

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>

### **Шутін ВАН**

аспірантка 4 курсу кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0009-0001-3733-0455

**Бібліографічний опис статті:** Ван, Ш. (2024). Формування модерністичного обличчя в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст.: тематичній та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>

## **ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТИЧНОГО ОБЛИЧЧЯ ЖІНОЧОГО ЖИВОПИСУ В РЕСПУБЛІКАНСЬКОМУ КИТАЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: ТЕМАТИЧНИЙ ТА ЖАНРОВИЙ РЕПЕРТУАР**

**Мета роботи:** проблематика тематичного та жанрового репертуару в живописі жінок-художниць у контексті формування модерністичного обличчя китайського образотворчого мистецтва першої половини ХХ ст.

**Методологія.** У дослідження застосовані методи історико-хронологічного та компаративного аналізу. Для інтерпретації творів мистецтва використано метод образно-стилістичного аналізу.

**Наукова новизна.** Дослідження дозволило виявити та показати особливу роль своєрідної жанрової форми «прихованого» автопортретування (Панг Юліан, Сун Дуочі). Уточнено та розширено значення жанру натюр-морту, який використовувався жінками-художницями не тільки як певний засіб демонстрації майстерності роботи в олійній техніці, але як простір експериментування із західними стилістичними художніми мовами: передусім, фовізму, постімпресіонізму та експресіонізму.

**Висновки.** На основі вивчення живописних творів китайських мисткинь показано формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст. Виявлено, що процеси становлення модернізму відбувалися на ґрунті своєрідності тематичного та жанрового репертуару. Особлива роль образної репрезентації мисткинь спонукала до більш активної роботи в жанрі автопортрету. Важливою темою у творчості китайських художниць стала жіноча тілесність, репрезентована як в манері написання оголеної натури (наприклад, у жанрі ню в роботах Фан Цзюньбі), так і в формі представлення жіночої образності в жанровій картині та портреті.

**Практичне значення.** Введені до наукового обігу дослідження китайських вчених можуть бути використані для подальшого дослідження проблематики жіночого живопису і мистецтва наступних часів, науково-практичної підтримки широких гендерних досліджень.

**Ключові слова:** китайське образотворче мистецтво, жіноче мистецтво, олійний живопис, модернізм, художні мови модернізму.

### **Shuting WANG,**

Postgraduate Student of the 4th year at the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0009-0001-3733-0455

**To cite this article:** Wang, Sh. (2024). Formuvannia modernistychnoho oblychchia v Respublikanskomu Kytaiu pershoi polovyny XX st.: tematychnii ta zhanrovyyi repertuar [The Formation of the Modernist Visuality of Women's Painting in Republican China in the First Half of the 20<sup>th</sup> century: Thematic and Genre Repertoire]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>

## **THE FORMATION OF THE MODERNIST VISUALITY OF WOMEN'S PAINTING IN REPUBLICAN CHINA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: THEMATIC AND GENRE REPERTOIRE**

**The purpose of the article:** the problem of the thematic and genre repertoire in the painting of women artists in the context of the processes of forming the modernist face of Chinese fine art of the first half of the 20th century.

**Methodology.** Historical-chronological and comparative analysis methods are used in the research. The method of figurative and stylistic analysis was used to interpret the works of art.

**Scientific novelty.** The research made it possible to reveal and show the special role of a peculiar genre form of "hidden" self-portraiture (Pang Yulian, Sun Duochi). The meaning of the genre of still life, which was used by women artists not only as a means of demonstrating mastery of the oil technique, but as a space for experimentation with Western stylistic artistic languages: primarily Fauvism, post-impressionism, and expressionism, has been clarified and expanded.

**Conclusions.** Based on the study of Chinese, the formation of the modernist face of female painting in Republican China of the first half of the 20th century is shown. It is revealed that the processes of the formation of modernism took place on the basis of the originality of the thematic and genre repertoire. The special role of figurative representation of female artists encouraged more active work in the self-portrait genre. An important theme in the works of Chinese female artists was female physicality, represented both in the manner of writing nudes (for example, in the genre of nude in the works of Fang Junbi), and in the form of presenting female imagery in genre paintings and portraits.

**Practical meaning.** The researches of Chinese scientists introduced into scientific circulation can be used for further research into the problems of women's painting and art of later times, scientific and practical support of broad gender studies.

**Key words:** Chinese fine art, women's art, oil painting, modernism, artistic languages of modernism.

**Постановка проблеми.** Феномен китайського жіночого мистецтва сформувався у науковому мистецтвознавчому дискурсі на межі 1990-х рр., коли трансформації у соціально-політичному та культурному житті Китаю почали вивільняти гендерну проблематику з патріархального контексту. Зміна моделі репрезентації образотворчого мистецтва Китаю дозволила побачити в художній еволюції цілі пласти «іншого», «жіночого» мистецтва, яке або не було актуалізоване, або перебувало за межами мистецької ієрархії, що склалася станом на другу половину ХХ ст. Зрозумілим кроком стала увага вчених до мистецтва першої половини ХХ ст., яке набуло свого значення як найближчий прецедент в альтернативній версії розвитку китайського мистецтва. В її контексті місце для «жіночого» мистецтва визначалося природою художнього буття, а не було результатом маргіналізованого вибору або замовчування.

