пейзажну естетику на маргінес. Мистці, які прагнули зберегти спадщину «шань-шуй», змушені були працювати в андеграунді, а їхні твори не експонувалися, часто знищувалися або залишалися недоступними для дослідників. Це створює об'єктивну лакуну в джерельній базі, що унеможливлює аналіз трансформації мотиву в цей період.

Відтак, продовження дослідження з 1980-х років, коли розпочинається активне повернення до мотиву «гори та води» та формування нових композиційних схем, є методологічно виправданим. Саме тоді, долаючи паузу у майже 30 років, художники розпочинають творчу реконструкцію, поєднуючи класичну естетику із західними модерністськими впливами. Період 1950–1980-х років становить окремий історіографічний інтерес як час вимушеного мовчання мотиву, але його детальне вивчення потребує спеціального дослідження з іншими джерелознавчими завданнями.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

У пейзажних роботах Цзінь Шаньї 1970–1980-х років, особливо тих, що створені під враженням від подорожей Центральною Азією та спостережень за ландшафтами Синьцзяну, Тибету й північно-західних регіонів Китаю, просторові моделі традиційного «шань-шуй» зазнають помітної трансформації. Цзінь Шаньї (靳尚谊) народився 1934 року в провінції Хенань і є одним із найвизначніших представників олійного живопису Китаю. Стиль митця ґрунтується на традиціях європейського академічного живопису [21, с. 30].

Він навчався у Центральній академії мистецтв у Пекіні. Цзінь Шаньї наголошував на важливості вивчення основ академічного живопису, без якого неможливо осягнути формальні принципи модерністських течій. Також художник стверджував, що вивчення основ олійної техніки значно вплине на розвиток китайського живопису загалом. «Неважливо, наскільки гарна ідея, без належної техніки неможливо її реалізувати», – заявляв художник. Але Цзінь Шаньї не зупиняється на наслідуванні класичних норм. На його думку, академічна основа живопису в сучасному малярстві постійно повинна збагачуватися новими образотворчими засобами. «У сучасному китайському мистецтві є місце як класичному реалізму, модернізму, так і традиційному живопису тушшю» [32]. Незважаючи, на те, що у творчості митець віддавав перевагу реалістичному портрету, його пленерні пейзажі досі залишаються своєрідним еталоном жанру.

У контексті трансформації мотиву «гори та води» сучасного олійного живопису Китаю (період 1900–1980-і рр.) творчість Цзінь Шаньї ілюструє один із характерних шляхів адаптації: перехід від монохромної тушової філософської просторовості до оптичної, атмосферної та тонально-модельованої конструкції простору в олійній техніці. Хоча митець насамперед відомий портретами та фігуративними композиціями (наприклад, «Таджицька наречена», «Молода співачка»), у його доробку присутні й пейзажні твори, де мотив «гори та води» стає центральним елементом.

У традиційному «шань-шуй» простір будується за принципами «високої перспективи», «глибокої перспективи» та «пласкої перспективи», з

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

вертикальним розгортанням картини знизу вгору, символічним поділом на три плани (далекі гори – середній план – передній план з водою чи людиною), відсутністю єдиної точки сходу та акцентом на духовну, а не фізичну реальність.

У контексті обраної проблеми на особливу увагу заслуговують пленерні етюди мистця. У них художник не просто втілює побачене, а уважно вивчає навколишній світ, помічаючи найтонші зміни в ньому. Завдяки цій практиці у його творчості відбувається оновлення сприйняття бачення кольору, форм і простору. В етюді «Пляж. Човни» (1988) майстру вдалося передати тривогу перед наближенням буревія: швидкий рух великих прямокутних бурунів порушує водяну поверхню, темні силуети човнів, що відбиваються у воді, написані художником поривчасто і різко. Етюд виконаний в імпресіоністичній манері. Обмеженими образотворчими та композиційними засобами, не вдаючись у зайві деталі, автор спрямовує увагу на передачу природного стану. Його творчості властиве художнє переосмислення натурних вражень. Човни в такому сенсі сприймаються одухотвореними елементами, що нагадують невпевненість людської особистості в «бурхливих водах життя» [91, с. 73].

При розгляді невеликих пейзажних етюдів майстра, що б не зображував художник (спокійні лугові поля і трави, дерева, сільські подвір'я), перед глядачем проходить калейдоскоп вражень. Цзінь Шаньї майстерно володів пленерним баченням, вміло поєднував в етюді здатність виокремлювати локальний колір і гру рефлексів, інтенсивно сприймаючи колірні та світлові градації. Так, у роботі «Сільська хатина» (1983) митець вдало передає сонячний день, створює відчуття жвавості та безпосередності сільського пейзажу. Довершена композиційна побудова заснована на майстерній замкнутості ліній і ритмів; теплий яскравий колорит сприяє створенню ліричного образу домівки. Колірним акордом горять сонячні промені на землі, а інші кольори приглушені блакитно-сірими рефлексами, поєднані м'якими теплими тінями, що додає картині неповторної поетичності [91, с. 72–73].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Більш стриманим за настроєм є пейзаж «Рання весна» (1999), який нагадує роботи одного з улюблених художників майстра – К. Пісарро. Завдяки пуантилістичній техніці тонко передано нюанси кольорів у пейзажі. Ніжні колірні переходи в зображенні неба і зелені відтворюють своєрідні повітряні хвилі, схожі на мозаїчні промені. Робота сповнена унікальною гармонійністю, тонким відчуттям природного стану. Майстер у цьому пейзажі не просто передає красу рідних і знайомих йому місць, а вміло використовує численні відтінки, щоб зробити свою роботу максимально реалістичною за формою і тонкою, надзвичайно ліричною за змістом [91, с. 73–74].

У роботі «Ріка Ванцюань» (1999) Цзінь Шаньї репрезентує величний, монументальний образ природи. Створений на основі контрасту великих площин неба і водного простору природний мотив набуває особливої емоційності. Виразні пейзажні твори художника вражають вишуканою кольоровою гармонією, сповнені чуттєвим музичним настроєм. Як і в попередніх роботах, ліричне в них домінує над реальним, величне – над буденним, поетичне – над прозаїчним.

Замість характерної для класичного китайського пейзажу «плаваючої» перспективи, яка не прив'язана до єдиної точки зору, художник переходить до більш класичної європейської повітряної перспективи: глибина простору передається через поступове послаблення тональності, розм'якшення кольору та зменшення контрасту в далеких планах.

Гора в його інтерпретації втрачає виключно символічний статус «хребта Неба» чи космологічного принципу, набуваючи відчутної матеріальності, масивності й пластичності (іл. 2.37–2.39). Скелі, схили та ґрунт моделюються світлотінню, а фактура поверхонь передається характерними пастозними мазками олії, що підкреслюють фізичну присутність і вагу форми.

Традиційний мотив «гори й води» часто спрощується митцем: гора стає домінуючим композиційним масивом, головним структурним елементом картини, тоді як вода (ріка чи озеро) перетворюється на дзеркальний компонент,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

що відбиває гірський масив і водночас посилює горизонтальну стабільність та врівноваженість композиції.

Нарешті, на зміну каліграфічній лінії та активному використанню порожнечі (留白) приходить суцільна тональна конструкція полотна. Цей підхід ближчий до пленерного живопису та традицій реалізму XIX–XX століть, де простір будується через послідовне тональне моделювання, а не через умовну порожнечу чи графічну умовність.

Таким чином, у пейзажах Цзінь Шаньї відбувається характерний для того періоду синтез: традиційне китайське відчуття гори й води адаптується до матеріальної, оптичної та тонально-повітряної мови олійного живопису, зберігаючи національну чуттєвість, але переводячи її в нову, більш фізіологічно сприйману просторову систему.

Специфіку пейзажного живопису гірських районів Китаю визначає також творчість Бай Юпіна (白羽平, 1960). Художник народився в селищі Ювей провінції Шаньсі на півночі Китаю. Ця гірська місцевість розташована майже на кордоні з Монголією. Колористична стриманість, пустельність ландшафтів рідних місць стала провідним мотивом у творчості Бай Юпіна. Майстер здобув художню освіту на відділенні образотворчого мистецтва Центральної академії образотворчих мистецтв Китаю у 1988 р. Ще студентом розпочав виставкову діяльність. Його пейзажні твори отримали чимало нагород і відзнак. У 2017 р. роботи художника були представлені на Кунстфорумі у Відні. Назва виставки «Поза часом» містить філософський підтекст, притаманний китайському пейзажу [91, с. 74].

Пейзажі Бай Юпіна розкривають неосяжність Всесвіту, шлях і місце людини в його просторах. Естетичні принципи його творчості – у втіленні ідеї єдності людини та природи, а також ідентичності гармонії та краси. Здебільшого Бай Юпін полюбляє зображувати гірські ландшафти, наслідуючи жанр китайського живопису «шань-шуй». Гори і води уособлюють полярність «ян» та «інь», які тлумачаться в китайській філософії як основні космічні сили.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

У роботах художника відчувається емоційно-ліричне сприйняття природи, вміння знаходити поетичність у випадковому або незначному явищі. Для реалізації поставлених перед собою завдань залежно від задуму картини художник використовує різні творчі методи. Неоімпресіоністичні ремінісценції відчуваються в роботі Бай Юпіна «Світанок над Тайханом» (2013). Обмеженістю колористичного вирішення, певною графічністю виділяється інша робота майстра – «Подих зимового дня» (2009). Відчуття сильного морозу художник передає великими білими площинами снігу, світлоносність яких підкреслюються тоненькими силуетами дерев і хвилястими стежинками, що немов завмерли у цій сніговій тиші [91, с. 74].

У своїй живописній практиці Бай Юпін чимале значення надає одному з важливих засобів образотворчості – фактурі. Використовуючи мастихін, художник намагається насамперед передати об'ємність і матеріальність природних форм. Найчастіше майстер використовує високу лінію горизонту, репрезентуючи мальовничі краєвиди з висоти пташиного польоту. Здебільшого Бай Юпін віддає перевагу стриманій колористичній гамі, притаманній суворому клімату Півночі Китаю (іл. 2.40, 2.41). Можна сказати, що головною особливістю творчості художника є невпинний пошук нових живописних прийомів і концепцій, направлених на розвиток реалістичного живопису [91, с. 74].

Висновки до другого розділу. Новий потужний поштовх розвитку жанру «шань-шуй» надало засвоєння світових мистецьких практик. У пейзажному живописі видатними китайськими художниками був знайдений гармонійний синтез засобів традиційного китайського мистецтва і світових мистецьких інновацій. Опанування митцями олійної техніки надзвичайно збагатило пластичну мову жанру. У творчості видатних китайських митців представлені основні різновиди пейзажного жанру: героїчні гірські пейзажі (У Гуанчжун, Бай Юпін, Лю Хайсу), маріністичний жанр (Цзінь Шаньї), романтичний пейзаж (Сюй Бейхун, Лю Хайсу, Янь Веньлян). Більшість живописних краєвидів написані на відкритому повітрі (пленері), що надає

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

роботам імпресіоністичного звучання. Проте, незважаючи на швидку інтеграцію в китайську культуру впливів західноєвропейського мистецтва, у пейзажному жанрі зберігаються національні традиції. Олійний пейзаж Китаю є яскравим і самобутнім явищем, яке посідає важливе місце у світовому мистецькому процесі [91, с. 74].

Таким чином, період 1900–1980-х років став вирішальним етапом еволюції просторових моделей китайського ландшафтного живопису: від класичної символіки «шань-шуй» до гібридних, синтетичних композиційних схем, що поєднують національну ідентичність із глобальними мистецькими пошуками. Творчість митців (Лі Тієфу, Сюй Бейхун, Лю Хайсу, Чень Баої, Чень Ченбо, Лю Сібай, Янь Веньлян, У Гуанчжун, Цзінь Шаньї, Бай Юпін та ін.) є одним із найпереконливіших свідчень цієї трансформації та водночас важливим орієнтиром для розуміння подальшого розвитку сучасного китайського мистецтва.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

РОЗДІЛ 3
ТРАНСФОРМАЦІЇ МОТИВУ «ГОРИ ТА ВОДИ» В СУЧАСНОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

3.1. Композиційні трансформації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю: зміна перспективних систем і типологія композиційних рішень

Традиційна китайська концепція жанру «шань-шуй» являє собою складну філософсько-естетичну систему з власними композиційними закономірностями, де гора (山) символізує сталість, вертикальну спрямованість до небес, чоловічий принцип «ян»; тоді як вода (水) уособлює мінливість, горизонтальну протяжність, жіночий принцип «інь». Перспективна система традиційного китайського пейзажу принципово відрізняється від ренесансної лінійної перспективи: замість єдиної точки сходу китайські майстри застосовували так звану «паралельну» або «розсіяну» перспективу, що дозволяла одночасно охоплювати простір із кількох точок зору, створюючи своєрідну панорамну візію. Як відзначають дослідники, сучасна трансформація традиційних цінностей китайського пейзажного живопису потребує осмислення глибинних зв'язків між традицією та модерністю [119], що передбачає не лише збереження духовного змісту, але й радикальне переосмислення просторових конструкцій.

Проблема перспективи є однією з найбільш показових у контексті діалогу китайської та західної традицій. Китайське мистецтво розвинуло власну концепцію простору, що принципово відрізняється від європейської лінійної перспективи. Якщо європейська перспектива передбачає фіксовану точку зору та математично визначену систему скорочень, то китайська перспектива є «книжковою» («шу-цзінь»), вона розгортається горизонтально, слідуючи за рухом ока глядача, та передбачає активну участь споглядача у «добудовуванні» простору. У сучасному китайському живописі відбувається

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

складний діалог цих двох систем: від чистого запозичення європейської перспективи до творчого синтезу та, у деяких випадках, до свідомого повернення до традиційного підходу. Найбільш цікаві твори демонструють не механічне поєднання, а глибокий синтез, що народжує нову просторову концепцію, органічно поєднуючи досягнення обох традицій.

Філософське підґрунтя різних підходів до перспективи є глибоко різним. Китайська концепція простору базується на ідеї «дао» як невичерпного, невизначеного принципу, що не може бути повністю охоплений раціональним пізнанням. Тому китайська перспектива не претендує на точне відтворення оптичної реальності, а пропонує символічне, умовне бачення, що залишає місце для споглядача та його інтерпретації. Європейська лінійна перспектива, навпаки, базується на ідеї раціонального пізнання світу, на можливості його точного відтворення. У сучасному китайському живописі ці дві філософські установки вступають у діалог, що породжує різноманітні мистецькі рішення – від простого запозичення до глибокого синтезу.

Традиційний китайський живопис «шань-шуй» представляє унікальну систему композиційних принципів, що базується на філософії «дао» (道, шлях) та естетиці конфуціанства. Центральним принципом організації простору є концепція «цзо-цзінь-цзо-бяо» (主 景 主 賓), що передбачає ієрархічне розміщення елементів ландшафту з виділенням головної гори («чжу-цзін», 主景) та другорядних, супутніх елементів («бінь», 賓). Цей принцип не є лише формальним правилом композиції, а відображає космологічне розуміння світу, де кожен елемент займає своє місце відповідно до його природи та значення.

У сучасному олійному живописі цей принцип зазнає суттєвої трансформації: ієрархія елементів стає більш гнучкою, головна гора може бути відсутньою або фрагментованою, а супутні елементи набувають самостійного значення. Водночас сама ідея ієрархічної організації простору не зникає, а лише набуває нових форм втілення, зберігаючи зв’язок із традиційним світоглядом.Принцип «бін-ге» (宾 主), що передбачає співвідношення

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

«другорядного» та «головного» як основу різноманітності у єдності, у сучасній практиці інтерпретується як принцип візуальної динаміки, що забезпечує цілісність композиції при збереженні внутрішньої напруги між домінантою та підпорядкованими елементами. Традиційно цей принцип реалізовувався через чергування щільних та порожніх зон (су-ши, 虚实), через ритмічне чергування елементів ландшафту (кай-хе, 开合), через контраст великих та малих форм.

У сучасному олійному живописі ці прийоми доповнюються новими можливостями, що надає колористика та фактура олійних фарб. Зокрема, принцип «бін-ге» може реалізовуватися через колористичний ритм, через контраст фактур, через співвідношення різних технічних прийомів в межах одного твору. Це свідчить про те, що традиційні принципи не механічно переносяться в новий контекст, а творчо переосмислюються, зберігаючи свою сутність при зміні форми втілення. Особливого значення у традиційному живописі набуває концепція «у-мінь» як негативного, порожнього простору, що не є пасивним фоном, а активним елементом композиції. Цей простір символізує невиявлене, потенційне, те, що передує формі та слідує за нею. У сучасному олійному живописі «у-мінь» зазнає суттєвої трансформації: він може заповнюватися колористичними ефектами, фактурними контрастами, може ставати полем для абстрактних експериментів. Водночас сама ідея активної порожнечі, простору, що несе смислове навантаження, зберігається та розвивається. Сучасні китайські художники часто звертаються до мінімалістичних рішень, де «у-мінь» стає центральним елементом композиції, що свідчить про глибоке розуміння традиції навіть при її радикальному переосмисленні.

Теорія «трьох далей» («сан-юань») є одним із найбільш вишуканих досягнень китайської мистецької теорії. Вона передбачає три плани простору: даль, що зникає у туманній далині («шен-юань»), середній план («чжун-юань») та передній план з деталізованими елементами («цзінь-юань»). Кожен

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

із цих планів має своє символічне значення та емоційне забарвлення, разом вони створюють ілюзію безмежного простору, що відкривається перед глядачем. У сучасному олійному живописі ця теорія інтерпретується по-різному: від буквального застосування до радикального переосмислення. Деякі художники зберігають принцип трьох далей, інші відмовляються від нього на користь більш фрагментарного зображення. Водночас найбільш оригінальні твори демонструють творче переосмислення теорії «сан-юань», де принцип просторової глибини трансформується у принцип часової глибини чи психологічної багатошаровості.

Треба заначити, що наприкінці XX – на початку XXI століття природні ландшафти залишаються потужним джерелом натхнення для китайських художників. Зображення природи виявляють їхні міркування про гармонію Всесвіту. Певною мірою в ідеалізації природних мотивів в олійному пейзажі втілюються особливості національної культури та художній смак окремих майстрів [32, с. 99].

У сучасному Китаї не так просто відшукати тихий природний куточок, «не спотворений» людиною. Великі території, що оточують індустріальні міста, мало нагадують мотив «гори та води» з мальовничих сувоїв. За останні десятиліття зникло багато звичаїв і укладів, нерозривно пов'язаних із природою. Більшість художників проживають у мегаполісах, а їхні роботи відображають те середовище, яке оточує їх щодня. Розуміючи незворотність процесу, художники свідомо ідеалізують реальні природні мотиви, відображуючи власне розуміння Всесвіту. Подібне трактування деякою мірою суперечить розумінню пейзажу як зображенню конкретної місцевості, придатного для споглядання й інтерпретації [91, с. 70].

Китайський живопис кінця XX століття переживав глибоку трансформацію, зумовлену діалектичною взаємодією традиційної національної естетики та західних технічних засобів. У цьому контексті постать Су Тяньці (苏天赐, 1922–2006) посідає особливе місце як одного з провідних майстрів, що здійснили системну інтеграцію західного олійного

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

живопису в китайську образотворчу традицію. Художник, який понад шістдесят років присвятив творчості, став ключовою фігурою в русі за «олійний живопис з національним обличчям», затвердивши унікальний напрям «образного олійного живопису», що поєднав формальні принципи Заходу з естетичним смаком Сходу [159].

Су Тяньці народився у період, коли китайське мистецтво перебувало на перехресті культурних впливів, і його творча біографія тісно пов'язана з історією становлення сучасного китайського живопису. Навчання в Національній художній академії під керівництвом Лінь Фенмяня (林风眠) визначило художню долю майстра, який разом із такими видатними сучасниками, як У Гуанчжун (吴冠中), Цзао Воу-Кі (赵无极) та Чу Де-Чун (朱德), сформував так звану «школу гармонізації китайського та західного мистецтва» [159]. Цей мистецький напрям, започаткований Лін Фенмяном, передбачав не механічне копіювання західних зразків, а глибоке осмислення можливостей олійного живопису як засобу вираження специфічно китайської культурної ідентичності.

Питання про приналежність Су Тяньці до певної художньої пейзажної школи є неоднозначним через унікальність його мистецької позиції. З одного боку, він безумовно належить до традиції «південної школи» (南宗) китайського живопису, що проявляється у виборі мотивів (Цзяннань, «гори та води»), естетичних принципах (узагальнення, порожнеча, натяк) та технічних прийомах (каліграфічна лінія, тушові ефекти). З іншого боку, використання олійних фарб та європейської техніки живопису робить його творчість частиною глобального мистецького процесу «модернізації» традиційних культур.

Належність Су Тяньці до пейзажної школи визначається не формально-стильовими критеріями, а глибшою культурною позицією: він є спадкоємцем традиції «південної школи» в її естетичних принципах (узагальнення, атмосфера, натяк), але реалізує ці принципи через матеріал та техніку, що

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

належать до іншої культурної традиції. Саме в цій «подвійній приналежності» полягає унікальність митця та його внесок у світову культуру, та приклад традицій, які можуть не лише конфліктувати, але й збагачувати одна одну, народжуючи нові мистецькі форми.

Фундаментальна естетична позиція Су Тяньці полягала у відмові від універсальних західних стандартів як єдиного критерію оцінки китайського олійного живопису. Як зазначав сам художник, китайський олійний живопис повинен висловлювати інші речі, вимагаючи інших методів, що передбачає діаметрально протилежне ставлення до трактування класичного мотиву «гори та води» (山水), який складає онтологічне ядро китайської пейзажної традиції [159]. У цьому сенсі творчість Су Тяньці є стильовим експериментом, глибокою рефлексією над можливостями культурного діалогу між Сходом і Заходом у візуальному мистецтві.

Су Тяньці належав до числа небагатьох китайських митців, хто свідомо обрав для пейзажних робіт не «героїчний» сонячний пейзаж, типовий для західної живописної традиції, а похмуре небо та дощову погоду, що дозволяло схопити тонкі кольорові грані та унікальний настрій Цзяннаня. Цей «неконвенційний шлях» став його художнім підписом, адже традиційно китайські пейзажі уникали чітких контурів об'єктів, використовуючи точки, лінії та площини кольору для формування образів, де «колір стає формою». У такий спосіб живописець досягав ефекту «вологого, ефірного» (湿润、空灵) простору, що нагадував тушовий живопис.

Регіон Цзяннань, що охоплює територію нижньої течії Янцзи з її численними озерами, річками та каналами, посідає особливе місце в китайській пейзажній традиції ще з часів династії Сун. Саме тут сформувалися ключові естетичні принципи «південної школи» (南宗), представленої такими майстрами, як Дун Юань (董源) та Ні Цзань (倪瓒), чия творчість стала для Су Тяньці невичерпним джерелом натхнення. Художник знайшов у туманних

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

дощах Цзяннаня, поблизу озера Тайху (太湖), свою «духовну батьківщину», що визначило тематичне ядро його пізньої творчості [159].

Картина «Пейзаж Цзяннаня» (іл. 3.1), створена Су Тяньці у 1990-ті роки, є однією з камерних робіт митця. Горизонтальна орієнтація полотна сприяє споглядальному сприйняттю пейзажу, запрошуючи глядача до мандрівки поглядом вздовж уявної лінії горизонту, що проходить приблизно на третині висоти композиції. Поверхня полотна несе сліди «швидких, впевнених рухів пензля догори», якими окреслюються стовбури дерев, гілки та стебла лотосів. Ця техніка, що нагадує каліграфічне письмо, є результатом багаторічних досліджень художника у сфері поєднання олійного живопису з традиційними китайськими принципами «духу пензля» (笔意).

Композиція «Пейзажу Цзяннаня» демонструє класичну для китайського пейзажу будову, що базується на діалектичній взаємодії протилежностей: гори та води, порожнечі та наповненості, спокою та руху. Вода виконує функцію «дзеркала», поділяючи полотно на верхню та нижню частини, що відповідає традиційній схемі «три площини гори та одна площина води» (三远法), теоретично обґрунтованій Го Сі (郭熙) ще в XI столітті. Водна поверхня займає значну частину нижньої зони картини, створюючи відчуття просторової глибини та візуального спокою.

Верхня частина композиції присвячена трактуванню гірського масиву, який у Су Тяньці узагальнений до єдиного цілого «монолітного об'єму» (统一的山体). Цей підхід є принципово відмінним від деталізованих гірських пейзажів академічного реалізму та натомість тяжіє до узагальненої манери представників «південної школи». Навколо гірського масиву розкинувся густий, складний ліс, що створює візуальний контраст між простотою гірської форми та складністю рослинного покриву. Центральний елемент композиції старе дерево, що поділяє верхню секцію на дві частини, є типовим елементом китайського пейзажу, що символізує мудрість та вічність.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Світло-тональне розподілення основних формальних мас демонструє характерну для Су Тяньці «градацію від темного до світлого», що надає полотну динамічності та візуального руху. Цей прийом можна інтерпретувати як прочитання західного принципу світлотіні крізь призму китайського розуміння «циркуляції енергії» (气韵). Криві гілки дерев поширюються назовні, тоді як чагарники праворуч закручуються, демонструючи «динамічну красу в статичній композиції». Нижня секція з великою водною площею та залишками лотосів створює ефект «речовини в порожнечі» (虚中有实), що є ключовим принципом китайської естетики.

Художник уникає різких, контрастних сполучень на користь тонких переходів та нюансів. У цьому проявляється вплив західного імпресіонізму, освоєного художником під час навчальної поїздки до Франції у 1987 році, де він мав змогу більш ніж двадцять разів відвідати Лувр та вивчати європейську живописну традицію. Після цього візиту стиль Су Тяньці став більш концентрованим та лаконічним, а контури об'єктів більш мінімалістичними [164].

Особливої уваги заслуговує техніка «ефірного простору» (空灵的空间), що досягається через залишення порожніх ділянок грунта в ділянках неба та води, що становить активний елемент композиції. Кольори гір та води поширюються з «перехідним ефектом» світлотіньових плям, що нагадує текучість туші на рисовому папері. Як зазначав У Гуанчжун, «олійні живописи Су Тяньці сповнені ефектами тушового живопису та каліграфії» [164], що проявляється у використанні техніки «летючої білоти» (飞白), характерної для китайського письма.

Назва роботи «Пейзаж Цзяннаня» є семантично багатошаровою та потребує мистецтвознавчої інтерпретації. По-перше, топонім «Цзяннань» відсилає до конкретного географічного регіону у нижній течії річки Янцзи з її характерним ландшафтом: пагорбами, озерами, водними каналами та багатою рослинністю. По-друге, назва активізує багатовікову традицію «пейзажів

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Цзяннаня» в китайському мистецтві, що сягає часів династій Тан та Сун. По-третє, загальний характер назви «пейзаж», а не «вид конкретного місця» вказує на узагальнюючий, майже символічний характер зображення.

Така номінація відповідає естетичній позиції Су Тяньці, який свідомо послаблював конкретність зображуваних сцен та реалістичні деталі на користь «образного узагальнення». Художник прагнув не документальної фіксації певного краєвиду, а створення «гармонійного дому з гуманістичним характером» на полотні [164]. У цьому сенсі назва «Пейзаж Цзяннаня» є не описовою, а концептуальною, позначаючи не конкретний вид, а ідею — естетичний ідеал «південного краю», що сформувався в китайській культурі протягом століть.

Су Тяньці сам визначав своє мистецтво як «образний олійний живопис» (意象油画), що базується на філософському принципі «зовні вчитися у природи, внутрішньо отримувати джерело серця» [164]. Ця формула, запозичена з трактату Чжан Яньюань (张彦远) IX століття, набуває нового звучання в контексті олійного живопису: природа стає не об'єктом копіювання, а джерелом «образів», що народжуються в душі художника. У цьому сенсі Су Тяньці є спадкоємцем не стільки конкретної школи, скільки загального принципу китайської естетики – принципу «передачі духу» (气韵生动) замість зовнішньої подоби.

Практично Су Тяньці поєднав елементи різних традицій: від «південної школи» він запозичив увагу до атмосфери та настрою, лаконізм форми та цінування «порожнечі»; від західного імпресіонізму – інтерес до світлових ефектів, руху кольорових плям та «тремтіння світла» (颤动的光色). Результатом цього синтезу став унікальний стиль митця, який мистецтвознавці характеризують як «олійний живопис з китайським смаком» (有中国味的油画) або «східне обличчя європейського живопису». У своїх пейзажах Су Тяньці досягнув того, що сам називав «простотою та чистотою» (简约明净), де «менше перемагає більше, а легкість підіймає важке» [159].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Мотив «гори та води» (山水) є центральним для китайського пейзажного живопису і несе в собі глибоку філософську семантику: гора символізує «янську» нерухомість та чоловічу силу, вода – «іньську» текучість та жіночу м'якість. Їх взаємодія втілює космічну гармонію та баланс протилежностей. У творчості митця цей традиційний мотив зазнає суттєвої трансформації, зумовленої як матеріальними особливостями олійного живопису, так і культурною позицією художника.

Насамперед змінюється трактування самої «гори»: якщо в класичному китайському живописі гора є результатом узагальнення численних споглядань реальних вершин, то у Су Тяньці вона стає «масою», що втрачає індивідуальні риси на користь пластичної цілісності. У роботах художника гірські масиви представлені єдиним об'ємом без деталізації окремих піків чи ущелин як «гора-ідея», а не «гора-образ». Вода, навпаки, набуває більшої ваги в композиціях, займаючи найчастіше значну частину полотен та виконуючи функцію фону й активного елементу. Її дзеркальна поверхня відображає небо та береги, створюючи ефект подвоєння реальності, що відповідає даоській ідеї єдності мікрокосму та макрокосму.

Трансформації зазнає й просторова організація мотиву гори та води. Класична китайська перспектива «три віддалення» (三远) – «високе», «глибоке» та «далеке» у Су Тяньці модифікується через західний досвід лінійної перспективи та імпресіоністичного трактування світла. Водночас зберігається принцип «порожнечі» (空), що надає зображенню ефірності та уможливлює «участь глядача» в домальовуванні невидимого. Така «відкрита форма» (开放式构图) є характерною рисою китайського живопису, яку Су Тяньці майстерно інтегрував у свої олійні роботи.

Творчість Су Тяньці становить собою унікальний феномен на перетині культур, епох та технік. Його пейзажі демонструють можливості олійного живопису як засобу вираження китайської естетичної традиції, не зводячись до простого механічного поєднання західної техніки та східного змісту.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Композиційні рішення пейзажів з їх чітким поділом на верхню та нижню частини, діалектикою наповненості та порожнечі, тонкою грою кольорових переходів є результатом глибокого осмислення як європейського, так і китайського живописного досвіду (іл. 3.2–3.8).

Картина Су Тяньці «Річка Ліцзян» (іл. 3.9) є репрезентативним прикладом другої моделі композиційних трансформацій, де олійний живопис органічно поєднується з естетичними принципами традиційного «шань-шуй». Полотно демонструє панорамний краєвид знаменитого карстового ландшафту району Гуйлінь – одного з найбільш упізнаваних топосів китайського пейзажного мистецтва.

Композиція твору виявляє глибоку спорідненість із традиційною репрезентацією мотиву «гори й води». Су Тяньці вибудовує простір за класичним принципом «шань-шуй»: передній план із детально прописаною рослинністю – тонкими гілками дерев і чагарниками, що створюють «ажурну рамку» для споглядання краєвиду; середній план, де водна гладінь річки Ліцзян плавно переходить у силуети карстових вершин; і задній план, на якому гірські піки розчиняються у серпанку туману, втрачаючи матеріальність і набуваючи майже примарного характеру.

Колористичне рішення картини також апелює до традиції «шань-шуй»: домінування приглушених зелених і сіро-блакитних тонів створює ефект «вологого» повітря, насиченого випарами води, що є характерною ознакою туманних краєвидів Південного Китаю. Художник майстерно використовує техніку олійного живопису для досягнення ефекту, співзвучного з «розмиванням туші» у традиційному живописі тушшю – контури гір поступово втрачають чіткість, перетворюючись на етеріальні силуети.

Архіпелаг річки Ліцзян здавна приваблював китайських художників своєю унікальною геоморфологією. Карстові вершини цього регіону, що здіймаються безпосередньо з водної поверхні, створюють ландшафт, який китайська естетична традиція вважає втіленням ідеального співвідношення «гори й води» як двох первісних начал, що символізують взаємодію

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

протилежностей «ян» і «інь». Саме тому район Гуйлінь із його «лісом вершин» став своєрідною «меккою» для сучасних майстрів олійного живопису Китаю.

Митці олійного жанру, такі як Су Тяньці, У Гуанчжун, Цзян Чженьго та інші, неодноразово зверталися до мотиву річки Ліцзян, знаходячи в ньому невичерпне джерело для експериментів із поєднанням західної техніки та східної естетики. Специфіка цього ландшафту – вертикальні силуети вапнякових скель, що відбиваються у дзеркальній воді, створює природну візуальну структуру, надзвичайно близьку до канонічних композицій «шань-шуй». Водночас мінливе освітлення, туманна атмосфера та багатство зелених відтінків субтропічної рослинності відкривають широкі можливості для олійного письма з його здатністю передавати матеріальність повітряного середовища.

У картині Су Тяньці «Річка Ліцзян» цей ландшафтний мотив інтерпретовано крізь призму ліричного споглядання. Художник уникає етнографічної описовості чи топографічної точності, натомість прагнучи передати сутнісний «дух» місця, що в естетиці шань-шуй позначається поняттям «ці юнь» (氣韻, життєва енергія, одухотвореність краєвиду. Тонкі силуети рослин переднього плану, написані вільними, майже каліграфічними мазками, надають композиції відчуття спонтанності й природності, що суголосне з принципом «сє і» (寫意, письма ідеї), а не форми.

Таким чином, аналіз картини Су Тяньці дозволяє констатувати, що сучасний олійний живопис Китаю виробив специфічну модель репрезентації мотиву гори й води, яка, послуговуючись технічними засобами європейської традиції, зберігає глибинну відповідність філософським і естетичним принципам шань-шуй. Композиційні трансформації у цьому контексті слід розглядати не як відмову від традиції, а як її творчу реінтерпретацію засобами нового медіуму.

Треба зазначити, що річка Ліцзян бере свій початок із «першої вершини Південного Китаю» (гори Маоер в місті Юеченлінг) на півночі Гуансі – це

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

гірська місцевість із прекрасними лісами, вічнозеленим бамбуком, що витончено і граціозно гойдається на вітру. Сотні найдавніших гігантських «гірських велетнів», занурених у таємничий туманний серпанок оточують річку Ліцзян з усіх боків. Ці химерні вершини настільки «живі», що отримали найпоетичніші назви – «Летючий водоспад», «Очеретяна флейта», «Слон, що п'є воду», «Полювання п'яти тигрів», «Летюча миша» [153, с. 81]. На цих кам'янистих пагорбах багато оксамитових чагарників та різноманітних квітів, що здалеку нагадують орнаментальні мотиви жіночого національного вбрання. Іноді місцевість буває трохи затуманена, а в сонячний день, коли небо вкривається легкими хмарками, гори чітким силуетом нависають над чистою водяною гладдю. На відображеннях гірських хребтів у прозорій воді можна побачити екзотичні рибальські човни, які у китайських повір'ях поетично називають «човни на вершині зеленого пагорба» [100, с. 35].

У давнину через цю місцевість проходив один із основних водних шляхів країни, тому у підніжжі гірських вершин розташовані річні причали, які і зараз є улюбленим місцем паломництва багатьох людей. Річні пейзажі доповнює зелений бамбук, що утворює цілі ліси, а квітучі пагорби, водоспади та мілководдя, привносять відчуття спокою і гармонії. Ці іноді грайливі, іноді поетичні сцени з давніх часів ставали темою для китайського мистецтва. Чимало відомих художників XX століття таких як: Ци Байши, Сюй Бейхун, Чжан Дацянь, Лю Хайсу, Лі Керан, Ву Цуорен, Пан Джун, Лу Яньшао та ін., захоплюючись цими природними мотивами Гуйліня, присвятили їм низку творів [100, с. 35].

