

УДК 7.072.2:7.047.0.032(510):930  
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-9>

**Мінсюань ЛЮ,**  
 orcid.org/0000-0002-5433-8168  
 аспірантка кафедри монументального живопису  
 Харківської державної академії дизайну і мистецтв  
 (Харків, Україна) 82493554@qq.com

## ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ СІЯНХУА НА РОЗВИТОК МІСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХХ СТ.

*Метою статті є дослідження впливу європейської художньої школи, що отримала у китайському мистецтві визначення сіянхуа (西洋), на розвиток міського пейзажу в китайському живописі ХХ ст. Як окремий феномен, сіянхуа виявило себе в загальній еволюції живопису Китаю через культурний обмін та впливи, що відбувалися протягом тривалого часу. Починаючи з Руху нової культури (1919 р.), китайські художники почали активно використовувати західні техніки малювання та звертатися до художньо-образних концепцій європейського мистецтва. Лі Тєфу, Янь Венляна, Сюй Бейхуна, Лінь Фєнмяня, Фан Ганьмін та Лю Хайсу намагалися адаптувати набутий художній досвід у власній творчості. Саме тому феномен сіянхуа формувався у контексті творчості цілої генерації митців, які виступали у ролі медіаторів між школами в живописі Сходу і Заходу. Усе це взяте разом, в значній мірі вплинуло на розвиток жанру міського пейзажу, який виступав органічною частиною усіх змін, а в окремих випадках міг розглядатися як безпосередній простір для експериментів, мистецьких дискусій та естетичних пошуків. Проведений нами аналіз засвідчує, що феноменологія сіянхуа має виразні риси полістилізму, який в цілому репрезентується в практиках як художнього виробництва, так і споживання мистецтва. Полістилізм сіянхуа формувався у міждисциплінарному культурному просторі, який поєднував літературні, філософські та образотворчі ремінісценції. Як показує проведений нами аналіз, цей процес набув декілька паралельних художньо-стильових форм, серед яких головними стали: 1) імпресіонізм та імпресіоністичні мотиви; 2) реалізм та похідні від нього явища; 3) модерністичні стильові мотиви. Усі зазначені напрями у різний спосіб були запозичені з репертуару європейського мистецтва, проте пройшли власну еволюцію в горнилі китайської інтерпретації упродовж ХХ ст.*

**Ключові слова:** сіянхуа, образотворче мистецтво Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст., міський пейзаж, олійний живопис, полістилізм.

**Mingxuan LIU,**  
 orcid.org/0000-0002-5433-8168  
 Postgraduate Student at the Department of Monumental Painting  
 Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts  
 (Kharkiv, Ukraine) 82493554@qq.com

## THE INFLUENCE OF THE EUROPEAN SCHOOL OF ART XIANGHUA ON THE DEVELOPMENT OF THE URBAN LANDSCAPE IN CHINESE PAINTING OF THE XX CENTURY

*The purpose of the article is to study the influence of the European artistic phenomenon xianghua (西洋) on the development of the urban landscape in Chinese painting of the 20th century. As a separate phenomenon, xianghua revealed itself in the general evolution of Chinese painting. This happened through cultural exchange and influences that existed over a long period of time. Starting with the New Culture Movement (1919), Chinese artists began to actively use Western painting techniques and turn to the figurative concepts of European art. Li Tefu, Yan Wenliana, Xu Beihong, Lin Fengmen, Fan Ganmin and Liu Haisu tried to adapt the acquired artistic experience in their own works. That is why the xianghua phenomenon was formed in the context of the creativity of a whole generation of artists. They acted as mediators between the schools and directions in the painting of the East and the West. All this taken together had a significant impact on the development of the urban landscape genre, which was an organic part of all changes. In some cases, the urban landscape became a space for experiments, artistic discussions and aesthetic searches. Our analysis proves that the phenomenology of xianghua has distinct features of polystylism, which is generally represented in the practices of both artistic production and art consumption. The polystylism of xianghua was formed in an interdisciplinary cultural space, which combined literary, philosophical and actually visual reminiscences. As our analysis shows, this process acquired several parallel artistic and stylistic forms, among which the main ones were: 1) impressionism and impressionistic motifs; 2) realism and phenomena derived from it; 3) modernist style motifs. All the mentioned artistic trends were, in one*

*way or another, taken from the repertoire of European art, but underwent their own evolution in the context of Chinese interpretation during the 20th century.*

