

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-42>

**Андрій КОРНЄВ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та історії мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0000-0002-0016-6954

**ЛІНЬ ЧЖЕН**

аспірант 2-го курсу кафедри теорії та історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0009-0002-1645-8473

**Бібліографічний опис статті:** Корнєв, А., Лінь Чжен (2025). Шляхи розвитку натюрморту в Китаї першої половини ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 317–326, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-42>

## ШЛЯХИ РОЗВИТКУ НАТЮРМОРТУ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається натюрморт як самостійний жанр китайського живопису. Дослідження локалізовано першою половиною ХХ століття – часом бурхливих змін як у соціально-політичному, так і мистецькому житті країни. **Мета статті** – визначити основні тенденції в розвитку натюрморту як жанрово-тематичної галузі китайського живопису першої половини ХХ століття.

**Методологія** дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження: систематизації, типологізації, методів формально-стилістичного, компаративного та семантичного аналізу, методах систематизації та типологізації.

**Новизна дослідження.** У роботі вперше висвітлено розмаїття художніх течій та творчого доробку митців першої половини ХХ століття в контексті натюрморту як жанру живопису.

**Результати дослідження.** У статті висвітлено провідні тенденції у підходах до розробки натюрморту представниками різних течій, естетичних концепцій та переконань; встановлено, що естетична амплітуда у розробці натюрморту включала як суто традиційні підходи та зображальні засоби, так і новітні. Ідея оновлення художньої мови живопису зумовила поширення західного мистецького досвіду у трактуванні натюрморту (світлотінь, тривимірна будова простору, передача матеріальності предметів), та знайшла відбиття у традиційній моделі «новорічних привітань». Запозичення західної системи навчання надало поштовх розвитку натюрморту як жанру, не обмеженому традиційними тематичними комплексами.

**Практичне значення отриманих результатів.** Викладені у статті висновки, спостереження, візуальні матеріали суттєво доповнюють загальну картину розвитку китайського мистецтва та можуть використовуватися у науковій, навчально-методичній та творчій діяльності.

**Ключові слова:** китайське мистецтво, китайський живопис, жанрово-тематичний комплекс, жанр, натюрморт, китайська художня традиція, гохуа, модернізм.

**Andrii KORNIEV**

PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of Art Theory and History, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0000-0002-0016-6954

**LIN Zheng**

2nd-year PhD Student, Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0009-0002-1645-8473

**To cite this article:** Korniev, A., Lin Zheng (2025). Shliakhy rozvytku natiurmortu v Kytai pershoi polovyny ХХ stolittia [The Ways of Still Life Development in China during the First Half of the Twentieth Century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 317–326, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-42>

## THE WAYS OF STILL LIFE DEVELOPMENT IN CHINA DURING THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

*The article examines still life as an independent genre of Chinese painting. The research focuses on the first half of the twentieth century – a period of profound transformation in both the socio-political and artistic life of China.*

*The aim of the study is to identify the main trends in the development of still life as a genre-thematic domain of Chinese painting during the first half of the twentieth century.*

*Methodology.* The research methodology combines general scientific and specialized approaches, including systematization, typologization, formal-stylistic, comparative, and semantic analyses.

*Scientific novelty.* For the first time, this study highlights the diversity of artistic movements and the creative achievements of artists of the first half of the twentieth century within the context of still life as a pictorial genre.

*Research results.* The article reveals the key tendencies in the conceptualization of still life among representatives of various movements, aesthetic concepts, and schools of thought. It establishes that the aesthetic range of still life interpretation encompassed both traditional methods and imagery, as well as innovative approaches.

*The aspiration to renew the pictorial language of painting fostered the adoption of Western artistic principles in the treatment of still life – such as chiaroscuro, three-dimensional spatial construction, and the depiction of material texture – which found expression within the traditional “New Year’s greetings” model. The introduction of Western academic art education further stimulated the development of still life as a genre not restricted by conventional thematic frameworks.*

*Practical significance.* The findings, observations, and visual materials presented in the article significantly enhance the general understanding of the evolution of Chinese art and may serve as valuable resources in academic, educational, and creative contexts.

