

УДК 75.047:711.5]:75.03’’06(510)«195/200

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-22>

Володимир ТАРАСОВ

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри методики крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0003-2164-9135

Вейке Ван

аспірант (КНР) кафедри методики крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0002-0286-3833

Бібліографічний опис статті: Тарасов, В., Ван, В. (2024). Образно-стилістичні особливості у системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 168–177, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-22>

**ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ У СИСТЕМІ ХУДОЖНІХ
ЗОБРАЖАЛЬНИХ ПРИНЦИПІВ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Метою дослідження є образно-стилістичні особливості у контексті системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Методологія. З огляду на мету дослідження, метод образно-стилістичного аналізу був обраний в якості основного, що дозволило виокремити та узагальнити авторські стилістичні підходи у контексті історичних стилів (передусім, імпресіонізму та реалізму). З огляду на те, що еволюція китайського образотворчого мистецтва сформувала власну унікальну динаміку стилістичної репрезентації, яка визначена нами як полістилістична, зазначений метод дозволив порівняти, ототожнити та інтерпретувати художньо-образне звернення як частину стилістичного художнього апарату (наприклад, виявити формальні та композиційні принципи у межах авторської трактовки імпресіонізму).

Наукова новизна. Введено до наукового обігу значну кількість китайської фахової наукової літератури з проблематики дослідження; досліджено та узагальнено формальні та композиційні особливості розвитку художньої мови живопису Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у контексті функціонування системи зображальних принципів; виявлено та проаналізовано зображальні тенденції графічності та полістилізму у контексті образно-стилістичного розвитку живопису Китаю зазначеного періоду часу.

Висновки. У дослідженні показано, що в китайському живописі система зображальних принципів припускає більш вагомий статус символічних характеристики художнього образу. Це відзеркалено не тільки у класичних підходах (наприклад, у трактаті «Шість принципів» Се Хе), але й у становленні західної школи сіяньхуа, в контексті чого символізм китайської мистецької образності набув повноцінного сучасного звучання.

Зображальні художні принципи у контексті образно-стилістичних особливостей розвитку живопису представляють собою два паралельних напрямки: міжвидових трансформацій графічних та живописних компонентів художньої мови; та полістилізму, що виникає як результат ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментів із стилістичними тенденціями, переосмисленням форм та напрямків традиційного художнього досвіду.

Ключові слова: зображальні художні принципи, китайський живопис кінця ХХ – початку ХХІ ст., образність, образно-стилістичні особливості живопису, художня мова живопису.

Volodymyr TARASOV

PhD of History, Associate Professor, Department of Cross-Cultural Practices Methodology, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0003-2164-9135

Weike Wang

Postgraduate student (China) of the Department of Cross-Cultural Practices Methodology, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0002-0286-3833

To cite this article: Tarasov, V., Wang, W. (2024). *Образно-стилистичні особливості у системі художніх зображальних прынціпів китаїського зшывопысу кінця ХХ – початку ХХІ ст.* [Figurative-stylistic features in the system of artistic pictorial principles of Chinese painting of the late 20th – early 21st]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 168–177, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-22>

FIGURATIVE-STYLISTIC FEATURES IN THE SYSTEM OF ARTISTIC PICTORIAL PRINCIPLES OF CHINESE PAINTING OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST.

The purpose of the study is figurative-stylistic features in the context of the system of artistic pictorial principles of Chinese painting of the late 20th – early 21st centuries.

Methodology. The main method of analysis was figurative-stylistic. This allowed to generalize the author's stylistic ideas in the context of historical styles (primarily, impressionism and realism). Since the evolution of Chinese fine art has formed a unique dynamic of polystylistic representation, this method allowed to compare, identify and interpret the artistic appeal as an element of the stylistic artistic mechanism (for example, to identify formal and compositional principles within the author's interpretation of impressionism).

Scientific novelty. A significant amount of Chinese professional scientific literature on the research issues was introduced into scientific circulation; The formal and compositional features of the development of the artistic language of Chinese painting in the second half of the 20th – early 21st centuries in the context of the functioning of the system of pictorial principles are investigated and generalized; the pictorial tendencies of graphicity and polystylism are identified and analyzed.

Conclusions. The study shows that in Chinese painting the system of pictorial principles gives a more significant status to the symbolic characteristics of the artistic image. This is reflected in classical approaches (for example, in the treatise "Six Principles" by Xie He), and is also a sign of the formation of the Western school of xianghua, in the context of which the symbolism of Chinese art has acquired modern significance.

We distinguish two parallel directions in the development of pictorial artistic principles as a system. The first direction is interspecific transformations of graphic and pictorial components of artistic language. As the second direction, we consider polystylism. This phenomenon arises as a result of reminiscences of Western European artistic heritage, experiments with stylistic trends, rethinking of forms and directions of traditional artistic experience.

