

УДК 510:7.04

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-18>

Андрій КОРНЄВ,
orcid.org/0000-0002-0016-6954
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) andriikor66@gmail.com

БАЗОВІ ПРИНЦИПИ КИТАЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖУ: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ДИСКУСІЇ

Не дивлячись на широку базу попередніх досліджень стосовно класичного китайського пейзажу, аналіз новітніх публікацій вказує на актуальність заявленої проблеми. Це витікає з особливості китайського мистецтва і його теоретичної бази, яка не відкидає досвід минулого, а постійно репродукує його у нових творах. У той же час за посиланнями на минуле стоїть новітня дискусія, яка нині продовжується у китайській мистецькій спільноті щодо балансу старого базису і нових експериментів. Плідно працюють темою традиційного пейзажу китайські вчені: Ван Вейке, Джуанюй Цю, Лі Фанпін, Лю Фань, Сунь Ке, Фен Лін'юй, Ши Веймін, Хань Бін, Цзян Десай, Цао Гуан Юй, Чен Жоу. У наукових працях вказаних авторів досліджуються як художники-пейзажисти минулого, так і розвиток пейзажу у сучасному Китаї.

Історіографічний аналіз побудований на порівнянні класики синологічних мистецьких досліджень (Дж. Роулі, Н. Виноградова, Є. Завадська) з новітніми публікаціями українських і китайських дослідників. Він вказав на певну спадкоємність, оскільки мова ведеться саме про базові принципи китайського національного пейзажу. Отже зрозуміло, що вчені різних країн звертаються до основних періодів і постатей у китайській історії мистецтва. Так, стосовно українських досліджень відмічено їхню фрагментарність, націленість на виокремлення певних напрямів, як от архітектурний пейзаж, чи пейзаж на сувоях тощо. Зокрема відмічено наукові праці М. Ковальової, М. Логвин, О. Мельник, Є. Молчанової-Дудченко, С. Рибалко, В. Тарасова.

Особливість китайського мистецтва і зокрема пейзажу полягає в постійних відсилках до базових положень, розроблених митцями-теоретиками минулих поколінь. Однак відсилки до минулого насправді оформлюють сучасну межу в образотворчому китайському мистецтві, яка пролягає між прихильниками консервації давніх прийомів і новаторськими засобами, однак при збереженні не форми, але духу національних традицій.

Ключові слова: образотворче мистецтво Китаю, китайський національний пейзаж, майстри китайського класичного пейзажу, мистецтвознавча дискусія.

Andrii KORNEV,
orcid.org/0000-0002-0016-6954
Candidate of Study of Art (Ph.D),
Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Art
Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts
(Kharkiv, Ukraine) andriikor66@gmail.com

FUNDAMENTAL PRINCIPLES OF THE CHINESE LANDSCAPE PAINTING: RESEARCH AND DISCUSSION

Despite the comprehensive base of previous studies on the classical Chinese landscape painting, an analysis of the latest publications indicates the urgency of the mentioned problem. This stems from the peculiarity of Chinese art and its theoretical foundation, which does not exclude experience of the past, but constantly reproduces it in new works. At the same time, behind the ascent to the past there is the latest debate that is now continuing in the Chinese art community about the balance of the old basis and new experiments. Chinese scientists work fruitfully with the theme of the traditional landscape: Van Veyke, Dzhuanui Tsyu, Li Fanpin, Liu Fan, Sun Ke, Fen Lin'uy, Shi Veymin, Han Bin, Tszyan Desay, Tsao Guan Uoy, Chzhou Chen.

The works of these authors (J. Rowley, N. Vinogradova, E. Zavadskaya) explore both the landscape painters of the past and the development of the landscape in contemporary China.

The historiographic analysis is built on comparing the classics of sinological art research with the latest results in publications of Ukrainian and Chinese researchers. On the one hand, it pointed to certain continuity, since it refers precisely to the fundamental principles of the Chinese landscape painting that are being discussed. So it is clear that scholars from different countries are turning to the main periods and figures in Chinese art history. As to the attitude of Ukrainian scholars their works was noted for their fragmentariness, focus on highlighting certain areas, such as an

architectural landscape, or landscape on scrolls, and so on. In particular, the scientific publications of M. Koval'ova, M. Logvin, O. Melnik, E. Molchanova-Dudchenko, S. Rybalko, V. Tarasov were noted.