*Key words:* Chinese art, Chinese painting, genre-thematic complex, genre, still life, Chinese artistic tradition, guohua, modernism.

**Постановка проблеми.** Натюрморт посідає одне з найменш досліджених місць у системі жанрів китайського живопису. У традиційній мистецькій парадигмі класичний китайський живопис насамперед асоціюється з пейзажем (*шань-шуй*), тоді як так званий «сучасний живопис», що сформувався під впливом західної художньої системи, пов'язується переважно з пейзажем та жанровою композицією. У нечисленних наукових розвідках натюрморт розглядається у зв'язку зі становленням художньої освіти за західними зразками, унаслідок чого він трактується як феномен, привнесений європейською традицією. Такий підхід і досі домінує у сучасному науковому дискурсі.

Водночас низка публікацій дослідниці Чжан Чже, присвячених натюрморту у класичному китайському мистецтві (Чжан, 2024), переконливо спростовує цю позицію. В її працях доводиться, що натюрморт має глибше коріння у вітчизняній традиції. Натомість подальший розвиток жанру в ХХ столітті залишається практично не вивченим, що істотно звужує уявлення про загальну картину еволюції китайського живопису цього періоду.

У цьому контексті особливого значення набуває аналіз натюрморту як складової художнього процесу першої половини ХХ століття – часу, коли відбувається зіткнення та

взаємопроникнення класичних і новітніх тенденцій. Це епоха відкриттів і водночас боротьби за збереження традиції, період гострих полемік, інтенсивних культурних обмінів та художніх трансформацій. Відтак дослідження проблематики натюрморту вимагає звернення саме до цього історичного проміжку.

**Метою** даної розвідки є виявлення основних тенденцій розвитку жанру натюрморту у першій половині ХХ століття, визначення провідних майстрів, художніх ідей і методологічних підходів.

**Аналіз останніх публікацій.** Огляд наукових джерел, дотичних до обраної тематики, свідчить про певне зростання інтересу українських дослідників до проблеми китайського живопису. Зокрема, питання художніх трансформацій розглянуто у працях С. Рибалко (Rybalko, 2023), А. Корнева та Чжан Чже (Корнев & Чжан, 2022; 2023).

Серед досліджень, присвячених безпосередньо натюрморту, слід виокремити фундаментальну працю Чжан Чже, у якій запропоновано типологію жанру на матеріалі класичного китайського мистецтва (Чжан, 2024). Авторка переконливо демонструє, що вже в епохи Тан і Сун формуються сталі предметні комплекси, зафіксовані як у живописі, так і в декоративно-ужитковому мистецтві. Незважаючи на те, що робота зосереджена на традиційному живописі,

окремі її положення можуть бути екстрапольовані на матеріал ХХ століття.

У контексті обраної проблематики заслуговує на увагу спільна стаття С. Рибалко та Чжан Чже, присвячена шанхайській школі живопису (Рибалко & Чжан, 2023). Авторки зосереджують увагу на натюрмортах типу «квіти у вазі», підкреслюють особливу роль художників-літераторів і звертають увагу на кола каліграфів та поціновувачів літературного живопису як важливий культурний контекст розуміння натюрмортів того часу. Водночас дослідження обмежується територіальними рамками шанхайського регіону, залишаючи поза увагою інші мистецькі осередки.

Серед праць, присвячених мистецтву ХХ століття, дотичних до проблематики статті, слід відзначити фундаментальні дослідження М. Салівана (Sullivan, 1959; 1973), П. Гладстоуна (Gladstone, 2014), П. Чана (Chan, 2013). Хоча проблема натюрмарту в них не розглядається безпосередньо, ці роботи створюють необхідну теоретичну основу для розуміння специфіки класичного живопису та процесу рецепції західних впливів у Китаї.

Методологічно значущою є праця Лі Фей (李菲, 2012), присвячена піонерам модернізації китайського живопису – Лінь Фенмяню та Сюй Бейхуну. У контексті дослідження еволюції олійного живопису та його відмінностей від традиційних технік важливими є праці Лю Чан (刘淳, 2005), Пань Тяньшу (潘天寿, 2022), Цзян Сюна (蒋勳, 1982) та Лі Чао (李超, 2007).