Саме з цієї причини в дослідженнях 1990-х рр. прослідковується так багато спроб переосмислити особливості художньої еволюції та повернути до мистецького літопису імена, біографії та творчість мисткинь, які на початку століття представляли Китаї на міжнародних художніх аренах, брали активну участь у формуванні академічної мистецької освіти в Китаї та мали власний голос у художньому житті. Відзначимо, що китайські вчені розглядають феномен жіночого мистецтва першої половини ХХ ст. як властиву ознаку особливого часу в розвитку художньої культури Китайської республіки (1912-1949). Наприклад, Шу Цін (舒晴) характеризує цю добу як період «процвітання нової культури та нового мистецтва Китаю», що три-

вало у «відкритому середовищі», де китайська жінка-художниця мала набагато можливості для самовираження та реалізації, ніж у попередні періоди (舒晴, 2013, 頁45). Незважаючи на те, що подібні твердження для китайського мистецтвознавства не є поодинокими, вони, на нашу думку, є метафоричним перебільшенням ступеня громадської свободи та значення жіночого мистецтва у тодішньому суспільстві.

Схильність китайський дослідників мистецтва до типологізації, а також очевидна потреба у формуванні іконографії художнього процесу, обумовлює специфічну зорієнтованість досліджень на репрезентативну модель аналізу живопису. В її межах художні тенденції неодмінно персоніфікуються, набуваючи біографічного значення. Так, парадигму жіночого мистецтва початку ХХ ст. дослідники представляють за допомогою вибірки з «шести нових художниць Китайської республіки» (Пань Юліан (潘玉良), Фан Цзюньбі (方君璧), Гуань Зілань (关紫兰), Цай Вільям (蔡威廉), Цю Ді (丘堤), Сунь Дуочі (孙多慈)), які персоніфікують культурні зміни та представляють конкретні досягнення в образотворчому мистецтві того часу. Часто цей процес набуває відверто алегоричних форм, які закріплюють публіцистичну термінологію навіть у поважних академічних працях. Для прикладу згадаємо характерне означення мисткинь як «Шести красунь республіканського Китаю» або «Шістки безсмертних жінок-художниць» (宁杭玲, 2013, 頁 21). Таким чином, метафора «Шість красунь» є елементом винайдення традиції або, з точки зору методології аналізу, т.зв. встановленою типологією. Відновлення мистецької цілісності та універсальності художнього

процесу у китайському мистецтві, актуалізує потребу у лінійній репрезентації художньої культури, яка не може не спиратися на умовні історії видатних імен та шедеврів.

В низці досліджень зазначених мисткинь (особливо «Шістку красунь») характеризують як «групу художниць», що перебувають у певній спільній мистецькій взаємодії. На наше переконання, вони не складають повноцінне художнє угруповання із сталими зв'язками, спільними художньо-стилістичними засадами та усталеними нормами репрезентації, що традиційно характеризує цілісність подібних утворень (художня школа, напрямок тощо).

Наприклад, Тан Інцун (唐颖琼) представляє «шістку нових художниць» як мистецьке угруповання лише за двома ознаками: вивчення західного живопису безпосередньо у Європі та «історії додання світських упереджень», які присутні в творчій біографії кожної мисткині (唐颖琼, 2013, 頁62-63). Цього очевидно замало для поєднання мисткинь у художнє угруповання, проте цілком достатньо для констатації нової генерації жінок-художниць, що різними шляхами та у всьому відмінні способи виборювали своє право на присутність у патріархально орієнтованому мистецькому дискурсі першої половини ХХ ст.

**Аналіз досліджень.** Генерація китайських модерністів т.зв. першого покоління (перша пол. ХХ ст.) викликає постійну увагу у західних та китайських вчених. Проте у її межах феномен «жіночого» живопису усе ще є другорядним та досить часто поступається місцем патріархальним традиціям репрезентації, особливо в китайському дослідницькому просторі. В існуючій на сьогодні історіографії проблеми простежується декілька етапів:

1) 1980-х – 1990-х рр., коли і в китайській (王若江, 1995, 頁 23-26), і в західній науці проблематика жіночого живопису набуває актуальності (Weidner, 1988);

2) 2000-х – 2010-х рр., на цей етап припадає основний масив досліджень, які сформуливали існуючі дотепер уявлення про роль та місце жінок-художниць у розвитку модернізму в Китаї першої пол. ХХ ст. (唐颖琼, 2013, 頁 61-68).

3) сучасний етап (2010-ті – 2020-ті рр.), який характеризується не тільки пошуком відповідей на раніше актуалізовані питання, але

й поступово змінює напрями та специфіку аналізу проблеми (Wangwright, 1988, p. 129-150). У межах вітчизняної історіографії слід згадати дисертаційне дослідження китайського вченого Г. Чжижуна, присвячене проблематиці образної еволюції жіночого портрету в китайському образотворчому мистецтві (Чжижун, 2019, с. 89-94).

**Мета статті** – проблематика тематичного та жанрового репертуару в живописі жінок-художниць у контексті процесів формування модерністичного обличчя китайського образотворчого мистецтва першої половини ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** В сучасних китайських дослідженнях творчість генерації 1910-х – 1940-х рр. характеризується як важлива «історична передумова» для формування феномену «жіночого олійного живопису за часів Китайської Республіки» (张红江, 罗丹, 2016, 頁161), а також як найважливіший етап для становлення феномену жіночого мистецтва в цілому.

Автономність художнього статусу кожної мисткині із умовної «Шістки красунь Китайської Республіки», унаочнює спосіб репрезентації їх творчих біографій. Звертає на себе увагу відмінність у дослідницькому контексті, який формував академічний статус кожної з художниць в загальній картині розвитку образотворчого мистецтва Китаю ХХ ст.

