

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>

Євген КОТЛЯР

кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0001-7698-418X

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: Котляр, Е., Ван, Ш. (2024). Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*, 3, 185–191, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>

ОБРАЗ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ ХУДОЖНИЦЬ-МОДЕРНІСТОК ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: МІЖ «ЛЯЛЬКОЮ» ТА «НОВОЮ ЛЕДІ»

Мета роботи: становлення та трансформація символічних образів у жіночому живописі республіканського Китаю (на прикладі образів «ляльки» та «нової леді»).

Методологія. У статті використані методи порівняльного та образно-стилістичного аналізу. Для інтерпретації художніх творів використано метод композиційно-пластичного аналізу.

Наукова новизна. Проведене дослідження дозволило продемонструвати важливе значення образного символізму для репрезентації художніх особливостей олійного живопису жінок у першій половині ХХ ст. в контексті загальної еволюції китайського образотворчого мистецтва республіканського періоду. Виявлено та проаналізована дві найбільш типові образно-символічні теми: дитячої іграшки (ляльки) та «нової леді», як маніфестальні у розвитку жіночого живопису.

Висновки. На прикладі становлення та розвитку жіночого мистецтва є досить очевидною амбівалентна атмосфера Республіканського Китаю, яка є джерелом протиріч в символічній образності. Як нова професійна спільнота, мисткині були змушені виборювати власний простір творчості, інтегруючи нові художні образи та активно залучаючи традиційний арсенал «жіночих» символів і знаків.

Образ дитячої іграшки, особливо у її жіночому варіанті, візуально підкреслював елементи родинних традицій, які в тодішній практиці образотворення було не прийнято виражати у словесній формі або візуально декларувати відкрито (наприклад, стосовно вкрай «тонкого» статусу підліткової дівочості).

Таким чином, візуальна самопрезентація жіночого образу потребувала додаткового символічного контексту, який дозволяв промовляти не тільки від імені соціальних здобутків (приміром, особиста свобода або рівність можливостей), але й маніфестувати існуюче в китайському суспільстві упереджене ставлення до автаркції жінок. У цьому сенсі живопис є однією з найбільш яскравих арен репрезентації таких протиріч та їхнього осмислення у візуальній символічній формі.

Практичне значення. Введені до наукового обігу дослідження китайських вчених можуть бути використані для подальшого дослідження проблеми.

Ключові слова: китайське образотворче мистецтво, жіноче мистецтво, олійний живопис, модернізм, художні мови модернізму, лялька як жіночий образ, «нова леді».

Yevgen KOTLYAR

PhD, Professor, Head of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0001-7698-418X

Shuting WANG

postgraduate student of the 4th year of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0009-0001-3733-0455

To cite this article: Kotlyar, Ye., Wang, Sh. (2024). *Образ zhinky v tvorchosti kytais'kykh khudozhnyts-modernistok pershoi polovyny XX st.: mizh «lialkoiu» ta «novoiu ledi»* [The image of a woman in the painting of Chinese modernist artists of the first half of the 20th century: between the “doll” and the “new lady”]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 185–191, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE PAINTING OF CHINESE MODERNIST ARTISTS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: BETWEEN THE “DOLL” AND THE “NEW LADY”

The purpose of the article: formation and transformation of symbolic images in women's painting of republican China (on the example of the images of “doll” and “new lady”).

Methodology. The article uses the methods of comparative and figurative analysis. The method of compositional analysis was used for the interpretation of works of art.

Scientific novelty. The conducted research made it possible to demonstrate the importance of pictorial symbolism for the representation of the artistic features of women's oil painting in the first half of the 20th century. in the context of the general evolution of Chinese fine art during the Republican period. The two most typical pictorial and symbolic themes are identified and analyzed: the child's toy (doll) and the “new lady” as manifest in the development of women's painting.

Conclusions. On the example of the formation and development of women's art, the ambivalent atmosphere of the Republic of China, which is a source of contradictions in symbolic imagery, is quite obvious. As a new professional community, women artists were forced to choose their own creative space, integrating both new artistic images and using the traditional arsenal of “female” symbols and signs.

The image of a children's toy, especially in its female version, visually emphasized the elements of family traditions, which in the practice of image-making at that time was not customary to express verbally or visually declare openly (for example, regarding the extremely “subtle” status of teenage girlhood).