Key words: pictorial artistic principles, Chinese painting of the late 20th – early 21st centuries, artistic imagery, figurative and stylistic features of painting, artistic language of painting.

Актуальність проблеми. Для розвитку сучасного китайського живопису надзвичайно важливе значення має дослідження зображальних художніх принципів. Це пов'язано із декількома обставинами, серед яких головною усе ще лишається тисячолітня мистецька традиція, що фактично у будь-яких формах та напрямках еволюції живопису присутня як вагомий та впливовий фактор. Китайські художники, навіть ті, що працюють в авангарді сучасного мистецтва, постійно відчують потребу у визначенні власного художнього статусу через призму традиційних підходів. Цей факт не тільки присутній у багатьох авторських маніфестах, але й є помітним у самій художній мові живопису. Окремі митці заперечують традиційне мистецтво або висувають власні контрверсивні зображальні принципи, проте і цей факт, у певному сенсі, засвідчує присутність у сучасному художньому дискурсі фактору традиційної мови мистецтва, яка виступає або джерелом натхнення та ідей, або відкидається як архаїчна практика.

В якості ще однією вагомої обставини, яка спонукає до вивчення зображальних художніх принципів, слід назвати *стрімку еволюцію сучасних художніх форм та образно-стилістичних явищ, які надають живопису динамізму.*

В цілому, китайське образотворче мистецтво швидко змінюється і з точки зору появи нових типів художнього виробництва та репрезентації, і з позиції ускладнення образності, яка, вочевидь, є віддзеркаленням складних соціальних процесів у спільнотах Китаю. Актуальним лишається і діалог між східними та західними художніми підходами, який провокує зміни сюжетно-тематичного репертуару та є спонукальним чинником для технічних експериментів.

Насамкінець, упродовж кінця ХХ – початку ХХІ ст. китайське образотворче мистецтво пройшло непростий шлях у розвитку художньої саморефлексії, що виразилась у мистецтвознавчих дискусіях, які не оминули увагою проблематику художніх зображальних принципів. Цей багатий та вкрай важливий науковий матеріал є на сьогодні унікальним джерелом для аналізу

живопису Китаю, його образної сутності, виявлення тенденцій у розвитку мистецької проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема образно-стилістичних особливостей художньої мови китайського сучасного живопису набуває динаміки наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., що було пов'язані із загальним соціокультурним пожвавленням на хвилі «руху 1985 року» та стало органічним наслідком політики відкритості. У цей період часу важливі аспекти проблеми стали об'єктом уваги цілого ряду дослідників, серед яких ми окремо розглядаємо статті Гао Мінлу (高名潞) (Гао Мінлу, 1986) та Лу Хун (陆虹) (Лу Хун, 1996).

Основним етапом у дослідженні проблеми стає перша половина 2000-х рр. У цей період новими аспектами у дослідженні зображальних принципів стають питання графічного інструментарію сучасного живопису, показані у роботах Є Юньлун (叶云龙) (Є Юньлун, 2005), Чжан Цзін (张晶) (Чжан Цзін, 2007), Чжу Ці (朱其) (Чжу Ці, 2005) та інших дослідників. Ознакою більш глибокої репрезентації проблеми стала помітна увага науковців до творчості найбільш активних китайських художників-реформаторів. Наприклад, такими є публікації, присвячені творчості Ай Сюаня (艾轩) авторства Чжан Юань (张苑) (Чжан Юань, 2004) та Сяодань (刘晓明) (Сяодань, 2007).

Етапом концептуалізації проблеми став період 2010–2020-ті рр., коли аналіз зображальних художніх принципів співпав у часі із становленням новітніх мистецтвознавчих шкіл. Окрім продовження проблем, піднятих у контексті попередніх етапів (наприклад, Ван Лімін (王立民) який запропонував власну інтерпретацію «мови ліній» у олійному живописі (Ван Лімін, 2010), актуального значення набувають узагальнені питання (приміром, дослідження впливу площинної композиції на мову живопису від Лі Юе (李越) (Лі Юе, 2013) або дослідження формальної мови китайського живопису авторства Цзен Сіньюе (曾星月) (Цзен Сіньюе, 2021).

Також вважаємо за необхідне актуалізувати власні попередні дослідження проблеми, які розглянуті нами як підґрунття для подальшого вивчення проблеми (Ван Вейке, Тарасов, 2022; Ван Вейке, Тарасов, 2023).

Метою дослідження є образно-стилістичні особливості у контексті системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У фокусі нашої уваги перебуває дослідження двох провідних тенденцій, які віддзеркалюють найбільш типові зміни у системі зображальних художніх принципів, а саме: міжвидові трансформації графічних та живописних компонентів художньої мови, а також полістилізм як простір репрезентації образно-стилістичних явищ.