The unique feature of Chinese art, and in particular of the landscape painting, lies in the constant ascent to the fundamental propositions developed by the artists of past generations, who did theoretical groundwork for it. However, references to the past do form the modern border in Chinese fine art, which runs between the supporters of the conservation of ancient techniques and the groundbreakers implementing innovative means, while preserving not the form but the spirit of national traditions.

Key words: *visual arts of China, Chinese landscape painting, masters of traditional Chinese landscape painting, art discussion.*

Постановка проблеми. У Китаї з давніх часів вважалося, що мистецтво є важливою частиною морально-етичних настанов для людини. Воно мислилося у зв'язку з ідеями, які містилися у релігійних і філософських вченнях, наріжних для усього Далекого Сходу, таких як конфуціанство, буддизм, даосизм. І хоча жанри у європейському сенсі, в давньому образотворчому китайському мистецтві відсутні, пейзажу тут відводилося значне місце.

Причина полягає в тому, що пейзаж відображує картини природи, а Природа або Космос є основою життя. Тому, в китайській мистецькій традиції існувала думка, що пейзаж, це не тільки і навіть не стільки замальовки реальних ландшафтів, а зображення вічного і неподільного Космосу. Звідси і високі вимоги, і ті ідеї, які закладалися і трансформувалися саме у пейзажному жанрі. Уже назва пейзажного жанру «шань-шуй» (Гори-Води) вказує на сприйняття цього жанру як вічну дихотомію головних космічних елементів, відомих також під назвою Інь-Ян.

Відповідно ніхто з великих і значних художників Китаю протягом століть не оминав роботи над пейзажем. Важливою особливістю національного мистецького процесу у давньому Китаї було і відношення до художників, як до мислителів, а отже чимало з них дійсно ставали авторами трактатів, де висловлювали власні погляди на мистецтво в цілому і пейзаж зокрема. Згідно ж конфуціанській традиції, ці трактати для наступних поколінь митців вважалися вже настановами, уникати яких було неможливо, можна було тільки розвивати самі ідеї. Так відбувався водночас не тільки практичний але й теоретичний розвиток у китайському образотворчому мистецтві відносно пейзажу. Тому пейзаж завжди користувався особливою увагою і в митців і у поціновувачів мистецтва.

XX століття принесло значні, революційні зміни у китайське мистецтво. Європейські впливи остаточно позначилися і на технологіях (олійний живопис) і на мистецьких принципах (лінійна перспектива), які активно переймали китайські художники. Однак не змінилося магістральне

ставлення до пейзажу, як до важливого елементу національного мислення, більш того, відтепер пейзаж ставав частиною тієї чи іншої ідеологічної програми. Цим, наприклад, пояснюється неоднозначне трактування важливого терміну «го-хуа», у якості означення саме національно орієнтованого мистецтва. Він міг означати і базові підходи і практики у традиційному китайському мистецтві, але при цьому не виключав вже нові європейські тенденції: колір замість монохромного, олійний живопис замість технології туш-папір. А на початку існування КНР пейзаж «го-хуа» взагалі ототожнювався виключно з реалістичним живописом, хоча у традиційному національному живопису ставлення до пейзажу було зовсім іншим. Отже пейзаж, той жанр у китайському образотворчому мистецтві, який відбиває весь спектр змін, які характерні для XX століття і ця традиція залишається актуальною у вже новому XXI столітті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографія проблеми, якщо звертатися до традицій національного пейзажу, досить численна. Тому у базових аспектах звісно звертаються до класики досліджень і відомих імен Дж. Роулі, Н. Віноградової, Н. Ніколаєвої, Є. Завадської. Однак саме останнім часом до проблеми вивчення різноманітних аспектів пейзажу в китайському образотворчому мистецтві долучаються українські дослідники, зокрема М. Логвин, О. Мельник, Є. Молчанова-Дудченко, В. Тарасов. І, звісно, плідно працюють над даною проблематикою сучасні китайські вчені: Ван Вейке, Ван Цзянь, Джуанной Цю, Лі Фанпін, Лю Фань, Сунь Ке, Фен Лін'юй, Ші Веймін, Хань Бін, Цзян Десай, Цао Гуан Юй, Чен Жоу.