Thus, the visual self-presentation of the female image needed an additional symbolic context that allowed speaking not only on behalf of social gains (for example, personal freedom or equality of opportunity), but also to manifest the biased attitude towards women's autarky existing in Chinese society. In this sense, painting is one of the most vivid arenas for the representation of such contradictions and their understanding in a visual, symbolic form.

Practical meaning. The researches of Chinese scientists introduced into the scientific circulation can be used for further research of the problem.

Key words: Chinese fine art, women's art, oil painting, modernism, artistic languages of modernism, doll as a female image, “new lady”.

Постановка проблеми. Одним з поширених художніх образів жіночого мистецтва Китаю республіканського періоду є дитяча лялька (丘堤). У різних варіаціях та в різноманітному метафоричному контексті зазначений образ супроводжував творчість багатьох представниць цієї генерації у 1930–1940-х рр., засвідчуючи тим самим гендерні трансформації у китайському суспільстві першої половини ХХ ст. Живопис жінок цього періоду був просякнутий ідеями самопрезентації, які природно супроводжували процес становлення гендерної ідентичності у мистецтві та загострювали питання сутності, особливого естетичного колориту та впізнаваності жіночого голосу у тодішньому китайському образотворчому мистецтві (Чжун, 2019, с. 89–90).

Першоджерела семіотики образу дитячої іграшки можна простежити на прикладі двох традицій: китайського театрального перформенсу (передусім, у формі лялькової вистави)

та зображальної традиції ляльок на новорічних малюнках (*няньхуа*). Станом на початок ХХ століття обидві традиції мали спільні точки перетину у дитячій культурі ігрового повсякдення та ритуальних свят, що покликали до життя спільність візуальних способів репрезентації образу і в якості об'єкту, і в формі живописного зображення.

Слід зазначити, що культура лялькового театру у цей час практично не розвивається, перебуваючи в контексті народної традиції. Натомість *няньхуа*, не дивлячись на схожу «народну» традиційну природу, активно репрезентується у формі поштівки та поступово здобуває самостійну лакуну в графічній ілюстрації (як іронічно-жартівливої, так і літературно-поетичної). До зазначеного вище варто додати й особливу роль ляльки у дитячому та підлітковому вихованні дівчат, що пояснює значення цього образу для репрезентації жінок-художниць.

Утім, як цілком справедливо зазначає китайська дослідниця Сунь Янь (孙燕), жіночий образ – це аж ніяк не сама жінка. Досить часто в образотворчому мистецтві Китаю глядач дивлячись на картину стикається із «штучною дискурсивною практикою», яка змушує мисткиню вдаватися до «матеріалізація чоловічої патріархальної свідомості» та опиратися її тиску (孙燕, 2004, 頁79). Це породжує особливий простір символізму, характерний для «раннього» етапу становлення китайського жіночого живопису, де образна система неодмінно спирається на знайомі та звичні артефакти жіночої культури, які при цьому набувають репрезентативного та маніфестуючого значення.

Аналіз досліджень. У китайських дослідженнях про мистецтво зазначені художні образи переважно аналізуються з точки зору семіотичної трансформації традиційної художньої мови.

Так, Цао Цзялі (曹佳骊) підкреслює, що символізм зображення ляльки в новорічних малюнках є «типовим народним символом», який завжди перебуває «на перетині ритуалу та повсякдення». Ця особливість виявляє себе у неодмінній присутності образу ляльки у візуальній системі святкових побажань, а також її вкрай активне використання як художньої алюзії та метафори у похідних візуальних традиціях, зокрема *сіаньхуа* (曹佳骊, 2009, 頁91–92).

У свою чергу, Ма Донг (马东) підкреслює ще одну важливу складову символізму ляльки, а саме: її зв'язок із світом предків та, у більш широкому контексті, із соціальною ієрархією «великої» родини (декілька поколінь родичів). Такі образи, представлені візуально, зазвичай виступають «фізичним доказом концепції поклоніння предкам у стародавніх китайських народних звичаях» (马东, 2008, 頁112).

Зазначений контекст можна інтерпретувати і як патріархальний тиск на «жіночу» частину родин, що потенційно через одруження та створення нових частинок «великої» родини є засобом ретрансляції та культивування відповідної гендерної культури.

Наприклад, в такій якості Хань Цзін (韩静) розглядає поширені образи дітей (практично немовлят), які граються. Ці зображення у контексті новорічного ритуалу ввібрали багато елементів дитячих ігор із династії Сун, проте на початку ХХ століття вони виступають у ролі

візуального артефакту суто жіночої культури (韩静, 2010, 頁128).