Розглянемо першу із зазначених тенденцій.

Міжвидові трансформації графічних та живописних компонентів художньої мови. Важливість дослідження графічних підходів у системі виражальних засобів олійного живопису має для китайського образотворчого мистецтва особливо важливе значення. Не поодинокими є твердження китайських мистецтвознавців, щодо того, що сам живопис у Китаї «виник із ліній», а лінійна мова (поряд із репрезентацією символіки кольору) в різних її проявах є «однією з основ китайського живопису» (Цзен Сіньюе, 2021, с. 31–32).

Таким чином, як підсумовує Лі Юе (李越), «сучасна графічна композиція, яка зростає на традиційному ґрунті гохуа», здатна до репрезентації усєї різноманітності підходів сучасного живопису (Лі Юе, 2013, с. 67).

Цю тенденцію відмічають і в численних аналітичних статтях, які супроводжують виставки олійного живопису, де дослідники можуть безпосередньо порівняти розмаїття підходів та технік, а також виявити та узагальнити тенденції в розвитку образотворчого мистецтва. Наприклад, серед оглядів, які періодично здійснюють фахівці Національного художнього музею Китаю, є домінуючою теза про «суміжні» простори графіки та живопису. Чжу Ці (朱其) вбачає в цьому типову рису сучасного етапу переосмислення власного китайського художнього досвіду, здобутого на основі діалогів із західними системами олійного живопису на полотні (Чжу Ці, 2005, с. 57–58).

Одним з дослідників цієї проблеми є Чжоу Лян, який вивчає графічність олійної мови сучасного китайського живопису. Він пропонує розглядати використання графічних елементів за трьома параметрами: формальним, де лінійні мотиви є способом репрезентації т.з.

живописного геометризму: будови форми, що спрощена до простої морфології (коло, квадрат, прямокутник тощо); композиційного узагальнення, як системи поєднання елементів у цілісну художню образність; та «філософське значення ліній у живописі», що виражає відношення автора до символізму твору (Чжоу Лян, 2012, с. 88–89).

На наш погляд, «ретельний» живопис із його зображальними принципами впливає на формування сучасної мови олійного живопису саме за допомогою особливої уваги до лінії та лінійної форми. Підвалини цього процесу особливо помітні у першій третині ХХ ст., у художній мові представників т.зв. першого покоління китайського модернізму. Проте у сформованому вигляді ця тенденція є очевидною вже станом на середину ХХ століття, коли увиразнюються основні напрямки розвитку олійного живопису, які вступають у діалог із традиційними художніми практиками.

Наприклад, твори Су Тяньці (苏天赐) дозволяють побачити зображальні прийоми, що походять від традиційної техніки гунбі, але при цьому перенесені у техніку олійного живопису із усіма характерними побічними ефектами: ретельно промальованими формами, дрібними лініями, які нагадують традиційну манеру китайського малюнку *сі шен*. Таким є роботи «Весняний вітерець проноситься над озером Тайху» (1989 р.), «Весна Тайху» (1993 р.) та «Країна шовку» Су Тяньці (1992–1993 рр.)

У зазначених творах відчувається посилення на зображальні принципи гунбі та водночас опору на західну олійну техніку узагальнення форми, яка, в даному разі, не вимагає такого ретельного відношення до дрібних деталей. Проте домінування лінійної форми є очевидним. Художник дуже обережно визначає колірну структуру, адже тонкі лінії вимагають відповідної щільності фону та об'єктів другого плану.

Важливо підкреслити, що митець сформувався під впливом творчості легендарного Лінь Фенміана, студію якого він закінчив в середині 1940-х рр. у Національному художньому коледжі Ханчжоу. У подальшому творчість митця пов'язана із викладанням на факультеті мистецтв Шаньдунського університету та Східно-китайського художнього коледжу, що зумовило його увагу до жанру пейзажу.

Прикладом іншої природи графічності в олійному живописі є творчість Ву Даю (吴大羽). Його художня манера особливо пов'язана із плямою як основного зображального засобу та спирається на практику «вільного пензля». Художник вважається одним із засновників китайського абстрактного живопису, а його твори представляють протилежну природу традиційного графічного підходу в рамках китайського живопису, що спирається на техніку *се і*: швидкі рухи пензлем, часто із навмисним застосуванням техніки написання форми одним рухом, із специфічною експресією та емоційно-образним підходом (т.зв. вільна манера малюнку широким пензлем).

На відміну від західної «абстракції», «шісян» (势象, у перекладі – «потенціал»; один з термінів, що позначає китайський абстракціонізм) тут означає «динамічна сила» або «рух». Ця термінологія історично походить з каліграфії і має відношення до філософсько-поетичного сприйняття живописного образу («сян» означає «образ», «реалістична форма речей»).