**Key words:** *xianghua, fine arts of China in the second half of the 20th – early 21st centuries, urban landscape, painting, polystylism.*

**Постановка проблеми.** Як окремий феномен, мистецтво *сіянхуа* (西洋), що означає «західне мистецтво», виявило себе в загальній еволюції живопису Китаю через культурний обмін та впливи, що відбувалися протягом тривалого часу. Широка модернізація китайського мистецтва другої половини XIX ст. включила й відмову від традиційних стилів та технік, відкриття нових образотворчих форм й суттєве оновлення тематики. Починаючи з Руху нової культури (1919 р.), китайські митці почали активно використовувати західні техніки малювання та звертатися до художньо-образних концепцій європейського мистецтва. Видатні китайські митці, які безпосередньо у Європі вивчали західний живопис (серед них Лі Тефу, Янь Веньляна, Сюй Бейхуна, Лінь Фенмяня, Фан Ганьміна та Лю Хайсу та ін.), намагалися адаптувати набутий досвід у власній творчості. Відтак, феномен *сіянхуа* формувався у контексті творчості цілої генерації митців, які виступали у ролі медіаторів між школами в живописі Сходу і Заходу.

У наших попередніх публікаціях ми акцентували увагу на тій вагомій ролі, яку посідав у цьому процесі жанр міського пейзажу (Лю, 2022: 117–129). Його значення було пов'язане також зі становленням власне китайського образного репертуару міського пейзажу, який використовував європейські стандарти, проте не бажав остаточно розривати існуючу мистецьку традицію.

У перші роки Китайської Народної Республіки (сер. XX ст.) художників різноманітними способами заохочували використовувати стильові засади соціалістичного реалізму, що експортувався до КНР разом із іншими складовими радянського впливу. Оскільки радянська реалістична школа мала власну систему відносин із західноєвропейським мистецтвом, у тому числі, і в історичній еволюції та практиках свого становлення у першій половині XX ст., її вплив на живопис Китаю (і, зокрема, на жанр міського пейзажу) також можна вважати елементом загальної феноменології *сіянхуа*.

Зазначений режим радянського впливу був значно послаблений у 1953 році, після чергового владного оновлення у КНР, а в рамках культурної революції 1960-х пережив кардинальну трансформацію, набувши ознак т.зв. «романтичного соцреалізму». З 1978 року, після Культурної революції,

мистецькі школи та професійні організації були відновлені, також заново розпочався і обмін з іноземними художниками, і китайські митці почали експериментувати з новими сюжетами та техніками. Після китайської реформи 1970–1980-х рр. все більше митців доєднуються до художніх експериментів, актуалізується сучасне мистецтво, що порушувало традиційні мистецькі канони та соціокультурні табу.

Усе це взяте разом в значній мірі вплинуло на розвиток жанру міського пейзажу, який виступав органічною частиною усіх змін, а в окремих випадках міг розглядатися як безпосередній простір для експериментів, мистецьких дискусій та естетичних пошуків.

**Аналіз досліджень.** Винесена у заголовок проблематика у тому чи іншому контексті розглядалася як в англomовному так і китайському науковому дискурсі. Серед дослідників слід, в першу чергу, згадати відомих західних науковців Дж. Ендрюса (Andrews, 1990: 555–586), Дж. Лема (Lam, 2017), С. Мелло (Mello, 2014: 274–291) та Ф. Мірра (Mirra, 2019: 393–413), а також китайських мистецтвознавців У Цзяфен (吴甲丰, 1979: 318–328), Цзоу Мін (邹明, 2005: 150–154), Янь Лю (颜榴, 2017: 146–161), Чжу Ці (朱其, 2014: 42–45). Хоча ми спираємося на вищенаведені та інші роботи, слід вказати, що праці цих дослідників розглядають феномен впливу *сіянхуа* на китайське мистецтво в цілому, але без налаштування цієї оптики саме на жанр міського пейзажу. Також вважаємо за необхідне звернути увагу на практичну відсутність досліджень зазначеної тематики у рамках українського мистецтвознавства.

**Мета статті** полягає у дослідженні впливу європейської художньої школи, що отримала у китайському мистецтві визначення *сіянхуа*, на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст. Безпосереднім предметом нашого налізу є найбільш виразні напрямки, у межах яких, принагідно до жанру міського пейзажу, безпосередньо виявила себе феноменологія *сіянхуа*.