Наприклад, Сунь Доучі актуалізується в історії жіночого мистецтва як улюблена учениця та коханка легендарного Сюй Бейхуна (王若江, 1995, 頁 23). Хоча це стало лише початком її успішного самостійного виходу на художню арену, численні дослідження на цю тематику 1980-х – 2000-х рр. показують стереотипне та часто відверто упереджене відношення до її творчості, що часто не виходить за межі масштабної харизми Сюй Бейхуна (王若江, 1995, 頁 25).

Натомість авторитет Фан Цзюньбі підтверджується високим соціальним статусом її родини. Наприклад, Л. Чжию представляє її як «члена ядра родини Ван Цзінвей (王京伟) (1883-1944) (чоловіка художниці – Авт.)», що дозволило мисткині розраховувати на значення родини та її вплив у наукових і інтелектуальних колах Китаю 1920-х – 1940-х рр. для особистого ствердження (Zhiyu, 2021, p. 316, 318). Більш відверто використовує цю ідею Д. Санг, наго-

лошуючи, що самоствердження Фан Цзюньбі як мисткині відбувалося за допомогою формування «образу вдови-патріотки, яка використовує своє мистецтво, щоб легітимізувати чоловіка Ван Цзінвея» (Sung, 2022, p. 179).

У становленні творчої біографії Цю Ді вагоме значення відіграла знахідка її творів наприкінці 1980-х рр., які вважалися втраченими. За свідченням дослідників, випадкова поява цілої низки картин періоду 1920-х – 1940-х рр. вплинула на арт-ринок Китаю, дозволивши не тільки повернути творчість Цю Ді до художнього нарративу, але й надати її мистецтву високого значення у межах загального феномену мистецтва жінок.

Ще одна представниця «Шістки красунь», Лі Цінпін, була долучена до цієї генерації художниць в якості жінки-абстракціоніста, творчість якої представляє «жіночу» лінію в нефігуративних модерністичних пошуках образотворчого мистецтва Китаю першої половини ХХ ст. При цьому звертає на себе увагу досить виразна хронологічна неузгодженість: сплеск уваги до творчості Лі Цінпін у 1980-х – 1990-х рр. не спровокував увагу до її картин першої половини ХХ ст., закріпивши художницю в когорті «шести красунь» по суті сучасними творами кінця ХХ ст.

Насамкінець, вкрай характерним прикладом є творча біографія Пань Юліан, мисткині, що стала для художнього дискурсу 1990-х рр. справжнім культурним героєм.

В якості прикладу наведемо точку зору китайського вченого Пен Мінчже (彭敏哲), який наприкінці 2010-х рр. здійснив типологію соціально-художнього досвіду жіночого мистецтва доби модернізму (першої половини ХХ ст.). На його думку, мисткині з аристократичних родин (передусім, Фан Цзюньбі та Сунь Дуочі) представляють різні форми естетики «нових леді» Республіканського Китаю, але при цьому їх об'єднує демонстрація жіночої поступливості та толерантності до домінуючого патріархального суспільства. Натомість, Пань Юліан з її «низьким» соціальним походженням, позбулася своєї старої ідентичності через освіту та вміння правильно користуватися власним художнім потенціалом і не використовувала умовний соціальний арт-капітал для просування (彭敏哲, 2018, 頁179-180).

Отже, в китайському дослідницькому дискурсі ми бачимо характерний підхід до типології жіночого мистецтва першої половини ХХ ст., що залучає творчість мисткинь до загальної картини розвитку мистецтва Китаю вкрай різноманітно та на ґрунті різних критеріїв. Це дозволяє наголошувати на справедливості нашого припущення, щодо цілісності спільноти першого покоління китайського жіночого модернізму саме як генерації, а не художньої школи чи угруповання. В межах спільних соціально-культурних обставин та за умов домінування патріархальної системи репрезентації мистецтва, це дозволило сформувати погляд на жіноче мистецтво першої половини ХХ ст. як своєрідну художню спільноту, для якої є характерними ідентичні практики додання стереотипів та модерністична модель художньо-образного узагальнення (переважно у стилістичних формах фовізму та постімпресіонізму).

Розглянемо діяльність цієї генерації китайських художниць-модерністок більш детально на прикладі творчості Гуань Цзілань (关紫兰), Фан Цзюньбі (方君璧), Цю Ді (丘堤) та Сунь Дуочі (孙多慈)

**Гуань Цзілань (关紫兰) (1903-1985)** є представницею Шанхайської художньої школи та випускницею факультету західного живопису Шанхайського університету мистецтв (1927, навчалася в майстерні Чень Баої). Проте її входження до генерації китайських художниць-модерністів пов'язане із освітою в Японії (факультет образотворчого мистецтва Токійського інституту Бунка), де мисткиня стала першою представницею Китайської Республіки, твори якої були відібрані для експонування. Ознакою успіху було і те, що олійний натюрморт «Нарциси» декілька разів видавався в якості поштової листівки (彭敏哲, 2018, 頁 80). Навчання в Японії дозволило Гуань Цзілань познайомитися із творчістю сучасних олійних художників Арісіми Ікуми та Накагави Цзігена, які, у свою чергу, навчалися у Франції. Як вважають дослідники, обидва майстри практикували фовізм та постімпресіоністичну манеру живопису, сприймаючи зазначені художні мови, як безальтернативні, що накладало свій відбиток на їхню манеру викладання (丁言昭, 马婕, 2010, 頁 42).