Мета статті. Проаналізувати погляди на китайський національний пейзаж в дослідженнях сучасних науковців, означених у огляді сучасних публікацій. Виокремити український компонент досліджень. Означити базові принципи китайського пейзажу, які не втратили актуальності в сучасному образотворчому мистецтві Китаю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розпочинаючи огляд публікацій науковців, які входять до класики синології у галузі образотворчого

мистецтва, звернемося до американського дослідника Дж. Роулі. Він стверджує, що для китайців завжди було притаманним дивитися на життя не тільки через релігію чи філософію, а, навіть в першу чергу, через мистецтво. Учений пояснює подібні настанови тим, що китайці ставили дуже високо мистецтво життя, а раціональність вважалася другорядною у порівнянні з поетичним мисленням і простором уяви (Роулі, 1997: 213).

З епохи Сун, на думку Дж. Роулі, посилюється вплив даосизму на китайський живопис. Давня китайська релігійно-філософська традиція шанувала природний космос, у митців епохи Сун ці давні ідеї стали уособленням загального поняття Дао, яке було для них «живою реальністю». Важливо, що підтримувала ці ідеї й тогочасна еліта. У каталозі імператора Хуейцзуна стверджувалося: «Коли намагаєшся зрозуміти чудесне у світі, не знаєш, чи є мистецтво Дао, чи є Дао – мистецтвом». Про те саме говорить і цинський художник Ван Юй: «Живопис – тільки одне з красних мистецтв, однак він зберігає у собі Дао» (Роулі, 1997: 215).

Щодо пейзажу, то він як і в інших культурах спочатку постає фоном для людини. У Китаї танської епохи пейзаж стає головним жанром, не в останню чергу завдячуючи відомим художникам – Лі Сисюню і Ван Вею, яких нині називають серед «батьків» китайського традиційного живопису. Справжні картини того часу подають пейзаж як поетичний сад природи, в якому гори постають ніби чудесний ансамбль, а дерева нагадують «райські кущі». Проте, Дж. Роулі посилається на інтелектуалів того часу, і робить висновки, що природний світ танського пейзажу існував ніби сам собою і ніяк не співвідносився із світом людських переживань. Зокрема Роулі цитує вислів поета Лі Тайбо: «...це інше небо й інша земля: в них немає нічого людського» (Роулі, 1997: 217).

Робить Дж. Роулі і дещо неочікувані висновки. Він вважає, що такий камерний пейзаж не відміння ідею великого космосу, заміщає, а тільки переводить концепт безкінечного простору в іншу площину. За рахунок нової художньої мови – «точкового пензля» і монохромних розмивів, які ніби розтворювали знайомі форми у Дао (Роулі, 1997: 217).

Класик мистецтвознавчої науки саме у галузі китайської художньої культури Н. Виноградова користується відпрацьованим лінійним хронологічним методом у розгляді розвитку китайського мистецтва, усебічно розглядаючи причини і наслідки змін, що відбуваються у єдності з цивілізаційним розвитком. Саме так, Н. Виноградова аналізує причини появи базових мистецьких

принципів, які формуються у надзвичайно важливих для розвитку пейзажу періодів Тан і Сун. На думку вченої, династія Тан дає приклади витонченої міської цивілізації, як коліски естетичних вподобань. Династія Сун, навпаки, через зовнішні загрози, була схильна до самозаглиблення. Звідси підвищена увага з одного боку до власних традицій, а з іншого до вічних проблем, уособлення яких знаходили у природі. Офіційна ідеологія цього часу також звертається до традицій, поєднуючи конфуціанство з буддизмом і навіть пантеїстичним за суттю даосизмом (Виноградова, 1979: 50-52).

Фахові публікації у питаннях давнього китайського мистецтва належать знаній дослідниці Є. Завадській. Як історик мистецтва і перекладач-китаїст у свій час вона зробила велику роботу із ознайомлення наукового світу з китайськими митцями-мислителями і їх трактатами. Сама ж як науковець вийшла на важливий рівень аналітики і узагальнення щодо основних принципів китайського традиційного живопису. Цьому й присвячено її головна праця «Естетичні проблеми живопису давнього Китаю».

Так зокрема дослідниця стверджувала, що у китайському середньовічному живопису, тобто у дуже важливий період становлення унормованих правил мистецтва, сформувалися основні погляди на мистецький процес. Згідно першому з них, вершиною майстерності є передача реальних речей, як у достовірності форм так і в кольорі, а також з позиції реального часопростору. При цьому при виконанні зображення використовувалася площинність композиції, візуальне обмеження простору, а в ідейному плані мистецтво повинно нести глядачу повчання і дидактизм. У свою чергу від глядача очікувалося знайомство з історією і літературою для правильного розуміння дидактичних настанов.