Багато робіт У Гуанчжуна, присвячені місцевостям біля річки Ліцзян, написані на пленері. Такий творчий метод, на думку митця, мав свої величезні переваги, дозволяючи розвинути свою яскраву індивідуальність. Основний принцип робіт У Гуанчжуна – навчання у самого великого художника цього світу – природи. Етюди, на його думку, повинні були писатися з натури і глибоко запам'ятовуватися. Однак, сама пейзажна картина, за словами митця, повинна представляти синтезований образ природного мотиву. Отже, саме

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

особисте ставлення художника до натури було для У Гуанчжуна основним в роботі, а натхненність творчого мислення та особливий романтизм спонукали його бачити і реалістично втілювати в мистецтві «поезію життя» [100, с. 38].

У роботах художника, присвячених гірському ландшафту Ліцзяна, привертають увагу «чисті» і ніжні переходи кольорів. У Гуаньчжун вільно привносить традиційні для китайської каліграфії точки, лінії та фактурні ефекти у нестримний світ олійних фарб, втілюючи наївний, елегантний смак східних літераторів і поетів (іл. 3.10, 3.11).

Картини У Гуанчжуна про Ліцзян нагадують роботи сучасного художника – Пан Джуна (龐均). В роботах митця також простежуються китайські та західні культурні традиції – лаконічність композиції, стриманість колориту, ретельність рисунку. Китайські митці у власних творах втілюють національну індивідуальність, людські якості, художні смаки та любов до рідної землі [100, с. 38].

Пан Джун (龐均, Pang Jiun) народився в Шанхаї в 1936 році в сім'ї художників. Його батько Панг Сюньцзінь, учень видатного китайського митця Сюй Бейхуна, навчався в Парижі, був майстром декоративно-прикладного мистецтва, і вважається піонером сучасного олійного мистецтва в Китаї. Панг Сюньцзінь також був ініціатором створення найпершого мистецького товариства сучасного мистецтва в Китаї «Суспільства Джу Лань». Мати Пан Джуна – Цю Ді навчалася живопису в Токіо – тогочасному художньому центрі, в якому опановувала принципи мистецтва, і стала одним із відомих майстрів модерністичного олійного живопису в Китаї [153, с. 4].

Вперше роботи Пан Джуна були представлені в провінції Гуанчжоу поряд із картинами його матері Цю Ді у 1947 році, коли хлопцю було лише одинадцять років. Через рік в такому ж форматі вони представили свої твори широкому загалу в Шанхайській галереї «Ілі». В тринадцять років юний митець вступив до Ханчжоуської академії образотворчих мистецтв (1949). Через три роки Пан Джун був переведений до Пекінської центральної академії

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

образотворчих мистецтв, яку закінчив з відмінними результатами у 1954 році. Відразу художника запрошують працювати до Пекінської академії живопису (1954–1980) [60, с. 54].

У 1980 році художник переїхав жити до Гонконгу, де продовжує виставкову і педагогічну діяльність. У 2001 році він очолив «Асоціацію дослідників живопису олійними фарбами» та ініціює пленерні подорожі художників до Шанхаю, Сучжоу та Чаншу для створення ескізів з натури. Згодом за підсумками пленерних поїздок митців проходить декілька виставок їх робот в різних провінціях Китаю [153, с. 5].

Картини художника, виконані олійними фарбами, унікальні та своєрідні. На полотнах Панг Джуна часто пейзажні мотиви гірської річки Ліцзян привертають увагу своєю неповторністю й особливою ліричністю. В своїх роботах художник найчастіше використовує сріблясту гаму. Сірий колір в живопису для нього це особлива гармонія, можливість варіативності тональних сполучень, за допомогою яких немов з порожнечі активуються важливі вузли пейзажного гірського ландшафту. Крім того, в сірих відтінках він відчуває певну елегантність, вишуканість, немов теплоту домашньої домівки. Зв'язок між світлими та темними ланками картини художником обробляється вишукано та делікатно, графічні елементи поступово «вплавляються» в гармонійні сполучення кольорів. Пан Джун вважає, що подібна творча концепція надає роботам певної глибини і змістовності та є своєрідною ланкою, що поєднує сучасний олійний живопис із традиційним китайським живописом тушшю Китаю [153, с. 11].

Одним з улюблених прийомів майстра в серії картин, присвячених Ліцзяну, зображувати розгорнутий на глядача пейзаж через тоненькі, вишукано намальовані квітучі персикові дерева (іл. 3.12, 3.14). Можна сказати, що реальні ландшафти екзотичних унікальних місць Китаю, втілюються не лише заради їх зображення, а стають немов візитівкою східної культури, передачею художньої концепції багатовікової китайської культури. Величаві гори, вигін річки, квітучі дерева, рибалки на незвичних за формою човнах,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

надають полотнам особливий національний колорит. Таким чином, зображення традиційного мотиву гори та води стає символом філософського розуміння природи як живої істоти з її мінливим настроєм, найтоншими душевними проявами [100, с. 39].

Важливим етапом творчості художника є робота на пленері. Ретельність роботи з натури – ще одна схожість між методами роботи У Гуанчжуна та Пан Джуна. Композиційне і живописне вирішення олійного твору створюється завдяки великій кількості замальовок й ескізів. В етюдах художники, перш за все, намагались «спіймати» певну атмосферу й емоції, втілення яких досягалося спрощенням і стилізацією природних форм [100, с. 39].

Роботу на пленері художники розглядають як «творчий акт», «живе спілкування з природою», занурення в мінливу швидкоплинну красу. Численні етюди і рисунки стають нескінченним джерелом творіння в майбутньому. Сотні відтінків гармонійних відтінків передають відчуття нескінченної гармонії світу. Колір у творах митця варіюється від світлого до темного, а градація тональних і колірних відношень приваблює безмежними комбінаціями. Займатися збагаченням сірих площин, на думку митця, – це найскладніша складова олійного живопису. Під час зіткнення барвистих кольорових шарів він відмовляється від точності натурних співвідношень, вважає за краще вільно впускати свої емоції, тому картина отримує музикальне і поетичне наповнення [100, с. 39].

Багатовікові традиції китайської техніки чорно-білого живопису тушшю глибоко вкорінені в Китаї, і сучасні художники завжди паралельно з олійним живописом вивчають традиційні техніки, надзвичайно уважно ставляться до вдосконалення графічних навичок. Завдяки делікатному рисунку, ніжнім та тонким тональним переходам, зображення немов відкриває інше розуміння життя та природи. Художник Пан Джун поступово відмовився від насичених кольорів, надаючи перевагу обмеженій кольоровій гамі. Використовуючи сіро-сріблясті відтінки, митець майстерно передає усі нюанси миттєвого стану

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

природних мотивів, що стали предметом переживань людської особистості на шляху вдосконалення своєї сутності [100, с. 40].

Таким чином, багато китайських митців знайшли своє авторське вирішення образу річки Ліцзян. Шляхом довготривалих мандрівок, роботи з натури й роздумів, художники збагачували методи пейзажного малярства. Для китайського живопису характерно цитування класичних зразків, використання їх в несподіваних контекстах, в яких вони набувають додаткового семантичного змісту, філософсько-світоглядні підходи до живопису. Створення пейзажу в такому контексті стає особливим художнім актом, який не тримається на формальних об'єктивних аспектах, а відтворює втілення невичерпної сутності світобудови. Емоційне сприйняття натури, бажання наблизитися до неї, виражалося у посиленні уваги митців до ближнього плану зображення. Живописний простір монументальних панорам відповідав романтичним уявленнями авторів, асоціюючись з нескінченністю «всесвіту» [100, с. 40].

Проблема композиційних трансформацій традиційних мотивів китайського живопису в контексті засвоєння західних художніх практик залишається однією з ключових у сучасному мистецтвознавстві. Особливий інтерес становить питання про те, яким чином класичні композиційні принципи концепції «шань-шуй» (гори й води) – фундаментальної категорії китайської естетики – переосмислюються у творчості сучасних майстрів олійного живопису, що передбачає не лише зміну іконографічного наповнення, але й глибинну перебудову перспективних систем та типологічне оновлення композиційних рішень. Сучасний китайський пейзажний олійний живопис активно розвивається шляхом синтезу західної техніки та національної художньої традиції [126], а цей процес потребує детального аналізу на конкретних прикладах творчості окремих митців, серед яких особливо репрезентативним є кейс Цзянь Чунміна (简崇民, нар. 1947) – художника, який більше п'ятдесяти років присвятив пейзажному живопису

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

західної Сичуані, є визнаним представником школи Башу (巴蜀画派)], а його роботи зберігаються в національних музейних колекціях [29].

Олійний живопис, запозичений з Європи на початку XX століття, приніс із собою класичну ренесансну перспективу з її ілюзією глибини, створеною через єдину точку сходу, світлотіньову моделювання об'ємів та атмосферну перспективу з поступовим освітленням дальніх планів. Як зазначає мистецтвознавець Ван Чаовень, творчість таких художників як Цзянь Чунмін демонструє «націоналізацію та регіональні особливості китайського олійного живопису» [118], що проявляється насамперед у специфічному синтезі перспективних систем: західна ілюзія глибини поєднується з традиційним китайським відчуттям простору як «порожнечі» (虚), наповненої енергією «ці» (气). Період після закінчення Культурної революції та початку політики реформ і відкритості став переломним для китайського мистецтва: 1978 рік знаменував початок «весни» після «зимового» десятиліття [45], коли відбувся масовий ентузіазм серед художників, що шукали нових шляхів творчого самовираження, зокрема у сфері композиційних експериментів.

Особливе місце у цьому процесі посідала Сичуанська школа живопису, де у 1980-х роках сільський реалізм став домінуючим напрямом, а твори таких майстрів як Ло Чжунлі («Батько», 1980) та Чень Даньцін («Тибетська серія», 1978–1980) справили значний вплив на все покоління художників [69], демонструючи нові можливості композиційної організації полотна через поєднання монументального масштабу фігур із детальною проробкою тла.

Цзянь Чунмін народився у 1947 році в Шуньде, провінція Гуандун, однак його формативні роки пройшли у живописному регіоні Чунцін біля річки Янцзи, де знаходяться наскельні барельєфи Дацзу – шедевр буддійського скульптурного мистецтва IX–XIII століть, внесений до списку Світової спадщини ЮНЕСКО у 1999 році [131], що є «одним із чотирьох найбільших комплексів скельної скульптури Китаю» і, безсумнівно, вплинуло на формування просторового мислення художника, особливо в аспекті

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

співвідношення фігури та фону, масштабних контрастів та ритмічної організації композиції.

Переломним у формуванні індивідуальної композиційної системи Цзянь Чунміна став 1985 рік, коли після втрати всіх матеріалів тибетської експедиції художник, натхнений мотивом бамбукового гаю, розпочав роботу над картиною «Зелена ширма», що поклала початок новому етапу його творчості. Художник намалював тисячі етюдів західної Сичуані [126], розвиваючи унікальну типологію композиційних рішень, що поєднує елементи традиційної горизонтальної розгортки китайського сувою з фрагментарністю західного пленерного етюду. Відмовившись від «модної погоні» за екзотичною тибетською тематикою з її драматичними вертикальними акцентами гірських вершин, Цзянь Чунмін зосередився на пейзажі рідного краю – рівнині Чуаньсі, запропонувавши принципово іншу композиційну модель, де функцію вертикального акценту перебирають на себе бамбукові гаї [119], які утворюють своєрідні «зелені ширми» як композиційні бар'єри, що поділяють простір на кілька взаємопроникних планів.

Аналізуючи типологію композиційних рішень у творчості Цзянь Чунміна можна виділити кілька основних моделей: по-перше, «кулісну» композицію, де вертикалі бамбукових стовбурів утворюють послідовні просторові плани, подібно до театральних куліс, з поступовим розмиванням контурів від переднього плану до фону, що створює ефект атмосферної глибини без застосування класичної лінійної перспективи; по-друге, «горизонтально-стрічкову» композицію, що нагадує традиційний китайський горизонтальний сувій і передбачає «читання» простору зліва направо або справа наліво, з рівномірним розподілом візуальних акцентів уздовж горизонтальної осі; по-третє, «центростримку» композицію з чітко визначеним композиційним центром (зазвичай це хатина серед бамбукового гаю або постать селянки) від яких концентрично розходяться візуальні лінії, створюючи ефект занурення у простір картини. Англомовні дослідники описують його роботи як «a green world, monumental and fragmentary» («зелений світ, монументальний та

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

фрагментарний»), відзначаючи «saturated, vibrating greens» («насичені, вібруючі зелені») [1], що свідчить про особливу роль колориту в організації композиційної структури, де зелений колір стає емоційною домінантою, засобом побудови просторової ілюзії через тональні градації від насичених темних тонів переднього плану до висвітлених пастельних тонів далі.

Трансформація мотиву «гори» в композиційному вимірі проявляється у заміні традиційної вертикальності «шань-шуй» (гори, що здіймаються до неба) горизонтальністю рівнини, де величні гори з скромними бамбуковими гаями, а потужні водоспади – невеликими потоками та туманною атмосферою. Це передбачає радикальну зміну перспективної системи: якщо традиційний китайський пейзаж будувався на принципі «трьох відстаней» (三远) – високої відстані (高远), глибокої відстані (深远) та рівної відстані (平远), сформульованому теоретиком Го Сі в XI столітті, то Цзянь Чунмін віддає перевагу саме «рівній відстані» (平远), що охоплює простір на рівні ока спостерігача, відмовляючись від «пташиної перспективи» традиційного китайського пейзажу. Трансформація мотиву «води» набуває не менш суттєвого композиційного значення: традиційна «вода» (бурхливі потоки, водоспади, безмежні води) трансформується у творчості Цзянь Чунміна в кілька варіантів: невеликі потоки, що протікають через село; туманна атмосфера, що огортає пейзаж; «прозора атмосфера сільської місцевості», де вода стає не домінантою композиції з її динамічними діагоналями, а розчиненим елементом, що пронизує весь простір, створюючи ефект «вологого повітря», який знімає чіткість контурів і розмиває межі між планами.

Особливо значущим для типології композиційних рішень є введення бамбуку як «третього елемента», посередника між «горою» та «водою», який водночас вертикальний (як гора) та гнучкий (як вода), створюючи динамічну рівновагу [119]. У композиційному плані бамбукові стовбури виконують функцію вертикальних цезур, що ритмічно членують простір полотна, подібно

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

до вертикальних ліній традиційного китайського каліграфічного письма, і водночас слугують засобом створення глибини через зменшення масштабу та ослаблення тону у напрямку до горизонту. Як зазначає художник Цзя Сінтун, роботи Цзянь Чунміна характеризуються «дуже багатим кольором» та «обробкою тіней з глибоким відчуттям простору» [118], що свідчить про специфічний синтез західної світлотіньової моделювання з традиційним китайським відчуттям «порожнечі» (虚) та «наповненості» (实) як композиційних категорій. Критик Сюй Гуанді визначає стиль як «дуже писемний, елегантний, ліричний», наголошуючи на увазі до композиції та «вираженні поетичної естетики», що підкреслює зв'язок із традицією «живопису літераторів» (文 人 画), де композиційна структура підпорядковується логіці поетичного висловлювання [118].

На відміну від традиційного «шань-шуй», де людина часто є мініатюрною фігурою, що підкреслює велич природи, у творчості Цзянь Чунміна присутність людини набуває більшого значення, художник зображує «сільських жінок та селянське життя», вводячи побутові деталі як нові композиційні акценти, що визначають масштаб простору та надають полотну «людський вимір». Це відповідає загальній тенденції сільського реалізму 1980-х років, водночас зберігаючи зв'язок із традиційною пейзажною концепцією, де людина є органічною частиною природного середовища, а не протиставленим їй суб'єктом. Відомий художник Є Юйчжун характеризує митця як «відкритий і рішучий», зазначаючи: «його картини грандіозні, але з тонкою обробкою, вражаючі; він є видатним серед китайських олійних художників», що свідчить про визнання унікальності його композиційного підходу, який поєднує монументальність загального задуму з детальною проробкою окремих фрагментів. Критик Чжан Інчуань виділяє чотири ключові якості митця: наполегливість, чутливість, пристрасть та автентичність, а мистецтвознавець Лю Суйхай наголошує на його незалежності від модних

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

течій: «він наполегливо малює пейзажі західної Сичуані, не піддаючись зовнішньому впливу та не слідуючи за потоком» [118].

Особливо важливим для розуміння композиційних трансформацій є зв'язок творчості Цзянь Чунміна з китайською поетичною традицією, зокрема критик Лі Цзіньюань відзначає, що художник «здатен передати поетику Ду Фу» і що «естетика кольору Ду Фу знаходить відображення в його олійному живописі», що підтверджується й вибором місця для персональної виставки 2019 року – музей Ду Фу Цаотан («Солом'яна хатина Ду Фу») в Ченду [118]. Ця поетична вкоріненість визначає особливий тип композиційного мислення, де візуальна структура картини підпорядковується логіці поетичного образу з його паузами, ритмічними акцентами та емоційними кульмінаціями. На виставці «Близько до природи – виставка пейзажного олійного живопису Цзянь Чунміна» (2019) у Сичуанському художньому музеї було представлено 109 робіт: 40 олійних картин, 54 етюди та 15 робіт у техніці китайського живопису [119], що дозволяє простежити еволюцію композиційних рішень від безпосередніх пленерних спостережень (етюди) через студійну переробку (олійні картини) до синтетичних робіт, що поєднують олійну техніку з прийомами традиційного китайського живопису.

Таким чином, композиційні трансформації мотиву «гори та води» в сучасному олійному живописі Китаю, проаналізовані на прикладі творчості Цзянь Чунміна, виявляють специфічну типологію рішень, що поєднує елементи традиційної китайської перспективної системи (паралельна перспектива, «три відстані», принцип «порожнечі-наповненості») із західними прийомами побудови простору (атмосферна перспектива, світлотіньове моделювання, колористичні градації). Зміна перспективних систем проявляється у переході від вертикально орієнтованої «високої відстані» традиційного «шань-шуй» до горизонтально орієнтованої «рівної відстані» з акцентом на «людському вимірі» простору, тоді як типологія композиційних рішень охоплює «кулісну», «горизонтально-стрічкову» та «центрострімку»

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

моделі, поєднані спільним принципом органічного синтезу східного та західного художнього мислення.

Живописні твори китайського художника Цзянь Чунміна, зокрема полотна «Сонце після дощу і вітру» (іл. 3.15) та «Зелене літо» (іл. 3.16), репрезентують характерну для сучасного китайського мистецтва тенденцію до синтезу національної пейзажної традиції «шань-шуй» з принципами західного станкового живопису. Обидві роботи демонструють складну гібридну систему просторової організації, де класичні типи перспективи китайського живопису (深遠 shēnyuǎn, 平遠 píngyuǎn) трансформуються через призму атмосферної та лінійної перспективи, властивої європейській художній школі.

Композиція твору «Сонце після дощу і вітру» (належить до гібридної групи ландшафтів, у яких простір вибудовується як поступова еволюція від традиційної глибокої далечі (深遠) до західної атмосферної перспективи. Просторову структуру картини формують три чітко окреслені плани, що водночас взаємодіють як єдиний динамічний потік.

Передній план роботи привертає увагу жовтими терасовими полями, трактованими узагальненими площинами кольору. Вони функціонують як реальний аграрний мотив, символ родючості та відновлення після стихії. Ця горизонтальна домінанта візуально перегукується з образом води або потоку, що є традиційною метафорою життєвого руху в живописі «шань-шуй». Середній план утворюють зелені лісові схили, побудовані на ритмічному повторі ламаних і хвилястих ліній, які надають композиції внутрішньої динаміки та підкреслюють процес трансформації ландшафту після негоди. Задній план представлений віддаленими скелястими масивами, що за своєю формальною узагальненістю та вертикальною спрямованістю нагадують класичні гори «шань-шуй» як символ стабільності, постійності та духовної опори. Особливої уваги заслуговує зміна перспективної логіки: композиція розвивається від горизонтальної домінанти переднього плану до вертикальної

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

домінанти гірського масиву вдалині. Такий перехід організовує простір, а також, одночасно несе семантичне навантаження.

Назва картини в контексті дослідження набуває концептуального значення. Мотив «сонця після дощу і вітру» постає як метафора відновлення, внутрішньої стійкості та гармонії, близької до даоського світогляду. Подібно до образу бамбука, що гнеться під вітром, але не ламається, ландшафт зазнає трансформації, однак не втрачає цілісності. Сонце, яке з'являється після бурі, символізує універсальний оптимізм і циклічність буття, що є ключовим принципом китайської філософії.

Олійна техніка відіграє тут принципову роль: вона збагачує тушовий мінімалізм традиційного пейзажу градієнтами кольору, м'якими світлотіньовими переходами та складною фактурою мазка. Завдяки цьому виникає ілюзія руху води через терасові поля, що підсилює відчуття плинності простору.

Полотно «Зелене літо» (іл. 3.16) входить до реалістичної групи творів з елементами гібридності, в яких художник поєднує традиційну перспективу (平遠) з лінійною західною для створення переконливої глибини простору. Композиція має чітку вертикальну структуру, що відображає ієрархію природних елементів. Задній план формують високі гори з густими лісами, які домінують у композиції як символ вічності та непорушності. Середній план займає хатинка, захована на пагорбі серед дерев, що вводить у пейзаж мотив людської присутності, але не порушує гармонії природи. Передній план представлений зеленим лугом зі стежкою та фігурою людини – самотнього мандрівника. Цей образ виконує наративну функцію, запрошуючи глядача до внутрішньої подорожі простором картини.

Мотив води у творі присутній символічно в образному втіленні туману, роси, м'якої вологої атмосфери, що натякає на плинність і змінність буття. Перспективна побудова ґрунтується на суб'єктивному фокусі стежки, яка веде погляд углиб композиції, синтезуючи принцип традиційної порожнечі з імпресіоністською передачею світла й повітря.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Назва «Зелене літо» в контексті дослідження відображає трансформацію мотиву «шань-шуй» у сучасному ключі. Зелений колір символізує зростання, витонченість і життєву силу, асоційовану з бамбуком, тоді як літо постає як пік природної енергії. Гори і вода тут перетворюються на метафори затишку та захищеності «Матері-Землі», де людина є не панівним елементом, а частиною космічного порядку. Олійний мазок у цій роботі імітує тушову текстуру, зберігаючи відчуття легкості й дихання простору, що підкреслює універсальність і позачасовість теми.

Мотив «гори та води» (山水) є фундаментальним для китайської образотворчої культури та символізує космічну гармонію та баланс протилежностей, з часом він набуває нових форм вираження в китайському олійному живописі. Ця трансформація торкається не лише технічних аспектів, а й глибших питань перспективних систем, композиційних принципів та світоглядних засад. У контексті цього процесу особливий інтерес становить творчість видатного китайського художника Чжу Найчжена (朱乃正, 1935–2013), чия мистецька спадщина демонструє унікальний синтез західного олійного живопису з китайською традицією тушевого письма та каліграфії.

Проблематика підрозділу даного дослідження полягає у визначенні специфіки композиційних трансформацій мотиву «гори та води» в олійному живописі Китаю кінця XX століття. Особливу увагу приділено аналізу зміни перспективних систем від лінійної європейської перспективи до китайських принципів «троїстого віддалення» (三远), а також типології композиційних рішень, що поєднують елементи різних культурних традицій. Творчість Чжу Найчжена обрана як предмет дослідження завдяки її ключовому значенню для розуміння процесу формування «китайської школи олійного живопису» (中国油画学派), яка інтегрує національну естетичну традицію у світовий контекст.

Чжу Найчжен (朱乃正) народився у листопаді 1935 року в повіті Хайянь провінції Чжецзян, що на південному сході Китаю, та помер 25 липня 2013 року у віці сімдесяти восьми років [141, с. 58]. Художник здобув освіту в

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Центральній академії образотворчих мистецтв, яку успішно закінчив 1958 року, навчаючись у таких майстрів, як У Цзоурен, Ай Чжунсінь та Ван Шікуо. Ця академічна підготовка поєднувала ґрунтовне вивчення європейських живописних технік з поглибленим освоєнням китайської мистецької традиції, що визначило подальший творчий шлях митця.

Кардинальним періодом у формуванні художньої індивідуальності Чжу Найчжена стали двадцять один рік (1959–1980), проведений на Цінхайсько-Тибетському плато в провінції Цінхай. Цей регіон із його величними горами, безмежними пустелями та унікальними кліматичними умовами став для митця другою батьківщиною, що суттєво вплинуло на тематику та естетику його творів. Як зазначається у мистецтвознавчих дослідженнях, саме «високе небо та товстий ґрунт Цінхаю, великі гори та великі води показали цьому талановитому вихідцю з Цзяннаню величну, могутню, безмежну творчість» [141]. Цей діалектичний синтез південної вишуканості та північної монументальності став визначальною рисою стилю Чжу Найчжена.

Повернувшись до Пекіну в 1980 році, Чжу Найчжен обіймає посаду професора Центральної академії образотворчих мистецтв, стає віце-президентом академії та віце-головою Китайського товариства олійного живопису. Його творчий спадок включає понад тисячу творів, переданих національним музеям, зокрема Китайському національному музею мистецтв та Центральній академії образотворчих мистецтв. Художник також відомий як майстер каліграфії (особливо скоропису та курсиву), різьбяр печаток та поет, що надавало його живопису глибокого культурного виміру [141, с. 58].

Художній метод Чжу Найчжена базується на унікальному поєднанні західних форм живопису з традиційними китайськими техніками тушевого письма, що утворює особливий стиль, який неможливо віднести ні до чисто китайської, ні до чисто західної традиції. Як зазначається у дослідженнях його творчості, художник «будував на фундаменті традиційного китайського живопису, інтегрував західне відчуття кольору, світла та простору, включав сучасні абстрактні композиційні концепції» [141, с. 61]. Результатом цього

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

синтезу стали так звані «конструйовані пейзажі» (构筑的山水), що вивільняють суб'єктивні емоції та досягають духовного єднання з ландшафтом.

Принциповим для розуміння творчості Чжу Найчжена є його ставлення до природи: він не прагнув зображати конкретні географічні місця, а натомість досягав «духовного спілкування з пейзажами», перевертаючи видимі форми, щоб схопити сутність Всесвіту [117]. Цей підхід тісно пов'язаний з традиційною китайською філософією, згідно з якою художник не копіює природу, а «зовні вчиться у творіння, внутрішньо отримує джерело серця» (外师造化，中得心源). Однак у трактуванні Чжу Найчжена цей принцип набуває нового звучання завдяки використанню олійних фарб та західних композиційних прийомів.

Особливу увагу художник приділяв взаємодії між конкретним та абстрактним, фігуративним зображенням та безпредметним виразом. Його полотна балансують на межі впізнаваності та узагальнення, пропонуючи глядачеві не просто відтворення пейзажу, а його емоційну та духовну інтерпретацію. Як зазначається у критичних оглядах, Чжу Найчжен не зображував конкретні місця, а досягав духовного єднання з пейзажами, що дозволяє говорити про його творчість як про особливу форму пейзажної медитації.

Творча спадщина Чжу Найчжена включає значну кількість пейзажних робіт, серед яких особливе місце посідають твори, присвячені мотиву гори та води. До найвідоміших пейзажних полотен належать «Ущелина Жовтої річки Сонгба» (іл. 3.17), «Сутінки» (іл. 3.18), «Повернення до гнізда» (іл. 3.19), «Довгі хмари над Цінхаєм» (іл. 3.20), «Лончжун безлюдний» (іл. 3.21). Ці роботи демонструють еволюцію трактування традиційного мотиву «гори та води» в китайському олійному живописі.

У контексті аналізу творчості Чжу Найчжена та його внеску в трансформацію мотиву «гори та води» в китайському олійному живописі особливий інтерес становлять ранні роботи митця, що передували зрілому

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

періоду творчості. Серед них особливо виділяються етюди «Ущелина Жовтої річки Сонгба» та «Сутінки» 1975 року, виконані на картоні олією. Ці твори є цінним матеріалом для розуміння формування художньої мови Чжу Найчжена та його шляху до створення унікального синтезу східної та західної традицій [136, с. 41].

Робота «Ущелина Жовтої річки Сонгба» (黄河宋巴峡谷) є характерним прикладом раннього періоду творчості художника, коли він перебував на Цінхайсько-Тибетському плато і намагався знайти власний голос у трактуванні гірського пейзажу. Невеликий формат роботи свідчить про її етюдний характер, що був типовим для того періоду творчості митця. Такі невеликі замальовки слугували для художника своєрідною школою, де він відточував своє розуміння природи та експериментував з технічними прийомами. Водночас навіть у цьому невеликому етюді проявляється характерне для Чжу Найчжена прагнення до поетичності та символізму в зображенні природи.

«Ущелина Жовтої річки Сонгба» є традиційним мотивом китайського пейзажу, що символізує могутність природи та велич гір. Однак у трактуванні Чжу Найчжена цей мотив набуває особливого звучання, пов'язаного з його особистим досвідом перебування на високогір'ї. Річка в його зображенні постає не просто як водний потік, а як космічна сила, що протікає крізь вічність та час, нагадуючи про безперервність та мінливість форм. Це розуміння тісно пов'язане з традиційною китайською філософією, де вода символізує мудрість, адаптивність та здатність до трансформації.

Робота «Сутінки» (іл. 3.18) представляє інший аспект творчості Чжу Найчжена, пов'язаний із трактуванням світла та атмосфери. Цей твір демонструє інтерес митця до передачі перехідних станів природи, що є характерним як для китайської, так і для західної пейзажної традиції. Сутінки як час доби завжди привертали увагу художників через свою особливу атмосферу, коли день переходить у ніч, а світло змішується з темрявою, створюючи особливий емоційний стан. У китайській традиції сутінки

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

асоціюються з ностальгією, завершенням та водночас з очікуванням нового початку.

У ранніх етюдах художника вже помітний вплив європейських технік та композиційних принципів, тоді як у зрілих роботах мистець досягає більш органічного поєднання східної та західної традицій. Водночас і в ранніх, і в пізніх творах проявляється характерна для художника увага до передачі художнього стану («цзюй-цзін»), що викликає у глядача глибокі емоційні асоціації. Термін «意境» («цзюй-цзін») є одним із найважливіших понять китайської естетичної традиції, що означає «художній стан» або «художню атмосферу». Цей термін складається з двох ієрогліфів: «意» («цзюй» – «ідея»), та «境» («цзін» – «світ», «простір», «стан»). Разом вони позначають особливу якість художнього твору, коли видимі форми передають невидимий духовний зміст, створюючи у глядача глибокий емоційний відгук.

Історія терміну «意境» сягає своїм корінням у період династії Тан (618–907), коли китайська поезія та живопис досягли свого розквіту. Саме в цей час теоретик та поет Ван Вей (王维, 701–761) сформував основи концепції, яка згодом стала центральною для китайського мистецтва. Ван Вей, сам будучи видатним художником та поетом, прагнув створювати твори, де поезія та живопис утворювали єдине ціле, передаючи не лише зовнішню подобу природи, а й її внутрішню сутність [137].

У трактаті «Про живопис» (画论) Цзун-бі (汉) усвідомив що «пейзажний живопис досягає своєї вершини, коли передає «цзюй-цзін» як стан, в якому глядач може не лише бачити, а й відчувати духовну атмосферу твору». Це розуміння було розвинуте в подальші століття, особливо в період династії Сун (960–1279), коли теорія «шести принципів живопису» (绘画六法) була систематизована та стала основою китайської мистецької освіти [156].

Особливо показовим є те, що ранні роботи Чжу Найчжена виконані на картоні, а не на полотні, що було типовим для етюдної практики того часу. Цей матеріал вимагав від художника особливої технічної майстерності та

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

швидкості виконання, оскільки картон не дозволяє багаторазових виправлень. Водночас картон надає роботам особливої енергетики та безпосередності, що є цінним для розуміння творчого процесу митця. Як зазначалося раніше, невеликі за форматом роботи Чжу Найчжена «містять велику глибину та безмежність», і ці ранні етюди підтверджують цю характеристику.

Мотив ущелини та сутінків у творчості Чжу Найчжена тісно пов'язаний із загальною темою трансформації мотиву «гори та води» в китайському олійному живописі. Ущелина є місцем зустрічі гори та води, де ці два елементи вступають у діалектичну взаємодію, утворюючи унікальний ландшафт [136, с. 43]. Сутінки ж є часом, коли межі між різними станами природи розмиваються, що дозволяє передати особливу атмосферу та емоційний стан. Обидва мотиви демонструють здатність художника бачити природу не як статичне зображення, а як процес, що постійно змінюється.

У контексті дослідження композиційних трансформацій мотиву «гори та води» ранні роботи Чжу Найчжена є важливим свідченням формування його унікального стилю. У цих етюдах можна простежити, як художник поступово йшов від більш прямолінійного використання європейських технік до складнішого синтезу із китайською традицією. Цей процес був природним для митців покоління Чжу Найчжена, які здобули класичну європейську освіту, але водночас прагнули зберегти зв'язок із національною культурою.

Полотно «Довгі хмари над Цінхаєм» (іл. 3.20) є одним із найяскравіших прикладів трактування мотиву «гори та води» в творчості художника. Твір присвячений величному гірському пейзажу Цінхайсько-Тибетського плато з характерними для цього регіону хмарами, що утворюють суцільні потоки над вершинами. Композиційно картина побудована на основі діалектичної взаємодії вертикальних мас гір та горизонтальних потоків хмар, що створює відчуття могутності та руху. Колористичне рішення поєднує холодні тони синього та сірого з теплими акцентами сонячного освітлення, що надає зображенню ефекту світлового та повітряного простору.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Хмара як природне явище посідає особливе місце в китайській поетичній та живописній традиції, що сягає своїм корінням у найдавніші періоди китайської цивілізації. Протягом століть китайські художники та поети розробили численні методи вираження цього небесного явища, що стало невід'ємним елементом пейзажного жанру «шань-шуй» (山水). Хмара в китайському розумінні – це не просто атмосферне явище, а символ трансформації, руху духовної енергії «ці» (气), а також метафора нестабільності та мінливості буття. Традиційні китайські картини з зображенням хмар створюють особливу атмосферу «цзюй-цзін» (意境) – художнього стану, що викликає у глядача глибокі емоційні та духовні асоціації.

Західна живописна традиція також має свою історію трактування хмарного мотиву, хоча підходи до його зображення суттєво відрізняються від китайських. Особливого розвитку ця тема набула в творчості представників Барбізонської школи та художників-імпресіоністів, які звернули увагу на безпосереднє споглядання природи та передачу миттєвих станів атмосфери. Серед них особливе місце посідає Каміль Коро, який завдяки своєму простому пізнанню природи та цілеспрямованим спостереженням знайшов нові почуття в зображенні хмарного туману. Це нове відкриття хмарного туману та поетичне вираження зробило Коро одним із «природних ліричних поетів» Франції.

Паралель між творчістю Коро та Чжу Найчжена є особливо показовою для розуміння специфіки китайського олійного пейзажу. Обидва митці прагнули передати не просто видиму подобу природи, а її емоційний та духовний стан, використовуючи хмару як ключовий елемент для створення атмосфери. Однак підходи цих художників формувалися в абсолютно різних культурних контекстах: Коро виходив із європейської традиції прямого споглядання природи та імпресіоністичного миттєвого враження, тоді як Чжу Найчжен спирався на багатовікову китайську традицію «цзюй-цзін» та символічного трактування природних явищ [135].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Чжу Найчжен виріс у Китаї, де особлива увага приділяється «чарівності» (气韵) в мистецтві живопису, що надало йому унікальне розуміння «високого неба і довгих хмар» (高天长云). Це розуміння формувалося протягом усього життя митця, включаючи двадцять один рік, проведений на Цінхайсько-Тибетському плато, де величні гори та безмежні небеса стали його другою батьківщиною. саме в цьому регіоні з його унікальним ландшафтом художник знайшов натхнення для своїх пейзажних робіт, серед яких «Довгі хмари над Цінхаєм» посідає особливе місце [135].