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ століття Китай переживав глибокі соціальні й культурні трансформації, які істотно вплинули на всі сфери суспільного життя, зокрема й на художній процес. Структура мистецького життя цього періоду вирізнялася надзвичайною строкатістю, що зумовлювалося співіснуванням і водночас суперечністю двох протилежних тенденцій – національної (традиційної) та західної (модернізованої).

Традиційний живопис спирався на більш ніж тисячолітню історію, міцність якої забезпечувалася передусім тим, що її носіями виступала інтелектуальна еліта. Художник традиційного напрямку – це, передусім, освічена людина, адже каліграфія, як невід’ємний компонент живописного твору, передбачала вміння писати,

читати та осмислювати текст як частину образного цілого.

Серед найвідоміших представників традиційного живопису початку ХХ століття дослідники виокремлюють У Чаншо (吳昌碩) та Ці Байши (齊白石). Перший, за свідченням досліджень, вів типовий для шанхайських літераторів спосіб життя, у колі однодумців – учених, каліграфів та поціновувачів традиційного мистецтва (Рибалко & Чжан, 2023, с. 70–71). У творчості цих майстрів натюрморт функціонує переважно як *новорічна картина* – своєрідне вітання для друзів.

Предметний склад таких натюрмортів, характерний для Ці Байши та У Чаншо, зазвичай включає традиційні елементи святкової символіки – вази з квітами, феєрверки, фрукти, ягоди – або речі, що асоціюються з побутом інтелектуала: посуд із вином, чайники, книжки, квіткові композиції тощо.

За своїм художнім вирішенням ці твори апелюють до естетики тушового живопису літераторів (*веньженьхуа*), для якого характерні спонтанність, простота, імпровізаційність та відчуття рівноваги між заповненим і порожнім простором композиції. Як слушно зауважує С. Рибалко (2022), поняття «порожнечі» є структурно необхідним у традиційному китайському живописі (а також у його японській версії): вона не є відсутністю, а, навпаки, надає зображеним предметам повноти буття, стимулює уяву глядача та створює простір для співтворення.

Прикладами цього типу є натюрморти Ці Байши (іл. 2) та У Чаншо (іл. 1, 3). Вони демонструють єдність естетики літераторського живопису та особистісного начала автора, що виявляється через каліграфічну експресію мазка.

Важливою особливістю таких творів є наявність текстуальних елементів – віршів, афоризмів або авторських коментарів, що вводяться безпосередньо у зображальне поле. Вони можуть містити філософські роздуми, поетичні алюзії або інформацію про обставини створення картини й адресата, якому вона призначалася. До подібних зразків належить робота учня Ці Байши – Лю Т’єн (劉田) «Живопис овочів та фруктів» (іл. 4).

Хоча У Чаншо традиційно вважається одним із найпопулярніших прихильників класичного напрямку, який не лише своїм живописом,



Іл. 1. У Чаншо. Півонія та гранат. 136,5×66,5. Папір, туш, фарби. 1925



Іл. 2. Ці Байши. Готування чаю. Папір, туш, фарби. 1935



Іл. 3. У Чаншо. Новорічне вітання. 244×122. Папір, туш, фарби. 1910



Іл. 4. Лю Т'єн. Живопис овочів та фруктів. 34×98,5. Папір, туш, фарби. 1944

а й самим стилем життя ніби «зупинив» плин часу, практикуючи високохудожню каліграфію, мистецтво різьблення печаток, складання віршів і спілкування в колі однодумців, однак новітні впливи поступово проникали і в його творчість. Як зазначають С. Рибалко та Чжан Чже, митець «...став одним із перших, хто почав використовувати червону фарбу під назвою «західний червоний», привезену з Європи. Поєднання

цієї яскравої барви з енергійністю чорної туші надавало його творам враження життєвої сили та повноти» (Рибалко & Чжан, 2023, с. 72).

Протилежна традиційному живопису тенденція в китайському мистецтві початку ХХ століття полягала не лише у наслідуванні західних взірців як модних новацій, а передусім у прагненні долучитися до суспільних процесів «національного спасіння» та «просвітництва».