Наприклад, Ван Лімін (王立民) звертає увагу на те, що «мова ліній» має особливе значення для олійного живопису. Вона «несе в собі навмисність китайської каліграфії та живопису китайських літераторів», водночас досліджуючи нові простори за допомогою західних технік. Тому «мова ліній образного олійного живопису» має пряме відношення до національних традицій малювання, хоча і не в безпосередньому контакті, а через посередництво (Ван Лімін, 2010, с. 107).

Основна ідея Ву Даю полягає в тому, щоб інтегрувати живописне зображення в динамічні форми, використовуючи в якості виражальних засобів колірні плями. Таким чином, конкретна форма (предмети та об'єкти дійсності) постійно перебуває у стані трансформації, які охоплюють і простори деформації, і звертаються до абстрагування. Ключове значення має збереження зображальних зв'язків із дійсністю, в контексті чого пляма є візуальним виразником «духу об'єкта». Як стверджував сам митець: «Зробіть образ таким величним і могутнім, як архітектура; вібрующим, як нота в мелодії, як танок нерухомого об'єкту, що прагне руху» (Лю Янь, 2011, с. 66–69).

Цей метафорично-поетичний текст можна застосувати для художньо-образного аналізу картини художника «Без назви 10» (1980 р.)

У роботі Ву Даю використовує впевнені та потужні мазки пензля, великі маси блакитних, чорних та оливкових відтінків, а також працює із формою за допомогою підйому та спади широких ліній. На перший погляд, може скластися враження, що картина є не фігуративним зображенням, проте більш уважний глядач побачить елементи простору (сцену з внутрішнім двориком будинку художника, окремі деталі конструкції віконної стіни), а також композицію з чотирьох фігур, які є образним представленням родини художника.

Не зважаючи на загальну нефігуративну манеру, картина не є чистою абстракцією. Митець узагальнює композицію, використовуючи традиційний принцип вільного пензля: структура об'єкта важлива, проте більшого значення набуває художньо-образне звернення. Не випадково це компонент у китайському репертуарі *гунбі* дослідники називають найбільш близьким до імпровізації у її західному варіанті абстрактної репрезентації (Є. Юньлун, 2005, с. 92).

Символічний простір твору містить прямі вказівки на життєві обставини родини митця (пташка, книга, скриня). Ці елементи є знаками відповідного статусу кожного з членів родини (наприклад, його дружина Шоу Ілінь, яка зображена в профіль тримає в руці білу пташку, що є відсилкою до навчання мистецтву в університеті Фудань у Шанхаї). В цілому, така складна чотирьохфігурна композиція утворює формальну трикутну структуру зі стабільною і висхідною силою.

На наш погляд, художня мова Ву Даю вступає в окремих нюансах і в творчості його найбільш успішного учня – Ву Ганчжуна, який також є майстром «вільного пензля». Від свого вчителя він успадкував і прагнення перенести зображальні принципи традиційного малюнка в олійну техніку.

Не випадковим можна вважати і особливу увагу Ву Ганчжуна до жанру пейзажу, як своєрідного простору експериментів, в якому зіткнення традиційного та новітнього не є таким очевидним та експресивним, як, наприклад, у портреті.

Як відмічає Чжан Цзін (张晶), художники-пейзажисти, які лишаються у полоні особливої симпатії до китайського традиційного мистецтва, обирають для експериментальних проб манеру «вільного пензля», оскільки вона володіє потенціалом графічності туші та малюнку одночасно. При цьому дослідник звертає увагу на використання туші і в якості техніки, і в якості матеріалу в олійних творах, що породжує цікаві поєднання художніх мов (Чжан Цзін, 2007, с. 89–91).

Наголосимо на тому, що виділені нами напрями в контексті творчості конкретних митців є динамічними категоріями, особливо у останній третині ХХ ст. Досить часто для самих художників застосування західної манери роботи в олійній техніці є експериментальним полем. Проте тенденція спостерігається досить очевидно.

Полістилізм у розвитку сучасного репертуару художніх зображальних принципів. Зображальні принципи олійного живопису розглядаються в китайському мистецтвознавстві у контексті концепції «сплаву», яка стає актуальною у період кінця 1980-х рр. Її сутність полягає у органічному, не конфліктному поєднанні традиційних здобутків китайського живопису із західними впливами, переважно у межах олійного живопису.