Картина «Довгі хмари над Цінхаєм» є яскравим втіленням концептуального та художнього задуму Чжу Найчжена. Митець зображує хмари як атмосферне явище, створюючи динамічне поєднання неба та землі, де хмари стають посередником між видимим та невидимим світом. У цьому творі проявляється здатність художника поєднувати конкретні природні форми з символічним узагальненням, що є характерною рисою кращих зразків китайського пейзажного живопису. Цей твір демонструє унікальне поєднання західних живописних технік із китайською поетичною традицією. Художник майстерно використовує олійні фарби для передачі повітряності та ефірності хмар, водночас зберігаючи символічне значення цього мотиву в китайській культурі. Композиційно картина побудована на основі взаємодії вертикальних мас гір та горизонтальних потоків хмар, що створює відчуття могутності та одночасно легкості й руху. Хмара в цьому творі постає не як окремий елемент пейзажу, а як стан природи, що об'єднує небо та землю в єдине ціле. Це відповідає традиційному китайському розумінню «космічної гармонії», де всі елементи природи взаємопов'язані та взаємозалежні.

Чжу Найчжен по праву заслуговує на звання «ліричного поета природи» Китаю, адже його творчість поєднує технічну майстерність із глибокою духовністю. У роботі «Довгі хмари над Цінхаєм» митець демонструє здатність перетворювати звичайне зображення природи на поетичний вислів, що торкається найглибших струн людської душі. Ця картина є не просто пейзажем,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

а медитацією над вічними темами буття, руху та трансформації, що є центральними для китайської філософії та мистецтва.

Робота «Лончжун безлюдний» (іл. 3.21) представляє інший аспект мотиву гори та води. В ній невелике озеро в пустельному просторі скель є центром композиції. Цей твір демонструє здатність художника передати не лише видимі форми природи, а й її духовну сутність. Пустеля в інтерпретації Чжу Найчжена постає не як порожнеча, а як простір медитації та самопізнання, що тісно пов'язано з традицією китайського філософського пейзажу.

Серед пейзажів з явним мотивом води особливо виділяються твори «Туман» (іл. 3.24) та «Ніч тихого снігу» (іл. 3.25). У роботі «Туман» художник майстерно передає атмосферу дощової погоди, що є характерним мотивом для китайської пейзажної традиції. Вода зображується не як окремий елемент, а як стан природи, що пронизує весь простір полотна. Техніка виконання демонструє інтеграцію олійних мазків з тушевими ефектами, що дозволяє досягти характерної «вологості» (湿 润), яку критики відзначають як особливість китайського олійного живопису [140].

Стилістика Чжу Найчжена характеризується унікальним поєднанням вишуканості та монументальності, що відображає його подвійне коріння — південно-китайське походження та північно-китайський досвід. Як зазначається у мистецтвознавчих дослідженнях, «вишуканість Чжунлін та монументальна простота 奇妙 но взаємодіють у творчості Чжу Найчжена, утворюючи унікальне явище» [165]. Ця діалектика проявляється як у виборі тем, так і в технічних прийомах.

Формально-композиційний аналіз пейзажів Чжу Найчжена виявляє складну систему взаємодії між китайськими та західними принципами побудови зображення. З одного боку, художник використовує елементи лінійної європейської перспективи, що створює ілюзію глибини простору. З іншого боку, він інтегрує традиційні китайські принципи «троїстого віддалення» (високе, глибоке та далеке), що дозволяє досягти ефекту

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

«порожнечі» (空) та ефірності простору. Це поєднання є характерним для китайського олійного живопису кінця XX століття, що перебував у процесі пошуку національної ідентичності.

Композиційні рішення у творах Чжу Найчжена мають виражену типологію. Перший тип – монументальні композиції з домінуванням вертикальних мас (гори, скелі), де гора виступає як символ «космічної стабільності» та вічності. Другий тип – горизонтальні композиції з розлогими видами, де вода та небо відіграють провідну роль, створюючи відчуття безмежності простору. Третій тип – камерні композиції з деталізованим зображенням окремих елементів пейзажу (дерева, скелі, хмари), що нагадують традиційні китайські «куточки природи» (山水小景).

На основі проведеного аналізу, йдеться про тип пейзажу, який у династичному живописі Китаю називався «сяо-цзін» (小 景), що перекладається як «малий краєвид» або «малий пейзаж». Цей термін позначає камерні композиції з деталізованим зображенням окремих елементів природи: дерев, скель, хмар, що формують своєрідні «куточки природи». Такі роботи контрастували з «цюань-цзін» (全景, «повний краєвид»), який представляв панорамні, монументальні пейзажі з широким охопленням гірського та водного простору.

Термін «сяо-цзін» активно використовувався в живописі династій Мін та Цін для позначення невеликих за розміром полотен або сувоїв, що зосереджувалися на детальній передачі конкретних природних елементів. Цей підхід демонструє прагнення китайських художників до інтимного споглядання природи, на відміну від величних, космічних за своїм звучанням панорамних пейзажів.

Особливу увагу заслуговує техніка Чжу Найчжена у трактуванні мотиву води. На відміну від європейської традиції, де вода зображується переважно як відбиваюча поверхня, у творчості китайського митця вона постає як стан природи, що пронизує весь простір картини. Вода може бути присутньою

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

фізично (дощ, сніг, хмари) або ж відсутньою фізично, але присутньою символічно (пустеля як «суха вода»). Таке трактування є глибоко традиційним для китайського пейзажу та продовжує лінію, що сягає творів Дун Юаня та Ні Цзаня.

Колористична палітра Чжу Найчжена є відносно стриманою, що відповідає традиційним китайським уподобанням. Художник уникає різких контрастів, натомість надає перевагу тонким градаціям та переходам. Як зазначається у дослідженнях, його «олійні живописи вирізняються портретами та пейзажами з майстерною композицією та поетичною якістю» [141, с. 59]. Колір у його творах не є самодостатнім, а підпорядкований загальній концепції та емоційному стану, що передається зображуваним пейзажем.

Порівняльний аналіз пейзажних творів Чжу Найчжена дозволяє виявити еволюцію його стилю та зміну підходів до трактування мотиву гори та води на різних етапах творчості. У ранній період (1960 – початок 1970-х) переважають твори з чіткою фігуративністю та деталізацією, що було зумовлено як впливом соціалістичного реалізму, так і академічною підготовкою митця. Полотно «Золота пора» (1963) демонструє типовий для цього періоду підхід із чіткою композицією та конкретним зображенням людей у пейзажі [133, с. 4].

У зрілий період творчості митця (1970 – 1980-ті роки) спостерігається поступове звільнення від деталізації на користь узагальнення та символізму. Твори цього періоду демонструють більшу свободу в трактуванні мотиву гори та води, поєднуючи реалістичні елементи з декоративними та символічними. Колорит стає більш узагальненим, а композиція – більш монументальною.

У пізній період творчості (1990–2000-ті) Чжу Найчжен досягає вершини своєї майстерності у поєднанні олійної техніки з традиціями тушевого письма. Його пейзажі цього часу демонструють віртуозне володіння як західними, так і східними техніками. Мотив «гори та води» у цих творах набуває особливої глибини та духовного виміру.

Особливо показовим є порівняння творів «Весняний дощ» та «Ясний сніг». У першому домінує атмосфера вологості та м’якості, що досягається

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

через відповідну техніку мазків та колористичне рішення. У другому, художник передає стан ясної морозної погоди з її характерною прозорістю повітря та чіткістю форм. Обидва твори демонструють здатність митця передавати не лише візуальний аспект пейзажу, а й його емоційний та духовний стан, що є вершиною майстерності в китайській пейзажній традиції.

Аналіз композиційних рішень у пейзажах Чжу Найчжена дозволяє виділити кілька типів, що представляють різні підходи до трактування мотиву «гори та води» в олійному живописі Китаю: «монументальний пейзаж», «просторовий пейзаж», «атмосферний пейзаж».

«Монументальний пейзаж» характеризується домінуванням великих мас гір у центральній частині композиції, що оточують менші природні елементи. Перспективна система у цьому випадку поєднує елементи китайського «високого віддалення» (高远) з європейською лінійною перспективою, створюючи ефект величі та могутності.

До другого типу можна віднести «просторовий пейзаж», в якому митець акцентує увагу на глибині простору та взаємодії між різними планами. У таких композиціях вода (або порожнеча, що її символізує) відіграє ключову роль у створенні відчуття безмежності. Перспективна система наближається до китайського «глибокого віддалення» (深远), що дозволяє показати багатоплановість простору та його духовну глибину.

«Атмосферний пейзаж» є третім типом мотиву «гори та води», в якому митець головну увагу приділяє передачі стану природи (дощ, сніг, туман, хмари). У таких творах мотив підпорядкований загальній атмосфері, а межі між елементами пейзажу розмиваються. Цей тип є найбільш близьким до імпресіоністичної традиції, проте наповнений китайським розумінням «циркуляції енергії» (气韵) та «духовного резонансу» між глядачем та природою.

Зміна перспективних систем у творчості Чжу Найчжена є показовою для розуміння процесу формування китайського олійного пейзажу. Художник не

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

відкидає європейську лінійну перспективу, а інтегрує її з китайськими принципами побудови простору. Результатом цього синтезу є унікальна перспективна система, що поєднує ілюзію глибини з ефектом «порожнечі» та «руху». Як зазначається у дослідженнях, «невеликі за форматом роботи Чжу Найчжена містять велику глибину та безмежність» [143], що свідчить про майстерне володіння просторовими ефектами.

Трансформація традиційного китайського мотиву «гори та води» яскраво представлені у роботах художника Сю Лі (徐裡, р.н. 1961). Творчість митця та громадського діяча у сфері мистецтва посідає особливе місце в контексті сучасного китайського олійного живопису. Народився він у 1961 році в провінції Фуцзянь, де й розпочав свій шлях в мистецтві. У 1985 році митець успішно закінчив факультет образотворчого мистецтва Фуцзяньського педагогічного університету за спеціальністю «олійний живопис», а у 1988 році продовжив навчання в аспірантурі Південно-Китайського педагогічного університету, що дозволило йому отримати ґрунтовну мистецьку освіту, що поєднувала традиційні китайські методи з сучасними західними техніками [138].

Художня мова Сю Лі характеризується унікальним синтезом олійної техніки із традиційними китайськими методами живопису, поєднуючи техніку ретельного письма «гун-бі» та вільну манеру «сє-і». Особливо важливим є його внесок у розвиток стилю, де каліграфічна естетика північних кам'яних написів трансформується в мову олійного мазка, створюючи оригінальний підхід до вираження китайського духу засобами західного живопису. Серед його найвідоміших серій відомі гірські пейзажі олією, що демонструють глибоке розуміння як європейської, так і китайської мистецьких традицій [121].

На технічному рівні художник адаптує олійну техніку до вимог китайської естетики, використовуючи імпасто для передачі матеріальності, лесування для створення ефекту туману та каліграфічну енергійність мазка для вираження внутрішнього стану природи. На композиційному рівні зберігаються традиційні принципи багатоярусності, організації порожнього

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

простору та «розсіяної» перспективи, водночас адаптуючись до специфіки олійного полотна. На символічному рівні традиційні образи «гори та води» не відкидаються, а поглиблюються [138].

Композиційні принципи в роботах Сю Лі продовжують традицію китайського пейзажного живопису, водночас адаптуючись до специфіки олійного полотна. Багатоярусність композиції: розподіл простору на передній, середній та задній плани є обов'язковим елементом традиції «шань-шуй» і збережений в роботах митця. Однак якщо в класичному живописі ці плани часто розділялися горизонтальними стрічками туману, то у власних олійних роботах художник досягає подібного ефекту через тональні та колористичні переходи. Перспектива «розсіяного погляду», що передбачає множинність точок зору та відсутність єдиної точки зникнення, також характерна для робіт Сю Лі. На відміну від європейської лінійної перспективи, яка створює ілюзію глибини через систему паралельних ліній, китайська перспектива дозволяє глядачеві «блукати» поглядом по картині, щоразу відкриваючи нові елементи.

Організація простору в роботах Сю Лі (іл. 3.26–3.30) ґрунтується на принципі взаємодії заповненого та порожнього. Традиційна китайська естетика приділяє величезну увагу порожнечі, вона є активним елементом композиції [125]. У роботах Сю Лі порожнеча репрезентується через світлі ділянки полотна, що можуть символізувати воду, туман або небо. Ці ділянки «дихають» разом із заповненими частинами, створюючи ритм, що нагадує дихання живої природи. Принцип «сюнь-чжан» (чергування щільного та розрідженого) визначає цей ритм, де на зміну масивним гірським формам приходять легкі туманні простори.

Робота «Найбільша порожнеча» (іл. 3.27) є однією з найбільш «програмних» у творчості Сю Лі, оскільки її назва безпосередньо відсилає до ключової філософської концепції даосизму «тайсюй». У даоській традиції порожнеча розуміється не як негативна відсутність, а як першоджерело, з якого виникає все суще. Художник, обираючи таку назву для свого твору,

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

проголошує свою приналежність до цієї філософської традиції та водночас заявляє про амбітну мету втілення самої сутності буття.

Майже монохромна палітра створює відчуття старовини, нагадуючи старовинні сувої на шовку або папері, що пожовтіли від часу. Такий колорит є вибором, що свідомо обмежує себе заради глибшого вираження ідеї. Художник відмовляється від багатобарв'я заради монохромної глибини. У верхній частині картини сіро-блакитні нюанси додають глибини та відчуття повітряного простору, символізуючи перехід від земного до небесного, від матеріального до духовного.

Невеликі вкраплення іржаво-червоного та оранжевого кольору в кронах дерев або на схилах гір додають композиції «життя» та вказують на осінній настрій твору. Червоний колір у китайській культурі символізує радість та енергію. Осінь у китайській традиції є сезоном рефлексії, сезоном, коли природа готується до зимового спокою, але водночас це сезон найбільшої краси, коли листя набуває неймовірних відтінків. Ця подвійність є центральним мотивом твору.

Техніка мазка в полотні демонструє синтез каліграфічної традиції та олійного живопису. Лінії дерев та контури гір нагадують впевнені рухи пензля в традиційному тушевому живопису. Вони енергійні та швидкі, що свідчить про впевненість художника та його володіння матеріалом. Разом із тим, на відміну від плоского традиційного живопису, тут помітна пастозність олії. Використання «сухого пензля» створює шорстку текстуру скель, передаючи їхню твердість та стародавність. М'які переходи та розмиті краї створюють ефект сфумато (живописна техніка, розроблена Леонардо да Вінчі, що полягає у пом'якшенні контурів фігур і предметів, а також плавних тональних переходах), занурюючи пейзаж у серпанок туману. Світло в картині не має єдиного джерела, воно дифузне, розсіяне, ніби виходить зсередини самого туману. Контраст будується не на грі світла й тіні, а на протиставленні насичених темних мас гір та світлих площин «порожнечі». Це створює ефект

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

мерехтіння та ефемерності, що відповідає ідеї нестабільності та мінливості буття.

Символіка твору є багаторівневою. Коричневий колір землі символізує стабільність, коріння та зв'язок з минулим – це колір китайського лесу, що підкреслює національну ідентичність твору. Білий та бежевий кольори є символом першопочатку, чистоти «ци» (життєвої енергії), що пронизує світ. Червоний символізує життєву силу, що згасає восени, але обіцяє переродження. Загальний емоційний вплив твору – спокійна споглядальність та легка меланхолія. Картина змушує глядача зупинитися та відчути плин часу. Це діалог між людиною та природою, де природа постає величною та вічною, а людська присутність – лише крихітною частиною цього всесвіту.

Робота «Хмари піднімаються, гори порожніють» (іл. 3.26) є логічним продовженням художніх пошуків Сю Лі, що були розпочаті в «Найбільшій порожнечі». Назва твору є майже дослівним цитуванням класичного виразу китайської поезії та філософії, що описує стан природи, коли хмари піднімаються вгору, а гори залишаються ніби порожніми, позбавленими своєї звичної принадності. Цей стан є перехідним між дощем та ясністю, між наповненістю та порожнечею, між присутністю та відсутністю. Художник фіксує саме цю мить невизначеності, що є водночас моментом найбільшої інтенсивності буття.

Порівняно з «Найбільшою порожнечею» ця робота демонструє більшу динамічність та експресію. Якщо перша робота була переважно статичною, споглядальною, то друга насичена рухом. Ця динаміка відповідає зміщенню акценту від буття до становлення, від стабільності до мінливості. Композиція «Хмари піднімаються, гори порожніють» є більш вертикально орієнтованою порівняно з попередньою роботою. Гори піднімаються вгору, ніби намагаючись пробити верхній край полотна. Ця вертикальна динаміка створює певне відчуття напруги.

Техніка мазка в цій роботі є ще більш експресивною та енергійною, створюючи враження швидкості та імпульсу. Це особливо помітно в

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

зображенні хмар, де мазки ніби продовжують рух, створюючи ефект динамічного розмиття. Фактура поверхні є різноманітною: поруч із гладенькими ділянками туману є ділянки густого імпасто, що передають матеріальність скель. Ця різноманітність технік відповідає різноманітності станів природи, що зображена на картині. Символіка твору тісно пов'язана з ідеєю трансформації. Хмари, що піднімаються, є символом переходу, руху від земного до небесного, від матеріального до духовного. Гори втрачають свою матеріальну щільність, що стають прозорими для світла. Цей парадокс є ключем до розуміння даоської філософії, де подолання протилежностей є шляхом до просвітлення.

Порівняльний аналіз двох творів Сю Лі дозволяє виявити як спільні риси, що характеризують індивідуальний стиль художника, так і відмінності, що демонструють еволюцію його художньої мови. В обох роботах центральне місце займає концепція порожнечі, що є ключовою для розуміння філософії художника. Техніка поєднання каліграфічної енергійності мазка з олійною фактурою є сталою рисою стилю Сю Лі, що проявляється в обох творах. Еволюція мотиву гори та води в творчості Сю Лі є показовою для розуміння процесу трансформації традиційних мотивів. Традиційний символізм не відкидається, а поглиблюється. Художник показує не статичний стан, а процес, що є більш відповідним до сучасного розуміння природи як процесу, а не речі.

Таким чином, сучасний китайський олійний пейзаж являє собою складне явище, що не може бути зведене до синтезу східного і західно-європейського живопису. Це багатовимірний процес культурного діалогу, де традиційна естетика «шань-шуй» знаходить нові форми вияву в матеріальності олійного живопису, збагачуючи як китайську, так і світову мистецьку спадщину.

3.2. Колористичні та фактурні особливості сучасної інтерпретації мотиву «гори-води» в олійному живописі Китаю

Колористична традиція китайського живопису «шань-шуй» базується переважно на монохромії, що досягається за допомогою різних тонів чорнила

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

від найглибшого чорного до майже прозорого сірого. Ця система, що отримала назву «у-се» (п'ять кольорів), має глибоке філософське обґрунтування: вона символізує багатоманітність, що походить з єдиного джерела, множинність проявів єдиного «дао». Монохромія не є обмеженням а навпаки, відкриває широкий простір для тонких нюансів та градацій. У сучасному олійному живописі відбувається суттєве розширення колористичної палітри, що пов'язано як із впливом західного живопису, так і з внутрішніми тенденціями китайського мистецтва. Водночас монохромія не зникає, а стає однією з можливостей, що свідомо обирається художниками, які прагнуть зберегти зв'язок із традицією. Більш того, у деяких творах спостерігається повернення до монохромії на новому рівні – як свідомого естетичного вибору, а не традиційної норми.

Філософське значення монохромії тісно пов'язане з концепцією «шень-се» (духу кольору), що передбачає, що колір не є зовнішньою ознакою предмета, а виявленням його внутрішньої природи. Ця концепція знаходить паралель у західних ідеях експресіонізму, де колір стає носієм емоційного стану. У сучасному китайському живописі відбувається синтез цих підходів: колір може бути як символічним, так і експресивним, може нести традиційне значення або виражати індивідуальний досвід художника. Ця гнучкість є однією з найхарактерніших рис сучасного китайського олійного живопису, що дозволяє йому бути водночас традиційним і сучасним, національним і універсальним.

Техніка виконання у традиційному китайському живописі є не лише засобом досягнення візуального ефекту, але й самостійним носієм змісту. Принцип «ці-юнь» (рух духу, духовний резонанс) передбачає, що рух кисті має передавати внутрішній стан художника, його емоційне та духовне сприйняття світу. Техніка «цунь-фа» (різноманітні прийоми створення текстур), що імітують поверхню гір, є не лише засобом передачі форми, але й виявом індивідуального стилю майстра. У сучасному олійному живописі цей принцип інтерпретується по-новому: олійна техніка надає нові можливості для

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

вираження «ці-юнь», зокрема через фактуру мазка, через динаміку його руху, через спонтанність або контрольованість його нанесення. Деякі сучасні художники свідомо звертаються до традиційних технік, інші, розвивають нові підходи, що базуються на західній абстракційній традиції. Водночас принцип «ці-юнь» залишається живим, що свідчить про глибоку вкоріненість традиційного світогляду у сучасній практиці.

Порівняння традиційних та сучасних технічних прийомів виявляє цікаву закономірність: багато традиційних технік знаходять свої аналоги в олійному живописі, хоча й набувають нових якостей. Так, техніка «по-мо» (розмивання туші) знаходить паралель у техніці затирання олійних фарб («шунь-ні»), хоча візуальний результат є суттєво різним через специфіку матеріалів. Техніка «гань-хуа» (суха кисть) у сучасній практиці інтерпретується через призму імпресіоністичної та постімпресіоністичної традиції, що дозволяє по-новому осмислити її можливості. Ці парадокси свідчать про те, що технічні прийоми не є культурно-специфічними в абсолютному розумінні, а мають універсальний потенціал, що реалізується по-різному у різних культурних контекстах.

Стилістичні трансформації у сучасному китайському живописі виявляють цікаву закономірність: рух від репрезентації до символізації, від опису до вираження внутрішнього змісту. Цей рух не є чимось принципово новим для китайської традиції, він є продовженням тисячолітнього розвитку, що веде від реалістичного трактування до дедалі більш умовного, символічного бачення природи. Водночас у сучасному контексті цей рух набуває нових форм: він стикається з впливом європейського модернізму, з його радикальними експериментами в сфері форми та змісту. Результатом цього діалогу є поява творів, що поєднують традиційну символіку з модерністською абстракцією, традиційну техніку з авангардними прийомами.

Сучасне покоління китайських художників демонструє радикальне переосмислення традиції «шань-шуй». Художники, що народилися у другій половині XX століття, мають справу з принципово іншою ситуацією: традиція

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

більше не є живим середовищем, у якому вони існують, а є культурним надбанням, до якого вони свідомо звертаються. Сучасні художники можуть звертатися до традиції іронічно, можуть деконструювати її, можуть використовувати її елементи для створення принципово нових мистецьких форм. Водночас ця свобода не означає відриву від традиції – навпаки, вона свідчить про глибоке розуміння її сутності, що дозволяє не механічно копіювати, а творчо переосмислювати.

Філософсько-стилістичні парадигми, що лежать в основі традиційного «шань-шуй», залишаються живими навіть при радикальній трансформації формальних елементів. Конфуціанська естетика гармонії, що передбачає баланс протилежностей, рівновагу між заповненим та порожнім, між активним та пасивним, проявляється у сучасних творах як принцип візуальної та концептуальної рівноваги. Даоське розуміння природи як прояву «дао» знаходить втілення у ставленні до ландшафту не як до об'єкта для опису, а як до символу космічного порядку. Буддійські мотиви медитативного споглядання та відречення від «его» проявляються у творах, що запрошують глядача до стану споглядального спокою. Ці філософські установки не є чимось зовнішнім по відношенню до мистецтва, вони формують саму його сутність, визначають не лише форму, але й зміст.

Діалог Сходу та Заходу у сучасному китайському живописі є не простою сумою впливів, а складним процесом взаємодії, що народжує нові форми. Цей діалог має глибоку історію, що сягає перших контактів китайських та європейських художників у XVII–XVIII століттях. Водночас у XX столітті він набуває нового характеру через інтенсифікацію культурних обмінів та формування глобального мистецького простору. Сучасний китайський живопис є органічним учасником цього глобального діалогу, вносячи до нього унікальний досвід тисячолітньої традиції та специфіку сучасного культурного становища Китаю.

Культурна ідентичність у сучасному китайському живописі є не чимось статичним, що передається автоматично, а динамічним конструктом, що

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

формується у процесі творчості. У цьому процесі традиція стає не обмеженням, а ресурсом, що надає творчості глибину та смисл. Водночас ця традиція відкрита до діалогу з іншими традиціями, до запозичення та взаємодії [166, с. 22]. Саме ця здатність до діалогу, до творчого синтезу є однією з найхарактерніших рис китайської мистецької традиції, що забезпечує її життєздатність у мінливих умовах сучасного світу.

Таким чином, формально-стилістичні особливості інтерпретації мотиву «гори-води» в сучасному китайському олійному живописі виявляють складний процес трансформації, що поєднує збереження зв'язку з історичними традиціями та їх творче переосмислення. Цей процес зачіпає всі аспекти формальної організації твору: від композиції до колористики, від техніки виконання до трактування простору. Водночас він не є простим запозиченням чи механічним поєднанням різних традицій, а глибоким синтезом, що народжує нові мистецькі форми, органічно поєднуючи досягнення різних культурних традицій. Результатом цього процесу є поява унікального мистецтва, що є водночас традиційним і сучасним, національним і універсальним, що свідчить про багатство та життєздатність китайської мистецької традиції та її здатність до творчого діалогу з іншими культурами.

Концепція «шань-шуй» (山水, гори-води) становить онтологічне ядро китайської пейзажної естетики, що формувалася впродовж тисячоліть у межах даоської та конфуціанської філософії. Традиційно ця бінарна опозиція втілювала діалектику «інь-ян»: гора символізувала статику, вертикаль, чоловіче начало; вода – динаміку, горизонталь, жіноче начало. У XX столітті, із проникненням західної олійної техніки до Китаю, виникла унікальна художня практика переосмислення канонічних мотивів «шань-шуй» засобами європейського живопису. Одним із найвизначніших представників цієї синтетичної традиції став художник Чжу Найчжен, чия творчість репрезентує парадигмальний зсув у інтерпретації гірсько-водних образів [135].

Чжу Найчжен народився 1935 року в провінції Чжецзян, що належить до регіону Цзяннань – території з м'яким кліматом, водними пейзажами та

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

витонченою культурною спадщиною. Цей генетичний зв'язок із «водною» естетикою Півдня Китаю заклав підвалини його ліричного світосприйняття [139, с. 21].

Проте вирішальним чинником у формуванні його унікальної мистецької ідентичності стало переведення 1959 року до провінції Цинхай. Цинхай-Тибетське нагір'я з його величними гірськими масивами Куньлунь і Циляньшань, безкраїми степами, суворим континентальним кліматом та архаїчною культурою кочівників радикально трансформувало його художнє мислення. Як зазначають дослідники, «без двадцятиріччя в Цинхаї не було б сьогоднішнього майстра живопису Чжу Найчжена» – так само як без двадцятиріччя в Сіньцзяні не існувало б письменника Ван Мена.

Саме в цей період відбулося діалектичне поєднання двох начал: витонченої «водної» чутливості уродженця Цзяннань та монументальної «гірської» сили західнокитайського ландшафту. Цей синтез став основою типологічної своєрідності мотиву гори-води в творчості художника.

У живописі Чжу Найчжена гірський масив функціонує передусім як архетипний символ вселенської осі. У роботах «Довгі хмари Цинхаю» (1980), «Сріблом вкритий жовтоземний схил» (1997–1998) гора постає як медіатор між земним і небесним, матеріальним і трансцендентним. Художник наслідує даоську концепцію гори як місця духовної сублімації, проте інтерпретує її через призму експресіоністичної олійної техніки.

Окрему типологічну групу становлять пейзажі, де гірський ландшафт виступає носієм регіональної ідентичності китайського Заходу. У творах «Місто біля гір Циляньшань» (1979), «Осіння свіжість високогір'я» (1962), «Самотність Лунчжуна» (1993) гори маркують специфічний культурний простір – землі провінцій Цинхай та Ганьсу з їхньою суворою красою. Тут мотив гори набуває етнографічного виміру, стаючи втіленням «великодушності та щирості західнокитайського народу».

Найскладнішу типологічну категорію представляють роботи, де гірський пейзаж транспонується у внутрішній ландшафт душі. У творах «Зимове

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

сонцестояння, чи далека весна?» (1991), «Сосни у вітрі та снігу» (1998) гірські форми перетворюються на візуальні метафори екзистенційних станів – самотності, очікування, внутрішньої боротьби. Цей підхід резонує з традицією китайського «живопису серця» (心画), але реалізується колористичними засобами олійної палітри [165].

Характерною особливістю творчості Чжу Найчжена є специфічна інверсія водного мотиву: на Цинхай-Тибетському плато з його посушливим кліматом вода найчастіше присутня не як ріка чи озеро, а як атмосферне явище – хмари, туман, сніг. У роботі «Довгі хмари над Цінхаєм» (іл. 3.20) хмарні маси стають домінуючим «водним» елементом, що огортає гірські вершини. Пейзажі художника візуалізують поетичний образ із класичної китайської поезії, де небесні води зливаються з земними потоками.

Особливий типологічний різновид мотивів становить трактування води через феномен світла та відблиску. У творі «Сяюча ріка» (1981) водна поверхня зображена не традиційними для китайського живопису лінійними утвореннями, а як суцільна площина, що відбиває небесне світло. Цей прийом демонструє засвоєння імпресіоністичної техніки роботи з рефлексами та контражуром.

Унікальним для творчості художника є інтерпретація снігу як застиглої води, що формує окрему іконографічну категорію. Роботи «Сніг обіймає гірський ліс» (1997), «Стара хата після снігу» (1960) представляють сніговий покрив як медитативний простір тиші та очищення. Білизна снігу функціонує як візуальний аналог порожнечі (空) в традиційному китайському живописі тушшю.

Домінуючою колористичною системою в пейзажах Чжу Найчжена є вохристо-земляна гама, що відображає хроматику лесового плато (іл. 3.32) та напівпустельних територій Цинхаю. У картинах «Осінні соняшники» (1982), «Лончжун безлюдний» (іл. 3.21, 1993) жовті, вохристі, сієнові тони створюють характерну «теплу» атмосферу, що контрастує з холодною блакиттю

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

традиційного китайського «шань-шуй». Ця палітра семантично пов'язана з символікою землі, врожаю, життєвої сили.

Альтернативну колористичну домінанту формує синьо-біла гама зимових та хмарних пейзажів. У творах «Чаньюнь, Цинхай» (1980), «Літні хмари» (2003) ультрамаринові, кобальтові, церулеумні тони неба контрастують із білизною снігу або хмар. Ця палітра асоціативно перегукується з традиційною синьо-білою порцеляною династії Мін та водночас резонує з колоритом європейського романтизму.

Особливу колористичну категорію становлять роботи з ефектом контражуру: «Повернення до гнізда» (іл. 3.19) «Останні промені багряного світла» (1994), «Відблиск у пустелі» (2001), «Багряні хмари в русі» (1996–1998). Тут художник використовує прийом протисвітла, коли гірські силуети постають темними масами на тлі яскравого оранжево-червоного неба. Цей ефект запозичений із традиції пленерного живопису барбізонців та імпресіоністів, але наповнений східною семантикою «порожнечі» форми.

Ранні роботи Чжу Найчжена характеризуються класичною пастозною технікою європейського олійного живопису. У творах «Золота пора», «Під травневим зоряним небом» (1963) фарба накладається щільними, рельєфними шарами, що створює тактильно відчутну поверхню (вагомості землі, густоти повітря). У пізній період творчості художник розробляє унікальну техніку, яку можна означити як «каліграфічний мазок» в олійному живописі. Він переносить принципи китайської каліграфії, а саме, варіативність натиску пензлем, ритмічну організацію штрихів у техніку олійного живопису. Тобто його живописна манера демонструє «вільний і невимушений розмах пензля, що летить як дракон і змія, потужний та гармонійний, ритм народжується з емоції» [144].

Цей синтез особливо виразний у серії малоформатних пейзажних етюдів, які стали візитівкою майстра. Незважаючи на мініатюрні розміри, ці роботи вражають монументальністю внутрішнього простору та енергійністю фактури.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Критики відзначали: «картини малі за форматом, але велетенські за атмосферою та образністю» [136].

У пізніх роботах Чжу Найчжен застосовує техніку «сухого пензля» (枯笔), традиційну для китайського живопису тушшю, адаптуючи її до олійних фарб (іл. 3.32). Напівсуха фарба створює характерну «рвану» фактуру, що асоціюється з мохом на скелях, висохлою травою, кіркою льоду. Цей прийом посилює виразність гірських мотивів, надаючи їм архаїчного, «прадавнього» характеру.

Чжу Найчжен теоретично осмислював свою практику як «творення краєвиду» (造境) – термін, що походить із класичної теорії китайського живопису. На відміну від «копіювання краєвиду» (摹景), «творення» передбачає не фіксацію конкретної місцевості, а вільну генерацію образів із «джерела серця». Його водно-тушеві картини поєднують традицію китайського живопису із західним відчуттям кольору, світла та простору, а також із сучасними принципами абстрактної композиції.

Цей підхід дозволяє зрозуміти специфіку інтерпретації мотиву «гори-води» у творчості Чжу Найчжена: художник не зображує конкретні гори чи водойми китайського Заходу, а конструює універсальний «краєвид душі», де гора і вода функціонують як архетипні символи вічного діалогу статики та динаміки, земного та небесного. Творчий доробок Чжу Найчжена становить парадигмальний зсув в інтерпретації архаїчного мотиву «шань-шуй» в просторі сучасного олійного живопису, визначаючи нові напрями його типологічного осмислення.

Його внесок полягає не в еволюційній модифікації форми, а в її радикальному перезавантаженні через системний синтез та філософську рефлексію. По-перше, художник здійснив фундаментальне розширення типології гірського мотиву, трансформуючи його від символічної космічної вертикалі, успадкованої від класичних сувоїв, та геопоетики західного пейзажу до концепції внутрішнього психологічного ландшафту, де гора стає проекцією

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

ментальних станів та духовних орієнтирів. По-друге, він реалізував інверсію водного мотиву, позбавивши його статичності та обмеженості річковим чи озерним простором; вода у його полотнах проявляється як ефемерна небесна субстанція (хмари, туман, сніг), як нематеріальне світло (відблиск, блиск) та як застигла, кристалічна форма (сніговий покрив), що поширює принцип «лю» (плинності) на всі елементи всесвіту.

Ключовим інструментом цієї трансформації виступив оригінальний колористичний синтез, в якому Чжу Найчжен поєднав «теплу», архаїчну вохристо-земляну гаму, асоційовану з ландшафтами Західного Китаю, із «холодною» синьо-білою палітрою, що відсилає до монохромної градації класичної туші, збагативши цей дуалізм технікою імпресіоністичного контражуру для передачі світлоповітряної динаміки. Паралельно він здійснив фактурну інновацію, перенісши каліграфічні принципи «літаючого» та «сухого» пензля в щільну матеріальність олійного імпасто, що дозволило зберегти енергію руху та ритмічну структуру лінії на поверхні. Усі ці формальні відкриття поєднані підґрунтям філософської концепції «творення краєвиду», де мотив «гори-води» перестає бути об'єктом репрезентації зовнішньої реальності, а стає інструментом духовної практики та медитативного вмовляння природи, відроджуючи ідею картини, як місця для внутрішнього перебування.