Ці поняття стали ключовими ідеологічними орієнтирами доби, сформованими у відповідь на виклики західної модернізації, що охопила не лише політичну чи економічну, а й культурно-мистецьку сферу.

Творча інтелігенція нового покоління почала шукати шляхи осмислення та художнього відображення сучасної реальності, розглядаючи мистецтво як інструмент духовного оновлення нації. Усвідомлення обмеженості традиційних художніх форм у вираженні нових соціальних і культурних смислів спонукало митців до пошуків модернізації національного мистецтва. Унаслідок цього виникли два взаємопов'язані, але постійно дискусійні напрями розвитку: «інтеграція китайського та західного мистецтва» (中西融合) і «інновації, засновані на традиції» (以传统为根的创新).

Якщо У Чаншо своєю творчістю та стилем життя послідовно плекав класичні традиції, то такі митці, як Цзінь Бейлоу, Ці Байши та Сюй Бейхун, зберігаючи зв'язок із минулим, прагнули надати китайському живопису нового, сучасного звучання. Зокрема, Сюй Бейхун розглядав живопис у контексті національної культури, обстоюючи ідею реформування традиційної системи засобами західного реалізму. Його позиція ґрунтувалася на переконанні, що лише реалістичний метод здатен стати підґрунтям для створення мистецтва, зрозумілого народові й адекватного духові часу.

Інший провідний реформатор – Лін Фенмянь – з ентузіазмом підтримував ідеї модерного мистецтва, шукаючи нову пластичну мову, що поєднувала елементи французького постімпресіонізму з китайською декоративністю. Його сучасник Лю Хайсу (劉海粟) прагнув виробити синтетичний стиль, у якому гармонійно поєднувалися китайська лінійна культура і західна кольорова модель живопису.

У вирі модернізаційних процесів особливе місце посіла школа живопису Ліннань (嶺南画派), що сформувалася у провінції Гуандун – регіоні, який історично вирізнявся відкритістю до нових художніх ідей. Представники цього напрямку наголошували на важливості малювання з натури, синтезі китайських і західних художніх традицій, а також на поєднанні давнього й сучасного. Їхня діяльність сприяла формуванню оригінального художнього стилю, у якому

традиційна поетичність поєднувалася з реалістичною спостережливістю.

Показовим прикладом цих ідей є картина Гао Цзяньфу «Миша, що краде мушкету» (іл. 6). За композиційною побудовою твір тяжіє до традиції новорічних вітальних картин (年画), а сюжет – рік щура – має доброзичливий символічний зміст. Водночас художник вводить до твору елементи реалістичної манери: ретельно виписані яблука, чіткий геометрично побудований малюнок кошика, ефект об'єму й світлотіні, що надають композиції просторової глибини. Таким чином, у межах традиційного сюжету реалізовано модерністський підхід до зображення предметного світу.

Паралельно із цими тенденціями розвивалася нова лінія, пов'язана з опануванням західних технік живопису, передусім олійного. Серед її представників вирізняються Лі Т'єфу (李铁夫) – один із піонерів китайського олійного живопису, а також Пань Сюньцінь (潘绚琴), Ні Іде (倪貽德) та Ван Цзіюань (王济远), які заснували перше у Китаї об'єднання сучасних митців – «Товариство Цзюелань» (决澜社).

Творчість представників цієї групи демонструє системне засвоєння художніх принципів європейського реалізму. Репрезентативним прикладом виступає натюрморт Лі Т'єфу (іл. 5). Його композиції з рибою вирізняються реалістичною точністю, тонким моделюванням об'єму, увагою до фактури й матеріальності предметів. За манерою письма ці роботи наближаються до традиції голландського натюрморту XVII століття. Художник освоює техніку пастозного мазка, розширює палітру кольорів і вводить складну систему тональних узгоджень, що раніше не були притаманні китайському живопису.

Таким чином, модернізаційні процеси у китайському мистецтві першої половини XX століття характеризуються багатовекторністю: від збереження класичних основ до активної рецепції західних моделей, від декоративного узагальнення до аналітичного реалізму. Саме в цій художній динаміці формується підґрунтя для подальшого розвитку жанру натюрморту як повноцінної форми вираження національної ідентичності.