Образ ляльки у такому контексті став одним із найбільш часто вживаних символів, що, з одного боку, не розривав звичну парадигму жіночої добродетності та вихованості, але з іншого заявляв про незручність та несправедливість жіночого статусу.

Мета статті: становлення та трансформація символічних образів у жіночому живописі республіканського Китаю (на прикладі образів «ляльки» та «нової леді»).

Виклад основного матеріалу. Важливо підкреслити, що образ ляльки виникає у китайському жіночому живописі першої половини ХХ ст. як типова художня ознака особливої естетичної атмосфери республіканського Китаю, яку в китайських дослідженнях про мистецтво звично характеризують трьома рисами: спонтанна, комфортна, динамічна (примхлива). Лялька є частиною образу «нової леді»: із актуальними формами поведінки та новими візуальними тенденціями, яка при цьому продовжує існувати у патріархальному світі. Цінності традиційного погляду на «гідну» жіночу поведінку усе ще ґрунтуються на необмінних соціальних ролях жінки та матері, що має демонструвати цнотливість, шанобливість до старших та вірність чоловікові (惠清楼, 2009, 頁2).

Звернемо увагу на те, що у китайській художній літературі цього періоду поняття «нова жінка» («нова леді») та «нова жіноча поведінка» досить часто використовуються для окреслення умовної території жіночої культури, яка відтепер виходить за межі будуару та не бажає існувати виключно в просторі патріархальних норм, які широко транслуються традиційним мистецтвом.

У першу чергу, це стосується нового амплуа жінок, які прагнуть до модернізації. Як зауважує Се Шіін (謝世英), «нові леді» хочуть вчитися, вони заперечують старовинну поговорку, що «чеснота жінки – не мати таланту», стверджуючи іншу життєву цінність: «стати новою сучасною жінкою з професійними досягненнями» (謝世英, 2013, 頁115).

Наприклад, робота Пань Юліанг «Маленька дівчинка» (1942 р.) [Л. 1] вважається однією з перших картин у жанрі натюрморт, де стає очевидним бажання художниці до інтеграції західного та східного естетичних досвідів поза

межами етнічної або національної ідентичності. Зокрема, про це стверджує китайський дослідник Хуан Сонг (黃松) у розгорнутому огляді творчості мисткині (黃松, 2022).

Композиція картини побудована навколо дитячої іграшки, проте це типовий натюр-морт митця, що показує фрагмент майстерні та засоби для малювання. Пань Юліанг досить часто підкреслює свою приналежність до професійного кола художників, вдаючись до маніпулювання символічними ознаками майстерні як своєрідним доказом власної естетичної самодостатності та правом на «жіноче» бачення світу. Зокрема, побідна саморефлексія неодноразово відмічалася дослідниками стосовно автопортретів художниці. Проте «Маленька дівчинка» є особливим прикладом, де пензлики для олійного живопису (західна символічна парадигма) поєднані із типовим для традиційного мистецтва *гохуа* фрагментом квітки у тонкому кухлику, що породжує загальне враження «непослідовності, яка розкриває якусь напругу та красу, схожу на драматичний конфлікт» (黃松, 2022).

Наголосимо на тому, що для естетики та символізму Пань Юліанг в цілому є характерною маніфестація очевидних здобутків «жіночого мистецтва» (приміром, право на особисте звернення до глядача у портретах та автопортретах) із одночасним посиленням на символіку самоцензури та опір стереотипу другорядності.

Хуей Цінлоу (惠清楼) описує подібні зміни в художній образності в образотворчому мистецтві республіканського Китаю як ідентичну реакцію на еволюцію соціальної картини в країні. Мистецтво цього часу представляє «образи жінок, які вже існували в реальному житті». «Нова леді», це молода жінка, що йде вчитися, яка самостійно шукає роботу, бере участь у політиці та не відсторонюється від громадського життя» (惠清楼, 2009, 頁 3–4).

У візуальному сенсі, модернізація справила неабиякий вплив на олійний живопис, особливо у межах автопортретного жанру. Образ сучасної леді включав в себе стрункість та витонченість фігурної постави, а також модний одяг. Значення візуального маркеру набуло і «коротке волосся з хімічною завивкою, високі підбори та різноманітні аксесуари» (謝世英, 2013, 頁 86).