Отже, творчість Чжу Найчжена демонструє принципову можливість автентичного, нееклектичного синтезу формальної мови європейської олійної традиції та метафізичних основ китайської пейзажної естетики. Його метод полягає у збереженні глибинної онтологічної семантики мотиву «гори-води» (зв'язок із «космосом», часом і внутрішнім «я») при одночасному радикальному оновленні колористичного, фактурного та композиційного інструментарію. Це відкриває нову сторінку в типології мотиву, пропонуючи модель, в якій традиція не консервується, а стає живим джерелом для генерування сучасних художніх мов, здатних виражати універсальні екзистенційні стани через призму національної культурної пам'яті.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Аналіз трансформації класичного мотиву «гори-води» («шань-шуй») у сучасному китайському олійному живописі неможливий без розгляду феномену синтезу технік та філософських підходів, який втілює творчість Сун Сюечжі (孙学志, Song Xuezhi, нар. 1963, Чанчунь). Його авторська позиція як директора кафедри олійного живопису Академії витончених мистецтв Північно-Східного педагогічного університету, члена Асоціації китайських художників, ґрунтується на академічній освіті (закінчив факультет образотворчих мистецтв того ж університету в 1988 році) та глибокому розумінні як західних, так і національних художніх традицій. Сун Сюечжі виступає як типовий представник митців, які сформувалися в епоху «відлиги» 1980-х років і зосередились на пошуку нового пластичного мовлення для віковічних тем [149].

Художня мета Сун Сюечжі, що визначає його колористичні та фактурні рішення, полягає у створенні «гавані відпочинку для душі» в умовах сучасного урбанізованого світу. Його пейзажі не є топографічними репрезентаціями, а виступають поетичними конструктами пам'яті та медитації. На противагу неоакадемічному реалізму, він не відтворює природу, а «спустошує» її образ у тиші полотна, прагнучи до стану «Єдності, де я забуваю про речі» – ключової категорії класичної китайської естетики [149]. Це обумовлює його звернення до гібридної техніки, де фундаментальну роль відіграє переосмислення художнього інструментарію та матеріалів.

Сун Сюечжі вільно поєднує принципи роботи традиційною м'якою кистю для туші та західною олійною щіткою. Цей синтез не є механічним, а концептуальним: м'яка кисть, виготовлена з волосся кози або вовни зайця (історично одна з «чотирьох коштовностей вченого»), здатна створювати лінеарні, каліграфічні форми та градації туші, що передають «порожнечу» («сюй») та повітряну перспективу. Жорсткість пензлів для олійного живопису дозволяє будувати об'ємну, фактурну поверхню, працюючи з товстим шаром фарби (імпасто) та яскравим кольором. У творчості Сун Сюечжі ці два підходи зливаються: лінеарність та плавність тушової техніки переводяться в олійну

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

палітру, що породжує унікальну фактурність. Матеріальність фарби набуває значення не лише формального прийому, а й носія емоційного стану, ваги пам'яті або спогаду.

Колористичний лад його робіт є прямим наслідком такого синтезу. Художник відмовляється від відтворення локального кольору на користь суб'єктивної, тонально витонченої палітри, що нагадує монохромні градації туші, але розкривається в напівтонах вохри, сіро-блакитного, приглушено-зеленого. Це створює ефект «нарочитої порожнечі» простору, успадкований від пейзажів династії Сун, але наповнений сучасним відчуттям атмосфери. Яскраві кольорові акценти, якщо й присутні, не руйнують цю єдність, а лише підкреслюють медитативну тишу цілого. Такий підхід дозволяє уникати прямої наративності та «сильного суб'єктивного емоційного виразу», пропонуючи глядачеві не оповідь, а стан споглядання.

У сучасному олійному живописі Китаю мотив «гори та води» («шань-шуй») трансформується через колористичні та фактурні інновації, що поєднують традиційну символіку з абстрактними формами. Сун Сюечжі є важливим представником цього напряму, який у своїх олійних пейзажах демонструє цей синтез, де колір і фактура слугують для переосмислення класичного мотиву в контексті екологічних і філософських тем.

Колористичні особливості у живописному творі митця «Захід» (іл. 3.33) базуються на обмеженій палітрі жовтих, чорних і білих тонів, створюючи градієнт від тепла до темряви. Жовтий домінує як символ землі та стабільності гори, контрастуючи з чорними тінями, що імітують глибини. Біла смуга в центрі інтерпретується як потік води, що розтинає ландшафт, додаючи динаміки. Назва роботи «Захід» метафорично посилює цей перехід, символізуючи кінець циклу, подібно до даоської плинності, але в сучасному ключі глобальних змін.

У роботі «Зима в квітні» (іл. 3.34) сіро-білі тони передають холод, з коричневими відтінками землі. Снігові пласти створюють атмосферну глибину, де колірний мінімалізм фокусує глядача на меланхолії. Парадоксальна назва

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

підкреслює сезонну аномалію, можливо як коментар до кліматичних порушень, де білий сніг стає порожнечею (留白), а сірі градієнти стають емоційним резонансом.

Фактурні прийоми в обох роботах використовують грубий мазок для рельєфу, імітуючи природні текстури ґрунту, ерозії та снігу. У картині «Захід» багатошаровість олій створює тактильність, де темні штрихи нагадують «cunfa» (皴法) традиційного «шань-шуй», але в абстрактній формі динаміки вітру та руху води. Фактура замінює деталізацію, роблячи мотив гори бар'єром, а води шляхом. У картині «Зима в квітні» фарбові шари імітують снігові пласти та тріщини, додаючи об'єм без чіткої перспективи, що звільняє від фігуративності задля філософської глибини.

Інтерпретація мотиву «гори-води» через колір і фактуру виражає абстракцію як еволюцію «шань-шуй»: гора як опір (стабільні масиви), вода як зміна (білі потоки). Це синтез імпресіонізму з мінімалізмом, де колористика передає настрій і філософське підґрунтя мотиву, а фактура є експресивним доповненням основного концепту твору.

У підсумку, творчість Сун Сюечжі демонструє ключову тенденцію в сучасній інтерпретації мотиву «гори-води»: перехід від зображального до вираженого, де колір і фактура стають прямими носіями філософського змісту. Його роботи є візуальним втіленням принципу, сформульованого Чжуанцзи: «Регулярність є статичною, статичність є ясною, ясність є уявною, а уявність не що інше, як бездіяльність» [149]. Фактурна поверхня полотна, що поєднує каліграфічну точність лінії та живу матеріальність олійної фарби, зупиняє погляд, пропонуючи альтернативу «шуму життя».

У цьому сенсі його пошуки збігаються з ідеєю Анрі Матісса про живопис як «заклик до споглядання та умиротворення», але ґрунтуються на глибинному перетині з автентичною східною традицією сприйняття образу, як місця для духовного перебування, а не зовнішнього огляду. Це дозволяє розглядати його

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

метод як одну з найбільш органічних та концептуально навантажених моделей гібридизації в сучасному китайському олійному пейзажі.

Творчість відомого митця, професора Сичуаньського університету Чжу Ша (朱沙, Zhū Shā, 1970 р.н.) становить ключовий вектор у еволюції сучасного китайського пейзажного живопису, який ілюструє глибинний пошук нової художньої мови між полюсами глобальної модернізації та автентичної культурної спадщини. Його пейзажі, ґрунтуючись на докторській філософській підготовці, виходять за межі формального відтворення природи, апелюючи до категорій класичної китайської естетики, таких як «Дао», і формуючи власну концепцію «внутрішнього сенсу». Мета даного аналізу – розкрити механізми трансформації архетипічного мотиву «гори-води» у практиці Чжу Ша через призму синтезу східних та західних живописних систем, зосередившись на взаємодії композиції, фактури та колориту, як складових єдиного філософського вислову.

Композиційна стратегія митця є первинним рівнем його діалогу з традицією. Художник свідомо відходить від фіксованої точки спостереження, властивої західній лінійній перспективі, на користь принципу «розсіяної» або «блукаючої» перспективи, успадкованого від майстрів династії Сун. У серіях гірських пейзажів простір будується майстром як органічне ціле, що поступово розкривається погляду. Це досягається завдяки вільній організації планів та майстерному використанню «пустот» (сюй) – нефігуративних ділянок полотна, що несуть нарівні із зображеними формами семантичне навантаження, створюючи атмосферу медитативної тиші та безмежності.

Як зазначає сам митець, він уникає «структурної дріб'язковості», прагнучи до цілісних і сильних композиційних рішень, які б виражали не окремий вид, а узагальнений образ-емоцію. Такий підхід дозволяє йому «скупчувати художні елементи простоти, абстракції та сутності», трансформуючи конкретний ландшафт у універсальний філософський символ [148].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Олійна техніка в інтерпретації Чжу Ша зазнає радикального переосмислення під впливом каліграфії та живопису тушшю. Художник розглядає мазок не тільки як засіб моделювання форми, але й як автономний носій енергії та ритму. У роботах, таких як «Під сніжною горою» (іл. 3.36) чи «Самотня гора у сильний снігопад» (іл. 3.37), він організує поверхню полотна за законами традиційної естетики, активно використовуючи контрасти «точки, лінії та площини» (дянь, сянь, мянь). Точкоподібні мазки імітують текстуру листя або сліди часу на старих фасадах, лінійні – вільно «пишуть» контури гілок або архітектурних елементів, а площинні плями кольору формують основні масиви гір та неба. Ця гра фактур, що поєднує західну щільність імпасто зі східною графічністю, створює багаторівневу зчитувану поверхню картини. Фактура стає мовою, що передає не лише матеріальність об'єктів (дерева, каміння, води), але й внутрішній стан – спокій, течію, вібрацію повітря, що наближає живопис до концепції Цзун Байхуа про те, як «Дао» дає «мистецтву» глибину та душу» [148].

Колорит у Чжу Ша виконує не декоративну, а сутнісно семантичну функцію, будучи «втіленням культурного контексту». Художник формує палітру, що уникає як прямого натуралізму, так і декоративної яскравості, на користь приглушеної, тонально витонченої гами. У полотнах «Сад рідного міста», «Сніг в осінньому яру» домінують сріблясто-сірі, охристі, блакитно-зелені відтінки, що нагадують монохромну градацію туші, але розкриті через можливості олії. Ця «споглядальна» колористична модель є прямим продовженням принципу «підібрати колір відповідно до об'єкта» («се цай»), де колір відображає не фізичну реальність, а її внутрішню сутність та емоційне сприйняття. Навіть у роботах з сильними кольоровими акцентами («Квітуче поле ріпаку») яскраві плями інтегровані в загальний тональний лад, створюючи ефект миттєвої чуттєвості, відчуття тривалого і поетичного резонансу. Такий підхід дозволяє Чжу Ша поєднати «західні форми та кольори зі східною естетикою, створюючи образ, що одночасно є предметним і метафізичним.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Таким чином, творчість Чжу Ша являє собою приклад глибокої трансформації мотиву «гори-води» в сучасному китайському олійному живописі. Художник асимілює олійну техніку крізь призму національної свідомості, відтворюючи на новому матеріальному рівні (олія, полотно) фундаментальні принципи класичної китайської естетики: цілісність сприйняття, роль порожнечі (сюй), каліграфічну виразність лінії та споглядальну природу кольору. Композиція, фактура та колорит у його роботах інтегровані в єдиний семіотичний механізм, спрямований на вираження не зовнішньої форми природи, а її філософської сутності та власного «внутрішнього смислу» художника. Чжу Ша пропонує не ретроспективну стилізацію, а актуальну художню філософію, де традиційний пейзаж стає місцем для діалогу між індивідуальним досвідом сучасності та колективною культурною пам'яттю, між технікою (цзи) та Дао, втілюючи ідеал гармонійного співіснування людини і світу в умовах антропоцену.

Основою художньої стратегії Чжу Ша є не тільки формальний синтез технік, але й глибинна філософська позиція, яка ґрунтується на класичній китайській концепції сприйняття світу – методі «художнього образу» (品味, піньвей). Цей метод, якому приділяли увагу митці минулих династій, є способом споглядання об'єктів з типово китайським гуманістичним підтекстом, де ставлення до природи виражається як «альпінізм, сповнений любові в горах, спостереження за морем, що розливається в морі». Для художника ключовим питанням, на якому будується його творчість, є саме відношення між суб'єктом (художником-спостерігачем) та об'єктом (природним ландшафтом).

Митцем обрано шлях спокійного, елегантного та романтичного вираження образу літератора (веньжень) через «художній образ» як свідомої альтернативи панівним трендам сучасного живопису. Як зазначав Жан Бодріяр (Jean Baudrillard, 1929–2007), ми живемо в «суспільстві споживання», де ритм життя та реальність визначаються постійною заміною речей, а людська самосвідомість глибоко вкорінена в ланцюжку значень, побудованому на

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

матеріальному споживанні та видовищних образах, що домінують над глибинним почуттям людського сенсу. У цьому святочному карнавалі споживання, де панують символи статусу, розкоші та влади, народжуються такі естетичні вирази, як тривога, порожнеча, нігілізм та абсурд [18, с. 147].

На противагу цьому, Чжу Ша пропонує принципово іншу оптику – «цінувати очі, розуміти серце і постигати Дао ясним розумом». Цей спосіб сприйняття зовнішнього світу є трансцендентним естетичним розумом, що виникає після усунення всіх відволікаючих думок та упереджень, і являє собою зустріч та злиття суб'єкта художника зі зовнішнім світом. Він успадковує традицію Лао-цзи та Чжуан-цзи («Усунення таємниці»), продовжуючи лінію «Синь Чжай» (посилення серця) та «Цзо Ван» (сидіння та забуття), спрямовану на досягнення стану чистої свідомості. Однак, на відміну від феноменологічної редукції Едмунда Гуссерля (Husserl, 1859–1938), яку Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 1908–1961) повернув до тіла, Чжу Ша акцентує увагу на тілесному сприйнятті в процесі «споглядання» (інтоксикації) пейзажем. Як зазначає сам художник, краса природи велична чи тиха викликає в людей мимовільне сп'яніння [175]. Саме це «тілесне занурення» та психологічний досвід злиття з ландшафтом знаходять свій візуальний вираз у фактурі мазків митця.

У своїй практиці, що поділяється на начерки з натури та студійне створення композицій, Чжу Ша надає великого значення фактурі, створеній тертям пензля об полотно. Ці фактурні сліди є не лише відтворенням матеріальності гір та дерев – вони стають візуальними репрезентаціями тонких змін сонячного світла та туману, або ж слідами туманної поезії в душі художника. Кожен мазок фіксує момент психофізіологічного контакту з природою, трансформуючи миттєвий досвід «вкушання» пейзажу в матеріальну, стійку форму [175].

У підсумку, підхід Чжу Ша, ґрунтуючись на класичній методології «шань-шуй», виступає як вдалий приклад локалізації олійного живопису в Китаї. Він вказує поетичний шлях для інноваційної нарації китайської олійної

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

картини та відкриває сучасний вимір переваги, що дозволяє людині втручатися і протистояти диктату «суспільства споживання» та «суспільства видовища». Через тілесне споглядання та втілення його в фактурі мазка митець не лише продовжує тисячолітній діалог із природою, але й пропонує сучасній людині альтернативну модель існування, засновану на глибокому, медитативному відчутті єдності зі світом, де зовнішній пейзаж стає віддзеркаленням внутрішньої гармонії та способом досягнення духовної трансценденції.

Чень Хесі (陈和西, нар. 1953) – один із провідних представників південно-китайської школи олійного живопису «шань-шуй», професор Хунаньського педагогічного університету, науковий керівник докторантів, член Китайської асоціації художників та Ради Китайського товариства олійного живопису. Його творчість являє собою унікальний синтез східної філософії та західної техніки олійного живопису, що втілюється у своєрідній колористичній системі та фактурних рішеннях.

Центральним елементом живописної мови Чень Хесі є авторська техніка роботи з підмальовком, детально описана у його праці «Дослідження технік підмальовування олійними фарбами та їх створення» [170] . На відміну від традиційного західного підходу, де підмальовок виконує переважно тональну функцію розподілу світла та тіні, митець розглядає колір як самостійну відправну точку дослідження, створюючи «особливу систему спостереження кольору та систему кольорового вираження».

Як зазначає сам художник: «Підмальовок – це як посох у моєму живописі, з його допомогою я йду шляхом мистецтва легше та швидше» [170, с. 47]. Техніка передбачає три підходи до роботи з підготовчим шаром: збереження, перекриття або напівперекриття, що створює багатошарову фактурну поверхню з неповторними колористичними ефектами.

Колористична система художника еволюціонувала від ранніх робіт «Сюань-хуан» (玄黄), де панував глибокий синій колір «сюань», що символізував безмежність і фундаментальність, до різноманітнішої палітри

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

зрілого періоду. Ключове поняття «Сюань-Хуан» (玄黄), яке, посилаючись на класичний текст «Тисячі ієрогліфів», описує кольори неба та землі. «Сюань» – це глибокий синій, що наближається до чорного – символізує безмежність, глибину та фундаментальність всесвіту. Цей колір став «душевним лейтмотивом» Чень Хесі, корені якого сягають ще в його роботи в жанрі «ляньхуаньхуа» (зв'язані зображення) зокрема, «Старець, що тягне дзвін» 1986 року, а пізніше визначив ранні олійні пейзажі. Ця гама, як зазначає автор, напряму пов'язана зі спогадами дитинства художника про «довгі холодні зимові ночі та тьмяну гасову лампу» у сільській місцевості, що сформувало його внутрішній, дещо меланхолійний світ [142].

Пізніше в його творчості з'являються елегантні сіро-фіолетові тони, витончені сіро-білі сполучення та ідилічні теплі жовті відтінки. Дослідники відзначають, що його олійний живопис – це «історія душі, побудована кольором», засобами якої він створює особистий духовний простір [167].

Ця колористика отримує структурну підтримку через специфічну фактурну організацію полотен, що базується на контрасті товщини барвистого шару, впровадженні каліграфічного принципу «се» (письма) в олійну техніку, свідомій площинності, що відсилає до модерністської естетики, та авторській техніці «тонке перекриває товсте» (瘦盖肥), яка інвертує західний принцип роботи з олією.

Філософською основою цієї комплексної художньої системи є синтез дзен-буддизму та традиційної китайської естетики, зокрема принцип «єдності людини та природи» (天人合一). Через свою творчість художник прагне до спокою, гармонії та умиротворення, втілюючи тугу за ідилічним, неміським способом життя. Як зазначає мистецтвознавець Цзян Сунжун, роботи Чень Хесі «передають атмосферу сільського життя, створюючи чистий та безтурботний світ (悠然净土)», що становить форму духовного протистояння метушні та неспокою сучасного світу [167].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Ще одним митцем, в творчості якого відбулись колористичні і фактурні інновації в пейзажному жанрі, можна назвати Вен Кайсюаня (翁凯旋, нар. 1958). Він належить до покоління китайських художників, чиє творче становлення припало на переломний період кінця 1970-х – 1980-х років, коли після десятиліть ізоляції країна відкривалася до діалогу зі світовим мистецтвом, одночасно переосмислюючи власну культурну спадщину. Його творчість репрезентує один із найпродуктивніших напрямів цього діалогу – синтез технічних засобів європейського олійного живопису з естетичними та філософськими принципами традиційного китайського пейзажу, насамперед із мотивом «шань-шуй». Цей синтез реалізується не як еклектичне поєднання різнорідних елементів, а як органічне переплавлення західної техніки у формах, продиктованих східною чуттєвістю та світоглядом (іл. 3.41–3.43).

Народжений у вересні 1958 року в Чунціні, Вен Кайсюань із самого початку був пов'язаний із регіоном, який відіграв ключову роль у формуванні сучасної китайської пейзажної школи. У 1978 році він вступив до Сичуаньської академії образотворчих мистецтв (四川美术学院) – одного з головних осередків мистецького оновлення в постреволюційному Китаї. Тут він пройшов повний академічний цикл: від перших студентських робіт до отримання ступеня магістра у 1988 році, і далі – від викладача до професора другого рівня, найвищого академічного звання, та керівника магістерських програм. Ця безперервна присутність в академічному середовищі визначила не лише стилістику його робіт, але й філософське ставлення до мистецтва як до єдності педагогічної місії та творчої практики [41, с. 205].

Інституційний статус Вен Кайсюаня є важливим свідченням його впливу на сучасний художній процес. Він обіймає посаду президента Товариства олійного живопису Чунціна, входить до Комітету з мистецької освіти Китайської асоціації художників, є членом правління та академічного комітету Китайського товариства олійного живопису (中国油画学会), а також членом-дослідником Дослідницького інституту живописної школи «Південний

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

пейзаж». Ці позиції не є суто адміністративними – вони відображають визнання його ролі в теоретичному осмисленні шляхів розвитку китайського олійного живопису та в практичному втіленні цих ідей.

Центральною проблемою, яку Вен Кайсюань вирішує протягом усієї творчості, є інтеграція китайської естетики ідейного образу в західну техніку олійного живопису. Він свідомо орієнтується на принцип «передачі духу через форму» (写意) та поетичність, як ключові категорії національної художньої традиції. Для нього мистецтво є нерозривною єдністю техніки (术, шу) та ідеї (艺, ї), де техніка виступає не самоціллю, а необхідним інструментом для творення художнього образу (境, цзін). Ця установка дозволяє уникати як чистого формалізму, так і безпредметної концептуальності, утримуючи живопис у просторі чуттєвого осягнення світу.

Критики одностайно відзначають, що пейзажі Вен Кайсюаня сповнені «теплих ностальгійних почуттів» і вирізняються особливою плавністю, елегантністю та витонченістю. За цими формальними характеристиками стоїть глибше прагнення – виразити не зовнішній вигляд природи, а її «сильний, таємничий життєвий дух» («шен ці»). Голова Сичуаньської академії Тан Цін'ян слушно зауважує, що в картинах митця завжди відчувається «тепла сільська ідилія, наповнена поезією, думками, змістом та інтересом». Ця ідилічність є не втечею від реальності, а свідомою опозицією до урбаністичних тенденцій сучасного китайського суспільства, спробою зберегти в мистецтві простір для споглядання та внутрішнього спокою [146].

Творчий метод Вен Кайсюаня організований за серійним принципом, що дозволяє простежити еволюцію мотивів і технічних прийомів. Ключовою серією, що безпосередньо відсилає до традиції «шань-шуй», є «Порожні гори» (空山系列). Тут концепція порожнечі (кун) стає конструктивним елементом композиції, організовуючи співвідношення заповнених і вільних просторів полотна. Серія «Південна весна зі снігом» (江南春雪系列) демонструє майстерне поєднання делікатності кольору, фактурних експериментів і техніки

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

«письма» пензлем, що принесло їй нагороду на виставці пейзажного живопису у 2016 році. Контрастною до прозорості ранніх робіт виступає серія «Чорна долина» (黑山谷系列), де темна, насичена гама створює ефект таємничості та глибини. Саме ця серія отримала срібну медаль на Нанкінській міжнародній мистецькій виставці у 2014 році, а окремі її твори були придбані Національним художнім музеєм Китаю. Серія «Танення снігу» (雪融系列) фіксує перехідний стан природи, що символізує оновлення та плинність буття, тоді як «Гори Сяншань» (仙女山系列) локалізують універсальний мотив у конкретному географічному ландшафті, надаючи абстрактним категоріям плоті регіональної ідентичності [79, с. 210].

Пластична мова Вен Кайсюаня базується на свідомому поєднанні східних і західних принципів. У колористиці він рухається від майже монохромних рішень у «Порожніх горах» до вишуканої поліхромії «Південної весни», завжди зберігаючи тональну єдність і уникаючи «крикливості». Фактурні експерименти ґрунтуються на перенесенні каліграфічних прийомів «літаючого пензля» (фейбай) та «сухого пензля» у техніку олійного живопису, що дозволяє поєднати енергію ручного письма з матеріальністю олійної фарби. Композиційно він балансує між площинністю, успадкованою від традиційного сувою, та ілюзорною глибиною, притаманною західному пейзажу, організовуючи простір через ритмічні повтори та контрасти світла й тіні. Гори в його полотнах виступають носіями вертикальної стабільності, вічності, тоді як вода – горизонтальної плинності, змінності, очищення, і це співвідношення відтворює класичну даоську опозицію «інь-ян» у новому матеріалі.

Інституційне визнання Вен Кайсюаня є безпрецедентним за стабільністю та широтою. Його твори на багатьох Національних художніх виставках, головному змагальному майданчику китайського мистецтва, що засвідчує його безперервну присутність у національному каноні протягом понад трьох десятиліть. Роботи художника знаходяться в колекціях найавторитетніших інституцій: Національного художнього музею Китаю (中国美术馆),

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Національної академії живопису Китаю (中国国家画院), а також у художніх музеях Даляня, Цзуньї, Нінся та інших міст. Це географічне розмаїття свідчить про те, що його мистецтво резонує далеко за межами рідного регіону, набуваючи загальнонаціонального значення.

У контексті сучасного китайського олійного пейзажу творчість Вен Кайсюаня репрезентує один із найпослідовніших і найзмістовніших підходів до трансформації класичного мотиву «шань-шуй». Його художня система, яка формувалася протягом чотирьох десятиліть, демонструє органічне поєднання західних живописних технік із глибинними засадами китайської естетики, де колористичні та фактурні рішення відіграють ключову роль у творенні сучасного образу мотиву «гори та води».

Як зазначає сам митець, формулюючи кредо своєї творчості: «У своїй творчій практиці я поступово інтегрував дух китайської образної естетики в навички західного живопису». Це висловлювання фіксує фундаментальну настанову митця: техніка олійного живопису стає не самоціллю, а інструментом для вираження «свідомості життя» (生命意识) – категорії, що сягає корінням у традиційну китайську естетику [154].

Колористичні пошуки Вен Кайсюаня пройшли складну еволюцію, яку дослідники поділяють на три основні періоди: «туговщина», символічний та поетичний. Ранній період (1980-ті роки), представлений серією «Старе місто» (老城系列), характеризується «стриманою та глибокою» гамою, де переважають приглушені землисті тони, що передають ностальгійне відчуття втраченого простору. Цей період заклав основу для подальшого розвитку колористичного мислення художника, де колір виступає не лише засобом зображення, але й носієм емоційного стану.

У 1990-х роках, у серії «Руїни», колористична палітра набуває символічного виміру. Як зазначає мистецтвознавець Хе Гуйянь, у цих роботах «у тривожних, спустошених кольорових плямах залишився слід насильства людини над природою, водночас у величній трагічній атмосфері проглядає

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

промінь надії». Тут колір перестає бути міметичним і стає інструментом філософської рефлексії, що особливо важливо для трансформації мотиву «гори та води», який починає нести не лише естетичне, але й етичне навантаження.

Найбільш репрезентативним для розуміння зрілого колористичного методу Вен Кайсюаня є серія «Танення снігу» (2006), яка демонструє унікальний синтез західної техніки олійного живопису зі східною чуттєвістю. Дослідниця Чжао Сіньтун у детальному аналізі цієї серії відзначає: «Картини виконані в основному в білих і сірих тонах, з вкрапленнями чорного та синього. Переважають світлі тони, великі кольорові плями різної щільності творять основу композиції». Колористичне рішення серії ґрунтується на тонкій грі ахроматичних тонів, де білий колір (сніг) і сірий (небо, тіні) створюють «легку, дифузну атмосферу».

Принципово важливим є те, що художник свідомо уникає яскравості та декоративності, наближаючись до монохромної традиції китайського тушового живопису. Його картини олією, хоча й виконані в західній техніці, мають відтінок китайського живопису тушшю, поєднуючи витонченість східної естетики з виразністю західного живопису. Саме цей колористичний аскетизм дозволяє художникові досягти ефекту «чаньського смаку» (禅意), де мінімальними засобами досягається максимальна виразність.

Фактурна система як втілення «письма» (写). Якщо колорит у Вен Кайсюаня відповідає за створення емоційної та символічної аури твору, то фактура є тим інструментом, що безпосередньо втілює принцип «використання форми для вираження духу». Художник свідомо переносе у техніку олійного живопису каліграфічні прийоми, зокрема «літаючий пензель» (飞白) та «сухий пензель» (枯笔), що дозволяє поєднати енергію ручного письма з матеріальністю олійної фарби.

У серії «Танення снігу» фактурні рішення набувають особливого значення. Художник застосовує техніку «редукції» (减法处理), свідомо спрощуючи форми та узагальнюючи об’єкти. За спостереженням Чжао

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Сіньтун, «точки, лінії, площини та інші формальні елементи розташовані ієрархічно, об'єктивні образи звільнені від природних обмежень, вони більше не є простим відтворенням реальності, а підпорядковані суб'єктивній, вільній обробці кольору». Фактура мазка стає автономним носієм художнього змісту: грубі, широкі мазки передають масу снігу, тонші – окреслюють гілки дерев, а подекуди фактура настільки узагальнена, що предмети ледь впізнаються, перетворюючись на чисту енергію «письма».

Важливою особливістю фактурної системи Вен Кайсюаня є здатність передавати «плинність» (气韵) – ключову категорію китайської естетики. Це потребує від зображення не бути простим відтворенням реальності, а стати результатом духовної трансформації та єдності всіх елементів картини». Фактура в роботах митця стає тим інструментом, що візуалізує цей «живий дух»: через чергування пастозних і лесувальних ділянок, через контрасти гладкого й рельєфного, через ритмічну організацію мазків народжується відчуття дихання природи, її внутрішньої «вітальної» енергії.

Синтез кольору й фактури в образі мотиву «гори та води». Найвищим досягненням Вен Кайсюаня є здатність поєднувати колористичні та фактурні рішення в цілісний образ, де гори та вода постають не як об'єкти зображення, а як символи буття. У серії «Танення снігу» це реалізується через специфічну організацію простору, де «далекі образи складаються з гір і водоспаду, середній план утворюють спокійні води, що розлилися від водоспаду, а ближній план – засніжені дерева, каміння, земля» . При цьому ці об'єкти не мають чітких контурів чи деталізованої фактури – глядач «впізнає» їх за кольором, формою кольорової плями та її положенням у композиції.

Ключовим у цьому синтезі є принцип «神形合一» (єдності форми та духу). Мистецтвознавець Лі Дан резюмує: «Серія «Танення снігу» – це єдність форми й духу. Форма сприймається митцем як звичайний краєвид природи, а дух – це духовний світ, яким Вен Кайсюань наділяє сніговий пейзаж. Вдивляючись у таке художнє вираження, ми поступово відчуваємо

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

витонченість, чистоту, далечінь, таємничість, простоту» . Гора тут перестає бути просто горою, вода – просто водою; вони стають медіумами, через які художник передає своє відчуття світу, свою «свідомість життя» [146].

Дослідник Хе Гуйян узагальнює цю особливість творчості Вен Кайсюаня, відзначаючи, що в його роботах «поезія та думка», «смисл та інтерес» є найважливішими якостями. Колористичні та фактурні рішення слугують саме цьому – вони не самоцінні, але вони є тими інструментами, за допомогою яких художник досягає «поетичної» та «мислячої» якості живопису. Як зазначає Хе Гуйян, «у його пензлі ми бачимо звичайнісінькі краєвиди: відрізок дороги, гайок, куточок двору, узлісся... вони звичайні, неяскраві. Однак художник за допомогою композиційної ієрархічності та осмисленої форми, а також тонких, ледь помітних кольорових змін здатен віднайти приховану в них «поезію та інтерес» [124].

Отже, колористичні та фактурні особливості інтерпретації мотиву «гори й води» в олійному живописі Вен Кайсюаня демонструють глибинний синтез західних технічних засобів зі східною естетичною традицією. Його метод грунтується на свідомому обмеженні колористичної палітри (тяжіння до ахроматичних і землистих тонів), на перенесенні каліграфічних принципів у фактуру олійного мазка та на здатності через ці формальні засоби виражати «свідомість життя» – ту глибинну єдність людини й природи, що становить основу китайського світогляду. Серії «Танення снігу» та «Порожні гори» стають у цьому контексті не просто пейзажами, а візуальними медитаціями на вічні теми буття, де колір і фактура слугують не зображенню, а вираженню.

Вен Кайсюань постає як одна з ключових фігур сучасного китайського олійного пейзажу, чия творчість демонструє можливість органічного, нееклектичного синтезу західних технічних засобів із глибинними основами східної естетики. Його серійний підхід до розробки мотиву шань-шуй відкриває нові можливості для оновлення традиції без втрати її ідентичності. Як професор і керівник магістерських програм, він не лише створює власні твори, але й формує художнє мислення наступних поколінь, забезпечуючи

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

тяглість традиції в умовах стрімких соціокультурних змін. Подальше дослідження його спадщини, зокрема у порівняльному ключі з творчістю сучасників (Чень Хесі, Чжу Ша, Сун Сюечжі), а також вивчення архівних матеріалів та ескізів дозволить глибше зрозуміти механізми того культурного синтезу, який визначає обличчя сучасного китайського мистецтва.

Фактурними ефектами і схожою мистецькою концепцією наближеними до творчості Вен Кайсюаня є пейзажне малярство Хоу Баочуаня (侯宝川, 1958–2025). Він видатний сучасний китайський художник з Сичуаня, спеціалізується на олійному живописі пейзажів, інтерпретуючи мотив «гори-води» («шань-шуй») через колористичні та фактурні інновації. Народжений у Ченду, він закінчив Інститут образотворчих мистецтв Сичуаню у 1986 році, де згодом став викладачем і віце-деканом. Член Асоціації художників Китаю та Асоціації художників Чунціна митець відомий серіями пейзажів, що відображає його глибоку любов до рідної землі [56, с. 86]. У контексті колористичних та фактурних особливостей сучасної інтерпретації «шань-шуй», його роботи синтезують традиційну символіку з сучасними емоціями, фокусуючись на спустошенні, гіркоті та урочистості.

Ранні роботи Хоу Баочуаня пов’язані з рухом «сільського реалізму» 1980-х, але справжня еволюція пейзажів з самостійним естетичним значенням відбулася на початку 1990-х. Творчий імпульс художника спрямований на абстрагування видимого світу в «значущу форму». Вільний від умовностей, він віддає перевагу спонтанному вираженню, але вимогливий до форми. Панорамна перспектива без детальної фіксації акцентує атмосферу та внутрішній дух, створюючи поетичну мову та декоративні форми для спокійної сільської атмосфери, що викликає тугу за домівкою у міських жителів.

Колористичні особливості в інтерпретації «шань-шуй» у Хоу Баочуаня еволюціонують від обмеженої палітри для емоційної глибини до контрастних тонів, що виражають спустошення та гіркоту. У серії «Ляншань» з середини 1990-х колір робіт митця стає інструментом символізму: строкаті відтінки

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

додають ваги, послаблені далекі гори та небо інтегруються в середній план для хаотичного ефекту. Це переосмислення традиційного мотиву, де колір не лише передає атмосферу, а й ностальгію за батьківщиною, шануючи природу.

Фактурні особливості підкреслюють сучасну інтерпретацію: грубі мазки та лінійні поділки створюють потужну текстуру, подібну до традиційного живопису, але в олійній техніці. Метод віднімання посилює хаотичне та пустельне зображення, де фактура імітує природні текстури, додаючи ваги та урочистості. Це синтез спонтанності з вимогливістю форми, де текстура стає діалогом з внутрішніми спогадами.

У полотні «Весна в хмарах – Хроніка села Кліф» (іл. 3.44) митець використовує панорамну перспективу з декоративними формами, де колірні градієнти хмар і скель символізують відродження та стійкість гори, а фактурні шари додають поетичної мови. В роботі «Весняний дощ живить квіткове поле» (іл. 3.45) Хоу Баочуань інтерпретує воду як динамічний елемент родючості, з грубими мазками для текстури дощу, контрастними тонами для гіркоти та урочистості, викликаючи спогади про батьківщину.