В завершеному та сформованому вигляді цю концепцію представив у середині 1980-х рр. відомий китайський дослідник Гао Мінлу (高名潞). Його стаття «Дорога до сучасного китайського живопису» узагальнила міркування щодо специфіки взаємодії окремих напрямків та шкіл у спільному простір сучасного живопису. При цьому Гао Мінлу наполягав на тому, що основна відмінність між західним та китайським підходом до аналізу та репрезентації мистецтва ґрунтується, у першу чергу, на художньо-образних відмінностях, а особливості техніки живопису є вторинними. «Сплав» обох систем породжував інтерпретацію двох відмінних між собою типів відношення до мистецтва. Якщо у Китаї домінував, умовно кажучи, «живопис літераторів», та західних мистецький дискурс спирався на «живопис істориків», де виразно простежується раціональний підхід. Таким чином, історія розвитку сучасного китайського живопису – це фактично постійне протисто-

яння між традиційним живописом літераторів і західним живописом (Гао Мінлу, 1986).

Про «сплав» обох живописних традицій говорить і Сюй Мін (徐銘), розглядаючи проблематику впливу світла та кольору на образність сучасного китайського живопису (Сюй Мін, 2005, с. 124).

Колосальний вплив традиції на розвиток сучасного живопису проявляє себе і у відношенні до ролі та місця традиційних художніх практик у системі виражальних засобів провідних стилів.

Наприклад, Чжан Юнь (张云翼) пояснює сутність відношення сучасних митців до традиції го хуа, як до «ДНК китайського живопису». Закладені у межах цього тисячолітнього етапу розвитку мистецтва принципи все одно в тому чи іншому аспекті проступають в зображальній мові сучасного живопису. Часто на рівні заперечення та свідомого відсторонення, проте і в такому значенні (як факт заперечення та критики) традиція все одно присутня (Чжан Юнь, 2012, с. 62–63).

Реалістична манера живопису Ай Сюаня розглядаються китайськими дослідниками як типовий приклад «нового реалізму», що пов'язаний із збереженням поваги до коректності анатомічного зображення людини із одночасним пошуком додаткових виражальних засобів у загальній композиції. Він є одним із ініціаторів-засновників «Пекінської школи реалістичного живопису». Художник є сином та вихованцем відомого китайського поета, і це також накладає свій відбиток на метафоризм та літературність його образів (Чжан Юань, 2004, с. 93).

Як вважає Лю Сяодань (刘晓丹), реалізм митця є «умовним», оскільки Ай Сюань рідко звертається до написання творів з натури та завжди пропонує авторську інтерпретацію сюжету. Часто це призводить до ефекту одноманітності та типовості композиції, яка спирається на опрацьовані в багатьох картинах композиційно-пластичні схеми (приміром, безлюдні пейзажі із фігурою на передньому плані). Художник часто залишає свої героїв у порожньому просторі та відверто уникає яскравості у тоново-колірних мотивах (Лю Сяодань, 2007, с. 200).

Наприклад, такі особливості ми бачимо у картині «Спів віддаляється», що є части-

ною найбільш відомої серії художника. Подібний образ замріяної тибетської дівчинки із великими очима ми зустрічаємо у його творах досить часто, проте практично в єдиній спільній художньо-образній інтерпретації.

Свою манеру роботи сам митець характеризує як реалістичну за поетичним значенням, проте імпресіоністичну з точки зору техніки виконання. За його словами, з 1970-х – 1980-х рр. склалася його звичка малювати із включеним телевізором, що транслював природу, пейзажні кінозамальовки або фотографічні слайди (Лу Хун, 1996, с. 28–29).

На наш погляд, фотографічність його образів дійсно може бути пов'язана із бажанням фіксувати та художньо осмислювати дійсність рефлексивними виражальними засобами: зміною точки зору, домуванням фігур на передньому плані та фактурності деталей.

Наприклад, у картині «Паркан» (2010 р.), яка не є типовою для його репертуару, митець зосереджується на формі і текстурі дерева. При цьому ритм та перспективне зображення паркану використане і для представлення простору композиції та розрахунку планів, і для проголошення виражально-образного маніфесту. Сама сцена надзвичайно реалістична та життєва, проте представлена художником як естетично довершена історія.

В картині домінують деталі та вторинні зображальні елементи (приміром, структура дерев'яних дощок або деталі одягу дівчинки). Не випадково дослідники характеризують цю роботу як приклад художнього аналізу речей, які є активним навіть у статичному та «неживому» значенні. Як підкреслює Сюй Цуйхун (许翠红), художник зумів зробити речі героями, надавши їй таких самих прав, як і живим істотам (Сюй Цуйхун, 2011).

В художньо-образному сенсі, Ай Сюань є майстром живописних історій. Його картини розгортають перед глядачем оповідні сюжети, які в більшості випадків пов'язані із тибетськими пейзажами та є зануренням до картин з життя повсякдення локальних етносів північного Китаю. Така особлива увага до регіональної конкретики вимагає особливої уваги до деталей та нюансів, що, у свою чергу, актуалізує зображальні прийоми, збагачує виражальні засоби митця.