Для прикладу, Се Шіін (謝世英) так характеризує типову художню модель зображення

нової леді у контексті образотворчої культури республіканського Китаю кінця 1920-х рр.: «Усі жінки на картинах високі, зі світлою шкірою, тонким макіяжем та елегантною поставою. Волосся ретельно укладене. Вони обтягнені в класичні китайські вишиті чонсами, але при цьому тримають віяла або книги у своїх ніжних руках і часто оточені квітами» (там само).

Цей образ ми бачимо як на картинах жінок-художниць, так і в контексті «чоловічого» погляду на жіночу образність (наприклад, у творі «Жінка в червоному» Чан Юй (Санью) (常玉) [Л. 2] або в жіночих портретах Сюй Бейхуна [Л. 3]. Остання тенденція засвідчує важливість цього нового способу представлення жінок не тільки в контексті самопрезентації та самоствердження, але й з точки зору стороннього «чоловічого» погляду.

Безпосереднє відношення до нових візуальних норм художнього представлення жінки має і феномен жіночих професійних груп, який став прямим наслідком модернізації.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. в китайському мистецтві (передусім, у літературі та живописі) усе частіше з'являються образи жінок, які не потребують чоловічої підтримки як обов'язкового засобу для існування. Як підкреслює Хуей Цінлоу, «нові леді» «самостійно носять свій багаж та навчаються за межами Китаю». Вони «дотримуються нової життєвої філософії та пропагують інший спосіб життя», що, як наслідок, призводить до поступового формування жіночих професійних груп: вчителів, лікарів, мисткинь (惠清楼, 2009, 頁 11).

Таким чином, жінки-професіонали не тільки можуть утримувати себе, але й беруть на себе відповідальність за підтримку своїх родичів і сімей (惠清楼, 2009, 頁 12).

На наш погляд, гендерна художня ідеологія виявляє себе в жіночому образотворчому мистецтві у певних візуальних стереотипних формах, які передусім є виразниками наперед зрозумілих традиційних соціальних ролей у родині та за межами родинних стосунків. Ця особливість має неабияке значення для інтерпретації символізму китайського жіночого мистецтва. У контексті такого підходу, лялька символізує розрив із старим порядком речей, де лише родина є «незамінним фактором особистісного зростання та незалежності жінки» (謝世英, 2013, 頁 95).

В символізмі мистецтва республіканського Китаю, лялька – це метафорична рефлексія жінки, яка грає накреслену родинною роль, проте не задовольняється нею. В певному контексті, це прихована тема дитячої гри і долання нав'язаної інфантильності. Наприклад, Ху Сяопей (胡晓珮) звертає увагу на характерний літературно-живописний стереотип образу жінки, як «типової дитини, яка все ще перебуває у своєму власному внутрішньому світі» (胡晓珮, 2005, 頁38).

Характерною ілюстрацією цього є картина Гуань Цзілань «Дівчинка та квіти» (1935 р.) [Л. 4]. До цієї роботи зберігся ескізний начерк, який дозволяє краще зрозуміти первинний задум художниці та прослідкувати за її міркуваннями [Л. 5]. Композиція сформована двома об'єктами – дитячою лялькою та горщиком з квітами, взаємодія яких породжує характер авторської об'єктивації. Самостійність образу ляльки в ескізі зрештою поступається на картині ідеї «іграшковості» та «несправжності», яка нарочито підкреслена композиційними засобами та розробкою масштабів.

Наголосимо на тому, що з точки зору провідних дослідників творчості Гуань Цзілань, для її дитячих сюжетів є характерною дуальність символічних змістів, що породжує образність, яка потребує від глядача вміння правильної контекстуальної інтерпретації. Наприклад, Чжоу Лонг (周龙) звертає увагу на картину «Портрет міс Л.» (1929 р.) [Л. 6], яка перебуває не межі підліткової репрезентації молодої дівчини, що для тодішнього китайського контексту позначається відповідними зображальними маркерами (в даному разі, дитячою іграшкою, яку міс Л. тримає у руках) (周龙, 2016, 頁50).

На таку особливість звертає увагу і Луо Юншен (罗永生), пропонуючи розглядати гру з інфантильними сюжетами як своєрідний захисний імпульс для середовища жінок-художниць (罗永生, 2009, 頁100–105).

Як показує проведений нами аналіз, в олійному живопису генерації жінок-мисткинь першої половини ХХ ст., лялька виступала у ролі символічного позначення простору дому, родини, виховання дітей, але водночас і відсторонення від традиційного концепту жіночності як нескінченного дитинства, яке обов'язково потребує захисту та покровительства чоловіка.