**Виклад основного матеріалу.** Розглянемо основні напрями впливу західного мистецтва на формування художньо-стильових особливостей міського пейзажу. Китайський традиційний живопис історично прагне охопити усю множинність взаємозв'язків між людьми, предметним світом та природою. Проте, цей постулат не має можливості

бути реалізованим засобами живопису безпосередньо: він вимагає візуальних підтекстів, символічних значень. Зрештою, цей підхід націлений на обізнаність глядача та на його готовність вести із мистецтвом саме такий діалог. У такому контексті варто звернути увагу на те, що китайська образотворча парадигма не сприймала ландшафт як історично існуюче явище. Художники розглядали пейзаж як образну категорію, що означало відзеркалення не самої дійсності, а вражень, емоцій та настроїв щодо неї.

Натомість, на початку ХХ ст. поступове проникнення західних течій, зміни в художній освіті та загальна культурна модернізація, продемонстрували інші концептуальні можливості як образотворчого мистецтва в цілому, так і живопису зокрема. Знайомство із жанровим репертуаром західноєвропейського мистецтва спричинило саморефлексію у межах китайських традиційних художніх підходів, що кардинально вплинуло на образно-стилістичні моделі мистецтва. Зокрема, переосмислення отримав жанр міського пейзажу. Як зауважує С. Мелло, споконвічне китайське уявлення про ландшафт як репрезентацію у системі *шань-шуй* («гори-води»), увійшло у конфлікт із процесами урбанізації, зникненням старих міст та історичних пам'яток, що загалом, засвідчило «випаровування культурного контексту колективної пам'яті, пов'язаної із відповідним міським ландшафтом» (Mello, 2014: 286). Це стало сильним мотивом для звернення до жанру міського пейзажу, як своєрідного способу художнього документування, яке не могло бути забезпечене естетикою та мистецькою філософією *шань-шуй*.

Наприклад, Цянь Лівен (钱立稳) звертає увагу, що вже на початку ХХ ст. найбільш потужні міські спільноти Китаю почали активно використовувати живопис для просування іміджу міста, що призвело до чергової хвилі вестернізації самого жанру (钱立稳, 2013: 187–188). В загальному цілому, це призвело до активного залучення європейських жанрових особливостей міського пейзажу у широку художню практику та формування на цій основі власне китайського жанрового відповідника, який на цьому етапі часто поєднував західні та східні мотиви і техніки.

Розглянемо найбільш виразні напрямки, у межах яких, принагідно до жанру міського пейзажу, безпосередньо виявила себе феноменологія *сіянхуа*.

*Академічний напрям.* Зазначений напрям впливає із практики академічного навчання, яка припускала інший тип знайомства із специфікою західного мистецтва. У межах дидактичних

завдань актуалізувалась потреба в саморефлексії існуючого китайського художнього досвіду та осмисленні ролі західних тенденцій, що часто сприймалися як виклики.

На початку ХХ ст. китайські художники вивчали європейський живопис переважно в європейських країнах, зокрема в Франції та Великій Британії. Багато з них виїжджали за кордон для отримання художньої освіти та навчання у відомих художніх школах та академіях, де викладали видатні європейські художники. Наприклад, багато китайських митців пройшли підготовку в Паризькій школі мистецтв (*École des Beaux-Arts*) у Франції, яка на той час вважалася однією з найпрестижніших мистецьких установ у світі. Тут китайські художники мали можливість вивчати традиційні європейські техніки живопису, знайомитись із методиками роботи відомих західних майстрів. Крім того, генерація митців з Китаю, що перебували у Європі, навчалися у приватних майстернях та вільних академіях мистецтв у різних містах Європи, вивчаючи техніки та стилі європейських художників. Подібний культурний обмін сприяв розвитку та збагаченню китайського живопису та став основою для репрезентації *сіянхуа* як частини китайського образотворчого мистецтва.

Звернемо увагу на важливу роль у цьому процесі жанру міського пейзажу. Перебуваючи у європейських містах та маючи змогу контактувати із музейними колекціями та міськими історичними ландшафтами, митці з Китаю активно копіювали західноєвропейські твори та багато працювали на пленерах. Роботи у жанрі міського пейзажу на європейську тематику ми спостерігаємо у творчості практично усіх представників цієї генерації. Наприклад, відомо, що Лю Хайсю привіз до Китаю більш 300 копій робіт західноєвропейського мистецтва, значну частину цього доробку склали архітектурні ведуги, міські етюди та жанрові твори на міську тематику. Крім цього, митець самостійно працював у міському жанрі, часто намагаючись адаптувати власний досвід традиційної китайської техніки до роботи олійними фарбами на полотні.