Наприклад, у картині «Я не можу сказати, який вітер буде завтра» (2002 р.) можна помі-

титу характерну для художника композиційну манеру напруження образного значення за рахунок композиційно-пластичних рішень. Більшу частину простору займає небо: сіре, невиразно пласке. Маніпулюючи простором та змушуючи глядача приймати точку зору художника, яка є вкрай незвичною та, у певному сенсі, незручною для споглядання, Ай Сюань провокує розповідь, що має стати частиною візуальності картини (глядач має сам додумати те, що не подано безпосередньо у зображальному полі картини).

Застосування цього зображального принципу ми можемо побачити на прикладі творчості Го Рунвєня.

Наприклад, в картині «Проблема виживання» (1995 р.) композиційно-пластичне рішення, передається за допомогою тілесної образності. Митець зображує двох чоловіків, які продовжують сперечатись навіть у пограничному стані руйнування. Їх риторика стає деструктивною формою, яка підкреслює марність нескінчених суперечок (в основі цього нарративу реальна суперечка двох друзів художника). Не випадкового символічного значення у цій оповіді набувають руїни, поламані фрагменти предметів, що напружують уяву глядача та провокують на відповідну оцінку дії. Зрештою, використовуючи універсальні значення «мови тіла» художник репрезентує образне бачення сюжету. Очікування, замріяність, міркування але водночас усе це є елементом комунікації, адже людина у такому стані продовжує взаємодіяти із середовищем, сприймати його емоційно. В усіх розглянутих нами роботах міститься специфічна зображальна стратегія, яка звертається до «мови тіла» як до джерела емоційної оповіді та будує на цій основі авторську символіку.

Не є виключенням із цього правила і картина «Весняна спляча» (2000 р.). Картина за технікою виконання перебуває на межі живопису та графіки. Написана олією на полотні, проте художник не відходить від графічних технік, залишаючи лінійне поле умовного рисунку одним із головних зображальних факторів. З точки зору роботи із простором та формою, картина містить виразно авторські міркування, які у різних аспектах загалом простежуються в творчості Гуо Рунвєня. Обрана тілесна конотація сплячої дівчини анатомічно формалі-

зована у межах наперед окресленої мистцем площини. За масштабами та пропорціями вона побудована так, аби одночасно навіювати відчуття легкості сну і «важкості» тіла. Зазначена зображальна ідея простежується у нарочито незвичному поєднанні «м'якості» тіла, із специфічною постановкою рук та положенням голови героїні, та геометричній «жорсткості» умовного фізичного простору сну (білизна, тканини, складки, тіні). Сформовані у такий спосіб лінії утворюють своєрідний хіастичний каркас, у який, як у наперед підготовлену капсулу, вкладено фрагмент тіла сплячої дівчини. Діалог форм, – анатомічної, м'якої, з одного боку, та геометрично визначеною, з іншого, – визначає образну ідею твору, оповіді.

В цілому, художник часто застосовує «гострі» кути рук, як своєрідну анатомічну «міміку». Герої його картин «розмовляють» рухами та динамічною тілесною морфологією. Досить часто художник звертається до ідентичних тілесних мотивів, знаходячи у постановках, особливостях міміки або жестів відповідну художню образність.

Наприклад, це помітно у порівнянні «Весняної сплячої» із картиною «Солодка вода» (2000 р.). В обох випадках схожа композиційна схема застосована до вираження різних емоційних станів. Розвиток цієї схеми можна побачити у картині «Замріяна» (2002 р.).

Тенденція полістилізму, яка проявляє себе у різних жанрах живопису, характерна для творчості одного з найвідоміших учнів Лінь Феньмяня Су Тяньці (苏天赐). У пейзажі художник використовує образне формоутворення, що має традиційні основи. Зображальні принципи його пейзажних форм спираються на графічну мову гошуа та часто інтегрують в олійну картину очевидні елементи китайської техніки малювання. Наприклад, у картині «Берег річки Сіньянь» (1979 р.) це помітно у різному технічному осмисленні лессировочної форми та прямого мазка плямами кольору.

Натомість картина «Морозне листя» (1993 р.), що є гібридним жанром локального селянського пейзажу, повністю сформована плямами кольору, які будують відповідну художньо-образну структуру: імпресіоністичну, проте з мотивами експресії.

Насмкінець, обидві зазначені особливості показані Су Тяньці у «Портреті леді в чорному»

(1940-ві рр.), який вважається програмним твором художника у цьому жанрі. Сама портретна постановка формально узагальнена, що досягнуто засобами тілесної репрезентації, проте з точки зору тоново-колірної схеми – підкреслено контрастами та динамікою кольору.

Характерне поєднання типів форми, що в цілому узагальнює образно-стилістичне бачення, спостерігається у творчості Бай Юпіна (白羽平).