У спадщині Гуань Цзілань простежується декілька провідних тематичних образів, які

супроводжують увесь її творчий шлях. Упродовж 1920-х – 1940-х рр. мисткиня працює переважно у трьох класичних жанрах (портрет, пейзаж, натюрморт), але при цьому використовуючи жанровий репертуар у контекстах, властивих для жіночого мистецтва того часу.

Так, серед портретів авторства Гуань Цзілань домінує тематика дитинства, яка досить часто є прихованим автопортретуванням. Представлення себе через опцію дівочої образності мало на меті підкреслити право на порушення кордонів патріархальної естетики, яка в китайському образотворчому мистецтві домінувала в уявленні про жанрову своєрідність портрету. В образному сенсі, дитяча інфантильність та простота як форми звернення до глядача, були заклик до лояльного ставлення щодо порушення існуючих візуальних норм. Серед таких робіт назвемо «Портрет дівчини» (1929), «Портрет юної дівчинки» (1930) та «Дівчинка з віялом» (1930, етюд до картини).

Як вважає М. Вайднер, саме особливість сприйняття жіночого портрету виконаного жінками-художницями, було основною причиною того, що до початку ХХ ст. китайські мисткині не звертаються до цього жанру в олійному живописі (Weidner, 1988, р. 15). Натомість, іконографія образів жінок активно розвивалась у «чоловічому» художньому просторі, де, за твердженням Є. Котляра та Г. Чжижуна, ще з періоду роботи у Китаї Дж. Кастільоне поступово формувалась візуальність «нового ідеалу жіночого портрета, в якому «елементи китайської національної культури (одяг, прикраси, орнаментика, зачіска) органічно поєдналися із жіночою чарівністю» (Котляр, Чжижун, 2018, с. 288).

Особливість представлення портретів Гуань Цзілань як маргіналізованої (прихованої) форми художньої самопрезентації можна побачити і в публікації статті про паризьку виставку робіт художниці у 1930 р. в Шанхайському художньому журналі, яка відверто повідомляє про першоджерело образності.

Натюрморти Гуань Цзілань є найбільш «китайськими» у її творчості. Ця риса пов'язана із глибоко традиційною культурою малювання квітів, яка у другій половині ХІХ ст. становила основу професійного навчання жінок-художниць. Тому не випадково, що, наприклад, Ван Фей (王斐) відносить натюрморти Гуань Цзі-

лань (та в більш широкому контексті – звернення до віддзеркалення природи та її різноманітних станів) до жіночого літературно-мистецького руху, прагнучи розглядати поетизм її творів як частину китайського літературного модернізму 1920-х років (王斐, 2009, 頁 147-148).

До літературно-поетичних ремінісценцій вдаються і Ян Пейпей, і Чжан Канфу (杨培培, 张康夫), що вивчають живопис Гуань Цзілань з точки зору образно-стилістичного аналізу. За їхніми висновками, як справжній піонер раннього західного мистецтва в Китаї, мисткиня активно експериментувала із художніми мовами модернізму, намагаючись осучаснити традицію зображення природи. У 1920-х – 1940-х рр. в її картинах домінують фовістичні тенденції, які Гуань Цзілань у подальшому переосмислила в дусі японських традицій, зокрема, гравюри *укійо-е*. У 1940 – 1950-ті рр. Гуань Цзілань повертається до постімпресіонізму та вкотре у своїх натюрмортах експериментує із традиційною китайською естетикою (杨培培, 张康夫, 2011, 頁 16-18). Чжоу Лонг (周龙) характеризує цю тенденцію як «сміливе поєднання свободи західної школи живопису із елегантною тонкістю китайського мистецтва», що мало відбутися на хвилі поступового ствердження європейських стилевих трендів у художній манері жінок-художниць (周龙, 2016, 頁 49-50).

На наш погляд, у контексті зазначених вище спостережень, слід більш ретельно поглянути на серію натюрмортів з квітами, що була створена художницею у 1940-х та 1960-х рр. Вона використовує вже знайомі нам за її портретами технічні прийоми фовізму та постімпресії (глибокий, щільний колір, крупний мазок, контурні форми), проте залишає формально-композиційну основу традиційного малюнку *гохуа* («Водяні лілеї» (1943), «У настрої кохання» (1940-і), «Квітки Стрілиці» («Грибна квітка», 1941). На противагу цьому, квіткові натюрморти 1960-х рр. еволюціонують в сторону реалізму (наприклад, у картині «Соняшник», 1966 р.). Як вважає Луо Юншен (罗永生), у 2000-х рр. творчість Гуань Цзілань була переосмислена у контексті актуалізації жіночого мистецтва, що надало оцінкам її робіт гендерного звучання. Про художницю стали писати як про представницю першого покоління модерністів, що має суто жіночу образну спрямованість (罗永生, 2009, 頁 100-105).

Входження **Фан Цзюньбі** (方君璧) (1898-1986) до китайського мистецтва пов'язане із картиною «Флейтистка», яка виставлялася у Паризькому весняному художньому салоні 1924 р. Молода мисткиня, яка тільки як три роки тому першою серед китайських студентів була прийнята до Національної школи витончених мистецтв у Парижі, увійшла до фінальної виставки (方君璧, 2012). За словами Жуйлі Цін та Чжо Лінь, аналіз тодішньої преси дозволяє побачити досить прихильні відгуки глядачів на цю роботу, що викликала експресивні, проте далеко неоднозначні враження (Qin, Lin, 2016, p. 371).