Порівняння жіночого та чоловічого підходів до репрезентації цього образу надають картини представниці жіночого мистецтва республіканського Китаю Цю Ді («Ганчіркова лялька», 1939 р.) [Л. 7] та її чоловіка Чан Шухонга (без назви, 1939 р.) [Л. 8]. В обох творах центральним образним елементом є ганчіркова лялька – традиційна дитяча іграшка, яка в різноманітних варіаціях характерна для багатьох азійських та європейських культур. Проте в даному разі, іграшка є культурним артефактом подій Китайсько-Японської війни (1939–1945 рр.). Відомо, що Цю Ді особисто виготовила та розписала біля сотні таких іграшок, використовуючи їх як засіб підтримки родин біженців: авторські ганчіркові ляльки продавались на користь постраждалих родин, а також передавались організаціям, що опікувалися прифронтовими територіями (徐婷, 2011, 頁93).

В якості специфічного жесту обміну художніми зусиллями між чоловіками та жінками-художницями, Цю Ді запропонувала оформити обличчя іграшок своєму чоловікові Чан Шухонгу, а також його друзям-митцям. Як наслідок, це створило досить символічне поєднання кількох важливих художніх ознак тодішнього мистецького життя, де воєнні жахіття впливали на кордони соціальних норм, дозволяючи уникати традиційного для Китаю розмежування «чоловічого» та «жіночого».

На наш погляд, порівняння картин Цю Ді та Чан Шухонга надає можливості для метафоричної репрезентації символічних означень. Там, де «жіноча» картина акцентує обличчя та очевидно заграє із тілесними конотаціями, «чоловіча» відповідь лишається у рамках суто іграшкового контексту. Лялька Чан Шухонга не жива, не об'єктивована, вона не містить самостійного образного звернення. Натомість для Цю Ді іграшка є простором інших взаємозв'язків, де родинне перетинається із особистим.

Висновки і перспективи подальших досліджень. На прикладі становлення та розвитку жіночого мистецтва є досить очевидною амбівалентна атмосфера Республіканського Китаю, яка є джерелом протиріч в символічній образності. Як нова професійна спільнота, мисткині були змушені виборювати власний простір творчості, інтегруючи нові художні образи та активно залучаючи традиційний арсенал «жіночих» символів та знаків.

Образ дитячої іграшки, особливо у її жіночому варіанті, візуально підкреслював елементи родинних традицій, що в тодішній практиці образотворення було не прийнято виражати у словесній формі або візуально декларувати відкрито (наприклад, стосовно вкрай «тонкого» статусу підліткової дівочості).

Таким чином, візуальна самопрезентація жіночого образу потребувала додаткового символічного контексту, який дозволяв промовляти не тільки від імені соціальних здобутків (приміром, особиста свобода або рівність можливостей),

але й маніфестувати існуюче у китайському суспільстві упереджене ставлення до автаркії жінок. У цьому сенсі живопис є однією з найбільш яскравих арен репрезентації таких протиріч та їхнього осмислення у візуальній символічній формі.

Результати цієї роботи можуть бути використані для подальшого дослідження творчості китайських художниць модерністського спрямування, художньо-символічної мови їхнього живопису, а також науково-практичної підтримки гендерних досліджень в мистецтві і культурі зазначеної доби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. 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.
2. 孙燕. 女性形象的文化阐释. 中州学刊. 2004. 数字5. 页78–82.
3. 曹佳骊. 浅析民俗年画中的娃娃形象. 怀化学院学报. 2009. 数字28(12). 页91–97.
4. 马东. 汉画像中的伏羲, 女娲. 美术观察. 2008. 数字7. 页112–116.
5. 韩静. 苏汉臣《秋庭婴戏图》对杨柳青娃娃画用线方面的影响. 洛阳师范学院学报. 2010. 数字29(1). 页126–129.
6. 惠清楼 惠清楼. 民国族谱中的女性形象探析. 南开大学 图书馆古籍部. 2009. 天津 300071. 页1–15.
7. 謝世英. 混搭現代性與傳統價值: 日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945. 藝術學研究. 2013. 数字13. 页79–125.
8. 黄松. “坐西怀东”的潘玉良, 南博展其人物风景. 澎湃新闻. 艺术评论. 2022 / URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_19060606?commTag=true (дата звернення: 18.06.2024)
9. 胡晓珮. 来自心灵的力量—儿童画中的情感体验. 父母必读. 2005. 数字5. 页37–39.
10. 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.
11. 罗永生. 重新“发现”关紫兰. 中国收藏. 2009. 数字9. 页100–105.
12. 徐婷. 丘堤与决澜社. 现代装饰: 理论. 2011. 数字3. 页92–95.