Ідеї, стилі, напрями та художні прийоми західного живопису активно опанувалися й поширювалися серед молодого



**Іл. 5. Лі Т'єфу. Рибка в тарілці.  
Полотно, олія. 1941**



**Іл. 6. Гао Цзяньфу. Миша, що краде мушмулу.  
52,5 × 61,5. Папір, туш, фарби. 1911**

покоління китайських митців, які отримали можливість навчатися за кордоном. Починаючи з 1870-х років, навчання в іноземних навчальних закладах (включно із короткотерміновими стажуваннями) стало характерним явищем для китайської інтелігенції. Від завершення династії Цін і до заснування Китайської Народної Республіки значна кількість студентів виїжджала на навчання за кордон – як за державними стипендіями, так і за власний кошт. Вони здобували освіту у найрізноманітніших галузях – політиці, економіці, військовій справі, філософії, культурі та мистецтві – і, повернувшись на батьківщину, стали провідниками процесів модернізації, засновниками нових напрямів наукової й художньої діяльності. Саме вони утворили інтелектуальне ядро, що підтримало мистецькі рухи нового часу.

Серед найвідоміших митців, які навчалися у Франції, варто згадати Сюй Бейхуна, Лінь Фенмяня, Лю Хайсу, Янь Венляна, Чан Шухуна, Пань Сюньціня, У Даюя, Чан Юя та Пань Юйлян. Як і багато інших китайських художників, вони переважно обирали Паризьку школу, де вивчали олійний живопис, рисунок і скульптуру. У Парижі вони засвоїли принципи академічного класицизму, реалістичної школи та пластичного моделювання форми, водночас ознайомившись із різноманітними течіями західного модернізму – від імпресіонізму до кубізму та фовізму.

Вагомий вплив на модернізаційні процеси справили також художники, які здобували освіту в Японії. Японія, розпочавши реформи значно раніше, уже наприкінці XIX століття створила інституційну базу для вивчення європейського

живопису – зокрема факультет західного мистецтва, де викладали митці, що пройшли стажування у Франції. Саме через Японію до Китаю потрапили нові художні дисципліни – олійний живопис, рисунок, акварель, пастель, скульптура, – що стали основою модерного художнього навчання.

Діяльність китайських митців, які отримали західний досвід, сприяла радикальному оновленню художньої системи країни. Вони запровадили до китайського мистецтва XX століття нові категорії – композицію, анатомічний рисунок, перспективу, світлотіньове моделювання, а також новий світогляд – орієнтований на професіоналізацію й експеримент. Вибір цих митців на користь еволюційного розвитку мистецтва – від традиційного до сучасного – визначив їхню роль як провісників модерних культурних орієнтирів та засновників переходу китайського мистецтва від традиційної до модерної форми. Незалежно від індивідуальних уподобань – від академічного реалізму до модерністичних експериментів – усіх їх об'єднувала спільна мета: створення сучасного національного мистецтва, здатного інтегруватися у світовий художній контекст.

Водночас процеси самоідентифікації митців були складними й суперечливими, часто супроводжувалися внутрішніми пошуками та сумнівами. Так, Ван Сюетао спочатку обрав західний напрям, вступивши у 1922 році на відділення олійного живопису Пейпінського художнього училища, проте вже через два роки перевівся на відділення традиційного живопису й став учнем Ці Байши. Надалі його творчість зосередилася в межах жанру *хуа-няо* (花鸟画 – «квіти й птахи»), який він

розвивав упродовж усього життя. Натюрморт у його творчості постає як різновид *хуа-няо*, що зберігає притаманні традиційному живопису ознаки: умовність простору, відсутність падаючих тіней, тематичний добір предметів відповідно до святкових мотивів – «новорічних підношень» або композицій із доброзичливим символічним змістом (іл. 4).

Натомість представники програмно-західного спрямування – передусім митці, які навчалися за кордоном, – сформували ставлення до натюрморту як до самостійного жанру, важливого для професійної освіти. Натюрморт розглядався ними як основна навчальна дисципліна, що дозволяє опанувати проблеми форми, простору, кольору й композиційної рівноваги. Завдяки викладацькій діяльності цих художників натюрморт поступово увійшов до навчальних програм художніх закладів Китаю.