У першу чергу, слід звернути увагу на компліацію деструктивної формалізації із суміжними принципами (приміром, анатомічного геометризму).

Наприклад, досить часто в портретних сюжетах митець застосовує крупний мазок та виражальну емоційність олійної текстури. У таких випадках тілесні форми написані реалістично та анатомічно правильно (обличчя, руки, фрагменти тіла), натомість елементи одягу, зачіски виконані як акценти, що привносять до картини додаткові виражальні компоненти. Подібна зображальна стратегія присутня у роботах Бай Юпіна «Дідусь і онук» (2004 р.) та «Метеоритний дощ» (2002 р.).

Відмітимо, що в якості технічного прийому подібну манеру узагальнення формальних та образних рішень ми спостерігаємо в різних жанрах живопису, із різницею у внутрішній структурі компонентів. Наприклад, фігура людини та одяг у портреті або об'єкти та просторово-композиційні елементи у пейзажі. Проте в якості художнього зображального принципу ця складова очевидно домінує у картинах, що зорієнтовані на тілесно-фігуративні репрезентації.

Наприклад, композиційна постановка картини Го Бейпіна «Оголена біля вікна» (1993 р.) розрахована на протиставлення жіночого тілесного образу із фігуративною геометрією віконного простору. Художник використав класичний метод драпіювання, яким пом'якшив це протиставлення за допомогою проміжного пластичного рисунку складок тканини. Проте в загальному цілому це не змінило ставлення до відмінностей у написанні обох зображальних компонентів, що мають перебувати у системі очевидного виражального протиріччя.

Висновки і перспектива подальших досліджень. Художня мова сучасного китайського олійного живопису розвивається у контексті

видового, жанрового та образно-стилістичного розмаїття. Китайські митці звертаються до ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментують із стилістичними тенденціями, переосмислюючи форми та напрямки традиційного художнього досвіду.

Важливу роль у цьому процесі відіграє сукупність образно-стилістичних художніх зображальних принципів, які, на наш погляд, є найбільш динамічною частиною сучасної художньої мови живопису.

Важливим концептуальним аспектом образно-стилістичних художніх зображальних принципів є категорія образності. Як частина традиційного зображального художнього репертуару, зазначена категорія є відголоском традиційних філософсько-поетичних характеристик китайської художньої культури.

Образність представляє собою одну з найбільш актуальних категорій в сучасному китайському мистецтвознавстві, що також пов'язано із еластичним потенціалом явищ і феноменів, які характеризуються за допомогою цього терміну. Оскільки китайська традиція гохуа передбачає обов'язкове формування відношення до зображального контексту (автор не може маніпулювати відсутністю точки зору), це актуалізувало уявлення про образність як синонімію авторського звернення до глядача. У межах такого підходу, художній образ «будується» у відповідності до норм та можливостей його «прочитання» глядачем. Таким чином, сам інструментарій базових традиційних зображальних принципів розрахований на обізнаність аудиторії у представлених формах, символах, репрезентаціях кольору тощо.

У дослідженні показано, що в китайському живописі система зображальних принципів припускає більш вагомий статус символічних характеристики художнього образу. Це відзеркалено не тільки у класичних підходах (наприклад, у трактаті «Шість принципів» Се Хе), але й у становленні західної школи сіянхуа, в контексті чого символізм китайської мистецької образності набув повноцінного сучасного звучання.

Зображальні художні принципи у контексті образно-стилістичних особливостей розвитку живопису представляють собою два паралельних напрямки: міжвидових трансформацій гра-

фічних та живописних компонентів художньої мови; та полістилізму, що виникає як результат ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментів із стилістичними тенденціями, переосмисленням форм та напрямків традиційного художнього досвіду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван В. Тарасов В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. №50. С. 59–70.
2. Ван В. Тарасов В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра*. Харків: ХДАДМ, 2022. №1. С. 109–118.
3. 曾星月. 中国画形式语言的探究与体会. *艺术大观*. 2021第15期. 第31-32页.
4. 高名潞. 殊途同归近现代中国画之路. *美术*. 1986. 第6期. 第48-51页.
5. 李越. 平面构成对现代中国画创作的影响. *美术界*. 2013. 第8期. 第67-69页.
6. 刘晓丹. 艾轩: 生命荒原中的凄美行吟. *收藏*. 2007. 第12期. 第72-73页.
7. 刘彦. “线” 的含义与性格—现代中国画视觉造型方式的转化. *美术观察*. 2011. 第2期. 第66-69页.
8. 陆虹. 感悟生命的艾轩. *东方艺术*. 1996. 第2期. 第28-29页.
9. 王立民. 中国意象油画作品中的线语言解读. *河南大学学报: 社会科学版*. 2010. 第50(2)期. 第105-108页.
10. 徐铭. 浅谈光与色对现代中国画创新的影响. *理论与创作*. 2005. 第3期. 第124-125页.
11. 许翠红. 解读艾轩油画作品《栅栏》. *大众文艺: 学术版*. 2011. 第24期. 第38-39页.
12. 叶云龙. 绘画中的线性内涵与思考. *艺术大观*. 2005. 第12期. 第92-94页.
13. 张晶. 浅谈当代中国油画风景画中的“笔墨情趣”. *文艺评论*. 2007. 第1期. 第89-91页.
14. 张苑. 关于艾轩的十个话题. *艺术市场*. 2004. 第6期. 第92-94页.
15. 张云翼. 中国画的DNA—“笔墨”. *美术向导*. 2012. 第3期. 第62-63页.
16. 周亮. 中国画线条美的研究. *北方文学: 中*. 2012. 第5期. 第87-93页.
17. 朱其. 关于中国当代油画的两个基本问题. *中国美术馆*. 2005. 第11期. 第57-58页.