Як і у випадку портретів Гуань Цзілань, картина не позиціювалась Фан Цзюньбі як автопортрет, проте очевидна подібність із авторкою не залишала сумнівів. У журналах про мистецтво її публікація набувала двозначного контексту, оскільки про мисткиню писали як про представницю генерації «нових жінок» Китаю, що накладало гендерно орієнтовані оцінки на естетику та образність самої роботи (згадаємо цей твір на обкладинці журналу «Мистецький Париж», 1924). Ця картина спровокувала в Західній Європі посилену увагу до китайського олійного живопису.

Картина «Вей Юелан» (або «Портрет Місіс Чень», 1925), вважається одним із програмних творів художниці у жанрі портрету. Проте високий статус цього твору є, не в останню чергу, наслідком паризького культурно-історичного контексту 1920-х рр., де картина була вперше успішно експонована. Як і у випадку із «Флейтисткою», робота Фан Цзюньбі розглядалась як частина історії успіху талановитої жінки-художниці. З точки зору художнього образу та символізму, портрет створено у дзенській поетичній традиції із застосуванням класичного образу плинну життя із його фазами розквіту та спадання («вода, що тече, квіти, що квітнуть»). Вей Юелан є важливим членом великої родини до якої належить Фан Цзюньбі і вочевидь портрет віддзеркалює її вплив на виховання та матеріальну підтримку художниці.

Медитативна поза Вей Юелан є типовим візуальним кліше буддистського мудреця із належними символами занурення в себе: сувій із текстами; молитовне намисто, що має 54 намистини, які символізують етапи духовної буддистської практики; курильниця ладану на

задньому плані. Зрештою, гілка із квітучою «зимовою» сливою завершують символічне оформлення образу кругообігу краси в природі.

Поетичний стиль живопису Фан Цзюньбі є наслідком поєднання європейської техніки візуального представлення (наприклад, перспективи та глибини зображення) із китайським традиційним баченням кольору та лінійних властивостей форми. Зазначені особливості можна простежити у натюрмортах мисткині, зокрема у роботі «Кошик з квітами» (1944). Орхідея із пишним листям змальована у ракурсі, незвичному для західноєвропейської школи, але при цьому має очевидні зображальні посилання на традиції рисунку квітів у *го-хуа*. Робота виконана на дерев'яній дошці, що викликає особливе «матеріальне» відчуття від картини, як своєрідного арт-об'єкту. Тут можна помітити схильність Фан Цзюньбі до теплих і водночас нейтрально яскравих кольорів. Це в цілому характерно для китайського раннього модернізму, оскільки також віддзеркалює практику пошуку балансу між західним відчуттям живописного потенціалу кольору та китайською традицією його символізму.

Ван Сін вважає, що натюрморти Фан Цзюньбі репрезентують мисткиню, як «китайського митця із західним мисленням» (王欣, 2013, 頁 210). Крім академічної освіти в Парижі, Фан Цзюньбі у другій половині 1920-х рр. приватно навчалася у майстерні П. Боннара та неодноразово згадувала цей період як вкрай важливий, хоча і визнавала за своїм молодшим колегою Цзао Воу Кі (赵无极) право називатися «китайським Боннаром», наполягаючи на своїй прихильності до східних художніх практик (Тео, 2010, p. 76-77).

**Цю Ді** (丘堤) (1906-1958). Американська дослідниця А. С. Райт характеризує Сю Ді як одну із найважливіших жінок-художниць у становленні раннього модернізму в китайському образотворчому мистецтві. Водночас, вчена наголошує на тому, що мисткиня довгий час лишалася на периферії модерністського мистецького руху Китаю навіть у порівнянні із іншими представницями цієї генерації. Про її творчість існують побіжні згадки, проте фактично відсутній аналіз її творів (Wright, 2011, p. 7).

Незважаючи на активну участь у художньому житті Шанхаю у першій половині 1930-х рр.,

її творчість не була актуалізована аж до того моменту випадкового відкриття її творів наприкінці 1980-х рр. Проте й до сьогодні значна частина її художнього спадку існує у вигляді журнального друку, а окремі задокументовані картини, попри свою залученість до академічного нарративу, не представлені у музейних чи приватних колекціях. Більшість творів було втрачено під час Антияпонської війни (1937-1945), частина спадку знищили у роки культурної революції 1970-х рр. Усе зазначене робить Цю Ді однією із найбільш загадкових фігур першого покоління мисткинь-модерністок у Китаї. В окремих випадках її навіть не включають до когорти «Шести красунь», не знаходячи для її творчості однозначного та зрозумілого місця, яке б відповідало масштабу її творчості (徐婷, 2011, 頁 92).

Так, відомо, що Цю Ді була учасником художньої групи «Шторм» (очолюваної художниками-чоловіками Пан Сюньціном та Ні Іде), яка працювала у Шанхаї в 1930-1935 рр. Ця асоціація провела чотири виставки на початку 1930-х рр., в яких мисткиня брала участь як одна із засновниць цього угруповання. Саме завдяки публікації звітів про виставки, збереглась друкована копія її картини «Весна» (1932), яка віддзеркалює період захоплення художницею фовізмом. Поза тим, що в нас немає можливості проаналізувати колірне рішення твору, цілком очевидними є особливості формоутворення та композиції картини, які демонструють увагу авторки до спрощеної тілесної форми та властивої для фовістичної естетики пластичної експресії. Достатньо сказати, що в китайських дослідженнях картину часто порівнюють із «Танком» А. Матісса саме за принципами роботи із формою (杨国丽, 2018, 頁 280).