Від 1940-х років натюрморт стає однією з провідних тем у творчості Лінь Фенмяня. Його численні композиції, присвячені предметному світові, демонструють синтез традиційної китайської поетичності з різними західними модерністичними концепціями – постімпресіонізмом, експресіонізмом, фовізмом. Хоча ранні натюрморти митця майже не збереглися, твори 1950-х років яскраво ілюструють цю тенденцію (іл. 11–12), засвідчуючи перехід китайського мистецтва до нового етапу – естетики модерної форми, у якій традиція й новаторство знаходять гармонійне співіснування.

Подібне ставлення до натюрморту пропагував і Лі Шутун (李叔同), який після завершення навчання на факультеті західного живопису в Японії активно працював у техніці олійного живопису. За спогадами його онуки, митець наголошував, що опанування олійного живопису передбачає послідовне проходження чотирьох етапів: натюрморт, пейзаж, зображення оголеної натури та портрет. Стосовно натюрморту він зазначав: «По-перше – натюрморт. Необхідно розуміти різницю між нижнім і верхнім шарами фарби. Перед тим, як торкнутися полотна, і під час роботи слід дотримуватися принципу – не “приростати” до полотна, а час від часу відходити на відстань, щоб оцінити форму, тон і колір у співвідношенні».

Серед небагатьох творів Лі Шутуна, що збереглися до сьогодні, – полотно «Квітучі квіти» (іл. 9), яке певною мірою відображає зазначені принципи. Його живописна структура побудована на контрасті двох шарів: нижній шар характеризується широкими валерами, тоді як верхній утворений дрібними мазками чистого кольору, що відповідає методу «*верхнього і нижнього шару*». Напрямки мазків підкреслюють пластику форми, створюючи враження ліплення живописом і надаючи композиції відчуття об'єму.

Варто згадати і Пань Юйлян (潘玉良), яка, попри те що більшу частину життя провела у Франції, зробила вагомий внесок у розвиток китайського мистецтва, викладаючи



Іл. 7. Пан Сюньцінь. Натюрморт із зеленим глечиком. 54×41. Полотно, олія. 1930



Іл. 8. Цю Ді. Натюрморт №3. 53×44. Полотно, олія. 1931–1933



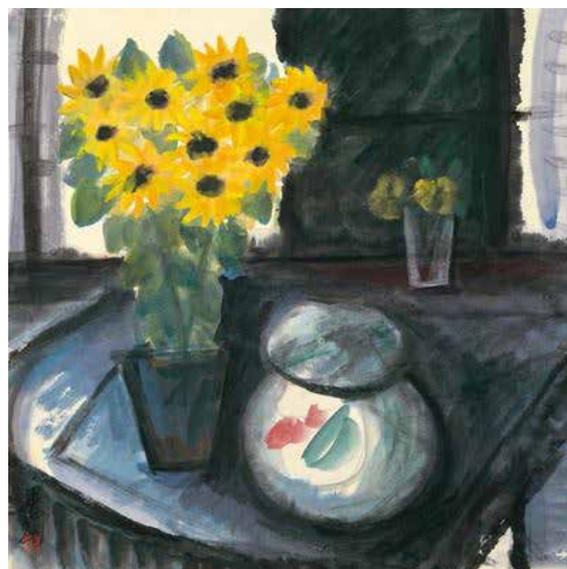
Іл. 9. Лі Шутун. Квітучі квіти.  
57 × 40,5. Полотно, олія. 1911



Іл. 10. Пань Юйлян. Натюрморт з фруктами.  
50×60,5. Полотно, олія. 1939



Іл. 11. Лінь Фенмянь. Натюрморт. 68×68.  
Полотно, олія. 1952



Іл. 12. Лінь Фенмянь. Натюрморт. 68,5×68,5.  
Полотно, олія. 1959

у Шанхайській художній школі (1928–1931) та Центральному університеті в Нанкіні (1931–1937). Натюрморт займав важливе місце в її творчості. Її численні композиції з квітами й фруктами, у яких вази з квітами поєднуються з традиційними символами достатку, мають виразні паралелі з національною традицією новорічних картин (*няньхуа* 年画). Водночас художні рішення цих творів базуються на західних принципах – побудові простору, моделюванні форми, передачі фактури та матеріальності предметів (іл. 10). Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що натюрморт у творчості китайських митців першої половини ХХ століття – незалежно від ступеня їхньої орієнтації на Захід чи традицію – посів вагомe місце як художня форма та як