Аби продемонструвати як саме відбувалося проникнення європейських академічних стандартів навчання до китайського художнього простору, розглянемо в якості типового прикладу дискусію щодо трансформації однієї з ключових технік традиційного мистецтва *сі-шен* (малювання чистим тоном з тонкою лінією та ретельним виявленням усіх характерних рис), що була, перш за все, пов'язана з широко відомим жанром

китайського живопису *хуа-няо* – («квіти й птахи»). Для еволюції міського пейзажу як жанру в китайському живописі, ця дискусія мала вкрай важливе значення.

Загальна трансформація *сі-шен* має глибокі коріння. Вона сягає XVII ст. – часів народження спільного для Сходу (передусім для Китаю та Японії) простору художнього мислення. І термін, і художня традиція «квітів й птахів» були прийняті в японських мистецьких колах та, з модернізацією епохи Мейдзі (1868–1912), набули нового значення. Передусім, варто звернути увагу на новий рівень змістів, пов'язаних із практикою малювання реальних об'єктів живої природи, а не філософського живописання художніх метафор. Як підкреслює Венвень Лю, з початку XX ст. поняття *сі-шен* використовувалося для позначення новаторської живописної техніки, яка містила в собі дух малювання з «реальних предметів» (Liu, Wenwen, 2018: 98).

З 1903 року, під впливом загальної тенденції європеїзації мистецтва та навчання, ця практика стала частиною академічної професійної підготовки у китайських художніх закладах. Як засвідчують китайські митці цього часу, вже у 1910-х – 1920-х рр. малювання з природи перетворилося на один із найбільш популярних трендів в художній культурі Китаю (там само). На початок XX ст., коли китайські митці вже були знайомі із західним олійним живописом, *сі-шен* все частіше використовується як китайський відповідник західного реалізму. Звісно, практика його застосування як техніки роботи з олійними фарбами, мала неабиякий вплив на еволюцію жанру міського пейзажу. Образи міста стали джерелом художнього спостереження, а замальовки, робочі ескізи з природи – перетворилися на повноцінний інструмент художнього узагальнення.

Так, мистецька академія Ханчжоу, до 1949 р. мала дві окремі кафедри *гохуа* та *сіянхуа*, які на початку 1950-х були об'єднані в один спільний департамент сучасного мистецтва. У навчальній програмі наголошувалося на малюванні фігур, техніці контуру та реалістичному зображенні кольорів, що виходило за рамки традицій *гохуа* (Andrews, 1990: 560).

В академії Ханчжоу працювали видатні художники традиційного мистецтва *сі-шен* Пань Тяньшоу (1898–1971) та жанру *шань-шуй* Хуан Бінхун (1864–1955). За свідченням Дж. Ендрюс, професори старої школи у департаменті сучасного мистецтва працювали над окремою програмою в інституті збереження спадщини та мали небагато власне викладацьких обов'язків. Натомість най-

важливішими дисциплінами був живопис, рисунок та акварельні пленери, що проходили за західноєвропейськими стандартами (там само).

Активна дискусія тривала навколо питання пріоритетності способу малюнку: «з природи» або «по пам'яті». У її контексті вже не йшлося про питання вторинності репрезентації дійсності або заборони малювання з природи. Проте активно обговорювалися питання характеру такого типу мистецького мислення. Про аберації пам'яті, як систему побудови образності міського пейзажу, пишуть чимало китайських дослідників, переважно вказуючи на перспективу зміни сприйняття естетики міського ландшафту, переданої «олійною» (західною) художньою мовою. Так, як зазначає Ян Юнлянт принагідно до міського ландшафту «живопис <...> протягом століть еволюціонував шляхом ретельного з'єднання художником численних зафіксованих по пам'яті зображень міського пейзажу» (Yongliang, 2015: 119–120). Ця традиційна ідея була використана тією генерацією китайських митців, що навчалися у Європі на початку XX ст. для критики давнього засадничого художнього принципу *лю фа* – шести критеріїв, що характеризували естетичний простір живопису, як художньої мови.