Незважаючи на те, що асоціація митців «Шторм» була орієнтована на сюрреалізм та саме в такій якості увійшла до історії китайського модернізму, творчість Цю Ді є очевидним виключенням. Наприклад, представлений на третій експозиції «Натюрморт №3» (або «Натюрморт з кавником та чайником», 1931) не викликає в західного глядача тих асоціацій, які бачать китайські дослідники. А. Вонграйт підкреслює, що вибір теми та характер предметів, які художниця використала для композиції, був «відповіддю на тиск, з яким вона стикалася як жінка-митець в епоху інтенсивних соціаль-

них реформ» (Wangwright, 1988, p. 130-131). Для жіночого побуту 1930-х рр. представлені у натюрморті елементи кухонного начиння та домашнього вжитку були вкрай сучасними і презентували жіночий світ в атмосфері, скоріше, нереалістичного затишку та комфорту. Відтак, картина органічно вписувалась в загальну ідеологію виставки групи «Шторм» як політичного маніфесту на гостросоціальні теми та містила гендерно орієнтований підтекст.

**Сунь Дуочі (孙多慈) (1913-1975)** є випускницею факультету мистецтв Нанкінського національного центрального університету (1935). Після китайсько-японської війни вона викладала у Національному художньому коледжі (наразі – Національна Китайська академія мистецтв), проте наприкінці 1940-х рр. переїхала до Тайваню (王璐璐, 2014, 頁 35-42). Як одна з небагатьох жінок-художниць, що працювали в олійному живописі у 1920-х – 1940-х рр., мистецькі досягнення Сунь Дуочі постійно привертала увагу.

Художня манера Сунь Дуочі в роботі із олійною технікою склалася під впливом її вчителя Сюй Бейхуна. При цьому, за його власними словами, під час навчання молода художниця однаково вправно працювала і в напрямку копіювання та стилістичного наслідування, і в межах малювання вільним стилем на основі власних етюдних спостережень (杨德忠, 2005, 頁 150). Виразний стиль авторки склався на межі 1940-х – 1950-х рр., коли художниця працювала на Тайвані та в США. Як практикуючий викладач живопису, вона часто виконувала роботи, що мали слугувати методичними матеріалами для її учнів, що позначилося на специфічній манері художниці виконувати парні твори: етюд та повноцінну картину або один і той самий сюжет але в різних техніках та із застосуванням різних матеріалів (张健初, 2011, 頁 85).

Наприклад, такою є робота «Тайська принцеса» (або «Танцівниця з Індонезії», 1961), яку Сунь Дуочі робить в якості навчального посібника під час викладання на факультеті образотворчого мистецтва Тайванського педагогічного університету. Доступний для аналізу художній репертуар Сунь Дуочі дозволяє побачити її схильність до жанрів портрету та пейзажу, які супроводжують практично усю її творчу біографію.

Як і інші представниці генерації жінок-модерністів першої половини ХХ ст., Сунь Дуочі активно експериментувала із автопортретом, спираючись на можливості цього жанру для самопрезентації та художньої іронії. Так, серед автопортретів виділимо роботу 1940-х рр., яка дещо виділяється із загального простору її творів в постімпресіоністичній манері. Сунь Дуочі посилює власний образ жінки-художниці, звертаючись до європейської традиції «мізанабім»: картини в картині. Недописаний портрет на задньому плані, на таля якого в анфас зображена мисткиня, ймовірно, належить Сюй Бейхуну. Його образ художниці не могла відкрито представити через складні обставини їхніх особистих взаємин, проте чоловічий антураж та загальні обриси форми проголошували те, що не могли бути присутніми безпосередньо, а тому потребували метафоризму та символічного прочитання (江泓, 2009, 頁 61).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, становлення першого покоління модернізму у китайському живописі має виразну складову жіночого мистецтва. Художниці Республіканського Китаю майже на півстоліття були викреслені із мистецького нарративу, і лише на початку 1980-х рр. поступово розпочалось їхнє повернення до художньої культури Китаю. Сьогодні генерація мисткинь, творчий злет яких припав на 1920-х – 1940-х рр., усе частіше розглядається дослідниками як речники метафоричного покоління «пропалих безвісти», що одночасно стосується і їх місця в загальній історії живопису, і маргіналізованого становища у гендерному сенсі.

Формування модерністичного обличчя жіночого живопису у Республіканського Китаю першої половини ХХ ст. відбувалося на ґрунті своєрідності тематичного та жанрового репертуару. У першу чергу, слід наголосити на особливій ролі образної репрезентації мисткинь, що спонукало до більш активної роботи в жанрі автопортрету та покликала до життя унікальну жанрову форму «прихованого» автопортретування. Зазначену рису ми спостерігаємо в творчості практично усіх представниць цієї генерації, проте особливо широко вона представлена у творчості Пань Юліан та Сун Дуочі.

Вкрай важливою тематикою у творчості китайських художниць першого покоління модернізму стала жіноча тілесність, репрезентована як в манері написання оголеної натури (наприклад, у жанрі ню в роботах Пань Юліан та Фан Цзюньбі), так і в формі представлення жіночої образності в жанровій картині та портреті. Зазначена особливість отримала пікантну виразність у дитячих та юнацьких образах, які стали авторською ознакою художньої манери Гуань Цзілань.