REFERENCES:

1. Van, V. Tarasov, V. (2023). Zobrazhalni pryntsyipy u systemi formalnykh rishen: mezhi reprezentatsii u suchasnomu zhyvopysi Kytau. [Pictorial principles in the system of formal solutions: the limits of representation in contemporary Chinese painting]. *Visnyk LNAM*, 50, 59-70 [in Ukrainian].
2. Van, V. Tarasov, V. (2022). Katehoriia obraznosti v doslidzhenniakh obrazotvorchoho mystetstva Kytau druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI st.: kytaiskyi mystetstvoznachnyi dyskurs. [The category of imagery in studies of Chinese fine arts in the second half of the 20th – early 21st centuries: Chinese art historical discourse]. *Visnyk KhDADM*, 1, 109-118 [in Ukrainian].
3. 宋淑敏. (2021). 中国画形式语言的探究与体会. *艺术大观*. [Exploration and experience of the formal language of Chinese painting]. *艺术大观*, 3, 31-32 [in China].
4. 高名潞. (1986). 殊途同归近现代中国画之路. [Different paths lead to the same destination: the path of modern Chinese painting]. *美术*, 6, 48-51 [in China].
5. 李越. (2013). 平面构成对现代中国画创作的影响. [The influence of plane composition on modern Chinese painting creation]. *美术界*, 8, 67-69 [in China].
6. 刘晓丹. (2007). 艾轩: 生命荒原中的凄美行吟. [Ai Xuan: A sad and beautiful wandering in the wasteland of life]. *收藏*, 12, 72-73 [in China].
7. 刘彦. (2011). “线” 的含义与性格—现代中国画视觉造型方式的转化. [The meaning and character of “line” – the transformation of visual modeling in modern Chinese painting]. *美术观察*, 2, 66-69 [in China].
8. 陆虹. (1996). 感悟生命的艾轩. [Ai Xuan's Insights into Life]. *东方艺术*, 2, 28-29 [in China].
9. 王立民. (2010). 中国意象油画作品中的线语言解读. [Interpretation of Line Language in Chinese Imagery Oil Paintings]. *河南大学学报: 社会科学版*, 50(2), 105-108 [in China].
10. 徐铭. (2005). 浅谈光与色对现代中国画创新的影响. [A brief discussion on the influence of light and color on the innovation of modern Chinese painting]. *理论与创*, 3, 124-125 [in China].
11. 许翠红. (2011). 解读艾轩油画作品《栅栏》 [Interpretation of Ai Xuan's oil painting «Fence»]. *大众文艺: 学术版*, 24, 38-39 [in China].
12. 叶云龙. (2005). 绘画中的线性内涵与思考. [Linear connotation and thinking in painting]. *艺术大观*, 12, 92-94 [in China].
13. 张晶. (2007). 浅谈当代中国油画风景画中的“笔墨情趣”. [A brief discussion on the «interest of brush and ink» in contemporary Chinese oil landscape paintings.]. *文艺评论*, 1, 89-91 [in China].

14. 张苑. (2004). 关于艾轩的十个话题. [Ten topics about Ai Xuan]. 艺术市场, 6, 92-94 [in China].
15. 张云翼. (2012). 中国画的 DNA—“笔墨”. [The DNA of Chinese painting—“brush and ink”]. 美术向导, 3, 62-63 [in China].
16. 周亮. (2012). 中国画线条美的研究. [Research on the Beauty of Lines in Chinese Painting]. 北方文学: 中, 5, 87-93 [in China].
17. 朱其. (2005). 关于中国当代油画的两个基本问题. [Two Basic Questions about Contemporary Chinese Oil Painting]. 中国美术馆, 11, 57-58 [in China].