Однією з важливіших особливостей втілення мотиву «гори і води» в творчості сучасних китайських пейзажистів, які працюють в олійній техніці, – звернення до династичної традиції зелених, червоних і блакитних пейзажів. Оскільки саме ці колористичні моделі стали історичною основою сучасних живописних трансформацій, зокрема у творчості Хонг Лінга (洪凌, Hong Ling, нар. 1955).

Художник, вихований у середовищі постсоціалістичного академічного живопису та пов’язаний із пекінським мистецьким контекстом кінця XX століття, поєднує традиційний мотив з експресивною матеріальністю олії. Його зелені пейзажі (іл. 3.49) не відтворюють мінеральну чистоту тансько-сунської палітри, а перетворюються на складні багатошарові масиви кольору. Зелений у нього окрім декоративної площинної маси, розщеплюється на спектр від болотяних до нефритових відтінків, змішується з вохрою та темними підкладками, формуючи глибоку, майже тілесну фактуру. В полотнах

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

митця простежується переосмислення принципу «зелені гори та води» (青绿山水), але замість гладкої поверхні з'являється щільна пастозність і краплинна текстура.

Червоні та теплі тони в роботах митця виконують іншу функцію, ніж у літераторській традиції. Якщо в династичному живописі червоний був акцентом, то у нього він може заповнювати значні площини, створюючи відчуття палаючого світла або осінньої насиченості. Червоний і вохристий у його полотнах часто взаємодіють із темною основою, породжуючи ефект внутрішнього світіння. Ця колористична стратегія поєднує традиційну символіку осені та трансформації з модерністською експресією матеріалу.

Блакитні та сині пейзажі (洪凌) демонструють ще радикальнішу зміну традиції. Якщо в тушевому живописі династії Сун блакить була атмосферною ілюзією, то в його олійному живописі вона стає густою матерією, що поглинає простір. Синій колір митець нашаровує тонкими шарами, розчиняючи контури гір, перетворюючи їх на абстрактні силуети. Фактура створює ефект туманності, але вже не за рахунок пустоти паперу, а через фізичну товщу фарби. Таким чином, художник переводить принцип «порожнечі» в матеріальну категорію.

Отже, зелені, червоні й блакитні пейзажі династичного Китаю формували символічно-декоративну систему кольору, в якій домінували мінеральна чистота, контрольована площинність і духовна метафоричність. У творчості Хонг Лінга ця система трансформується в експресивно-матеріальну модель, де колір втрачає жорстку символічну ієрархію та набуває статусу самостійної живописної субстанції. Він зберігає історичну пам'ять про атмосферну поетику сунської туші, але інтерпретує їх через призму сучасної олійної техніки, багатошарової фактури та емоційної інтенсивності. Саме в цій взаємодії історичної колористичної традиції й сучасної матеріальної експресії полягає ключова особливість його інтерпретації мотиву «гори та води».

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Вень Ліпен (闻立鹏, Wen Lipeng, 1931 р. н.), син відомого китайського поета Вень Їдо (1899–1946), є видатним сучасним китайським художником, чия творчість органічно вписується в контекст дослідження колористичних та фактурних особливостей інтерпретації мотивів гори та води в олійному живописі Китаю. Народжений у Шанхаї, художник навчався в Центральній академії образотворчих мистецтв (CAFA) у Пекіні, де згодом став професором, а також членом Китайської асоціації художників. Його мистецька кар'єра охоплює понад шість десятиліть, під час яких його творчість еволюціонувала від фігуративного живопису до абстрактних пейзажів, натхненних традиційним шань-шуй, але адаптованих до сучасних технік олійного живопису [152]. Необхідність включення Вен Ліпена до цього дослідження зумовлена його унікальним синтезом класичної китайської естетики з західними впливами, де мотив «гори та води» перетворюється на абстраговані, колористично насичені форми, які відображають філософську глибину даосизму та буддизму.

Особливо яскраво в його творчості простежуються особливості «шань-шуй» династичного Китаю, зокрема наближеність до традицій червоних і синіх пейзажів, як і в творчості Хонг Лінга. Ці традиції сягають династії Тан (618–907), коли художники започаткували стиль «синьо-зелені гори та води» (青綠山水), в яких мінеральні пігменти лазуриту для синього (символ небесної вічності та чистоти) і зелений малахіт для рослинності, створювали ідеалізовані, декоративні ландшафти, що підкреслювали гармонію людини з космосом. У династії Сун (960–1279) цей стиль еволюціонував, інтегруючи червоні тони (кіновар для гір, що символізували імператорську велич, пристрасть і трансформацію), де червоні акценти додавали драматичності та енергії «ци» (氣). Вень Ліпен переосмислює ці традиції в сучасному олійному живописі, де яскраві сині та червоні кольори не лише фактурно імітують мінеральну текстуру класичних пігментів, але й передають екологічні та

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

екзистенціальні теми, роблячи його ключовим прикладом модернізації «шань-шуй».

Чітко виражений стиль, наближений до зелених, червоних й блакитних пейзажів династичного Китаю, які формували символічно-декоративну систему кольору, простежуються в роботах Вень Ліпена, починаючи з кінця 1990-х років. На той час, митець вже остаточно сформував свій стиль під впливом післяреформеного Китаю 1980-х, коли художники шукали баланс між традицією та західним модернізмом [173, с. 96].

Наприклад, у творах створених у 1987 році простежується постмодерний абстракціонізм з елементами експресіонізму, натхненний традиціями «шань-шуй» династій Тан і Сун, а також західними абстракціоністами (Марк Ротко) з його кольоровими полями. Соціально-культурні умови, такі як урбанізація та втрата зв'язку з природою, вплинули на створення, а вплив традицій червоних і синіх пейзажів проявляється в домінуючому синьому, що нагадує лазурит Танських майстрів.

На величезному полотні, немов стіна старовинного храму, розгортається видіння втраченої гармонії. Це «Блакитні спогади» (іл. 3.51) – програмний твір 1987 року, створений Вень Ліпеном у переломний для Китаю час, коли після десятиліть ізоляції країна з відкритістю неофіта вдихала повітря західного модернізму, водночас болісно шукаючи власне обличчя в новому світі.

На полотні розгортається абстрагований ландшафт, де мотив «гори та води» зливається в єдиний блакитний моноліт. Домінантний синій нагадує про лазуритові небеса майстрів династії Тан, але в роботі сучасного художника він утратив свою декоративну статичність. Розтяги синіх і фіолетових напівтонів на тлі глибоких чорних додають композиції глибини й тривоги. Блакитний стає метафорою води, плинності спогадів, а теплі відтінки гірських піків стабільності минулого, яке ми вперто намагаємося утримати. Формально-стилістичне вирішення твору позначене впливом кольорових полів Марка Ротко, але фактура принципово інша: грубі мазки олії, накладені шар за шаром, імітують мармурову текстуру, немов ефект фрески, вкриту патиною віків.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Горизонтальний формат і плавні світлотіньові переходи підсилюють настрій медитації, занурення в споглядання. У цьому творі Вень Ліпен знаходить точку рівноваги, де західна абстракція зустрічається зі східною чуттєвістю, а фігуративність поступається місцем чистому, емоційно насиченому кольору.

Якщо ранні роботи майстра були сповнені ліричної ностальгії, то пізніші, зокрема «Безмовна стела № 5» (іл. 3.52), вже стають плодом зрілих роздумів художника, час яких збігся з пост-тяньаньменьською епохою, коли Китай, захлинаючись економічним піднесенням, водночас переживав складний період культурної рефлексії. На квадратному полотні постає образ гірського темного моноліту на червоному тлі. Кіноварні кольори несуть тривожний настрій, який підсилюють різкі контрасти світла й тіні. Експресивна фактура мазків посилюють відчуття драми, майже екзистенційної ізоляції. Гора стає пам'ятником минулому, яке ми не маємо права забути, але яке дедалі більше віддаляється від нас.

Червоний, що оточує її, може бути прочитаний і як текуча вода або як небо. У цьому творі відчувається вплив Джексона Поллока, але енергія тут не розпорошена по всьому полотну, а сконцентрована в одному центрі, що надає роботі майже іконічної напруги. «Безмовна стела № 5» стає простором для буддійської медитації над порожнечею, над тлінністю всього сущого, над тією мовчазною величчю природи, яка залишається незворушною свідком людських драм.

На зламі тисячоліть, коли Китай уже впевнено виходив на світову арену, Вень Ліпен створив ряд камерних за розміром робіт, наприклад «Вечірній бриз» (іл. 3.53) сповнений ліризму та світлої гармонії. Здається, тривоги попередніх десятиліть уляглися, поступившись місцем споглядальному спокою. На невеликому полотні розгортається краєвид, де коричнева, землиста маса гори (стабільність, основа буття) пронизана блакитними плямами, що вільно струменяться у вечірньому повітрі. Блакитний колір утратив інтенсивність та насиченість як в ранніх роботах митця, він став прозорішим і

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

світлішим, немов художник нарешті дозволив собі говорити не про втрачене, а про віднайдене.

Композиція, хоч і залишається реалістично-абстрактною, сприймається спокойною і рівноважною. Ніжні, плавні переходи світла; фактурні, але делікатні мазки створюють відчуття фізичної присутності повітря, його ледь вловимого руху. «Вечірній бриз» стає втіленням принципу Дао, природного плину речей, який не потребує слів. Гармонія людини з природою досягнута не в зовнішньому світі, а у внутрішньому просторі художника, який зумів передати цей стан глядачеві. У цій роботі класична традиція синьо-зелених пейзажів знаходить своє найбільш органічне, сучасне й водночас позачасове звучання, стаючи містком між тисячолітньою мудрістю Сходу й пошуками сенсу в глобалізованому світі.

У серії живописних пейзажів Вень Ліпена «Життя» 2014 року (іл. 3.56–3.59) чітко простежується сучасна інтерпретація традиційних мотивів гори та води, що втілюється через колористичну та фактурну систему, поєднуючи спадщину династичного Китаю з інноваційними засобами виразності. Серія яскраво відображає зелені, червоні та блакитні пейзажі, що лягли в основу символічно-декоративної системи кольору стародавнього Китаю, де домінували мінеральна чистота, контрольована площинність та духовна метафоричність.

У кожній роботі живописної серії центральним елементом стає біле дерево з рельєфною поверхнею, що виходить на тлі насичених кольорових шарів. У першій роботі серії художник поєднує глибокі зелені та золотисто-жовті відтінки, створюючи динамічний діалог, що нагадує осінні пейзажі (іл. 3.56). Друга робота відзначається насиченим блакитним фоном із ніжними зеленими акцентами, що асоціюється з водними просторами та небом (іл. 3.57). У третьому пейзажі акцентується увага на густих зелених тонах, в інших поєднується сріблясту гаму доповнюють яскраво-жовті акценти, додаючи композиції глибини та руху (іл. 3.58). Фактура полотен, створена за допомогою

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

змішаної техніки, виявляє видимі тріщини та шари фарби, що нагадують мінеральні пігменти класичної китайської живописної традиції.

Мінеральні домішки надають фарбовому шару кристалічної глибини й матової насиченості. Це створює ефект не просто живописної поверхні, а кольорового «тіла», що відсилає до настінного живопису та храмових розписів традиційного Китаю. У цьому сенсі його практика перегукується з історичною моделлю сакралізованого кольору, але реалізується засобами сучасного олійного живопису.

Вень Ліпен активно експериментує із додаванням у фарбу піску, гіпсу та інших текстурних компонентів. Така практика пов'язана не лише з модерністськими пошуками матеріальності, але й із переосмисленням традиційної китайської естетики «фактурного штриха» (皴法), де структура гір передавалася через різні типи ліній і мазків [158]. В його олійних пейзажах фактура полотна стає майже скульптурною: поверхня може тріскатися, розшаровуватися або утворювати нерівності. Це створює відчуття геологічної глибини, що перегукується з символікою гір як втілення часу та космічної стабільності. Таким чином, матеріальна експресія поєднує модерністський інтерес до текстури з традиційним китайським уявленням про природу як живу енергію (气).

Митець прагнув зберегти «лінійну культуру» китайського мистецтва навіть у роботі з олією. Його тонкі, енергійні лінії, що нагадують каліграфічні штрихи, виконують наряду з декоративною функцією, організовуючу і ритмічну напругу. У творах художника спостерігається поєднання олійної основи з елементами тушевого письма. Це створює багатошаровість візуального досвіду: західна техніка поєднується з китайською концепцією «письма як живопису», де мазок є продовженням духовного імпульсу митця. Вень Ліпен приділяв особливу увагу багатошаровій побудові полотна. Його метод включав нанесення кількох напівпрозорих шарів, що створюють ефект світлового мерехтіння. Такий підхід можна розглядати як трансформацію

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

традиційної китайської техніки «водяного кольору», де прозорість і повітряність формували атмосферну глибину.

В олійному виконанні ця прозорість набуває іншої якості: світло ніби проходить крізь шар фарби, але водночас затримується в текстурних нерівностях. У результаті виникає синтез західної матеріальності й східної концепції порожнечі як активного простору.

Майстер відмовляється від лінійної перспективи, зберігаючи площинність, характерну для китайських пейзажів династичного Китаю, і одночасно надає фігурам дерев духовної метафоричності. Кольорова палітра, що виходить з традиційних династичних уявлень про гармонію природи. Вень Ліпен переосмислює національну спадщину, зберігаючи есенцію історичної колористичної системи через експерименти з текстурою та просторовою організацією.

Ван Кеджу (王克举, 1956 р.н.) є провідним сучасним китайським олійним живописцем, чия творчість присвячена переосмисленню традиційного мотиву «гори та води» через призму сучасного пленерного живопису. Народившись в місті Цзибо провінції Шаньдун, митець здобув мистецьку освіту (Шаньдунська академія мистецтв, яку закінчив у 1983 році), яка поєднувала класичну китайську традицію із засвоєнням європейських живописних технік.

Робота «Далекий бік Уї» демонструє характерні риси стилю Ван Кеджу, що базуються на поєднанні експресіоністського підходу з традиційним китайським розумінням гармонії людини та природи (іл. 3.61). Композиція твору організована за принципом горизонтальних площин, що послідовно ведуть погляд глядача від переднього плану через середній до далекого гірського масиву. Колористична побудова роботи відзначається контрастним співставленням теплих та холодних тонів: насичені помаранчеві, охристі та теракотові акценти середнього плану протиставляються глибоким синім та фіолетовим відтінкам гірського масиву, створюючи ефект сяйва та просторової глибини.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Фактурне вирішення є особливо виразним у зображенні терасоподібних схилів, де митець застосовує техніку корпусного письма з використанням мастихіну та пензля. Напрями вертикальних мазків підкреслюють висоту та стрімкість скель, тоді як вигнуті ритмічні лінії імітують контури терасованих схилів, надаючи землі відчуття плинності та скульптурної глибини. Водна поверхня озера у центральній частині композиції трактована площинно та гладенько, що створює необхідний візуальний спокій та контраст щодо рельєфної текстури навколишнього пейзажу.

Твір «Величава гора Тайхан» (іл. 3.62) 2017 року є вершинним досягненням пейзажного живопису Ван Кеджу, демонструючи монументальність форм та розширений формат полотна. Диптих складається з двох панелей, що дозволяє створити панорамне охоплення гірського масиву. Композиційна структура твору базується на чіткому розподілі горизонтальних зон: темна лісиста основа формує міцний фундамент, тоді як центральну частину займають монументальні скельні урвища, освітлені теплими відтінками вохри та теракоти.

Колористична система диптиху відзначається особливою вишуканістю у трактуванні світла та тіні. Світлі ділянки скель побудовані шляхом нашарування теплих напівтонів, що створюють відчуття масивності та солідності кам'яної породи. Тіні трактовані як контрастні, майже каліграфічно-пластичні форми глибокого чорного та індигового кольору, що прорізують гірський масив та надають йому енергетичної напруги. Фактура роботи є особливо рельєфною в ділянках скель, де мазки переважно горизонтальні та ритмічні, імітуючи шарувату структуру осадових порід.

На відміну від Ван Кеджу, який обрав шлях безпосереднього емоційного переживання пейзажу, що відбивається в його експресіоністській манері та насиченій колористичній системі, Чао Ге (朝戈, 1957 р.н.) наголошує на інтелектуальному та медитативному споглядані природи. Колористична система творів Чао Ге являє собою унікальний синтез традиційних китайських принципів кольору з виражальними можливостями олійного живопису

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

західного типу. На відміну від класичного «шань-шуй», де палітра обмежується переважно чорною тушшю та сепією з мінімальними акцентами, Чао Ге розробляє насичену поліхромну систему, що базується на поєднанні теплих землистих тонів з холодними акцентами синього та зеленого. Така колористична побудова дозволяє митцю водночас зберегти зв'язок із традиційним уявленням про гармонійне співіснування «іньських» та «янських» елементів ландшафту.

Фактурне вирішення робіт Чао Ге відзначається майстерним поєднанням різноманітних технік нашарування та нанесення фарби, що створює багатошарову поверхню полотна. Митець застосовує техніку корпусного письма (impasto) у поєднанні з лесуванням та скребленням, що дозволяє досягти ефекту рельєфності та глибини, не властивого традиційному китайському живопису. Особливо виразно ця техніка проявляється у зображенні гірських масивів, де щільні мазки різної товщини імітують кам'янисту структуру скель та лінії гірських хребтів, водночас залишаючись відкритими для вільної інтерпретації глядачем.

У роботі «Поле на горі Іньшань» (іл. 3.63) Чао Ге демонструє характерне для свого стилю поєднання традиційної китайської концепції «білого простору» (любай) із західним розумінням насиченого кольору. Митець використовує світлу палітру з переважанням охристих, теракотових та зелених тонів, що репрезентують вегетацію та оброблену землю, тоді як сині акценти символізують водоймища та затінені ділянки. Фактура твору поєднує прозорі шари фарби у небесній частині з щільними рельєфними мазками на передньому плані, створюючи ефект просторової глибини та тактильності одночасно.

У триптиху «Монгольський епос» Чао Ге розширює тематичний та технічний діапазон, поєднуючи величні пейзажні панорами з епічним зображенням людських постатей. Колористична побудова триптиха відзначається особливою монументальністю та драматизмом, де насичені сині та золоті тони репрезентують монгольський степовий простір та культурну

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

спадщину кочівників. Фактурне вирішення цього твору є найбільш експериментальним у доробку митця: тут поєднуються техніки розгонистого мазка з ретельно опрацьованими ділянками, що створює ефект напруги та динаміки, відповідний епічному характеру зображуваного.

Порівняння творчості Ван Кеджу та Чао Ге дозволяє виявити спільні риси та відмінності у підході до інтерпретації традиційного мотиву «шань-шуй» та монгольських краєвидів у сучасному китайському олійному живописі. Обидва митця походять із регіонів, багатих на величні природні ландшафти (Ван Кеджу з провінції Шаньдун, а Чао Ге з Внутрішньої Монголії), що визначає їхнє тяжіння до монументальних пейзажних композицій.

Спільним для обох художників є використання експресіоністської манери письма, що дозволяє передати не лише зовнішню подобу природи, а й її внутрішню енергію та духовний зміст. Обидва митці застосовують техніку корпусного письма, створюючи рельєфну поверхню полотна, що надає творам тактильності та фізичної присутності. Водночас колористичні системи художників суттєво відрізняються: Чао Ге тяжіє до стриманої палітри з переважанням синіх та сірих тонів, що надає його творам медитативного характеру, тоді як Ван Кеджу обирає насичену поліхромію з активним використанням теплих охристих та червоних відтінків, що створює ефект емоційного напруження та експресії.

Слід зазначити, що хоча Чао Ге є етнічним монголом і безпосередньо пов’язаний із монгольськими темами, Ван Кеджу звертається до зображення гірських масивів різних регіонів Китаю, включаючи Тайхан як одну з священних гір китайської традиції. Творчість обох художників перебуває в руслі загального інтересу китайських пейзажистів до величних природних формацій як символів національної ідентичності та духовної спадщини, водночас кожен із них інтерпретує цю традицію через власний індивідуальний стиль та емоційний досвід.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Висновки до третього розділу. У рамках дослідження композиційних трансформацій мотиву гори та води в сучасному олійному живописі Китаю було проаналізовані пейзажні твори в олійній техніці. Аналіз виявив еволюцію формальних прийомів, глибинну переорієнтацію художньої філософії, що відображає пошук нової культурної ідентичності в умовах глобалізації. Ключовим аспектом цієї трансформації стала радикальна зміна перспективних систем: від успадкованої у Європи лінійної перспективи (організація простору з позиції зовнішнього спостерігача) до синтетичних та суб'єктивних моделей, які повертають глядача всередину образного світу, відтворюючи принципи «розсіяної перспективи» традиційного «шань-шуй» або ж повністю абстрагуючись від фізичного простору на користь простору метафізічного. Ця метаморфоза перспективи стала фундаментом для вироблення нових іконографічних схем та формування трьох виразних типів композиційних рішень.

Перший тип «реалістичні композиції» виступає як пряме запозичення та адаптація західного пейзажного канону. В цих композиціях мотив гори та води втрачає свою віковічну символічну універсальність, перетворюючись на конкретні, часто топографічно впізнавані об'єкти, такі як пагорби Сичуаню або береги Янцзи. Простір організований за законами лінійної перспективи, що створює ілюзію глибини та дистанції, акцентуючи горизонтальну динаміку, де вода (річки, озера) виконує роль рухомої, життєдайної артерії, а гори – статичного, монументального фону (Ян Веньлян, Чень Ченбо, Бай Юпінг). Ця схема, хоч і технічно віртуозна, часто стає свідченням художньої ностальгії або свідомого конструювання національного образу для зовнішнього сприйняття.

Другий тип «гібридні композиції» є найбільш витонченим та концептуально навантаженим відгуком на традицію. В цій типологічній групі відбувається не еклектичне змішування, а органічний синтез: об'ємна форма олійного живопису поєднується з лінеарною виразністю та лапідарною композицією тушевої манери. Перспектива стає біполярною, поєднуючи умовну «порожнечу» («сюй») у частинах полотна з атмосферною, тональною

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

глибиною в інших. Саме в цьому типі народжуються принципово нові іконографічні схеми: фрагмент традиційного мотиву (скеля, гілка сосни, бамбук) ізолюється, масштабується та інтегрується в абстрактний фон, що нагадує одночасно і сувій, і сучасний мінімалістичний інтер'єр. Така композиція трансформує конкретний символ в універсальну метафору, розміщуючи його в просторі між минулим і сучасним, між приватною медитацією та публічним визнанням (У Гуанчжун, Су Тяньці, Пан Джун та ін.).

У третьому типі «абстрактно-реалістичних композиціях» художники здійснюють радикальний розрив з піктографічною традицією. Мотив «гори та води» повністю денатуралізуються, перетворюючись на автономні ритмічні структури, колірні поля та фактурні рельєфи. Перспектива як така зникає, замінюючись чистою суб'єктивною та емоційною динамікою. В цих роботах народжуються нові іконографічні схеми, де традиційний дуальний принцип «інь-ян» перетворюється на абстрактну візуалізацію космічних або соціальних катаклізмів, стаючи символом хаосу, страждання, чи, навпаки, первісної гармонії енергій (Чень Хесі, Чжу Ша, Вень Ліпен та ін.).

Отже, запропонована типологія від реалістичного звернення до зовнішньої форми, через гібридний синтез до повної абстрактної трансценденції демонструє не лінійний прогрес, а паралельні шляхи розвитку сучасного китайського живопису. Кожен з цих шляхів пропонує власну відповідь на ключовий виклик: як говорити мовою глобального сучасного мистецтва, не зраджуючи тисячолітній метафізичній основі власної культури. Нові іконографічні схеми, що виникли в цих композиційних моделях, свідчать не про відмову від мотиву гори-води, а про його феноменальне відродження як живого, пластичного концепту, здатного вбирати в себе усю складність, конфлікти та пошуки Китаю XXI століття.

Визначено, що сучасні художники в колористичних і фактурних інноваціях втілення мотиву «гори-води» демонструють різноманітність підходів: одні свідомо звертаються до традиційних технік, інші розвивають нові методи, що базуються на західній традиції абстракції. У сучасному

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

китайському пейзажному живописі відбувається синтез зазначених підходів: колір може бути одночасно символічним і експресивним, нести традиційне культурне значення або виражати індивідуальний досвід митця. Ця здатність до подвійної інтерпретації кольору є однією з найхарактерніших рис сучасного китайського олійного пейзажу, що дозволяє йому поєднувати традиційне і сучасне, національне і універсальне в органічній цілісності.

Дослідження виявило, що серед численних характеристик сучасного китайського пейзажного живопису особливо вирізняється своєрідна дихотомія колористичних підходів: митці або створюють монохромні композиції, що продовжують класичну традицію «шань-шуй», або працюють на основі зближених кольорових відношень, що забезпечує гармонійну тональну цілісність твору. Особливо важливою особливістю втілення мотиву «гори і води» в творчості сучасних китайських пейзажистів, що працюють в олійній техніці, є звернення до династичної традиції зелених, червоних і блакитних пейзажів. Саме ці колористичні моделі стали історичною основою сучасних живописних трансформацій, визначаючи специфіку китайського колориту в його діалозі із західною традицією. Сучасні художники відтворюють ці історичні моделі, переосмислюючи їх у контексті актуальних естетичних запитів, створюючи унікальний синтез, що поєднує багатовікову традицію китайського пейзажу з виражальними можливостями олійного живопису.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

ВИСНОВКИ

Проведене дисертаційне дослідження дозволило комплексно проаналізувати трансформації мотиву «гори та води» традиційного «шань-шуй» у сучасному олійному живописі Китаю, виявивши механізми адаптації багатовікової художньої традиції до нового технічного медіуму та зміненого культурно-історичного контексту. Результати роботи підтверджують, що мотив «шань-шуй» зберіг свою життєздатність як культурний код, зазнавши водночас суттєвих композиційних, колористичних і семантичних трансформацій, які відображають діалектику збереження та оновлення національної художньої ідентичності.

1. Аналіз стану дослідженості проблеми засвідчив, що, попри значний масив мистецтвознавчих праць, присвячених традиційному «шань-шуй» та окремим аспектам олійного живопису Китаю, комплексне вивчення трансформацій мотиву «гори та води» залишалося недостатньо розробленим. Застосована міждисциплінарна методологія, що інтегрувала іконографічний, формально-стилістичний, семіотичний та культурологічний підходи, уможливила системний аналіз досліджуваного феномену на перетині історії мистецтва, естетики та філософії культури. Обрана джерельна база, що охоплює як класичні трактати китайської естетики (Се Хе, Цзін Хао, Го Сі), так і твори сучасних митців олійного живопису, забезпечила ґрунтовність і репрезентативність дослідження.

2. Дослідження еволюції традиційних мотивів «шань-шуй» у живописі династичного Китаю виявило їх поліваріантність і багатогранність, що стало підґрунтям для подальших трансформацій. Встановлено, що мотив «гори та води» у традиційному мистецтві не був монолітним – він розгалужувався на кілька основних типів (піджанрів): «гунбі шань-шуй» (академічний пейзаж), «сеї шань-шуй» (експресивний пейзаж), «веньжень шань-шуй» (пейзаж літераторів), «цінлюй шань-шуй» (кольоровий декоративний пейзаж) та «баймяо шань-шуй» (лінійний графічний пейзаж). Ці типи відрізнялися філософською орієнтацією (конфуціанство, даосизм, чань-буддизм),

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

соціальним контекстом (придворне мистецтво та творчість вчених-відлюдників), технікою (монохромність та поліхромність, деталізація або спрощення) та функцією (імперська легітимація або особиста медитація).

Еволюція мотиву «шань-шуй» в живописі династичного Китаю демонструє поступальний розвиток від зародження жанру в період Шести династій та формування його класичних форм за династії Тан (Цзун Бін, Лі Сісюнь, Ван Вей) через монументальну зрілість Північної Сун (Цзін Хао, Фан Куань, Го Сі) до ліричного повороту Південної Сун (Мі Фу, Ма Юань, Ся Гуй) і завершується індивідуальною експресією митців династії Юань (Хуан Гунван, У Чжень, Ні Цзан), що відображає загальну тенденцію трансформації від космічного порядку до внутрішньої духовної рефлексії.

3. Аналіз змін просторових моделей у період 1900–1980-х років дозволив простежити поступовий перехід від традиційної «рухомої» перспективи «шань-шуй» до гібридних композиційних схем. Процес вестернізації, що розпочався в умовах колоніальної модернізації, супроводжувався впровадженням лінійної перспективи з єдиною точкою сходу, проте не призвів до повного витіснення традиційних принципів. Дослідження трансформацій мотиву гори та води в сучасному олійному живописі Китаю уможливило розробку синтетичної типології, що інтегрує художньо-стильові, ідеологічні, філософсько-естетичні та соціокультурні критерії. Виокремлено п’ять основних підходів:

- Перша концептуальна модель «адаптивний реалізм» представлена художниками, що започаткували розвиток китайського олійного живопису. До цієї групи належать: Лі Тієфу, Чень Баої, Янь Веньлян, Чень Ченбо та інші, які інтегрували європейську техніку реалістичного зображення з китайською традицією, створюючи своєрідний синтез Сходу та Заходу;

- Друга модель «експресивний синтез» представляє спроби передати дух традиційного «шань-шуй» через експресію олійного мазка. Художники цієї групи (Лю Хайсу, Лю Сібай та інші) прагнули інтегрувати концепцію «се-і» (писання ідеї) в олійну техніку, де форма підпорядковується вираженню

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

внутрішнього стану. Енергія руху пензля стає самостійним виражальним засобом, а просторові відносини підпорядковуються емоційному стану художника.

- Третя концептуальна модель «неокласична ідеалізація» поєднує елементи академічної школи з китайською поетикою. Представниками цієї групи є Цзінь Шаньї, Пан Джун та Цзянь Чунмін, які у власних роботах поєднують європейську перспективу з поетичним ставленням до природи.

- Окрему позицію займає декоративно-площинна модель, яку репрезентують У Гуанчжун, Чжу Ша, Чень Хесі та інші. В їх пейзажах гірські масиви узагальнюються до ритмічних кольорових площин, що споріднює їх з традиційним китайським декоративним живописом.

- П’ята модель представляє найсучасніший етап розвитку китайського олійного пейзажу. Художники цієї групи (Чжу Найчжен, Хонг Лінг, Сю Лі та інші) переосмислюють можливості олійної техніки для відтворення космогонії «шань-шуй». У їхніх полотнах простір перетворюється на ментальний пейзаж, де традиційні форми піддаються абстрагуванню.

Ця типологія розкриває багатогранність мотиву «шань-шуй» як культурного коду, що еволюціонує від інструменту національної пам'яті через ідеологічну легітимацію до універсального художнього дискурсу.

4. Аналіз композиційних трансформацій виявив три основні моделі просторової організації в сучасному олійному пейзажі: перша модель – збереження триплощинної структури традиційного «шань-шуй» (передній, середній і задній плани) з адаптацією до олійної техніки; друга модель – гібридний підхід, де лінійна перспектива поєднується з атмосферною, створюючи ефект «розчинення» форм у просторі; третя модель – площинне декоративне вирішення з акцентом на колористичних і фактурних якостях олійного живопису. Встановлено, що трансформація перспективних систем відбувається на перетині західної парадигми фіксованого погляду та китайської концепції «рухомої» перспективи з множинністю точок зору, що

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

зумовлює унікальний синтетичний характер сучасного китайського олійного пейзажу.

5. Дослідження колористичних і фактурних особливостей засвідчило, що перехід від туші до олійної фарби адаптувався митцями за допомогою традиційної колористичної філософії. Китайські митці виробили специфічні прийоми, що дозволяють олійними засобами досягати ефектів, співзвучних із тушевим живописом: лесування як аналог розмивань туші, приглушена зелено-блакитна гама, серпанкова димка для створення атмосферної перспективи, каліграфічність мазка. Водночас олійна техніка відкрила нові можливості – імпасто, багатошаровість, матеріальність фактури, які збагатили палітру художніх засобів репрезентації мотиву «гори та води».

Визначено, що серед численних характеристик сучасного китайського пейзажного живопису особливо вирізняється своєрідна дихотомія колористичних підходів. Переважають монохромні твори, які продовжують класичну традицію «шань-шуй». Набувають поширення також пейзажі на зближених кольорових відношеннях, що забезпечує гармонійну тональну цілісність твору.

Важливою особливістю втілення мотиву «гори та води» в олійному живопису є звернення до династичної традиції зелених, червоних і блакитних пейзажів. Ця традиція тяжіє до пейзажів династії Тан: декоративного стилю «цінлю шань-шуй» (імператорський стиль) та монохромного стилю «відлюдника в медитації». Відсутність кольору не є обмеженням, а навпаки – відкриттям простору для медитативного споглядання, де глядач міг «домалювати» власні емоції та асоціації.

6. Визначені фактурні особливості втілення мотиву, а саме – каліграфічна точність контурів, текстурний мазок «цунь-фа» та матеріальність олійної фарби. Ця гра фактур, що поєднує західну щільність імпасто зі східною графічністю, відтворює фундаментальні принципи класичної китайської естетики: цілісність сприйняття, роль порожнечі (сюй), каліграфічну виразність лінії та символізм колориту, які інтегровані в єдиний семіотичний

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

механізм, спрямований на вираження філософської сутності мотиву «гори та води».

7. Аналіз семантичних трансформацій виявив еволюцію від універсального символізму до індивідуалізованої художньої метафори. Якщо в традиційному «шань-шуй» мотив «гори та води» був носієм сталих філософських категорій (Інь-Ян, Дао), то в сучасному контексті він стає також засобом вираження особистого досвіду, рефлексії над урбаністичною реальністю, екологічною кризою та глобальними викликами. Ця семантична трансформація свідчить про адаптивність китайської художньої традиції, її здатність залишатися актуальною, не втрачаючи зв'язку з філософськими витоками.

Мотив «гори та води» в сучасному китайському олійному живописі зберігає свою духовну сутність, попри суттєві формальні трансформації. Гора продовжує символізувати стабільність, силу та вічність, тоді як вода асоціюється з текучістю та трансформацією. Їхня діалектична взаємодія, що втілює космічну гармонію та баланс протилежностей, залишається центральною темою китайського пейзажу. Однак способи вираження цього змісту суттєво трансформуються: від конкретного географічного зображення до символічного узагальнення, від документальної фіксації до емоційної та духовної інтерпретації.

8. Трансформація обраного мотиву в олійному живописі виявилася глибоким процесом переосмислення традиції в новому культурно-історичному контексті. Від техніки туші до олійних фарб митці зберегли філософську основу «шань-шуй», а саме концепції «ци» (життєва енергія), «се і» (живопис ідеї), діалектику наповненого і порожнього, наповнивши їх новими пластичними рішеннями. Просторові моделі розвивалися від вертикальної структури «шань-шуй» до фрагментованої постмодерністської композиції та стали віддзеркаленням змін у свідомості художників та суспільства.

Таким чином, дисертаційне дослідження підтвердило, що мотив «гори та води» традиційного «шань-шуй» залишається живим культурним кодом, який

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

продовжує еволюціонувати, адаптуючись до нових матеріалів, технік і світоглядних контекстів. Олійний живопис став не антитезою традиції, а новим носієм її філософських і естетичних принципів, що засвідчує безперервність і життєздатність китайської художньої спадщини в умовах глобалізованого світу.

9. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у: поглибленому вивченні творчості окремих митців крізь призму запропонованої типології; компаративному аналізі китайських і тайванських традицій олійної інтерпретації «шань-шуй»; дослідженні впливу цифрових технологій на сучасні трансформації мотиву «гори та води»; вивченні рецепції китайського олійного пейзажу в глобальному художньому контексті.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. A green world, monumental and fragmentary – paintings by Jian Chongmin. 2015. URL: http://godsandfoolishgrandeur.blogspot.com/2015/11/a-green-world-monumental-and.html
2. A Painting and Living Wisdom. 2025. URL: https://www.jjjiang.com/single-post/leaving-blank-space-a-painting-and-living-wisdom
3. Art Theory, Mountain and Water Painting Shitao 石涛 's Huayulu 《画语录》. 2021. URL: https://www.shanshuiprojects.net/the-philosophy-of-life-in-the-philosophy-of-art-in-shitaos-huayulu/
4. Barnhart Richard, Yang Xin, Nie Chongzheng & more. Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale University Press. 2002. 416 p.
5. Bei Tang. Comment on «Between emptiness and reality: from the white space in Chinese painting to the philosophy of form in western art». ResearchGate. 2025. URL: https://www.researchgate.net/publication/394285430
6. Bifa Ji and Qizhi: Interpretations for Muqi and Contemporary Chinese Art. Kyoto University Repository. URL: https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/handle/2433/226249
7. Cai Tao. Guan Zilan and Chen Baoyi in the Era of the Xiyang Academy of Fine Arts: Notes on the Reading of a Collection Questionnaire. *Art Observation*. 2025. № 11. Pp. 29–50.
8. Capra Rudi. Blue mountains, empty waters: the evolution of Chinese landscape painting under the influence of Chan Buddhism. 2015. Pp. 48–54. URL: https://journals.ucc.ie/index.php/boolean/article/download/boolean-2015-10/pdf-en/7571
9. Chai David. Shitao and the Enlightening Experience of Painting. *Journal of the international society for universal dialogue*. 2021. Vol. XXXI. No. 3. Pp. 93–112. URL: https://www.academia.edu/49972365/Shitao_and_the_Enlightening_Experience_of_Painting

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

10. Chan Painting. EBSCO Research Starters. 2022. URL: https://www.ebsco.com/research-starters/visual-arts/chan-painting
11. Chan painting. Encyclopaedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/art/Chan-painting
12. Chang Tan. Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art. Journal of Contemporary Chinese Art. 2016. Vol. 3. №. 3. Pp. 223–241.
13. Chinese Landscape Painting From the Perspective of «Integration of Subject and Object». Athena Press. 2022. URL: https://library.rice.edu/services/athena-press
14. Chinese landscape painting: Creating Distances – Early Spring – Guo Xi. 2012. URL: https://whereismyfingerprint.wordpress.com/2012/02/15/chinese-landscape-paintingcreating-distances-early-spring-guo-xi/
15. Clear the Mind to Savor the Image. Key Concepts in Chinese Thought and Culture. URL: https://www.chinesethought.cn/phone/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4307
16. Clunas Craig. Arts in China. Oxford: Oxford University Press. 1997. 256 p.
17. Comment on «Between emptiness and reality: from the white space in Chinese painting to the philosophy of form in western art». 2025. URL: https://www.scielo.br/j/trans/a/x4rCbZ6CxtLhLtx3sJKPZZh/?lang=en
18. Cui Jian, Sha Xiaoqing. The «Rebellion» of the Object and the «End» of the Subject – Rethinking Baudrillard's «Object Strategy» Based on the Sora Incident. *Journal of Southwest University (Social Sciences Edition)*. 2025. № 51(03). Pp. 144–155.
19. Daoist Aesthetics in the Landscape Painting 'Sunny Mountains and a Serene Temple'. ResearchGate. 2025. URL: https://www.researchgate.net/publication/391498475
20. David Chai. Guo Xi on Painting the Invisible Gaze of the Dao. *Journal of Chinese Literature and Culture*. 2021. Vol. 8. No. 2. Pp. 287–306. URL: https://read.dukeupress.edu/jclc/article/8/2/287/287292/

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

21. Dorothy C. Wong. A Reassessment of the Representation of Mt. Wutai from Dunhuang Cave 61. Archives of Asian Art. *University of Hawai'i Press for the Asia Society*. 1993. Vol. 46. Pp. 27–52.
22. Du Zhang. Chinese Landscape Painting From the Perspective of «Integration of Subject and Object». 2022. URL: https://www.athena-publishing.com/series/atssh/icadce-22/articles/83/view
23. Elkins J. Chinese Landscape Painting as Western Art History. Hong Kong University Press, Hong Kong. 2010. 180 p.
24. Fan Qi. Viewing the Characteristics of Chinese Landscape Painting from Guo Xi's «San Yuan Method». International Journal of Arts and Humanities Studies. URL: https://al-kindipublishers.org/index.php/ijahs/article/view/6660/5649
25. Farrer Anne. Wu Guanzhong: A Twentieth-Century Chinese Painter. British Museum Press. 1992. 176 p.
26. Hawks Shelley Drake. An Environmental Ethic in Chinese Landscape Painting. 2013. URL: https://www.asianstudies.org/publications/eaa/archives/an-environmental-ethic-in-chinese-landscape-painting/
27. Hua shanshui xu 畫山水序. 2023. URL: http://www.chinaknowledge.de/Literature/Science/huashanshuixu.html
28. Jeong-hee Lee-Kalisch. A Genealogical and Culture-historical Approach to the wayu 卧游 Concept and Style in Korean Landscape Art. URL: https://www.arc.ritsumei.ac.jp/download/AR_SPECIALISSUE_vol.1_15_KALISCH.pdf
29. Jian Chongmin (简崇民). Chinese Posters. URL: https://chineseposters.net/artists/jianchongmin
30. Jie Shi. The Modern Expansion of Chinese Landscape Painting. *Journal of Modern Educational Research*. 2020. Vol. 4. Issue 685. Pp. 84–89.
31. Jing Hao. China Online Museum. URL: https://www.comuseum.com/painting/masters/jing-hao/

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

32. Kaufman Jason Edward. Thoughts on a Chinese Artist Studying a Western Old Master. Jin Shangyi. Compliments to Vermeer, exhibition catalogue, Central Academy of Fine Arts. Beijing. 2011. Pp. 90–103. URL: https://jasonkaufman.com/thoughts-on-a-chinese-artist-studying-a-western-old-master-jin-shangyi/
33. Kelin Li. Three Distances in Linquan Gaozhi. Aisthesis. URL: https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/aisthesis/article/view/4221
34. Keping Wang. Rethinking the Spirit of Chinese Aesthetics. URL: https://hrcak.srce.hr/file/406038
35. Kit Eva, Wah Man. Spiritual Rituals of Chinese Ink Painting: The Suggestions of Shitao. 2019. URL: https://contempaesthetics.org/2019/11/08/article-878/
36. Landscape painting. URL: http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-landscape-backup.php
37. Law Sophia. Being in Traditional Chinese Landscape Painting. 2011. URL: https://chinaart.critstudies.calarts.edu/Being_07256868.2011.pdf
38. Li Wenwen. Wu Guanzhong`s landscape painting as a response to the art policies of socialist China. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2018. №. 20. Pp. 89–114.
39. Lin L. Bright and Clear Waves on the Ocean–The Art Life of Chen Chengbo. *Shanghai Artists*. 2014. № 4. Pp. 72–74.
40. Lin Wang. Book Review on The Worlds of Classical Chinese Aesthetics. Comparative Philosophy. 2023. Vol. 16. No. 2. Pp. 161–166. URL: https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1812&context=comparativephilosophy
41. Ling H. A Multifaceted Dialogue between Color and Space: An analysis of natural imagery and psychological space in Weng Kaixuan's Oil Paintings. *Journal of Nanjing University of the Arts (Fine Arts & Design)*. 2025. №6. Pp. 205–207.
42. Liu Wei. The humble opinion of the Causes about Guo Xi's Functional View of Landscape Painting. Clausius Scientific Press, Canada. 2021. URL:

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

https://www.clausiuspress.com/assets/default/article/2021/09/14/article_1631610079.pdf

43. Malkolm A. The past at the edge of thefuture: Landscape painting and contemporary places. *Journal of contemporary chinese art*. 2020. Vol. 7. № 2–3. Pp. 221–240.
44. Maryan Besaha, Yuliya Babunych, Orest Holubets. Cultural and artistic dialogues in Galicia in the second half of the 20th century. *Baltic Journal of Art History*. 2022. Vol. 24. Pp. 93–119.
45. National Art Museum of China. URL: https://www.namoc.cn/xwzx/zt/xj/sdbq/201403/t20140305_274296.htm
46. Paul R. Goldin. Two Notes on Xie He's 謝赫 «Six Criteria» (liufa 六法). *Aided by Digital Databases, Brill*. 2018. Vol. 104. Fasc. 5–6. Pp. 496–510. URL: https://www.jstor.org/stable/26566382
47. Principle of Chinese painting. URL: https://www.britannica.com/art/qiyun-shengdong
48. Prizant Ethan. Divergent Prophecies for the Nation: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980s. Berkeley: University of California. 2012. 53 p.
49. Ran Kamiyama. Depth Perception and Visual Manipulation of Japanese Gardens. 2017. URL: http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/city2017/CITY2017_37833.pdf
50. Rawson Jessica. The British Museum Book of Chinese Art. London: The British Museum Press (Second Edition). 2007. 395 p.
51. Rohotchenko, O., Zuziak, T., Markovskyi, A., Lagutenko, O., Marushchak, O. (2022). Socialist Realism: An Instrument of Class Struggle in Ukrainian Fine Arts and Architecture. *Postmodern Openings*. №13 (3). Pp. 323–345.
52. Savitt Scott. The Master of Survival. Los Angeles times. 4.08.1994. URL: https://www.latimes.com/archives/la-xpm1994-08-04-ca-23350-story.html
53. Selusi Ambrogio, Dawid Rogacz. Chinese imperial philosophy after buddhism. 2024. URL: https://www.academia.edu/122739131/

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

54. Shan Shui – Nature Oppressed. 2019. URL: https://www.e-flux.com/announcements/287633/
55. Shanshui Chunquan ji 山水純全集. ChinaKnowledge.de. 2023. URL: http://chinaknowledge.de/Literature/Science/shanshuichunquanji.html
56. Shuangxi Y. From portray to re-construction – Baochuan Hou's landscape experiences. *Contemporary Artists*. 2014. № 6. Pp. 86–89.
57. Shuna G. Examination on Lyu Sibai's Art Learning and Mentorship Relations. *Journal of Nanjing University of the Arts (Fine Arts & Design)*. 2024. № 6. Pp. 198–203.
58. Six Dynasties Period (220–589). China Online Museum. URL: https://www.comuseum.com/painting/history/six-dynasties-period/
59. Six principles of Chinese painting. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Six_principles_of_Chinese_painting
60. Sullivan M. The Arts of China. Berkeley: University of California Press. 1984. 278 p.
61. Sun Yifan. Principles for Contemporary Chinese Landscape Design Practice: MLA Thesis. University of Georgia. 2013. URL: https://openscholar.uga.edu/record/13728/files/sun_yifan_201305_mla.pdf
62. Tang Dynasty Landscapes. Tang and Song Art. URL: https://tangandsongart.wordpress.com/tang-dynasty-landscapes/
63. Tang Xiaolin. Toward a poetic «new self»: examining the shanshui moving image. Taylor & Francis Online. 2025. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14649373.2025.2574238
64. Tang Yingying. Chinese Landscape Painting and Daoist Thought in the Tang Dynasty. Rochester Institute of Technology, New York, United States. URL: https://www.deanfrancispress.com/index.php/hc/article/download/2260/HC004612.pdf
65. «The Art of Landscape Painting in Medieval China» in Chinese Philosophy and its Thinkers, vol.2, ed. by Selusi Ambrogio and Dawid Rogacz (Bloomsbury, 2024). URL: https://www.academia.edu/122739131/

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

66. The Art of Empty Space in Chinese Paintings: A Philosophical Exploration. Medium. 2023. URL: https://medium.com/@cccindy/the-art-of-empty-space-in-chinese-paintings-a-philosophical-exploration-b5b7240906e9
67. The bifa concept in Jing Hao's Bifaji. Shan Shui Projects. URL: https://www.shanshuiprojects.net/the-bifa-concept-in-jing-haos-bifaji/
68. The Development of Landscape Painting in China through the Tang Dynasty (618–906). Asian Art Museum Education. URL: https://education.asianart.org/resources/the-development-of-landscape-painting-in-china-through-the-tang-dynasty-618-906/
69. The Exhibition of Chinese Southwestern Contemporary Art from The 1980s // Long Museum. URL: http://www.thelongmuseum.org/en/exhibition-371/1312.html
70. The Influence of Chan Buddhism on Ink Painting. Art of the Brush. URL: https://www.artofthebrush.ie/the-influence-of-chan-buddhism
71. The Six Dynasties Lay Buddhist Art Theory and practice-according to Zong Bing's Preface of the Landscape Painting. 2007. URL: https://www.researchgate.net/publication/265167562
72. Tianyi Zhang. Aesthetics and Philosophical Interpretation of the «Intended Blank» in Chinese Painting. *International Journal of Arts, Humanities & Social Science*. 2021. Vol. 2. №. 10. Pp. 64–74. URL: https://ijahss.net/assets/files/1633890843.pdf
73. Two Composition Techniques in Landscape Painting. Medium. 2024. URL: https://medium.com/@Zhaodongpaintings/two-composition-techniques-in-landscape-painting-f735880f9c78
74. Wang Chuan. Historical Origins of Landscape Painting and Chinese Gardens. *Asian Social Science*. 2009. № 5(10). Pp. 137–141.
75. Wo You. Art Gallery of NSW, Facebook. URL: https://www.facebook.com/ArtGalleryofNSW/posts/10157768310972105/
76. Wu Guanzhong. URL: https://www.comuseum.com/painting/masters/wu-guanzhong/

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

77. Xiaoyan Hu. The Notion of «Qi Yun» (Spirit Consonance) in Chinese Painting. 2016. URL: https://www.academia.edu/31770009/

78. Xu Yiguan. Revolutionist and Painter: Li Tiefu's Identity Change and His Dilemma. *Art Magazin*. 2021. №3. Pp. 92–100.

79. Ying L. Nature as Method: Poetic expression in Weng Kaixuan's Landscape Oil Paintings. *Journal of Nanjing University of the Arts (Fine Arts & Design)*. 2025. № 6. Pp. 208–210.

80. Yoewool Kang. Zhen 眞 as the Ideal of Landscape Painting in Bifaji 筆法記 // Project MUSE. Sungkyun Journal of East Asian Studies. 2022. URL: https://muse.jhu.edu/pub/4/article/855148

81. Ziyun Liu. Visualizing the Invisible Body: Redefining Shanshui and the Human Body in the Daoist Context. 2022. URL: https://www.mdpi.com/2077-1444/13/12/1187

82. Zong-Qi Cai, Stephen Roddy. The Philosophical Proposition «A Piercing Glance Elevates the Mind» and the Buddhist Thought in Zong Bing's «Preface to the Painting of Landscape». *Journal of Chinese Literature and Culture*. 2023. Vol. 10. No. 2. Pp. 297–335. URL: https://read.dukeupress.edu/jclc/article/10/2/297/385360/

83. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. *Народознавчі зошити.* 2023. № 3 (171). С. 665–670.

84. Бабунич Ю. Українське мистецтвознавство XX століття: шляхи розвитку й основна проблематика досліджень. *Вісник ЛНАМ*. № 51. Львів. 2023. С. 4–13.

85. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. № 49. С. 89–96.

86. Бабунич Ю. Експресіонізм в українському малярстві першої третини XX століття: риси національної самобутності. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. № 48. С. 4–10.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

87. Бабунич Ю. Українські живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. *Народознавчі зошити*. 2023. Вип. 2 (170). С. 406–412.

88. Ван Цзифен. Історизм і модернізм в інтерпретаціях сучасного китайського пейзажу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 88. Т. 1. С. 84–88.

89. Ван Цзифен, Корнєв А. Розвиток сучасного пейзажу в Китаї у віддзеркаленні українського мистецтвознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 83. Т. 2. С. 65–70.

90. Ван Цзифен. Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кін. 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 6. С. 28–34.

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

92. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 57, том 1. С. 137–143.

93. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць модерністок першої половини XX ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 185–191.

94. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина XX ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. № 75. Т. 1. С. 122–129.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

95. Котляр Є., Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. 50. С. 38–47.

96. Котляр Є., Чжан Х. Формування Юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини XX ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва. *Fine art and culture studies*. 2025. Вип. 3. Т. 2. С. 98–112.

97. Лагутенко О., Рижова О. Мей Морріс та розвиток ідей руху «мистецтва та ремесла». *Мистецтвознавство*. 2022. № 32. С. 117–124.

98. Лагутенко О., Фролова В. Історико-культурні аспекти розвитку символізму в живописі України на межі XIX–XX ст. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2024. № 2. С. 81–87.

99. Логвин М. Ю. Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII – початку XX століть. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 94–97.

100. Лю Ф. Образ річки Ліцзян в живописних творах китайських митців XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. 2021. Вип 39. Том 2. С. 33–41.

101. Лю Ф. Репрезентація «шань-шуй» у сучасному китайському олійному живописі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 5. С. 99–105.

102. Лю Фань. Китайський пейзаж в творчості Бай Юпінга. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017–2018 навчального року*. Харків: ХДАДМ, 2018. С. 39–40.

103. Лю Фань. Лю Хайсу – співець полум'яного сонця. *Сьомі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*. 2019. С. 197–199.

104. Новікова О. В., Лагутенко О. А. Вироби цінци доби Сун у музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. 2021. № 3 (112). С. 72–83.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

105. Салтан Л., Лагутенко О. Пленерний живопис у творчості Андрія Яланського. *Українська академія мистецтва.* 2022. № 31. С. 69–75.

106. Соболєв О., Токар М., Ковальова М. Новий реалізм як дзеркало сучасного китайського суспільства: між модернізацією і традицією. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXV [1]. С. 102–113.

107. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2021. С. 55–70.

108. Соколюк Л., Найденко В., Худякова А. Взаємодія мистецтв у творах українських митців межі XX–XXI ст. (на прикладі Харківської школи). *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 18 (2). С. 36–44.

109. Соколюк Л., Стешенко С. Монументально-декоративний розпис в храмах Харківщини доби модерну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ. 2022. № 1. С. 73–86.

110. Стрижко Н. Історичний зв'язок каліграфії та тушевого живопису Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69. Том 3. С. 71–79.

111. Сунь Ке. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі XX – початку XXI століття: дис. канд. мистецтвознавства, 17.00.05. Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. 2018. 294 с.

112. Токар М., Чжу Ц. Абстрактний пейзаж в китайському живописі другої половини XX – початку XXI ст.: Синтез східної естетики та західної форми (У Гуанчжун, Чу Де-Чун, Цзао Воу-Кі). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 5. С. 218–224.

113. Токар М., Лю Х. Новий реалізм у китайському образотворчому мистецтві 1970–1980-х років: поняття та концептуальні підходи. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXVI [2]. С. 83–91.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

114. Хао Сяо Хуа Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI століття в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. 2013. № 5. С. 920-925.

115. Цао Гуанюй. До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису. *Сходознавство*. 2008. № 41/42. С. 168–181.

116. Цзінкунь Лі. Поєднання дзен-учення китайської філософії й художнього стилю Ши Тао. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. Вип. 50. С. 15–21.

117. Чжу Найчжен. URL: https://baike.baidu.com/ru/item/%D0%A7%D0%B6%D1%83%20%D0%9D%D0%B0%D0%B9%D1%87%D0%B6%D1%8D%D0%BD/803691

118. “中国川西风景油画之美”学术研讨会 在杜甫草堂博物馆隆重举行. 2019. [Академічний симпозіум на тему «Краса олійного живопису пейзажів Західного Сичуаню» відбувся в Музеї солом’яних котеджів Ду Фу. 2019]. URL: https://www.jiemian.com/article/3711879.html

119. “这是–份浓浓的乡愁盛宴” 简崇民风景油画展亮相省美术馆. 2019. [«Бенкет глибокої ностальгії» – виставка пейзажів олійними фарбами Цзянь Чунміна відкривається у Провінційному художньому музеї. 2019]. URL: https://cbgc.scol.com.cn/home/116191

120. 中国名画家全集–刘海粟 河北教育出版社. 石家庄 : 河北教育出版社. 2003. 75 页. [Повне зібрання творів відомих китайських живописців – Лю Хайсу. Шицзячжуан: Видавництво Хебей. 2003. 75 с.].

121. 于露. 意象之美–徐里在当代油画语境中的美学探索. *Fine Arts*. 2025. № 10. 页. 4–8. [Юй Лу. Краса образності: естетичні дослідження Сюй Лі в контексті сучасного олійного живопису. *Образотворче мистецтво*. 2025. № 10. С. 4–8].

122. 仰超. 浅谈吕斯百风景油画中东方韵味的色彩营造方法. *High Above*. 2025. № 49. 页. 30–32. [Ян Чао. Короткий огляд методів створення кольору в

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

пейзажних олійних картинах Лю Сібая для створення східного шарму. *Високо вгорі*. 2025. № 49. С. 30–32].

123. 任哲. 从油画 香港码头 看陈抱一绘画的现代探索. Arts in China. 2023. № 7. 页. 127–129. [Рен Чже. Погляд на сучасні дослідження живопису Чень Баої через його картину олійними фарбами «Доки Гонконгу». Мистецтво в Китаї. 2023. № 7. С. 127–129].
124. 何桂彦. 诗意的栖居. 重庆日报. 2023. [Хе Гуйян. Поетична оселя. Чунцін щодня. 2023]. URL: https://www.cqrb.cn/html/2023-02-23/1356121_pc.html
125. 冯戎. 东方传统中行走的艺术家 – 徐里访谈录. *艺术评论*. 2018. № 3. 页. 42–49. [Фен Жун. Художник, що йде у східній традиції – інтерв'ю з Сюй Лі. *Мистецька критика*. 2018. № 3. С. 42–49].
126. 刘凡. 当代中国风景油画的发展探索. *艺术科技*. 2019. № 7. 页. 75–76. [Лю Фань. Дослідження розвитку сучасного китайського пейзажного живопису олією. *Художні технології*. 2019. № 7. С. 75–76].
127. 刘淳. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社. 2005. 462 页. [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса. 2005. 462 с.].
128. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社. 2016. 544 页. [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Перероблене видання, Пекінське видавництво. 2016. 544 с.].
129. 华天雪. 从徐悲鸿与蒋兆和之交说到 «徐蒋体系». *Art in China*. 2025. № 6. 页. 36–44. [Хуа Тяньсюе. Від дружби між Сюй Бейхуном і Цзян Чжаохе до «системи Сюй-Цзян». *Мистецтво в Китаї*. 2025. № 6. С. 36–44].
130. 唐一禾与巴黎中国留法艺术学会. 2019. [Тан Іхе та Паризька асоціація китайських студентів та художників. 2019]. URL: https://www.huajia.cc/n/201901/2211432599.htm
131. 大足石刻. [Наскельні малюнки Дазу]. URL: https://whc.unesco.org/zh/list/912

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

132. 姜松荣. 风格与基因–读陈和西的写意油画. *中国油画*. 2021. № 1. 页. 19–24. [Цзян Сунжун. Стиль і гени – читання імпресіоністичних олійних картин Чень Хесі. *Китайський олійний живопис*. 2021. № 1. С. 19–24.].

133. 孙景波. 油画家朱乃正素描集. 广西美术出版社. 1998. 64 页. [Сунь Цзінбо. Збірка ескізів художника олійними фарбами Чжу Найчжена. Видавництво образотворчих мистецтв Гуансі. 1998. 64 с.].

134. 山水纯 全集. China Encyclopedia Online. 2022. [Повне зібрання творів Саньшуй Чунь. Китайська енциклопедія онлайн. 2022]. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=128183

135. 张守武. 云霭与诗情–柯罗、列维坦、朱乃正的风景画解读. 艺术的世界. 2005. № 1. 页. 26–27. [Чжан Шоуву. Хмари та поетичний настрій: інтерпретація пейзажних картин Коро, Левітана та Чжу Найчжена. *Світ мистецтва*. 2005. № 1. С. 26–27].

136. 张琼辉. 朱乃正小幅风景油画赏析. *艺术评鉴*. 2017. № 1. 页. 41–43. [Чжан Цюнхуей. Оцінка невеликих пейзажних картин олією Чжу Найчжена. *Мистецька критика*. 2017. № 1. С. 41–43].

137. 彭锋：中华美学关键词–意境论的重生. 2015. [Пен Фен: Відродження теорії художньої концепції – ключовий принцип китайської естетики. 2015]. URL: https://www.art.pku.edu.cn/xzgd/a3be1c766fc946b08fe29b7224fb2295.htm

138. 徐里画家. [Художник Сю Лі]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%BE%90%E9%87%8C/3214829

139. 曹星原. 朱乃正书法论略. *University Calligraphy*. 2024. № 6. 页. 20–31. [Цао Сіньюань. Короткий огляд каліграфії Чжу Найчжена. *Університетська каліграфія*. 2024. № 6. С. 20–31].

140. 曹星原. 陌生与熟悉 朱乃正的水墨探索. 2020. [Цао Сіньюань. Дивне та знайоме: Дослідження Чжу Найжена живопису тушшю. 2020]. URL:

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

http://www.art-woman.com/CriticArticalDetail.aspx?cid=27&atype=1&aid=774

141. 曹星原. 黑白东西_朱乃正的油画山水. *美术*. 2013. № 3. 页. 58–65. [Цао Сіньюань. Чорно-білі елементи: олійні пейзажі Чжу Найчжена. *Мистецтво*. 2013. № 3. С. 58–65].
142. 曾彬. 底色与底色作画—陈和西的油画风景. *美术观察*. 2017. № 9. 页. 61–63. [Цзен Бінь. Колір фону та малювання кольором фону: олійні пейзажі Чень Хесі. *Спостереження за мистецтвом*. 2017. № 9. С. 61–63].
143. 朱乃正 中国浙江籍画家. [Чжу Найчжен, художник з Чжецзяна, Китай]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E6%9C%B1%E4%B9%83%E6%AD%A3?fromModule=lemma_search-box
144. 朱乃正：风景写生的魅力. 来源: 瀚藝術. 2021. [Чжу Найчжен: Чарівність пейзажного живопису. Джерело: Мистецтво Хань. 2021]. URL: https://www.sohu.com/a/456426814_121053246
145. 朱晓飞. 徐悲鸿和刘海粟的教育理念比较. *Art Education Research*. 2025. № 8. 页. 37–40. [Чжу Сяофей. Порівняння освітніх філософій Сюй Бейхуна та Лю Хайсу. *Дослідження художньої освіти*. 2025. № 8. С. 37–40].
146. 李丹. 中国当代风景画家–翁凯旋的油画风景写生. *艺术品鉴*. 2018. № 23. 页. 21–22. [Лі Дань. Олійні пейзажні ескізи сучасного китайського пейзажиста Вен Кайсюаня. *Мистецтвознавство*. 2018. № 23. С. 21–22].
147. 李可染 著 李小 可 编. 李可染作品精选. 出版社: 上海 人民 美术 出版社 出版 时. 2017. 98 页. [Лі Керан, редактор Лі Сяоке. Вибрані твори Лі Керана. Шанхай: Шанхайське народне образотворче мистецтво. 2017. 98 с.].
148. 李沛泽. 解悟自然的哲学思考_论朱沙风景油画. *美术观察*. 2021. № 7. 页. 116–117. [Лі Пейцзе. Філософські роздуми про розуміння природи: про пейзажі Чжу Ша, написані олією. *Мистецькі спостереження*. 2021. № 7. С. 116–117].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

149. 李珂. 灵性感知_宋学智的风景油画. *美术观察*. 2018. № 7. 页. 76–77. [Лі Ке. Духовне сприйняття: Пейзажні картини олією Сун Сюечжі. *Спостереження за мистецтвом*. 2018. № 7. С. 76–77].

150. 李超. 中国印象主义之风–周碧初油画艺术论. *Art Research*. 2015. № 3. 页. 77–85. [Лі Чао. Стиль китайського імпресіонізму – про мистецтво олійного живопису Чжоу Бічу. *Мистецтвознавство*. 2015. № 3. С. 77–85].

151. 李超. 台湾藏陈澄波上海时期艺术遗产研究–中国近现代美术资源的两岸复合. *Art Research*. 2014. № 2. 页. 60–66. [Лі Чао. Дослідження художньої спадщини Чень Ченбо шанхайського періоду в колекціях Тайваню – комплексний аналіз ресурсів сучасного та сучасного китайського мистецтва з обох боків протоки. *Мистецькі дослідження*. 2014. № 2. С. 60–66].

152. 杨子. 闻立鹏:心迹刻痕. *荣宝斋*. 2016. № 7. 页. 136–147. [Ян Цзи. Вень Ліпен: ознаки серця. *Жунбаочжай*. 2016. № 7. С. 136–147].

153. 東洋表现主义的巨匠 – 麗均. 艺术家出版社 / 编著 蔡宜芳. 美术教育. 2015. 500 页. [Пан Джун, майстер східного експресіонізму. Видавництво «Художники» / За редакцією Цай Іфана. Художня освіта. 2015. 500 с.].

154. 河美·画境 | 翁凯旋油画作品. 2025. [Краса Хебея: живописний пейзаж | Олійні картини Вен Кайсюаня. 2025]. URL: https://zxxy.hbafa.edu.cn/info/1175/2762.htm

155. 现代探索与时代印痕 – 观陈抱 – 油画 «香港码头». 2021. [Сучасні дослідження та відбиток часу: огляд картини олійними фарбами Чень Баої «Док Гонконгу». 2021]. URL: http://www.hualangnet.com/?act=app&appid=10&mid=80770&p=view

156. 罗钢.“意境说”是德国美学的中国变体–论“意境说”的现代建构. 2017. [Луо Ган. Теорія «художньої концепції» як китайський варіант німецької естетики — про сучасну інтерпретацію теорії «художньої концепції». 2017]. URL: https://www.zgwypl.com/content/details7_24996.html

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

157. 翟绿绮. 徐悲鸿绘画教学中中西融合理念对 «一带一路» 文化交流的促进作用. *大众文艺*. 2025. № 9. 页. 92–94. [Чжай Луці. Роль концепцій викладання інтегрованого китайського та західного живопису Сюй Бейхуна у сприянні культурному обміну в рамках ініціативи «Пояс і шлях». *Популярна література та мистецтво*. 2025. № 9. С. 92–94].

158. 聞立鵬. 二十世紀中國油畫.北京出版社. 2001. 700 页. [Вень Ліпен. Китайський олійний живопис 20-го століття. Пекінське видавництво. 2001. 700 с.].

159. 苏天赐：执笔劝得春光住. 2022. [Су Тяньці: тримаючи ручку, він умовив весняне світло залишитися. 2022]. URL: https://www.cflac.org.cn/whsy/mx/202204/t20220408_589383.html

160. 蔡佳瑶. 徐悲鸿作品的思想内涵与教育价值探究. *Art Education*. 2025. № 20. 页. 39–42. [Цай Цзяо. Дослідження ідеологічного підтексту та освітньої цінності творів Сюй Бейхуна. *Художня освіта*. 2025. № 20. С. 39–42].

161. 蔺海峰. 宋代山水画中 «意境» 的应用探析. *Traditional Chinese Painter*. 2026. № 1. 页. 79–81. [Лінь Хайфен. Дослідження застосування «художньої концепції» в пейзажному живописі династії Сун. Традиційний китайський художник. 2026. № 1. С. 79–81].

162. 藝術家. 徐悲鴻繪畫全集 03：中國水墨作品. 王庭玫主編. 2013. 264 页. [Ван Тінгмей. Повне зібрання картин Сюй Бейхуна. Том 3: Китайський живопис тушшю. Художник. 2013. 264 с.].

163. 袁悦. 陈和西风景油画图式品析. *美术观察*. 2011. № 10. 页. 68–83. [Юань Юе. Аналіз живописних стилів у пейзажних олійних картинах Чень Хесі. *Спостереження за мистецтвом*. 2011. № 10. С. 68–83].

164. 观于海者难为水：苏天赐的《江南风景》. 2019. [Хто бачив море, той вважає інші води незначними: «Пейзажі Цзяннаня» Су Тяньці. 2019]. URL: https://collection.sina.cn/auction/2019-05-30/detail-ihvhiqay2483283.d.html

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

165. 讀朱乃正的藝術風格. 2013. [Читання художнього стилю Чжу Найчжена. 2013]. URL: http://art.people.com.cn/BIG5/n/2013/0726/c367281-22338808.html

166. 许向群. 自信, 源于更高的目标在前方. *Art Panorama*. 2016. № 4. 页. 21–25. [Сюй Сянцюнь. Впевненість виникає з вищих цілей попереду. *Художня панорама*. 2016. № 4. С. 21–25].

167. 谭芳. 自然与母土– 浅析陈和西的风景油画. *美术*. 2020. № 2. 页. 138–139. [Тан Фанг. Природа і Батьківщина – аналіз пейзажного олійного живопису Чен Хесі. *Мистецтво*. 2020. № 2. С. 138–139].

168. 邵宏. 水彩与水墨的关联–从现存李铁夫的第–幅水彩画谈起. *Art Panorama*. 2022. № 7. 页. 78–82. [Шао Хун. Зв'язок між аквареллю та тушшю – починаючи з першої збереженої акварельної картини Лі Тієфу. *Художня панорама*. 2022. № 7. С. 78–82].

169. 郎绍君. 林風眠. 石家庄: 河北教育出版社. 2002. 250 页. [Ланг Шаоцзюнь. Лін Фенмян. Шицзячжуан: Видавництво Хебей Освіта. 2002. 250 с.].

170. 陈和西. 油画底色技法与创作研究. 安徽美术出版社. 2018. 159 页. [Чень Хесі. Дослідження технік підмальовування олійними фарбами та їх створення. Видавництво образотворчих мистецтв Аньхой. 2018. 159 с.].

171. 陈澜. 艺术的方式 – 陈松茂风景油画品读. *美术*. 2019. № 7. 页. 59–64. [Чень Лань. Шлях мистецтва – оцінка пейзажів олійними картинами Чень Сунмао. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 7. С. 59–64].

172. 韩劲松. 交错的风景–王悦之, 陈澄波艺事考. *The Art of Oil Painting*. 2019. № 3. 页. 109–115. [Хань Цзінсун. Переплетені пейзажі – дослідження художніх досягнень Ван Юечжі та Чень Ченбо. *Мистецтво олійного живопису*. 2019. № 3. С. 109–115].

173. 高俊. 心象的诗意表达–闻立鹏访谈. *Art Observation*. 2019. № 11. 页. 95–101. [Гао Цзюнь. Поетичне вираження ментальних образів – інтерв'ю з Вень Ліпеном. *Спостереження за мистецтвом*. 2019. № 11. С. 95–101].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

174. 高名潞. 中國當代美術史, 1985–1986. 上海人民出版社. 1991. 753 页. [Гао Мінлу. Історія сучасного китайського мистецтва, 1985–1986. Шанхайське народне видавництво. 1991. 753 с.].

175. 黄琦. 应目会心与澄怀观道_朱沙风景油画的艺术特征. *美术观察*. 2017. № 10. 页. 60–61. [Хуан Ці. Відгук на очі та розуміння серця, та споглядання Дао з ясним розумом: художні характеристики пейзажів олійними картинами Чжу Ша. *Спостереження за мистецтвом*. 2017. № 10. С. 60–61].