Насамкінець викликає потребу в узагальненні особлива роль жанру натюрморту, який використовувався мисткинями не тільки як засіб відточення художньої майстерності роботи в олійній техніці, але як простір експериментування із західними стилістичними художніми мовами: передусім, фовізму, постімпресіонізму та експресіонізму.

Результати цієї роботи можуть бути використані для подальшого дослідження проблематики жіночого живопису і мистецтва наступних часів, науково-практичної підтримки широких гендерних досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Котляр, Є.; Чжижун, Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі XVIII століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». 2018. № 2. С. 284-294
2. Чжижун Г. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ-початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція. Дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05: образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Львівська національна академія мистецтв. Харків; Львів, 2019. 432 с.
3. Qin R., Lin Z. Paris, Tokyo, Shanghai: Interaction and Communication of Chinese Modern Art. 2016 International Conference on Advances in Management, Arts and Humanities Science (AMAHS 2016). Atlantis Press, 2016. P. 369-374.
4. Sung, D. The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China, written by Amanda Wangwright. NAN NÜ. 2022. Vol. 24(1). P. 177-181.
5. Teo, P. Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2010. Vol. 12(2). P. 65-80.
6. Wangwright, A. Qiu Ti's Still Life and the Clash of Commodity, Domesticity, and Patriotism in 1930s Shanghai. *Archives of Asian Art*. 2022. Vol. 72 (1). P. 129-150.



7. Weidner, M. Women in the History of Chinese Painting. Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912. 1988. P. 13-31.
8. Wright, A. S. Qiu Ti's Contributions to Juelanshe and the Intersection of Modernist Ideology, Public Receptivity, and Personal Identity for a Woman Oil Painter in Early Twentieth-Century China. 2011. (Doctoral dissertation, University of Kansas).
9. Zhiyu, L. Knowing oneself and one's home country: Reflections on Fang Junbi's experiences from the perspectives of emotions and feminist history. *Chinese Studies in History*. 2021. Vol. 54(4). P. 316-332.
10. 舒晴. 民国那些女画家 民国六大新女性画家的艺术市场分析. 中国拍卖, 2013. 数字7. 页44-49.
11. 宁杭玲. 佩环簇簇尽仙才 - 民国时期的女性艺术. 新视觉艺术. 2013. 数字2. 页20-22.
12. 唐颖琼. 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的. 参花: 下. 2013. 数字 6. 页61-68.
13. 张红江, & 罗丹. 浅析民国时期女性油画家艺术特征. 艺术评论. 2016. 数字 12. 页159-161.
14. 王若江. 她为徐悲鸿戴孝三年. 文史天地, 1995. 数字1. 页23-27.
15. 彭敏哲. 彭敏哲近代中国女性自画像的形象建构与自我书写. 社会科学, 2018. 数字8. 页179-191.
16. 丁言昭. 中国闺秀油画家关紫兰. 世纪. 2008. 数字1. 页77-80.
17. 丁言昭, & 马婕. 关紫兰: 远处的一盏明灯. 上海采风. 2010. 数字9. 页40-47.
18. 王斐. 中国早期油画女画家关紫兰的油画艺术. 时代文学. 2009. 数字15. 页147-148.
19. 杨培培, & 张康夫. 论关紫兰艺术思想的形成及现实意义. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学院学报. 2011. 数字3. 页16-18.
20. 周龙. 民国女画家关紫兰的油画艺术. 明日风尚. 2016. 数字16. 页49-50.
21. 罗永生. 重新“发现”关紫兰. 中国收藏. 2009. 数字9. 页100-105.
22. 方君璧. 吹笛女. 市场周刊 (艺术财经). 2012. 数字4.
23. 王欣. 方君璧中西融合的艺术观研究. 现代装饰: 理论. 2013. 数字7. 页210-214.
24. 徐婷. 丘堤与决澜社. 现代装饰: 理论. 2011. 数字3. 页92-95.
25. 杨国丽. 丘堤绘画艺术研究综述. 报刊荟萃: 下. 2018. 数字2. 页280-285.
26. 王璐璐. 近乡情 - 孙多慈书画作品中的安徽情缘. 书画世界. 2014. 数字4. 页35-42.
27. 杨德忠. 孙多慈的爱情与艺术. 中国书画. 2005. 数字1. 页150-151.
28. 张健初. 孙多慈与徐悲鸿爱情画传. 长三角. 2011. 数字6. 页84-85
29. 江泓. 孙多慈: 徐悲鸿的红颜知己. 传奇故事: 百家讲坛中旬. 2009. 数字10. 页60-63.