педагогічна практика. Саме завдяки діяльності таких майстрів, як Сюй Бейхун, Лінь Фенмянь, Лі Шутун, Пань Юйлян та інших, натюрморт остаточно утвердився як самостійний жанр і став невід'ємною складовою системи академічної художньої освіти у Китаї.

**Висновки.** У результаті проведеного аналізу художньої практики першої половини ХХ століття встановлено, що естетичний спектр підходів до осмислення натюрморту в китайському живописі охоплював як суто традиційні засоби виразності, так і новітні формотворчі експерименти. Ідея оновлення художньої мови живопису була зумовлена широкими соціокультурними трансформаціями епохи, які стимулювали засвоєння західних мистецьких моделей і сприяли реформуванню художньої освіти. У межах

цього процесу натюрморт став одним із ключових жанрів, через який здійснювалося переосмислення принципів композиції, просторової побудови, світлотіньового моделювання та передачі матеріальності предметів.

Водночас розвиток жанру натюрморту у Китаї не зводився до прямого наслідування західних взірців. Паралельно тривала робота над оновленням традиційних художніх моделей, зокрема у межах жанру «хуа-няо» (花鸟画). Серед провідних тенденцій виділено: моделювання фрагмента предметного середовища у традиціях «живопису літераторів» (文苑画); інтеграцію окремих елементів західного живопису в канон «новорічних картин» (年画); спроби синтезу східної та західної художніх систем; осмислення натюрморту в контексті різноманітних західних стильових напрямів.

Запровадження західної системи художньої освіти, відкриття факультетів олійного живопису та розширення академічних програм стали

важливим каталізатором розвитку натюрморту як самостійного жанру, не обмеженого традиційними тематичними комплексами. Упродовж досліджуваного періоду натюрморт поступово посів стабільне місце у творчій практиці численних митців, що працювали в техніці олійного живопису, і перетворився на вагомий інструмент естетичного діалогу між Сходом і Заходом.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у системному висвітленні шляхів еволюції натюрморту в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття, зокрема у виявленні специфіки його інтерпретацій у контексті нових медіа, фотографії, інсталяції та сучасних візуальних практик. Особливого наукового значення набуває аналіз взаємодії натюрморту з іншими жанровими структурами сучасного китайського мистецтва, що дозволить простежити тяглість традиції й нові стратегії її осмислення у глобальному культурному контексті.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Корнев А., Чжан Чже. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 55–61. DOI: 10.32782/uad.2023.3.7
2. Корнев А., Чжан Чже. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України*. 2022. Вип. 78. С. 119–125. DOI: 10.31516/2410-5325.078.15
3. Рибалко С.Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art&Design*. 2022. №3(19). С.149–158. DOI: 10.30857/2617-0272.2022.3.12
4. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ ст.: Шанхайська школа. *HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. № 1. С. 66–77.
5. Чжан Чже. Натюрморт у жанрово-видовій структурі китайського мистецтва: еволюція, типологія, майстри : [доктор філософ. : 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація]. Харків: ХДАК, 2024. 177 с.
6. Andrews J. F. Kuiyi Sh. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 p.
7. Chan, P. The Institutionalization and Legitimatization of Guohua 國畫: Art Societies in Republican Shanghai. *Modern China*. 2013. № 39 (5). P. 541–570.
8. Gladstone P. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
9. Rybalko S. Art-Orientalism in Kharkiv: history, theory, practice. Chapters of Monographs: Culture and art in modern scientific discourse. Kharkiv: PC Technology Center, 2023 P. 98–122. DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch4
10. Sullivan M. *Chinese Art in the Twentieth Century*. London: Faber, 1959.110 p.
11. Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art*. London: Thames & Hudson, 1973. 296 p.
12. Xi Chen Chinese artist creates dialogue between East and West. *Global Times*. Sep 26, 2021 <https://www.global-times.cn/page/202109/1235124.shtml>
13. 李菲. 20 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. *安阳工学院学报*, 2012, 11(1), 84-86
14. 刘淳. *中国油画史* 中国青年出版社, 2005. 471页.
15. 潘天寿《中国绘画史》苏州市: 古吴轩出版社 2022年, 496 页.
16. 蔣勳 (1982) 齊白石: 中國文人畫最後的奇葩 雄獅圖書公司, 1982.118
17. 李超 (2007) *中国现代油画史* 上海: 上海书画出版社, 2007. 392