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

ДОДАТОК А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Іл. 2.1. Лі Сісюнь. Вітрильники та павільйони. 651–716 рр. Підвісний сувій, чорнило та колір на шовку. 101,9х54,7. Національний палацовий музей, Тайбей.
2. Іл. 2.2. Лі Чжаодао. Гори навесні. 618–907 рр. Чорнило та колір на шовку. 95,5х55,3. Національний палацовий музей, Тайбей.
3. Іл. 2.3. Лі Чжаодао. Подорож імператора Мінхуана до Шу. Початок VIII ст. Чорнило та колір на шовку. 55,9х81. Національний палацовий музей, Тайбей.
4. Іл. 2.4. Цзін Хао. Пейзаж Куанлу. Кінець IX–X ст. Підвісний сувій, світлий колір на шовку, 185,9х106,8. Національний палацовий музей, Тайбей.
5. Іл. 2.5. Лі Чен. Зимовий ліс, Рівна відстань. 907–960 рр. Підвісний сувій, чорнило на шовку. 120х70,2. Національний палацовий музей, Тайбей.
6. Іл. 2.6. Лі Чен. Самотній храм серед чистих вершин. 907–960 рр. Підвісний сувій, чорнило та світла фарба на шовку. 111,8х55,9. Музей мистецтв Нельсона-Аткінса, Канзас-Сіті, Міссурі.
7. Іл. 2.7. Фан Куань. Мандрівники серед гір і струмків. 960–1030 рр. Підвісний сувій, чорнило на шовку. 206,3х103,3. Національний палацовий музей, Тайбей.
8. Іл. 2.8. Фан Куань. Мандрівники серед гір і струмків. Фрагмент. 960–1030 рр. Підвісний сувій, чорнило на шовку. 206,3х103,3. Національний палацовий музей, Тайбей.
9. Іл. 2.9. Го Сі. Початок весни. Рання весна. 1072. Чорнило та світлі кольори на шовку. 158,3х108,1. Національний палацовий музей, Тайбей.
10. Іл. 2.10. Мі Фу. Весняні гори та сприятливі сосни. 1051–1107 рр. Папір, туш. 117х44. Національний палацовий музей, Тайбей.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

11. Іл. 2.11. Мі Йорен. Туманний пейзаж. 1074–1153 рр. Підвісний сувій, чорнило на папері. 24,7х28,6. Осакський міський музей образотворчих мистецтв.
12. Іл. 2.12. Ма Юань. Танці та пісні. Початок XIII ст. Вертикальний сувій, чорнило та колір на шовку. 191,8х104,5. Палацовий музей, Пекін.
13. Іл. 2.13. Ся Гуй. Повернення човнів. 1180–1224 рр. Підвісний сувій, чорнило та колір на шовку. 126,9х57,2. Національний палацовий музей, Тайбей.
14. Іл. 2.14. Ся Гуй. Повернення човнів. Фрагмент. Бл. 1180–1224 рр. Підвісний сувій, чорнило та колір на шовку. 126,9х57,2. Національний палацовий музей, Тайбей.
15. Іл. 2.15. Хуан Гунван. Житло в горах Фучунь. 1350. Папір, чорнило. 31,8х51,4. Ханчжоу, Музей провінції Чжецзян.
16. Іл. 2.16. У Чжень. Рибалки. Фрагмент. Бл. 1341. Папір, чорнило. 32,5х565,6. Галерея мистецтв Фріра, Смітсонівський інститут, Вашингтон.
17. Іл. 2.17. Ні Цзан. Гірський краєвид Цзянтінг. XIV ст. Підвісний сувій, чорнило на папері. 94,7х43,7. Національний палацовий музей, Тайбей.
18. Іл. 2.18. Ван Мен. Переїзд Ге Чжичуань. XIV ст. Вертикальний сувій, туш, колір. 139х58. Палацовий музей, Пекін.
19. Іл. 2.19. Лі Тієфу. Струмок під схилом пагорба. 1930–1940. Полотно, олія. 63,2х78,5. Художній музей Академії мистецтв в Гуанчжоу.
20. Іл. 2.20. Лі Тієфу. Передмістя Коулуна. 1932. Полотно, олія. 90х73. Приватна колекція.
21. Іл. 2.21. Сюй Бейхун. Вид з висоти пташиного польоту на гору Цзяошань. 1934. Полотно, олія. 52х61. Меморіальний музей Сюй Бейхуна, Пекін.
22. Іл. 2.22. Сюй Бейхун. Барвисті хмари. 1935. Полотно, олія. 27,5х40,5. Меморіальний музей Сюй Бейхуна, Пекін.
23. Іл. 2.23. Лю Хайсу. Балі. 1934. Полотно, олія. 60х74. Приватна колекція.
24. Іл. 2.24. Лю Хайсу. Весна на річці Лі. 1978. Полотно, олія. 72х92. Приватна колекція.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

25. Іл. 2.25. Лю Хайсу. Пейзаж. 1980. Полотно, олія. 49х73. Приватна колекція.
26. Іл. 2.26. Лю Хайсу. Дивлячись на пік Шисінь з вершини світанку. 1982. Полотно, олія. 60х80. Колекція Художнього музею Лю Хайсу, Шанхай.
27. Іл. 2.27. Чень Баої. Будинок у горах. 1921. Полотно, олія. 36,5х53,5. Приватна колекція.
28. Іл. 2.28. Чень Баої. Земля. 1939. Полотно, олія. 40х55. Приватна колекція.
29. Іл. 2.29. Чень Ченбо. Озеро Улі. 1931. Полотно, олія. 91х116,5. Національний художній музей Китаю.
30. Іл. 2.30. Лю Сібай. Приморські краєвиди. 1950-і рр. Полотно, олія. 47х57,5. Приватна колекція.
31. Іл. 2.31. Лю Сібай. Гірське село в Північному Шеньсі. 1956. Полотно, олія. 37х 48. Приватна колекція.
32. Іл. 2.32. Янь Веньлян. Осіння гора. 1939. Полотно, олія. 18х25. Колекція Національного художнього музею Китаю.
33. Іл. 2.33. Янь Веньлян. Червоне море. 1928. Полотно, олія. 17,9х25,7. Колекція Національного художнього музею Китаю.
34. Іл. 2.34. Янь Веньлян. Південне озеро. 1964. Полотно, олія. 35х69. Колекція Національного художнього музею Китаю.
35. Іл. 2. 35. У Гуанчжун. Водне село. 1980. Полотно, олія. 61х46. Приватна колекція.
36. Іл. 2.36. У Гуанчжун. Літо. 1994. Полотно, олія. 60х45,8. Приватна колекція.
37. Іл. 2.37. Цзінь Шаньї. Снігові гори Паміру. 1981. Картон, олія. 27,2х39,3. Колекція Національного художнього музею Китаю.
38. Іл. 2.38. Цзінь Шаньї. Гори Тахуї Курган. 1981. Картон, олія. 39х54. Колекція Національного художнього музею Китаю.
39. Іл. 2.39. Цзінь Шаньї. Північне плато Шеньсі. 1990. Картон, олія. 27х39,3. Колекція Національного художнього музею Китаю.
40. Іл. 2.40. Бай Юпін. Тепла зима. 1991. Полотно, олія. 100х70. Приватна колекція.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

41. Іл. 2.41. Бай Юпін. Гора. 1998. Полотно, олія. 100х100. Приватна колекція.
42. Іл. 3.1. Су Тяньці. Пейзаж Цзяннаня. 1990-і рр. Полотно, олія. 81х100. Приватна колекція.
43. Іл. 3.2. Су Тяньці. На берегах річки Сіньань. 1979. Дерев'яна панель, олія. 48х38. Приватна колекція.
44. Іл. 3.3. Су Тяньці. Весна. 1985. Дерев'яна панель, олія. 52х55. Приватна колекція.
45. Іл. 3.4. Су Тяньці. Весна у повному розквіті. 1985. Дерев'яна панель, олія. 54,5х54. Приватна колекція.
46. Іл. 3.5. Су Тяньці. Геймбах. 1993. Полотно, олія. 40х50. Національний художній музей Китаю.
47. Іл. 3.6. Су Тяньці. Квітень у Цзяньнані. 1991. Полотно, олія. 67х66. Приватна колекція.
48. Іл. 3.7. Су Тяньці. Весна цвітіння персика. 1992. Полотно, олія. 65х55. Приватна колекція.
49. Іл. 3.8. Су Тяньці. Житло біля води. олія на полотні. 2004. Полотно, олія. 70х60. Національний художній музей Китаю.
50. Іл. 3.9. Су Тяньці. Річка Ліцзян. 1992. Полотно, олія. 65х111. Приватна колекція.
51. Іл. 3.10. У Гуанчжун. Ліцзян. 1976. Дерев'яна дошка, олія. 44,5х44,5. Приватна колекція.
52. Іл. 3.11. У Гуанчжун. На річці Ліцзян. 1980. Полотно, олія. 35,5х54,2. Приватна колекція.
53. Іл. 3.12. Пан Джун. Червоний будинок. 2016. Полотно, олія. 72,5х91. Приватна колекція.
54. Іл. 3.13. Пан Джун. Пейзаж Гуйліня. 2008. Полотно, олія. 72х90. Приватна колекція.
55. Іл. 3.14. Пан Джун. Рибальський човен серед квітучих дерев. 2012. Полотно, олія. 72,6х90,9. Приватна колекція.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

56. Іл. 3.15. Цзянь Чунмін. Сонце після дощу і вітру. 2003. Полотно, олія. 200x130. Приватна колекція.
57. Іл. 3.16. Цзянь Чунмін. Зелене літо. 2003. Полотно олія. 92x66. Приватна колекція.
58. Іл. 3.17. Чжу Найчжен. Ущелина Жовтої річки Сонгба. 1975. Картон, олія. 15,2x22. Приватна колекція.
59. Іл. 3.18. Чжу Найчжен. Сутінки. 1975. Картон, олія. 26x34. Приватна колекція.
60. Іл. 3.19. Чжу Найчжен. Повернення до гнізда. 1986. Полотно, олія. 140x140. Приватна колекція.
61. Іл. 3.20. Чжу Найчжен. Довгі хмари над Цінхаєм. 1980. Полотно, олія. 160x140. Приватна колекція.
62. Іл. 3.21. Чжу Найчжен. Лончжун безлюдний. 1993. Полотно, олія. 80x80. Приватна колекція.
63. Іл. 3.22. Чжу Найчжен. Верба світла, як дим. 2012. Полотно, олія. 80x100. Приватна колекція.
64. Іл. 3.23. Чжу Найчжен. Спогади про гору: Туман. 2012. Полотно, олія. 76x76. Приватна колекція.
65. Іл. 3.24. Чжу Найчжен. Туман. 2009. Полотно, олія. 40,5x50,5. Приватна колекція.
66. Іл. 3.25. Чжу Найчжен. Ніч тихого снігу. 1997. Полотно, олія. 50x70. Приватна колекція.
67. Іл. 3.26. Сю Лі. Хмари піднімаються, гори порожніють. 2014. Полотно, олія. 100x80. Приватна колекція.
68. Іл. 3.27. Сю Лі. Найбільша порожнеча. 2011. Полотно, олія. 120x90. Приватна колекція.
69. Іл. 3.28. Сю Лі. Нефритова гора. 2008. Полотно, олія. 100x70. Приватна колекція.
70. Іл. 3.29. Сю Лі. Все ще яскраво, чисто. 2011. Полотно, олія. 120x90. Приватна колекція.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

71. Іл. 3.30. Сю Лі. У гонитві за мріями. 2008. Полотно, олія. 100,5х27. Приватна колекція.
72. Іл. 3.31. Чжу Найчжен. Гірське місто Цілянь. 1979. Картон, олія.17,5х25. Приватна колекція.
73. Іл. 3.32. Чжу Найчжен. Сріблясто-смугастий лесовий схил. 1997–1998. Полотно, олія. 180х180. Приватна колекція.
74. Іл. 3.33. Сун Сюечжі. Захід. 2013. Полотно, олія. 150х200. Приватна колекція.
75. Іл. 3.34. Сун Сюечжі. Зима в квітні. 2013. Полотно, олія. 150х200. Приватна колекція.
76. Іл. 3.35. Чжу Ша. Сад. Сутінки. 2016. Полотно, олія. 120х200. Приватна колекція.
77. Іл. 3.36. Чжу Ша. Під сніжною горою. 2020. Полотно, олія. 80х50. Приватна колекція.
78. Іл. 3.37. Чжу Ша. Самотня гора у сильний снігопад. 2014. Полотно, олія. 220х180. Приватна колекція.
79. Іл. 3.38. Чжу Ша. Серпень. 2010. Полотно, олія. 180х180. Приватна колекція.
80. Іл. 3.39. Чен Хесі. Овочева ділянка (город). 2017. Полотно, олія. 80х80. Приватна колекція.
81. Іл. 3.40. Чен Хесі. Очерет на ставку. 2007. Полотно, олія. 80х80. Приватна колекція.
82. Іл. 3.41. Вен Кайсюань. Серія «Срібний ескіз», частина 6. 2020. Олія на полотні. 65х110. Приватна колекція.
83. Іл. 3.42. Вен Кайсюань. Серія «Срібний ескіз», частина 2. 2020. Олія на полотні. 60х100. Приватна колекція.
84. Іл. 3.43. Вен Кайсюань. Серія ескізів Дуюн, № 4. 2020. Олія на полотні. 65х110. Власність автора.
85. Іл. 3.44. Хоу Баочуань. Весна в хмарах – Хроніка села Кліф. 2019. Олія на полотні. 190 х190. Приватна колекція.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

86. Іл. 3.45. Хоу Баочуань. Весняний дощ живить квіткове поле. 2022. Олія на полотні. 60х 100. Приватна колекція.
87. Іл. 3.46. Хонг Лінг. Осінні кольори гірського поселення. 1990. Олія, полотно на дошці. 52,5х60. Приватна колекція.
88. Іл. 3.47. Хонг Лінг. Нескінченно зелений. 1991. Полотно, олія. 97х130. Приватна колекція.
89. Іл. 3.48. Хонг Лінг. Сніговий купол. 2000. Полотно, олія. 200х200. Колекція художника.
90. Іл. 3.49. Хонг Лінг. Глибока зелена гора вдалині. 2021–2022. Полотно, олія. 180 х 180. Приватна колекція.
91. Іл. 3.50. Хонг Лінг. Безмежний, літо. 2011. Полотно, олія, триптих. 249х540. Приватна колекція.
92. Іл. 3.51. Вень Ліпен. Блакитні спогади. 1987. Панель, олія. 162х302. Національний художній музей Китаю.
93. Іл. 3.52. Вень Ліпен. Безмовна стела № 5. 1993. Полотно, олія. 116х116. Художній музей Даду, Пекін.
94. Іл. 3.53. Вень Ліпен. Вечірний бриз. 2000. Полотно, олія. 60,7х50,5. Приватна колекція.
95. Іл. 3.54. Вень Ліпен. Симфонія червоного, білого та чорного. 2005. Полотно, олія. 113х182. Приватна колекція.
96. Іл. 3.55. Вень Ліпен. Симфонія синього, білого та чорного. 2008. Полотно, олія. 140х140. Художній музей, Шанхай.
97. Іл. 3.56. Вень Ліпен. Життя №1. 2014. Полотно, олія. 90х116. Приватна колекція.
98. Іл. 3.57. Вень Ліпен. Життя №2. 2014. Полотно, олія. 71х92. Приватна колекція.
99. Іл. 3.58. Вень Ліпен. Життя №3. 2014. Полотно, олія. 80х114. Приватна колекція.
100. Іл. 3.59. Вень Ліпен. Життя №5. 2014. Полотно, олія. 116х90. Приватна колекція.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

101. Іл. 3.60. Ван Кеджу. Зелена сетарія. 2005. Полотно, олія. 65х80. Приватна колекція.
102. Іл. 3.61. Ван Кеджу. Далекий бік Уї. 2005. Полотно, олія. 120х140. Приватна колекція.
103. Іл. 3.62. Ван Кеджу. Величава гора Тайхан. 2017. Полотно, олія. 2х160х200. Приватна колекція.
104. Іл. 3.63. Чао Ге. Поле на горі Іньшань. 2000. Полотно, олія. 50х180. Приватна колекція.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

ДОДАТОК В.

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ





Іл. 2.1. Лі Сісюнь. Вітрильники та павільйони. 651–716
Іл. 2.2. Лі Чжаодао. Гори навесні. 618–907



Іл. 2.3. Лі Чжаодао. Подорож імператора Мінхуана до Шу. Початок VIII ст.

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



Іл. 2.4. Цзін Хао. Пейзаж Куанлу. Кінець IX–X ст.
Іл. 2.5. Лі Чен. Зимовий ліс, Рівна відстань. 907–960



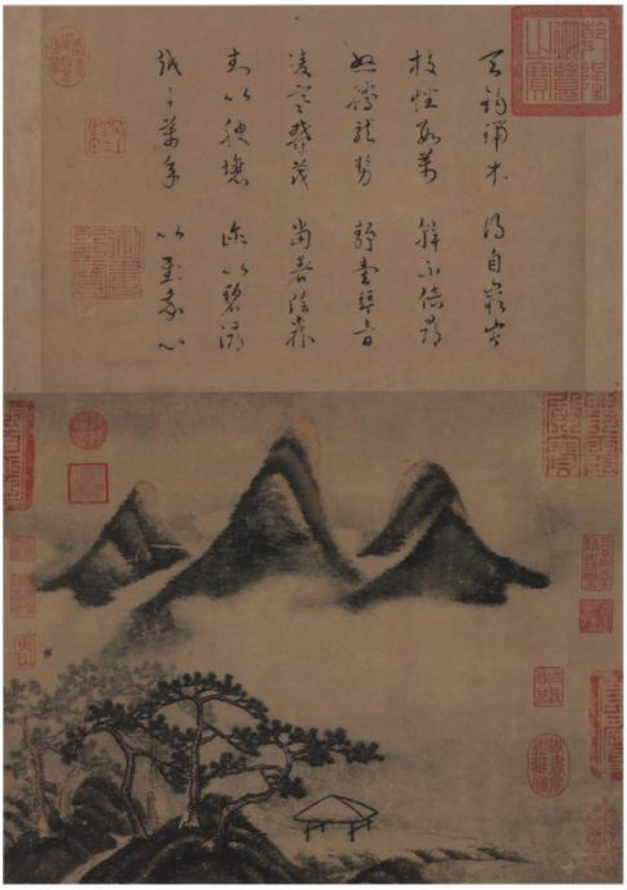
Іл. 2.6. Лі Чен. Самотній храм серед чистих вершин. 907–960
Іл. 2.7. Фан Куань. Мандрівники серед гір і струмків. 960–1030

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



Іл. 2.8. Фан Куань. Мандрівники серед гір і струмків. Фрагмент. 960–1030





Іл. 2.9. Го Сі. Початок весни. Рання весна.1072

Іл. 2.10. Мі Фу. Весняні гори та сприятливі сосни. 1051–1107

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 2.11. Мі Йорен. Туманний пейзаж. 1074–1153

Іл. 2.12. Ма Юань. Танці та пісні. Початок XIII ст.

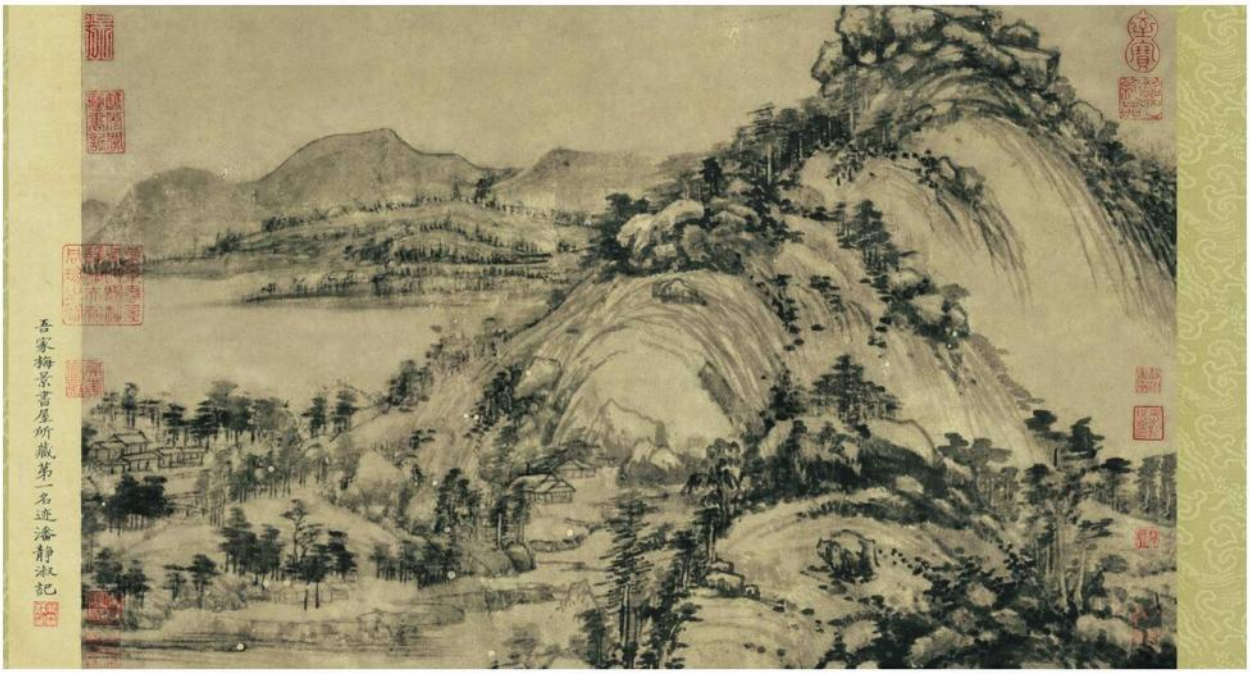




Іл. 2.13. Ся Гуй. Повернення човнів. 1180–1224

Іл. 2.14. Ся Гуй. Повернення човнів. Фрагмент. 1180–1224

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



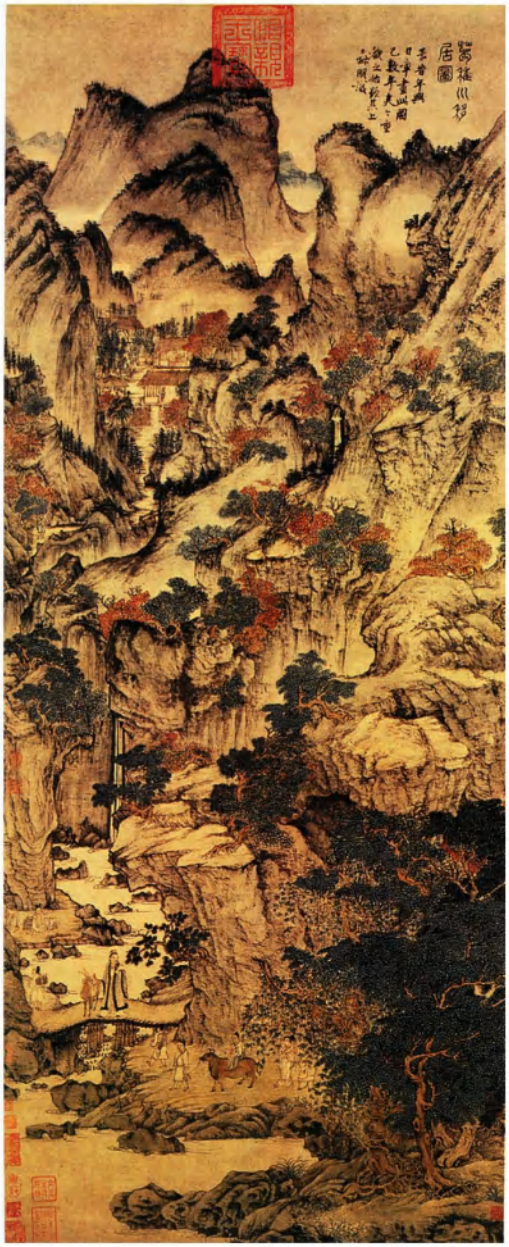
Іл. 2.15. Хуан Гунван. Житло в горах Фучунь. 1350



Іл. 2.16. У Чжень. Рибалки. Фрагмент. 1341

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 2.17. Ні Цзан. Гірський краєвид Цзянтінг. XIV ст.
Іл. 2.18. Ван Мен. Переїзд Ге Чжичуань. XIV ст.





Іл. 2.19. Лі Тієфу. Струмок під схилом пагорба. 1930–1940
Іл. 2.20. Лі Тієфу. Передмістя Коулуна. 1932

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



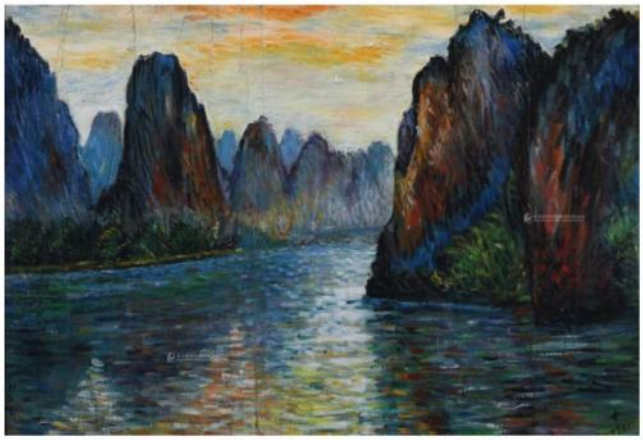


Іл. 2.21.Сюй Бейхун. Вид з висоти пташиного польоту на гору Цзяошань.1934
Іл. 2.22. Сюй Бейхун. Барвисті хмари. 1935





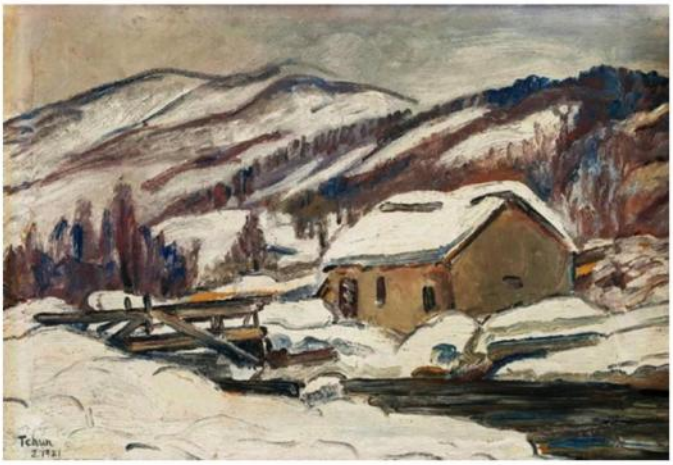
Іл. 2.23. Лю Хайсу. Балі. 1934
Іл. 2.24. Лю Хайсу. Весна на річці Лі. 1978





Іл. 2.25. Лю Хайсу. Пейзаж. 1980
Іл. 2.26. Лю Хайсу. Дивлячись на пік Шисінь з вершини світанку. 1982

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

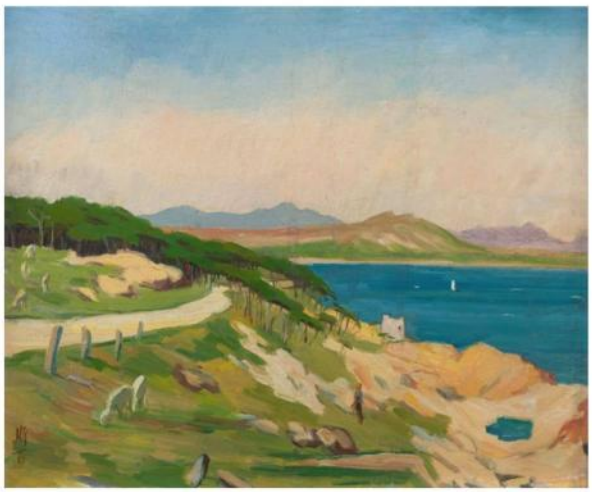




Іл. 2.27. Чень Баої. Будинок у горах. 1921
Іл. 2.28. Чень Баої. Земля. 1939



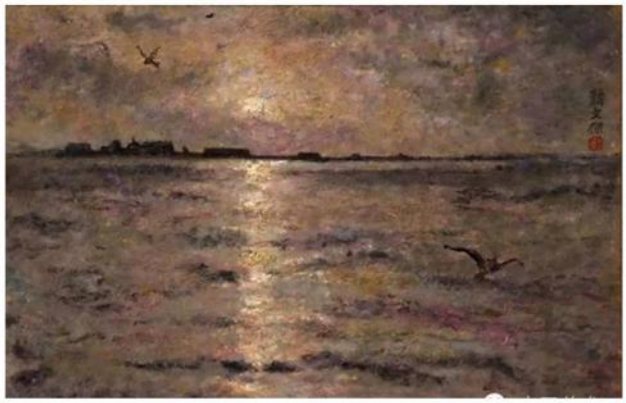
Іл. 2.29. Чень Ченбо. Озеро Улі. 1931



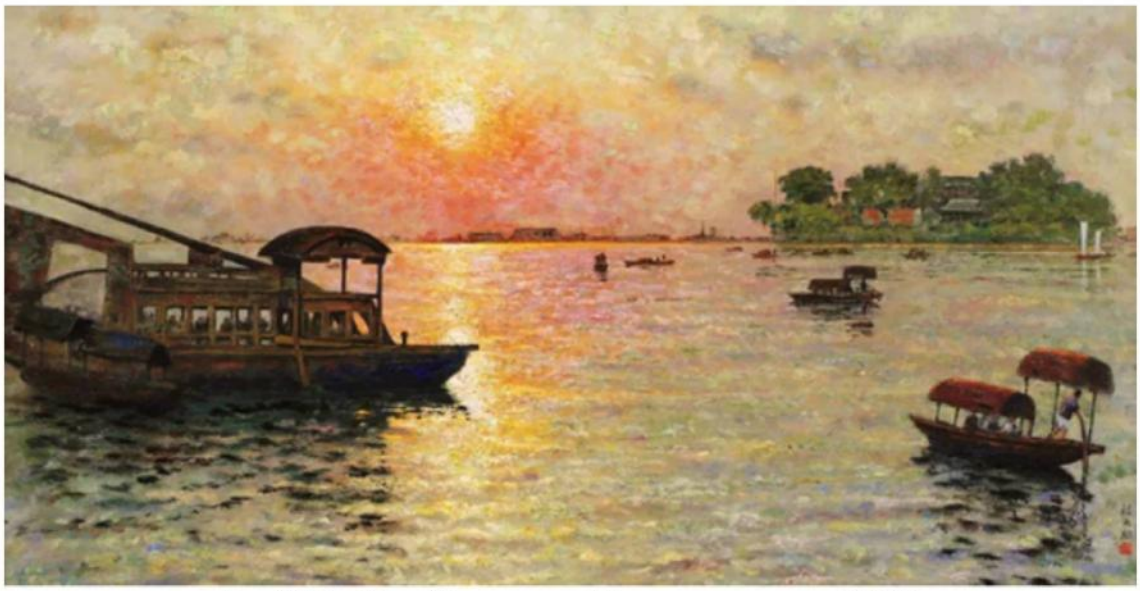


Іл. 2.30. Лю Сібай. Приморські краєвиди. 1950-і
Іл. 2.31. Лю Сібай. Гірське село в Північному Шеньсі. 1956

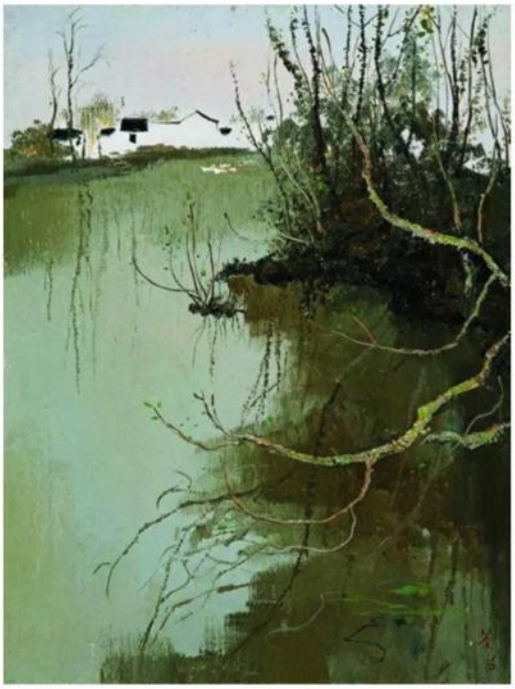
Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

Іл. 2.32. Янь Веньлян. Осіння гора. 1939
Іл. 2.33. Янь Веньлян. Червоне море. 1928



Іл. 2.34. Янь Веньлян. Південне озеро. 1964




Іл. 2. 35. У Гуанчжун. Водне село. 1980
Іл. 2.36. У Гуанчжун. Літо. 1994

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 2.37. Цзінь Шаньї. Снігові гори Паміру. 1981
Іл. 2.38. Цзінь Шаньї. Гори Тахуї Курган. 1981



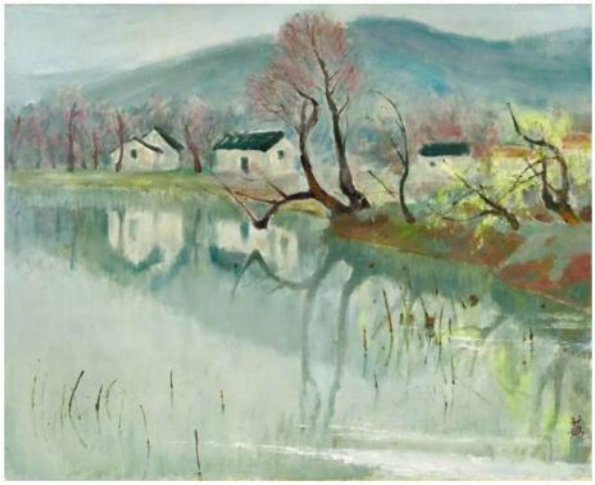
Іл. 2.39. Цзінь Шаньї. Північне плато Шеньсі. 1990

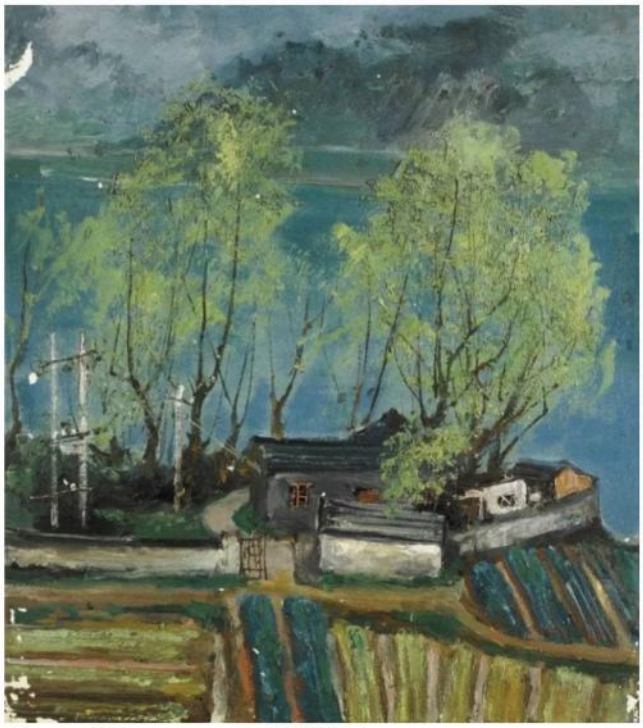




Іл. 2.40. Бай Юпін. Тепла зима. 1991
Іл. 2.41. Бай Юпін. Гора. 1998

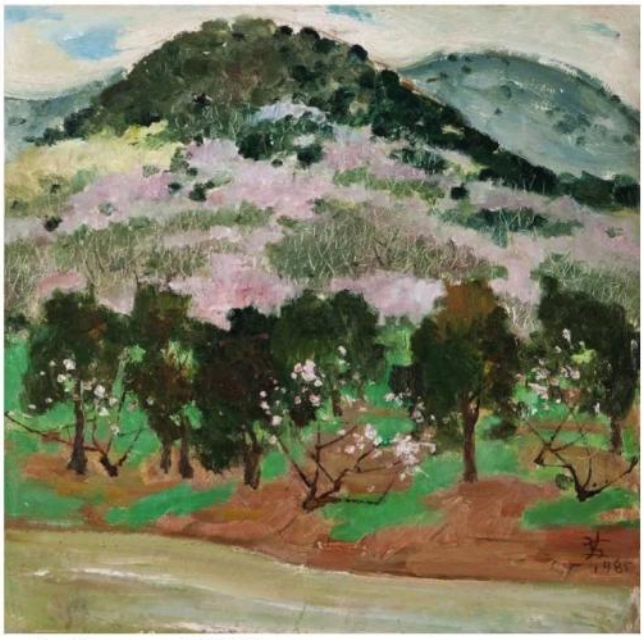
Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 3.1. Су Тяньці. Пейзаж Цзяннаня. 1990-і
Іл. 3.2. Су Тяньці. На берегах річки Сіньань. 1979