Стосовно пейзажу, Є. Завадська називає й конкретні імена тих митців в історії китайського живопису, які впливали на формування і розвиток цього жанру. З першопочатків, на її погляд, важливі погляди і трактати Цзун Біна і Ван Вея. Це вони почали утверджувати особливий ефект очищення душі людини під час споглядання пейзажу (Завадська, 1975: 71). У період Тан, як вказує Є. Завадська, формуються основні закони китайської пейзажної перспективи, це так звана «розвіяна перспектива» з принципом розкладки композиції пейзажу на кілька планів.

Сучасні українські науковці як правило досліджують окремі аспекти, пов'язані з китайським живописом. Так сходознавиця й мистецтвознавиця

С. Б. Рибалко у своїх публікаціях проводить паралелі між японським і китайським мистецтвом. Звертаючись до постаті митця у китайській традиції, авторка нагадує про слідування концепції «вітру й потоку», що співвідносилось з ідеями Дао. Важливим елементом цієї концепції були мандри й споглядання пейзажів, це вважалося подорожжю по «горах та водах» власної душі (Рибалко, 2005: 101).

Провідна фахівчиня відділу мистецтва країн Сходу Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, М. Ю. Логвин у своїй статті нагадує про розвинений китайський архітектурний пейзаж. Вона докладно зупиняється на особливостях підходів, продемонстрованих художниками періодів Тан і Сун. У більш ранньому танському періоді переважає абсолютно вигаданий фантазійний пейзаж. Такий підхід обумовлений, по-перше, згадками про великі архітектурні ансамблі попередньої династії Хань, що не збереглися але в традиції затвердилися монументальними і величними. По-друге, зображення палацового комплексу, тобто місця, де знаходиться імператор, отримувало сакральний зміст. Паркові території, водоймища і альтанки, які зображались у палацовому комплексі, бачилися відгомоном божественного саду. Величезні кам'яні брили слугують ніби лаштунками для цієї містерії (Логвин, 2018: 95).

На противагу такому художньому баченню, митці періоду Сун запропонували інші погляди. Вони ніби приземлюють архітектурний пейзаж, багато уваги приділяючи реальним технічним сторонам у зображенні деталей, переводячи їх у площину майже креслення. При цьому сам пейзаж обертається навколо теми людини, без її присутності, навіть уявної, він втратив би сенс, як мистецький твір.

Нарешті династія Мін демонструє ще одну зміну у сприйнятті пейзажу. Тепер це картина відлюдництва, усамітнення, філософської бідності, яка повинна нагадувати про тлінність багатств і пошука справжнього життя (Логвин, 2018: 95). Архітектурний пейзаж знову відкидає надмірну деталізацію, віддаючи перевагу образам.

Я. О. Мельник в оглядовій публікації вказує на те, що середньовічний китайський живопис вплинув на формування відповідної національної культури. Автор починає із зауваження, що традиційно образотворче мистецтво у Китаю не відгороджувалось від глядача кордонами рами. Мінімалізм приміщень, відсутність тяжких стін і конструкцій призвело до технічного мінімалізму у самій формі подачі – сувої. Відповідно сувої розподілялися на

вертикальні, що мали певні обмеження по висоті і горизонтальні, що складалися з кількох частин, і розгорталися, завжди утворюючи цілу панораму, і у вираші тут був пейзаж.

Згідно заявленій меті, автор також розгортає цілу панораму історичного розвитку китайського мистецтва, починаючи від первісних часів. Віддає дослідник належне і жанру пейзажу, розглядаючи його з епохи Сун. Серед видатних митців епохи називає Чи Сисюня, Чжаодао, Чжан Цизяня, чю роботу «Весняна прогулянка» називає одним найбільш відомих пейзажів. Не обходить увагою реформаторську сутність творчості Ван Вея (Мельник, 2006: 226-227).

Є. Молчанова-Дудченко у своїй публікації приділяє увагу проблематиці символу і знаку в китайському живопису, спираючись на світоглядні орієнтири давніх митців. Так вона відмічає, що у Китаї завжди розрізняли речі, які зображували. Усе не живе вважалося і не одухотвореним, а отже при зображенні речей, архітектурних споруд, інтер'єрів, було достатньо відтворення зовнішньої достовірності. Протилежну позицію живописці займали щодо пейзажу. Пейзаж вважався особливим художнім актом, який не повинен триматися формальних об'єктних аспектів, оскільки він є розповіддю про невичерпну сутність світобудови: «...Живопис подоба мікрокосму, що втілює макрокосм...» (Молчанова-Дудченко, 2012: 43, 45).