#### REFERENCES:

1. Kotliar, Ye. & Chzhyzhun, H. (2018). Dzhuzeppe Kastilone ta formuvannia novoho kanonu zhinochoho portretu u kytayskomu zhyvopysi XVIII stolittia []. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 2, 284-294 [in Ukrainian].
2. Chzhyzhun, H. Zhinochyi portret u kytayskomu zhyvopysi XX – pochatku XXI st.: obrazno-stylova evoliutsiia []. *Dys. ...kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.05: obrazotvorche mystetstvo. Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Kharkiv; Lviv, 2019, 432* [in Ukrainian].
3. Qin, R., Lin, Z. (2016). Paris, Tokyo, Shanghai: Interaction and Communication of Chinese Modern Art. 2016 International Conference on Advances in Management, Arts and Humanities Science (AMAHS 2016). Atlantis Press, 2016, 369-374 (in English).
4. Sung, D. (2022). The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China, written by Amanda Wangwright. *NAN NÜ*. 24(1), 177-181 (in English).
5. Teo, P. (2010). Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 12(2), 65-80 (in English).
6. Wangwright, A. (2022). Qiu Ti's Still Life and the Clash of Commodity, Domesticity, and Patriotism in 1930s Shanghai. *Archives of Asian Art*, 72 (1), 129-150 (in English).
7. Weidner, M. (1988). Women in the History of Chinese Painting. Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912, 13-31 (in English).
8. Wright, A. S. (2011). Qiu Ti's Contributions to Juelanshe and the Intersection of Modernist Ideology, Public Receptivity, and Personal Identity for a Woman Oil Painter in Early Twentieth-Century China. Doctoral dissertation, University of Kansas, 172 p. (in English).
9. Zhiyu, L. (2021). Knowing Oneself and One's Home Country: Reflections on Fang Junbi's Experiences from the Perspectives of Emotions and Feminist History. *Chinese Studies in History*, 54(4), 316-332 (in English).
10. 舒晴. (2013). 民国那些女画家 民国六大新女性画家的艺术市场分析 [Shu Qing. Analysis of the Art Market of Female Artists of the Republic of China and Six New Female Artists of the Republic of China]. 中国拍卖, (7), 44-49 (in Chinese).
11. 宁杭玲. (2010). 佩环簇簇尽仙才 - 民国时期的女性艺术 [Ning Hanglin. Clusters of Necklaces Point to the Talents of the Immortals – Women's Art in the Republic of China]. 新视觉艺术, (2), 20-22 (in Chinese).

12. 唐颖琼. (2013). 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的 [Tang Yingcun. A Brief Analysis of the Artistic Characteristics and Creative Goals of Female Artists During the Republic of China]. 参花: 下, (6), 61-68 (in Chinese).
13. 张红江, & 罗丹. (2016). 浅析民国时期女性油画家艺术特征 [Zhang Hongjiang and Luo Dan. A Brief Analysis of the Artistic Characteristics of Female Oil Painters During the Republic of China]. 艺术评论, (12), 159-161 (in Chinese).
14. 王若江. (1995). 她为徐悲鸿戴孝三年 [Wang Ruojiang. She Mourned Xu Beihong for Three Years]. 文史天地, (1), 23-27 (in Chinese).
15. 彭敏哲. (2018). 近代中国女性自画像的形象建构与自我书写 [Peng Mingzhe. Image Construction and Self-Presentation in Contemporary Chinese Female Self-Portraits]. 社会科学, (8), 179-191 (in Chinese).
16. 丁言昭. (2008). 中国闺秀油画家关紫兰 [Ding Yanzhao. Chinese woman, oil painter Guan Jilan]. 世纪, (1), 77-80 (in Chinese).
17. 丁言昭, & 马婕. (2010). 关紫兰: 远处的一盏明灯 [Ding Yanzhao, Ma Jie. Guan Zilan: A bright light in the distance]. 上海采风, (9), 40-47 (in Chinese).
18. 王斐. (2009). 中国早期油画女画家关紫兰的油画艺术 [Wang Fei. The Art of Oil Painting by Guan Jilan, an Early Chinese Oil Artist]. 时代文学, (15), 147-148 (in Chinese).
19. 杨培培, & 张康夫. (2011). 论关紫兰艺术思想的形成及现实意义 [Yang Peipei and Zhang Kangfu. On the Formation and Practical Significance of Guan Jilan's Artistic Thoughts]. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学院学报, (3), 16-18 (in Chinese).
20. 周龙. (2016). 民国女画家关紫兰的油画艺术 [Zhou Long. The Art of Oil Painting by Artist Guan Jilan in the Republic of China]. 明日风尚, (16), 49-50 (in Chinese).
21. 罗永生. (2009). 重新“发现”关紫兰 [Luo Yongsheng. Rediscovering Guan Jilan]. 中国收藏, (9), 100-105 (in Chinese).
22. 方君璧. (2012). 吹笛女 [Fan Junbi. "Flute Player"]. 市场周刊. (艺术财经), 4 (in Chinese).
23. 王欣. (2013). 方君璧中西融合的艺术观研究 [Wang Xin. A Study of Fang Junbi's Artistic Perspective on the Integration of Chinese and Western Styles]. 现代装饰: 理论, (7), 210-214 (in Chinese).
24. 徐婷. (2011). 丘堤与决澜社 [Xu Ting. Qiu Di and Juelana Society]. 现代装饰: 理论, (3), 92-95 (in Chinese).
25. 杨国丽. (2018). 丘堤绘画艺术研究综述 [Yan Guoli. An Overview of Qiu Di's Painting Studies]. 报刊荟萃: 下, (2), 280-285 (in Chinese).
26. 王璐璐. (2014). 近乡情 - 孙多慈书画作品中的安徽情缘 [Wang Lulu. Love of Anhui in the Calligraphy and Painting of Sun Duoqi]. 书画世界, (4), 35-42 (in Chinese).
27. 杨德忠. (2005). 孙多慈的爱情与艺术 [Yang Dezhong. Sun Duoqi's Love and Art]. 中国书画, (1), 150-151 (in Chinese).
28. 张健初. (2011). 孙多慈与徐悲鸿爱情画传 (Zhang Jianchu. Love biography of Sun Duoqi and Xu Beihong). 长三角, (6), 84-85. (In Chinese).
29. 江泓. (2009). 孙多慈: 徐悲鸿的红颜知己. (Jiang Hong. The legendary story of Xu Beihong). 传奇故事: 百家讲坛中旬, (10), 60-63. (In Chinese).