## REFERENCES:

1. Korniev A., Chzhan Chzhe (2023). Kytaiskyi natiurmort u suchasnomu naukovomu dyskursi. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. 3, 55–61. DOI: 10.32782/uad.2023.3.7 [in Ukrainian].
2. Korniev A., Chzhan Chzhe (2022). Predmetnyi svit u tradytsiinomu kytaisko-mu zhyvopysi. *Kultura Ukrainy*, 78, 119–125. DOI:10.31516/2410-5325.078.15 [in Ukrainian].
3. Rybalko S.B. (2022). Kontseptosfera movchannia v khudozhnikh praktykakh Yaponii. *Art&Design*, 3 (19), 149–158. DOI:10.30857/2617-0272.2022.3.12. [in Ukrainian].
4. Rybalko S., Chzhan Chzhe (2023). Rerezentatsii natiurmortu v kytaiskomu zhyvopysi pershoi polovyny XX st.: Shankhaiska shkola. *HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal*, 1, 66–77. [in Ukrainian].
5. Chzhan Chzhe (2024). Natiurmort u zhanrovo-vydovii strukturi kytaiskoho mystetstva: evoliutsiia, typolohiia, maistry : [doktor filosof. : 023 – obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia]. Kharkiv: KhDAK. [in Ukrainian].
6. Andrews J. F. (2012) Kuiyi Sh. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press.
7. Chan, P. (2013). The Institutionalization and Legitimatization of Guohua 國畫: Art Societies in Republican Shanghai. *Modern China*. № 39 (5). P. 541–570.
8. Gladstone P. (2014). *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Edinburgh: Reaction Books.
9. Rybalko S. (2023). Art-Orientalism in Kharkiv: history, theory, practice. *Culture and art in modern scientific discourse*. Kharkiv: PC Technology Center. P. 98-122. DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch4
10. Sullivan M. (1959). *Chinese Art in the Twentieth Century*. London: Faber.
11. Sullivan M (1973). *The Meeting of Eastern and Western Art*. London: Thames & Hudson.
12. Xi Chen (2021). Chinese artist creates dialogue between East and West. *Global Times*. <https://www.globaltimes.cn/page/202109/1235124.shtml>
13. 李菲. (2012). 20 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. *安阳工学院学报*, [Li Fei. *The Early Twentieth-Century Exploration of the Nationalization of Oil Painting by Xu Beihong, Lin Fengmian, Liu Haisu, and Others. Journal of Anyang Institute of Technology*] 11 (1), 84–86 [in Chinese].
14. 刘淳 (2005) *中国油画史* 中国青年出版社, [Liu Chun (2005), *A History of Chinese Oil Painting*, China Youth Press] [in Chinese].
15. 潘天寿 (2022) 《中国绘画史》苏州市 : 古吴轩出版社 [Pan Tianshou, *A History of Chinese Painting*, Suzhou: Guwuxuan Publishing House.] 2022年, [in Chinese].
16. 蔣勳 (1982) *齊白石: 中國文人畫最後的奇葩* 雄獅圖書公司 [Jiang Xun. *Qi Baishi: The Last Bloom of Traditional Chinese Literati Painting*. Lion Book Company, [in Chinese].
17. 李超 (2007) *中国现代油画史* 上海: 上海书画出版社 [Li Chao. *A History of Modern Chinese Oil Painting*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House] [in Chinese].

Дата першого надходження статті до видання: 11.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025