В. Тарасов і Ван Вейке, оцінюючи набутки у сучасному китайському пейзажі, звісно, не оминають той базис, який зберігається у давніх філософсько-етичних вченнях. Зокрема цитується фраза Кун-Цзи, про те, що «вища людина» заглиблюється в себе, а не чекає зовнішнього поштовху, так званого «Мандату Неба» (Тарасов, 2019: 10). Якщо інтерполювати цю максимуму на мистецький світ, то нею дійсно користувалися китайські митці, які, не конфліктуючи з минулим, шукали своє творче «я» у мистецтві.

М. Ковальова у спільній публікації з Лю Фаном вказує на особливий ефект пейзажу для китайської культури, де зображення космічної гармонії «шань-шуй» сприймалося й як прихисток. До такого розуміння призводили і природні катаклізми і буремні історичні події, які доволі часто проявлялися протягом тисячолітньої китайської цивілізації (Ковальова, 2020: 70).

Переходячи до публікацій китайських дослідників у галузі мистецтвознавства стосовно пейзажного жанру, зауважимо, що за останні роки цей сегмент досліджень тісно пов'язаний з європейською школою, тими вишами, у яких навчаються, а також отримують наукові ступені грома-

дяни КНР. Саме він переважно представлений у нашому дослідженні.

Ознайомлення з цим доробком вказує, що не дивлячись на те, який період мистецтва розглядається китайськими дослідниками, давній чи сучасний, вони наслідують максими, висловлені сучасним критиком і теоретиком мистецтва Ло Ці, який не бачить принципової різниці між розвитком сучасного китайського і європейського мистецтва, при умові, що нові візуальні системи не будуть намагатися повністю відкидати китайські мистецькі традиції попередніх епох (Чжоу Чен, 2016: 183).

Насправді, як стверджують китайські дослідники, зокрема Цзян Десай, думки на зразок викладених Ло Ці, також є класичними, вони притаманні китайським теоретикам минулого. Митець повинен був показувати не суб'єктивне бачення, а відому усім істину єдності і вічності у формах, що мають своє завершення. Традиція вказувала митцям, що вони також мають виробляти ці форми для прийдешніх поколінь і самі наслідувати попередників. При цьому талановиті митці, виконуючи ці настанови, завжди шукали можливість продемонструвати у своїх творах власну майстерність (Цзян Десай, 2017).

Ілюстрацією до цієї тези може також слугувати дисертація Сунь Ке, захищена у 2019 році в київській Національній академії мистецтва і архітектури. Автор присвятив цілий розділ взаємовпливам китайської класичної образотворчої традиції і новітньої європейської. Як приклад таких взаємовпливів він наводить у тому числі творчість А. Матісса, який «в процесі вивчення східного мистецтва, перетворив свою гонитву за динамічним, продуктивним живописом, нічим не обмеженим в поглядах, на пошук балансу, відчуття чистоти і спокою» (Сунь Ке, 2019: 141).

Видання під авторством Фен Лін'юя і Ші Вейміна покликано широко представити традиційну культуру Китаю для світової спільноти. Звісно автори не обходять тему живопису і зокрема пейзажу. Виходячи з китайських особливостей щодо поглядів на мистецтво, автори нагадують, що на відміну від європейських живописців, китайських митців, які закладали базу традиційного живопису можна вважати скоріше аматорами. Це були вчені люди, інтелектуали, які поєднували благородні заняття, за допомогою яких намагалися досягнути і описати навколишній світ. Каліграфія і малюнки тушшю входили до таких вправ. Цей живопис «інтелектуалів» склався у добу Сун і канонічно затвердився у добу Юань під назвою «се-і» (Фен Лін'юй, 2001: 120-121).

Цао Гуан Юй у розлогій статті подає концентровану історію розвитку теорії мистецтва у трактатах китайських творців. Автор нагадує, що китайські художники винайшли принцип трьох планів: переднього, середнього і далекого, кожен з яких мав самостійну цінність, не поступаючись іншим. Плани розташовувалися ярусами вертикально, а відстань між ними означала глибину. При цьому виникали ніби пустоти при переході між планами, що зовсім не бентежило, оскільки вписувалося у концепцію Інь-Ян. На практиці ці пустоти нерідко заповнювалися зображенням туману, розмитими зображеннями, які підтримували відчуття простору, повітряного середовища. Ідею «пустоти», як божественного прояву, сповідував і славнозвісний Ван Вей стверджуючи, що саме пензель надає пустоті різноманітних форм (Цао Гуан Юй, 2007: 173).