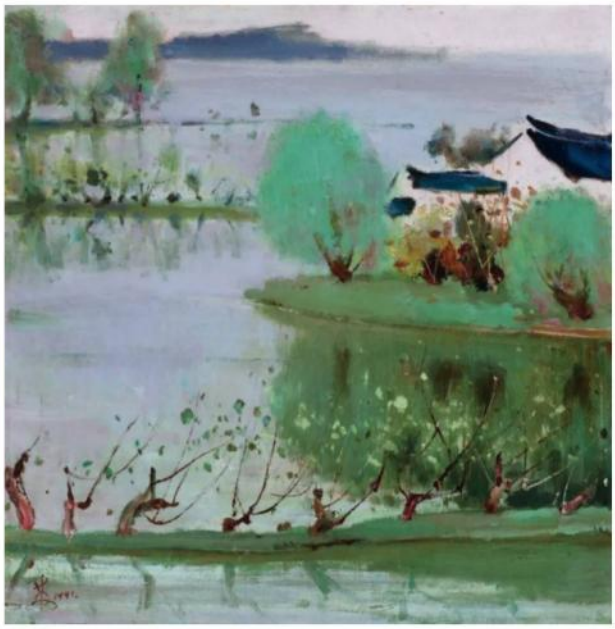




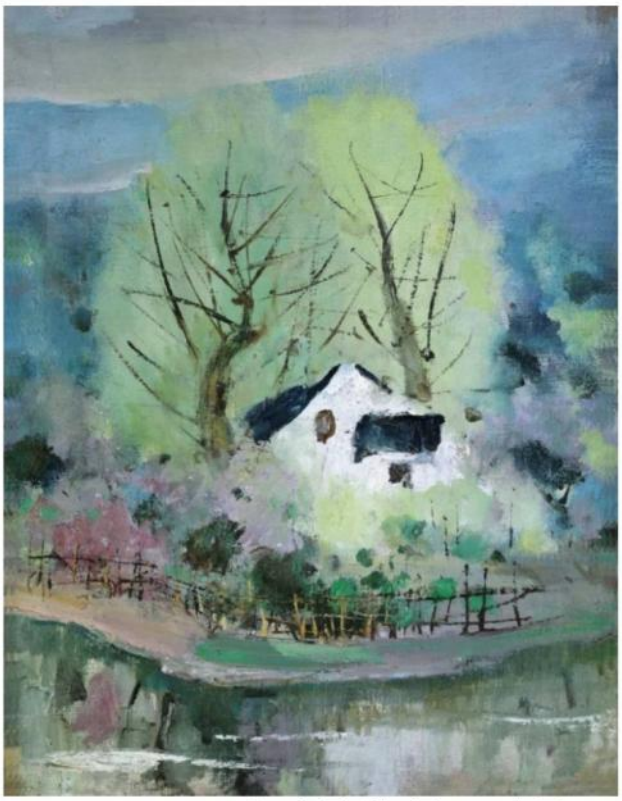
Іл. 3.3. Су Тяньці. Весна. 1985
Іл. 3.4. Су Тяньці. Весна у повному розквіті. 1985

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 3.5. Су Тяньці. Геймбах. 1993
Іл. 3.6. Су Тяньці. Квітень у Цзяньнані. 1991



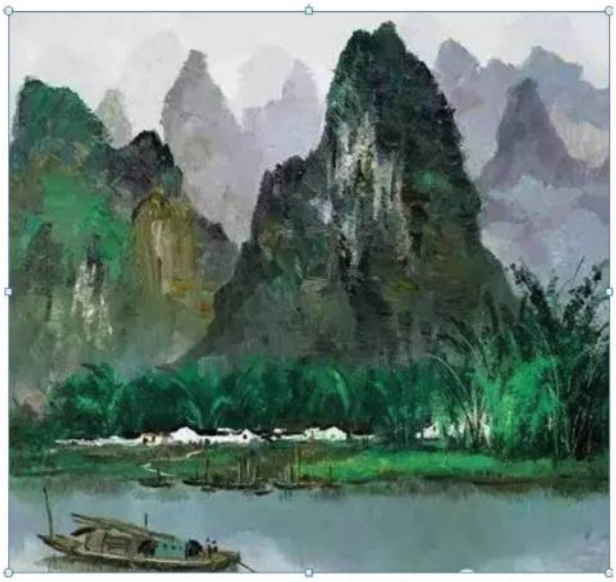


Іл. 3.7. Су Тяньці. Весна цвітіння персика. 1992
Іл. 3.8. Су Тяньці. Житло біля води. 2004

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



Іл. 3.9. Су Тяньці. Річка Ліцзян. 1992





Іл. 3.10. У Гуанчжун. Ліцзян. 1976
Іл. 3.11. У Гуанчжун. На річці Ліцзян. 1980



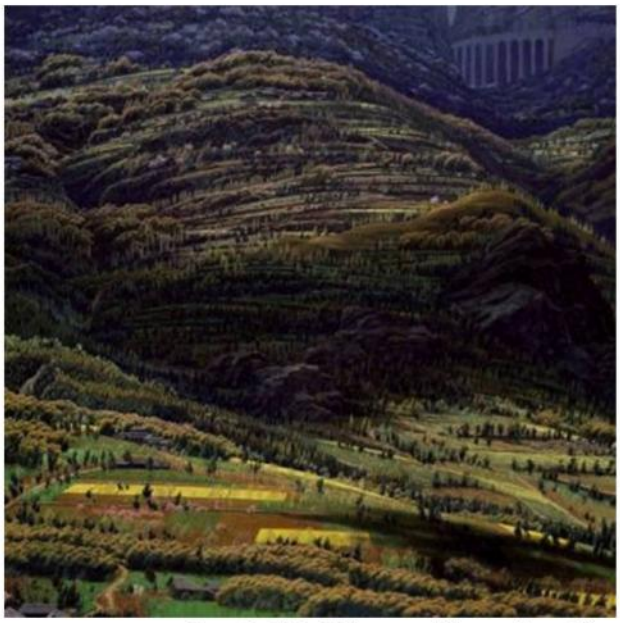


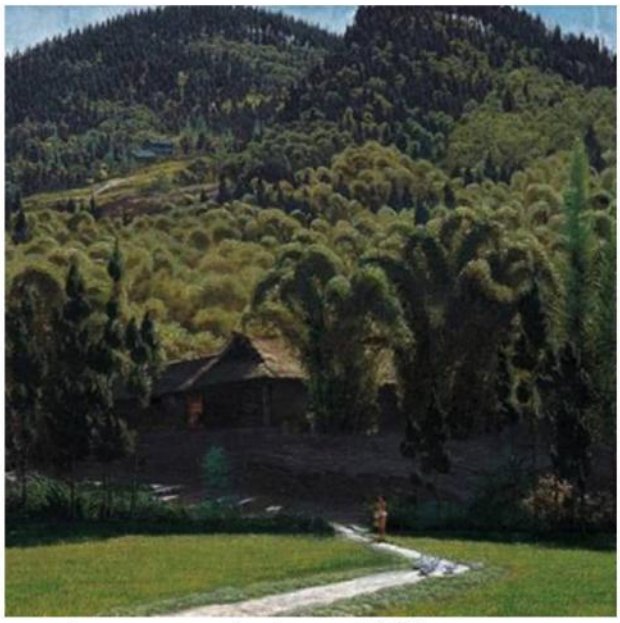
Іл. 3.12. Пан Джун. Червоний будинок. 2016
Іл. 3.13. Пан Джун. Пейзаж Гуйліня. 2008

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

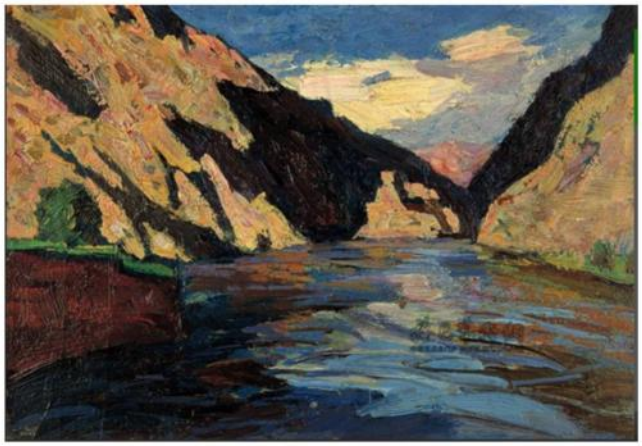


Іл. 3.14. Пан Джун. Рибальський човен серед квітучих дерев. 2012





Іл. 3.15. Цзянь Чунмін. Сонце після дощу і вітру. 2003
Іл. 3.16. Цзянь Чунмін. Зелене літо. 2003





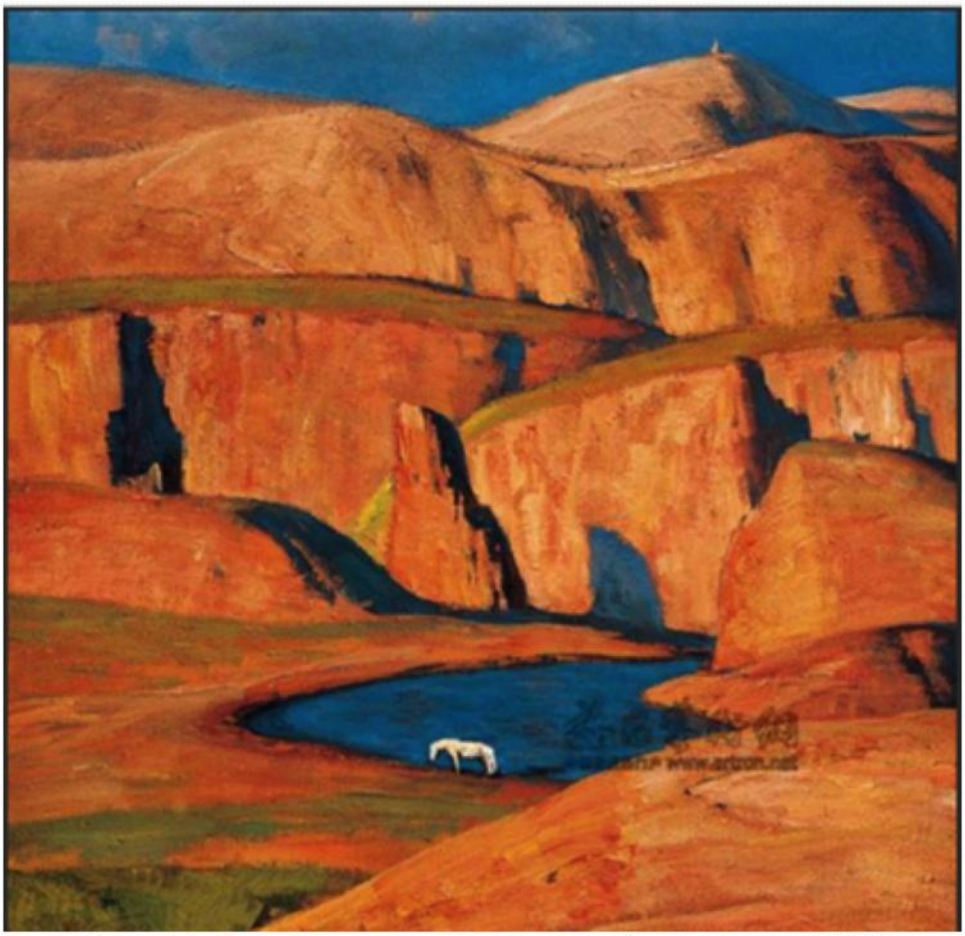
Іл. 3.17. Чжу Найчжен. Ущелина Жовтої річки Сонгба. 1975
Іл. 3.18. Чжу Найчжен. Сутінки. 1975

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 3.19. Чжу Найчжен. Повернення до гнізда. 1986
Іл. 3.20. Чжу Найчжен. Довгі хмари над Цінхаєм. 1980



Іл. 3.21. Чжу Найчжен. Лончжун безлюдний. 1993

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 3.22. Чжу Найчжен. Верба світла, як дим. 2012
Іл. 3.23. Чжу Найчжен. Спогади про гору: Туман. 2012





Іл. 3.24. Чжу Найчжен. Туман. 2009
Іл. 3.25. Чжу Найчжен. Ніч тихого снігу. 1997





Іл. 3.26. Сю Лі. Хмари піднімаються, гори порожніють. 2014
Іл. 3.27. Сю Лі. Найбільша порожнеча. 2011

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

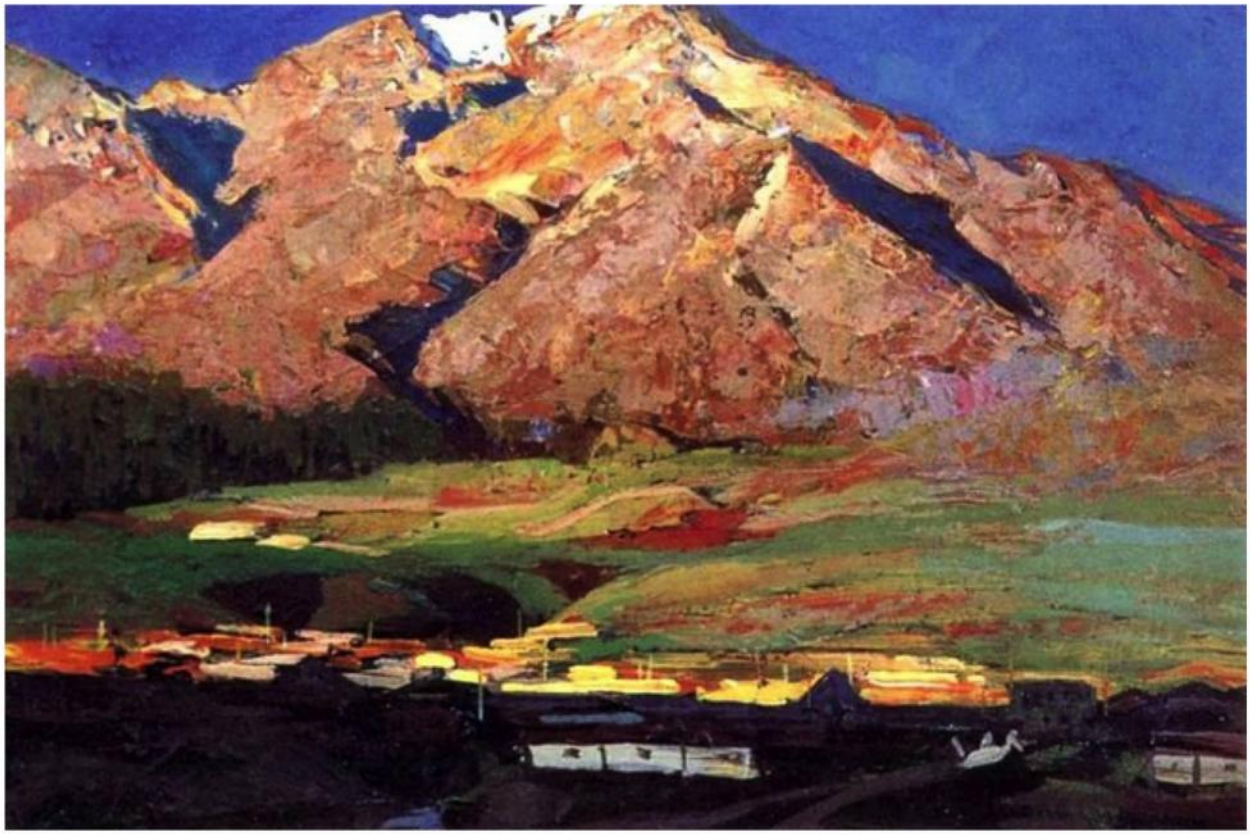




Іл. 3.28. Сю Лі. Нефритова гора. 2008
Іл. 3.29. Сю Лі. Все ще яскраво, чисто. 2011



Іл. 3.30. Сю Лі. У гонитві за мріями. 2008

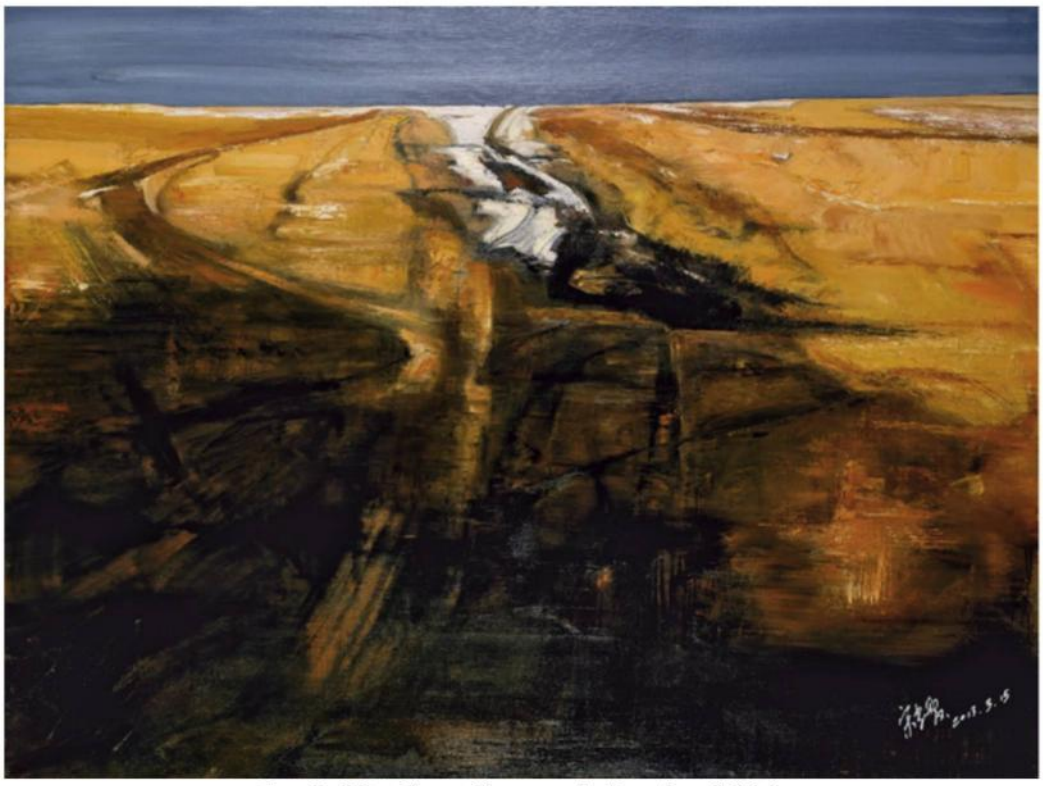


Іл. 3.31. Чжу Найчжен. Гірське місто Цілянь. 1979

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



Іл. 3.32. Чжу Найчжен. Сріблясто-смугастий лесовий схил. 1997–1998



Іл. 3.33. Сун Сюечжі. Захід. 2013

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

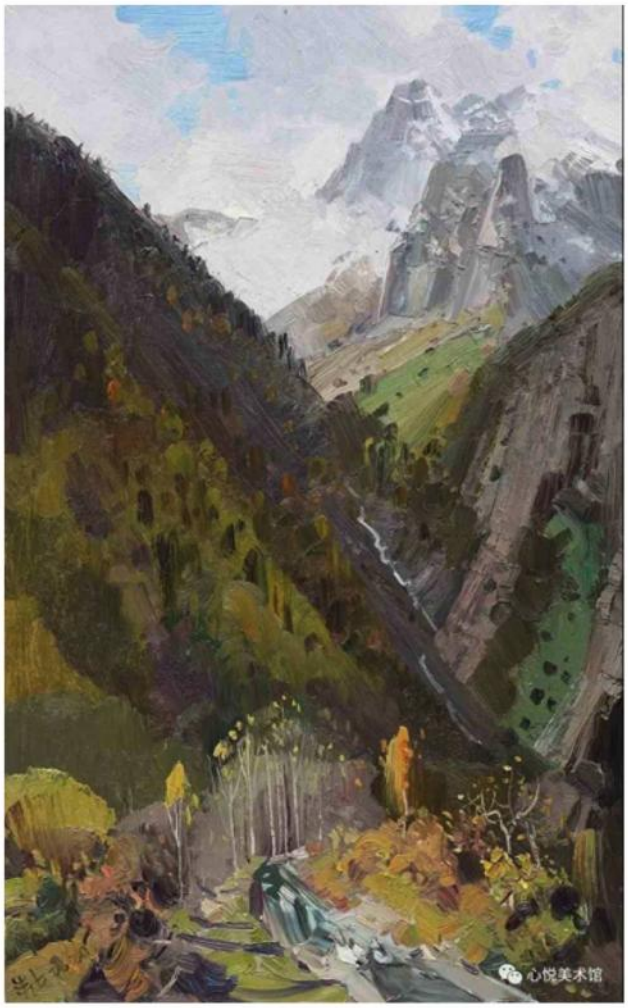


Іл. 3.34. Сун Сюечжі. Зима в квітні. 2013

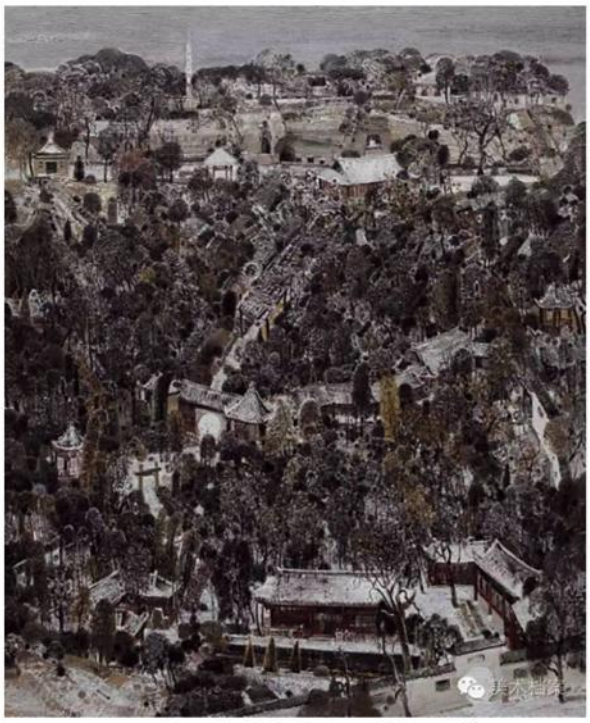


Іл. 3.35. Чжу Ша. Сад. Сутінки. 2016

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



Іл. 3.36. Чжу Ша. Під сніжною горою. 2020





Іл. 3.37. Чжу Ша. Самотня гора у сильний снігопад. 2014

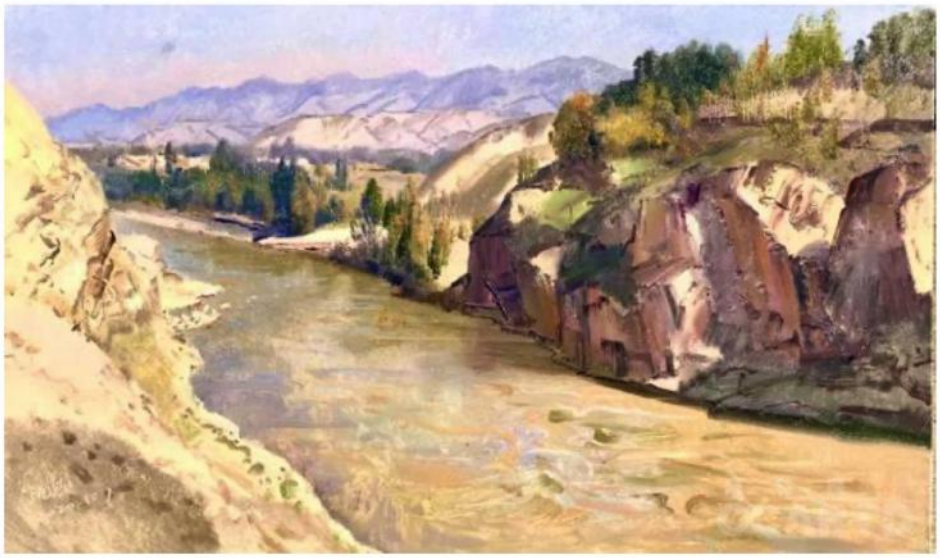
Іл. 3.38. Чжу Ша. Серпень. 2010

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

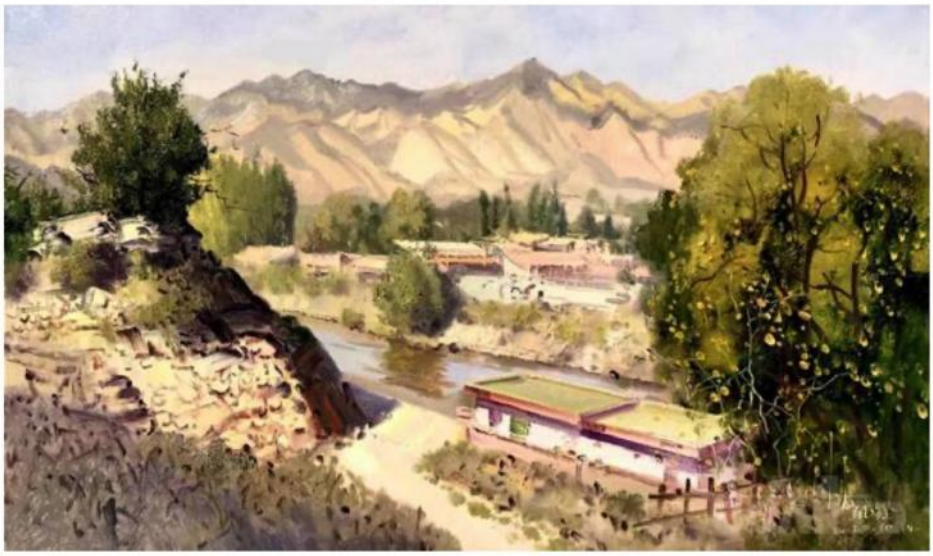




Іл. 3.39. Чен Хесі. Овочева ділянка (город). 2017
Іл. 3.40. Чен Хесі. Очерет на ставку. 2007



Іл. 3.41. Вен Кайсюань. Серія «Срібний ескіз», частина 6. 2020



Іл. 3.42. Вен Кайсюань. Серія «Срібний ескіз», частина 2. 2020

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF

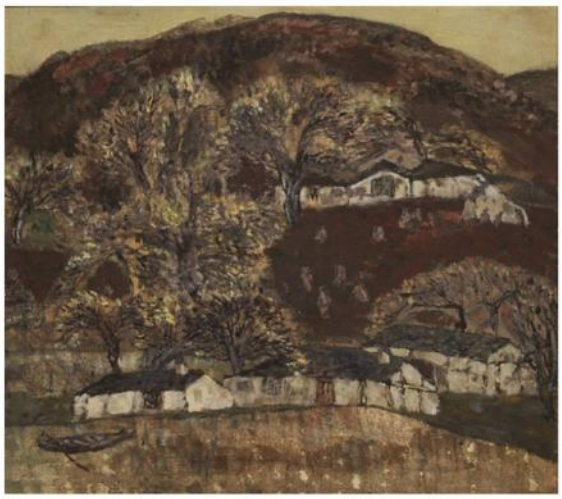


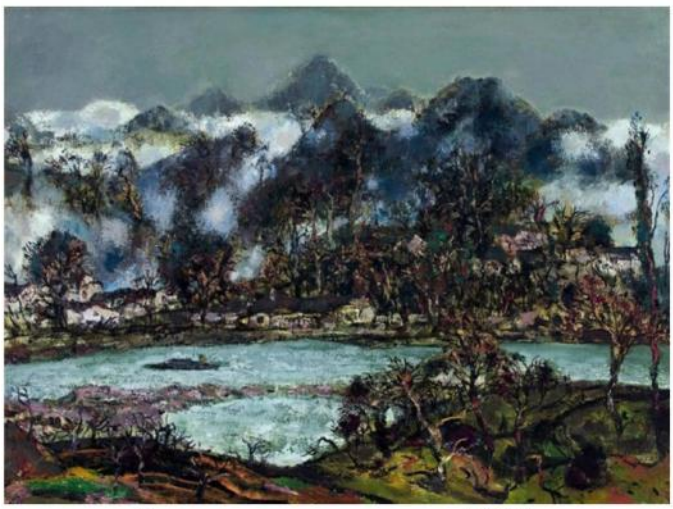
Іл. 3.43. Вен Кайсюань. Серія ескізів Дуюн, № 4. 2020





Іл. 3.44. Хоу Баочуань. Весна в хмарах – Хроніка села Кліф. 2019
Іл. 3.45. Хоу Баочуань. Весняний дощ живить квіткове поле. 2022





Іл. 3.46. Хонг Лінг. Осінні кольори гірського поселення. 1990
Іл. 3.47. Хонг Лінг. Нескінченно зелений. 1991

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF



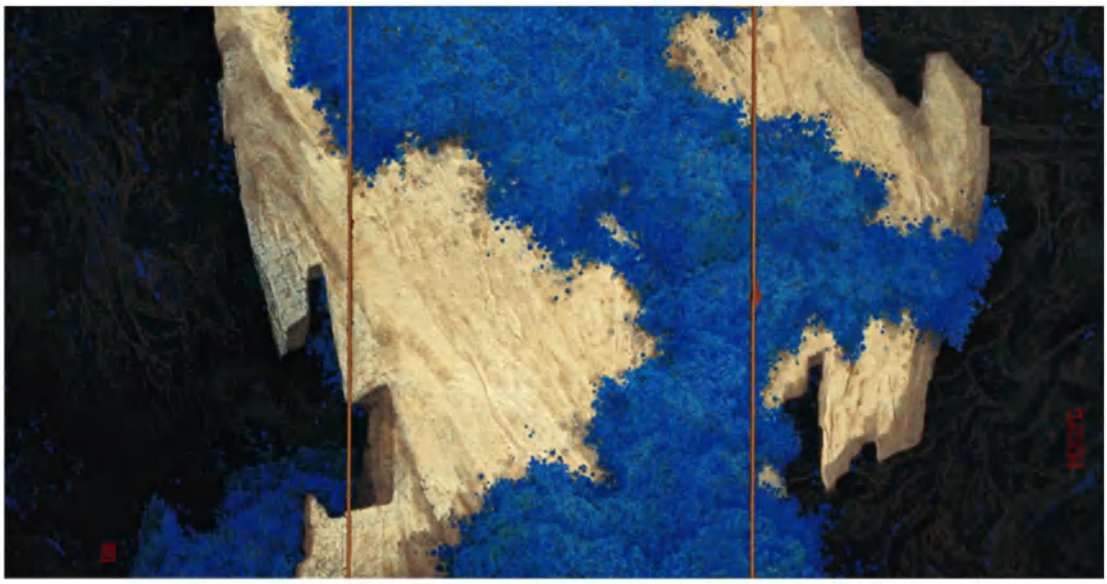


Іл. 3.48. Хонг Лінг. Сніговий купол. 2000

Іл. 3.49. Хонг Лінг. Глибока зелена гора вдалині. 2021–2022



Іл. 3.50. Хонг Лінг. Безмежний, літо. 2011



Іл. 3.51. Вень Ліпен. Блакитні спогади. 1987

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 3.52. Вень Ліпен. Безмовна стела № 5. 1993
Іл. 3.53. Вень Ліпен. Вечірний бриз. 2000





Іл. 3.54. Вень Ліпен. Симфонія червоного, білого та чорного. 2005
Іл. 3.55. Вень Ліпен. Симфонія синього, білого та чорного. 2008

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 3.56. Вень Ліпен. Життя №1. 2014
Іл. 3.57. Вень Ліпен. Життя №2. 2014

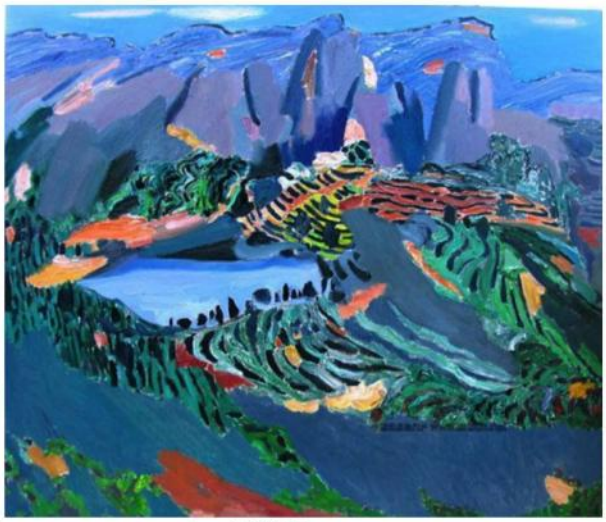




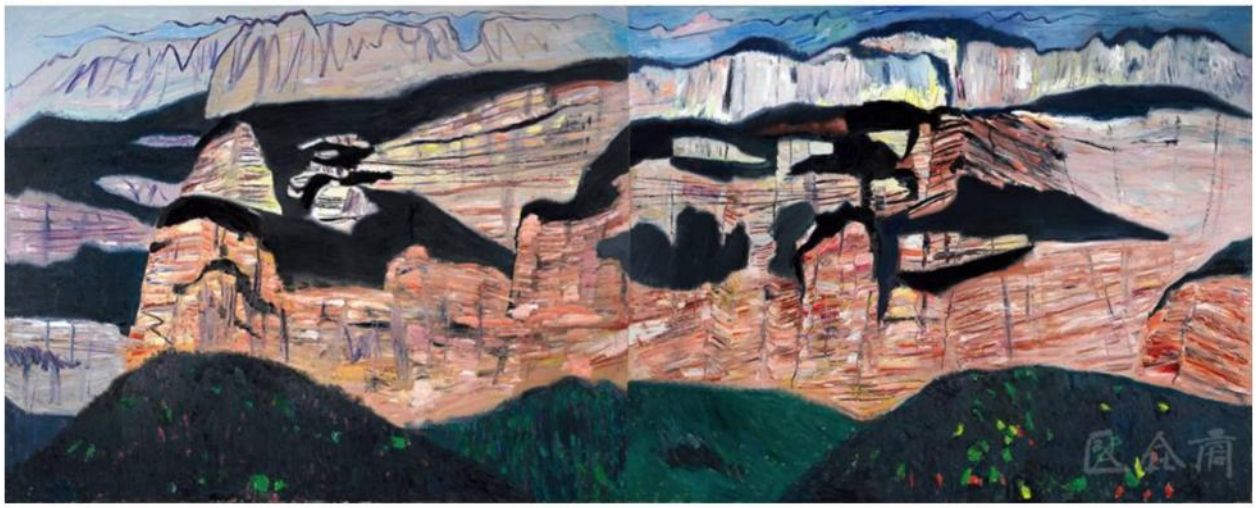
Іл. 3.58. Вень Ліпен. Життя №3. 2014
Іл. 3.59. Вень Ліпен. Життя №5. 2014

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF





Іл. 3.60. Ван Кеджу. Зелена сетарія. 2005
Іл. 3.61. Ван Кеджу. Далекий бік Уї. 2005



Іл. 3.62. Ван Кеджу. Величава гора Тайхан. 2017



Іл. 3.63. Чао Ге. Поле на горі Іньшань. 2000

Docusign Envelope ID: 750C4F66-A2E7-8E71-81BC-86AA8B5854FF