REFERENCES:

1. Chzhyzhun H. Zhinochyi portret u kytayskomu zhyvopysi XX-pochatku XXI st.: obrazno-stylova evoliutsiia [Zhirong G. Female Portrait in Chinese Painting of the 20th-early 21st Centuries: Figurative and Stylistic Evolution]. Dys. ... kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.05: obrazotvorche mystetstvo. Kharkivska derzhavna akademiia dizainu i mystetstv. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Kharkiv; Lviv, 2019, 432 [in Ukrainian].
2. 孙燕. (2004). 女性形象的文化阐释 [Sun Yan. Women's Image of Culture]. 中州学刊, (5), 78–82. [In Chinese].
3. 曹佳骊. (2009). 浅析民俗年画中的娃娃形象 [Cao Jiali. A Brief Analysis of the Image of Dolls in Folk New Year's Pictures]. 怀化学院学报, 28(12), 91–97 [In Chinese].
4. 马东. (2008). 汉画像中的伏羲, 女娲 [Ma Dong. Fu Xi and Nuwa in Han's Portraits]. 美术观察, (7), 112–116 [In Chinese].
5. 韩静. (2010). 苏汉臣《秋庭婴戏图》对杨柳青娃娃画用线方面的影响 [Han Jing. The Influence of 'Babies Playing in the Autumn Garden' on the Use of Lines in Yanlyutsin's Doll Paintings]. 洛阳师范学院学报, 29(1), 126–129 [In Chinese].
6. 惠清楼. (2009). 民国族谱中的女性形象探析 [Hui Ching. Analysis of the Image of a Woman in the Genealogy of the Republic of China]. 南开大学 图书馆古籍部, 天津 300071, 1–15 [In Chinese].
7. 謝世英. (2013). 混搭現代性與傳統價值: 日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945 [Xie Shiyong. Combining Modernity and Traditional Values: Female Images in the Taiwanese Colonial Period]. 藝術學研究, (13), 79–125. [In Chinese].
8. 黄松. (2022) “坐西怀东”的潘玉良, 南博展其人物风景. 澎湃新闻. 艺术评论 [Pan Yuliang, Who «Sits in the West and Thinks of the East», Exhibits Her Figures and Landscapes at the Nanjing Museum. Art Review] / URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_19060606?commTag=true (date of application: 18.06.2024) [In Chinese].
9. 胡晓珮. (2005). 来自心灵的力量—儿童画中的情感体验 [Hu Xiaopei. The Power of the Soul is an Emotional Experience in Children's Pictures]. 父母必读, (5), 37–39 [In Chinese].

10. 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 Pan Yuliang in the Republic of China]. 明日风尚, (16), 49–50 [In Chinese].
11. 罗永生. (2009). 重新“发现”关紫兰 [Luo Yongsheng. Rediscovering Pan Yuliang]. 中国收藏, (9), 100-105 [In Chinese].
12. 徐婷. (2011). 丘堤与决澜社 [Xu Ting. Qiu Di and Yuliang Society]. 现代装饰: 理论, (3), 92–95 [In Chinese].

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ:

- Лл. 1. Пань Юліанг. «Маленька дівчинка», 1942 р., полотно, олія, 45 x 54 см. Колекція Аньхойського музею.
- Лл. 2. Чан Юй (Санью). «Жінка в червоному», 1930–1940-і рр., полотно, олія, 74 x 50 см. Музей Лонга, Шанхай.
- Лл. 3. Сюй Бейхун. «Портрет Сан Дойчі». 1936 р., 197 x 132 см. Національний художній музей Китаю, Пекін.
- Лл. 4. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». 1935 р., полотно, олія, 38 x 28,5 см
- Лл. 5. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». Ескіз картини. 1935 р., папір, гуаш.
- Лл. 6. Гуань Цзілань. «Портрет міс Л», 1929 р., полотно, олія, 90 x 75 см. Національний художній музей Китаю, Пекін
- Лл. 7. Цю Ді. «Ганчіркова лялька», 1939 р., полотно, олія, 50 x 40,5 см, Шанхайський художній музей
- Лл. 8. Чан Шухонг. Без назви, 1939 р., полотно, олія, 85,5 x 62,5 см.