Після того, як в епохи Сун і Тан склалися канони пейзажного жанру і підходи до нього, цілі покоління китайських художників слідували їм, розвиваючи всередині певних усталених матриць.

Навіть сучасні мистецькі процеси з їх тяжінням до індивідуального мистецького висловлювання, за китайською традицією повинні знайти відповідну базу у давнині. Так у дисертації Лі Фанпіна зокрема розглядається період, який історично є переходом Китаю від середньовіччя до Нового часу. Автор зупиняється на творчому спадку митця-мислителя Ші-тао, відомого своїм трактатом «Єдина риса» та іншими працями. Ідеї свободи митця у творчому процесі, висловлені ще у попередній період, у Ші-тао стають головною ідеєю, зокрема висловленою у рядках: «Пензель повинен бути абсолютно вільним і не зв'язаним». «Поезія – головна ідея живопису, вона замінює у живописі зміст» (Лі Фанпін, 2003).

XX сторіччя внесло суттєві зміни у китайське мистецтво, але не змінило викладені тут базові погляди і підходи до живопису, у тому числі пейзажного. Одні дослідники при цьому згадують митця Гао Цзяньфу, який стояв за збереження традиційних технологій китайського живопису, тобто пензля й туші. При цьому він вважав можливим спиратися на ту далекосхідну культуру, яка вже пройшла період адаптації і переосмислення європейського досвіду, не відмовляючись від власних традицій. Таким художник вважав мистецький досвід Японії (Хань Бін, 2012: 243). Прихильники реалізму знаходять підтримку в поглядах Сюй Бейхун, а в мистецтвознавчих розвідках китайських дослідників важливою з точки зору наслідування постулюється твердження: «Експресивна сила реалістичного китайського живопису

будується на спостереженнях природи і життя людини» (Джуанюй Цю, 2019: 189).

Висновки. Окреслена у даній статті проблематика має розлогу історіографію, причому американські, європейські, українські і китайські дослідники з однаковою увагою ставляться до історії китайського мистецтва у всіх його проявах. Це зрозуміло, оскільки китайські митці протягом століть з пієтетом відносилися до своїх попередників, а багатство думок ніколи не відкидало минуле заради нових концепцій, а тільки вбирало досвід поколінь. Так саме значний вплив на суспільство, а отже й мистецтво, мали морально-етичні вчення, такі як даосизм і конфуціанство. Митці-теоретики, так звані інтелектуали, у своїх трактатах активно використовували духовні програми і практики у творчому процесі. Таким чином базові аспекти щодо пейзажного жанру, добре вивчені і відомі, не гублять своєї актуальності.

Звичка спиратися на цю основу у викладі авторитетів минувшини, обумовлює постійне звертання до них у працях сучасних китайських

митців-теоретиків і мистецтвознавців. Однак мистецьке розмаїття, яке прийшло у китайське творче середовище у XX столітті обумовило і ту дискусію, яка продовжується досі. З одного боку це спроба законсервувати розвиток мистецтва у прийнятих «нормах», які на сьогодні поєднують китайські ідеї пейзажу як Космосу з технічними прийомами, характерними для неокласики і реалізму. А з іншого, відстоювання право митця на експеримент, власні погляди. При цьому і одна й інша сторона діалогу звично спирається на історію китайського мистецтва і прізвища відомих творців з минувшини.

Динаміка останніх досліджень з проблематики китайського національного пейзажу вказує на необхідність розширювати межі мистецтвознавчих розвідок саме в напрямі сучасного китайського мистецтва на межі XX та XXI століть. Вказана вище дискусія у практичному плані породжує поле для дослідників тих процесів, які нині відбуваються у китайському мистецтві, із залученням нових імен тих митців, які працюють у пейзажному жанрі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ван Вейке, Тарасов В. Західні дослідження проблеми художньої мови китайського живопису в жанрі пейзаж. 1940 – 2010 рр. *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи»*: Збірник статей. Харків: ХДАДМ, 2019. С. 9–11.
2. Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Искусство стран дальнего Востока. М.: Искусство, 1979. 373 с.
3. Джуанюй Цю Реалістична сюжетно-тематична картина в китайському живопису 20 століття. *Шості Платонівські читання*: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К. 2019. С. 189–190.
4. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство. 1975. 440 с.
5. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис у Китаї XX ст. (Традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 33. т. 1. С. 68–75.
6. Ли Фанпин Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» («Шаньшуйхуа»): эволюция и некоторые параллели. Кандидатская диссертация на степень кандидата искусствоведения. URL: <http://cheloveknauka.com/kitayskaya-peizazhnaia-zhivopis-zhanra-gory-vody-shanshuihua-evolyutsiya-i-nekotorye-paralleli> (дата звернення : 22.10.2020).
7. Логвин М. Ю. Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII – початку XX століть. *Україна-Китай*. 2018. № 12. С. 94–97.
8. Мельник О. Я. Середньовічний живопис як складова національної культури Китаю. *Українська орієнталістика*, 2006. Вип. 1. С. 225–228.
9. Молчанова-Дудченко Е. А. Пейзаж – Символ, Знак – Состояние – Украшение – Внешнее подобие. *Культура народов Причерноморья*. 2012. № 253. С. 142–144.
10. Рибалко С. Б. Славнозвісні постаті середньовічної Японії: Ікено Тайга. *Східний світ*. 2005. № 4. С. 99–105.
11. Роули Дж. Принципы китайской живописи. *Книга Прозрений. Восточные арабески*. М.: Наталис. 1997. С. 212–325.
12. Сунь Ке Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 37. С. 285–301.
13. Сунь Ке Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі XX – початку XXI століття. URL: http://naoma.edu.ua/ua/academy/spetsalzovan_vchen_radi_akadem/spetsalzovana_vchena_rada_za_spetsalnstyu_obrazotvorche_mistetstvo/disertats_ta_vdguki (дата звернення : 07.11.2020).
14. Фэн Линъюй, Ши Вейминь Очерки про культуру Китая. Пекин: Межконтинентальное издательство Китая. 2001. 198 с.
15. Хань Бин Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ. *Гуманитарный вектор*. 2012. № 3 (31). С. 240–246.
16. Цао Гуан Юй Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39–40. С. 164–185.
17. Цзян Дэсай Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX – начала XXI века. URL: <https://www.dissercat.com/content/razvitie-zhanra-peizazh-v-kitaiskoi-maslyanoi-zhivopisi-xx-nachala-xxi-veka> (дата звернення : 24.11. 2019).

18. Чжоу Чен Современная китайская каллиграфия в научных дискуссиях конца XX – начала XXI века. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 1. С. 181–187.

REFERENCES

1. Van Veike, Tarasov V. Zakhidni doslidzhennia problemy khudozhnoi movy kytaiskoho zhyvopysu v zhanri peizazh. 1940 – 2010 rr. [Western studies of the problem of artistic language in Chinese painting in the landscape genre. 1940 – 2010]. *Vseukrainska naukova konferentsiia «Aktualni pytannia mystetstvoznavstva: suchasnist i perspektyvy»*: Zbirnyk statei, Kharkiv, 2019, pp. 9–11 [In Ukrainian].
2. Vinogradova N., Nikolaeva N. *Iskusstvo stran dalnego Vostoka [Art of the Far East]*. Iskusstvo, 1979, 373 p. [In Russian].
3. Dzhuaniui Tsiu Realistychna siuzhetno-tematychna kartyna v kytaiskomu zhyvopysu 20 stolittia [Realistic narrative thematic painting in Chinese painting of the 20th century]. *Shosti Platonivski chytannia: Tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovi konferentsii*, Kyiv, 2019, pp. 189–190 [In Ukrainian].
4. Zavadskaya E. *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya [Aesthetic problems of painting in old China]*. Iskusstvo, 1975, 440 p. [In Russian].
5. Kovalova M., Liu Fan Oliinyi peizazhnyi zhyvopys u Kytai XX st. (Tradytysiini ta innovatsiini osoblyvosti) [Landscape oil painting in 20th Century China (Traditional and innovative features)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2020, Nr. 33, T. 1, pp. 68–75 [In Ukrainian].
6. Li Fanpin Kitayskaya peyzazhnaya zhivopis zhanra «goryi-vodyi» («Shanshuihua»): evolyutsiya i nekotoryie paralleli [Chinese landscape painting of the "mountain-water" genre ("Shanshuihua"): evolution and some parallels]. *Kandidatskaya dissertatsiya na stepen kandidata iskusstvovedeniya*. URL: <http://cheloveknauka.com/kitayskaya-peyzazhnaya-zhivopis-zhanra-goryi-vodyi-shanshuihua-evolyutsiya-i-nekotoryie-paralleli> (data zvernennia: 22.10.2020) [In Russian].
7. Lohvyn M. Yu. Palats u horakh: kytaiskyi arkhitekturnyi peizazh XVIII – pochatku XX stolit. *Ukraina-Kytai [Palace in the mountains: Chinese architectural landscape of the 18th - early 20th centuries]*. *Ukraina-Kytai*, 2006, Nr. 12, pp. 94–97 [In Ukrainian].
8. Melnyk O. Ya. Serednovichnyi zhyvopys yak skladova natsionalnoi kultury Kytaiu [Medieval painting as an integral part of the national culture of China]. *Ukrainska oriientalistyka*, 2006, Nr. 1, pp. 225–228 [In Ukrainian].
9. Molchanova-Dudchenko E. A. *Peizazh – Simvol, Znak – Sostoyanie – Ukrashenie – Vneshnee podobie [Landscape – Symbol, Sign - State - Decoration - External similarity]*. *Kultura narodov Prichernomorya*, 2012, Nr. 253, pp. 142–144 [In Ukrainian].
10. Rybalko S. B. *Slavnozvisni postati serednovichnoi Yaponii: Ikeno Taiha [Outstanding Personalities of Medieval Japan: Ikeno Taiga]*. *Skhidnyi svit*, 2005, Nr. 4, pp. 99–105 [In Ukrainian].
11. Rouli Dzh. *Printsipyi kitayskoy zhivopisi [Principles of Chinese painting]*. *Kniga Prozreniy. Vostochnyie arabeski, Natalis*, 1997, pp. 212–325 [In Russian].
12. Sun Ke *Kytaiskyi oliinyi zhyvopys periodu «shramiv mystetstva» ta vynykennia neoklasytsyzmu [Chinese oil painting of the "wounds in art" period and the emergence of neoclassicism]*. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 2018, Nr. 37, pp. 285–301 [In Ukrainian].
13. Sun Ke *Tradytisii yevropeiskoho realistychnoho mystetstva u kytaiskomu zhyvopysi 20 – pochatku 21 stolittia [Traditions of European realistic art in Chinese painting of the 20th – early 21st century]*. URL: http://naoma.edu.ua/ua/academy/spetsalzovan_vchen_radi_akadem/spetsalzovana_vchena_rada_za_spetsalnystyu_obrazotvorche_mistetstvo/disertats_ta_vdguiki (data zvernennia: 18. 04. 2021) [In Ukrainian].
14. Fen Lin'yuy, Shi Veymin *Ocherki pro kulturu Kitaya [Essays on the culture of China]*. *Mezhkontinentalnoe izdatelstvo Kitaya*, 2001, 198 p. [In Russian].
15. Han Bin *Transformatsiya kulturnykh funktsiy kitayskoy zhivopisi XX i nachala XXI vv.: sravnitelnyy analiz [Transformation of the cultural functions of Chinese painting in the 20th and early 21st centuries: a comparative analysis]*. *Gumanitarnyyi vektor*, 2012, Nr. 3 (31), pp. 240–246 [In Russian].
16. Tsao Huan Yui *Tradytisiine kytaiske mystetstvo: pytannia rozvytku ta osoblyvosti [Traditional Chinese art: development issues and features]*. *Skhodoznavstvo*, 2007, Nr. 39–40, pp. 164–185 [In Ukrainian].
17. Tszyan Desay *Razvitie zhanra peizazh v kitayskoy maslyanoy zhivopisi 20 – nachala 21 veka [The development of the landscape genre in Chinese oil painting of the 20th – early 21st century]*. URL: Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/razvitie-zhanra-peizazh-v-kitaiskoi-maslyanoi-zhivopisi-xx-nachala-xxi-veka> (data zvernennia : 24.11. 2019) [In Russian].
18. Chzhou Chen *Sovremennaya kitayskaya kalligrafiya v nauchnykh diskussiyah kontsa 20 – nachala 21 veka [Modern Chinese calligraphy in scientific discussions of the late 20th - early 21st centuries]*. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu im. V. Hnatiuka. Seria: Mystetstvoznavstvo*, 2016, Nr. 1, pp. 181–187 [In Ukrainian].