Приміром, на цю тенденцію звертає увагу Ф. Мірра, підкреслюючи важкість, з якою відбувався процес оновлення художнього апарату живопису. Навіть ті митці, що експериментували із олійними техніками та намагалися осмислити принципи західного підходу до малювання з природи, часто віддавали перевагу образним рефлексіям художника на протигагу фактичній схожості зображення міського ландшафту (Mirra, 2019: 393–413).

Вістрям дискусії стала концепція «фіксованої точки» зображення, яку китайські митці розглядали як принцип західної реалістичної техніки живопису, але в інтерпретаційному полі китайської естетики. Венвень Лю наголошує, що це мало неабиякий вплив на історичний розвиток міського пейзажу упродовж XX ст. Стародавні художники, X – XV ст., які активно подорожували країною, все одно малювали в майстернях, використовуючи власну уяву та пам'ять як основні джерела змістовності твору. Проте модернізаційні процеси, що розпочалися на початку XX ст. і продовжувалися у 1970-х – 1980-х роках, призвели до зміни значення «малювання з природи» та «малювання по пам'яті». Радикальні зміни відбулися у царині ідеї правдивого відображення реальності до вираження митцем свого суб'єктивного сприйняття дійсності (Liu, 2018: 98–99).

Як ми можемо переконатися на зазначених прикладах, західноєвропейські способи навчання органічно перепліталися із художніми практиками, що існували поза межами навчальних установ та часто мали традиційну художню основу. Проте загальною тенденцією було проектування нової моделі китайського митця: він мав володіти техніками реалістичного відтворення образності, мати пленерні навички спостереження за натурою та об'єктами тощо. Усе це помітно змінило загальний розвиток образотворчого мистецтва перш. половини – середини ХХ ст. та, безумовно, вплинуло на характер подальшої еволюції жанру міського пейзажу.

*Стильовий напрям* сформувався в наслідок та у процесі безпосереднього практикування західної художньої системи на китайських мистецьких теренах. Він включає не тільки академічні сюжети, які часто слідували у рідній соціально-політичній країні, а в окремих випадках безпосередньо замовлялися владою як своєрідний інструмент культурного домінування. Натомість знайомство із європейською стилістикою мало і інші форми, які напряму не були пов'язані із існуючими дидактичними моделями.

Варто наголосити на тому, що китайські митці мали можливість ознайомитись із європейським художньо-стильовим репертуаром у його цілісній формі, яка існувала на початку ХХ ст. у вигляді класичної моделі репрезентативної естетики (античність, середньовіччя, відродження, бароко, класицизм) (Чжу Ці, 2014: 42–45). Водночас генерація митців, яка перебувала у Європі на початку – у першій третині ХХ ст. опинилася на вістрі актуальності модернізму, який сам по собі представляв багатостильовий феномен. Таке поєднання стало унікальною основою для народження суто китайського явища полістилізму *сіанхуа*, яке спиралося на європейську художню основу, проте реалізовувалося за принципом вільного вибору. Китайські художники досить довільно інтерпретували художні риси стильових явищ, привносили до їхнього змісту китайське розуміння мистецької форми, техніки та образності.

Можна стверджувати, що полістилізм *сіанхуа* формувався у міждисциплінарному культурному просторі, який поєднував літературні, філософські та власне образотворчі ремінісценції. В цілому, можна виділити наступні стильові напрямки в межах полістилізму *сіанхуа*, в яких жанр міського пейзажу набув особливого художнього звучання.

*Імпресіонізм та імпресіоністичні мотиви.* Естетика імпресіонізму вперше була репрезентована у Китаї Лі Шугуном та Лю Хайсу на початку

ХХ ст. (Сян Янь, 2009: 98). У подальшому імпресія у живописі розглядалася як продукт буржуазної культури, а тому активно обмежувалася. Друге дихання ця стилістика здобула у 1970-х – 1980-х рр. у контексті поглиблення обмінів між Китаєм і Заходом, коли мистецька спільнота закликала «правильно оцінювати характер впливу імпресіонізму на живопис Китаю» (У Цзяфен, 1979: 320).

Вже на початку 2000-х рр. у китайському науковому мистецькому дискурсі імпресіонізм не тільки був визнаний в якості важливого стильового явища, але й отримав власну китайську історію співіснування із традиційними мотивами у рамках *гохуа*. Наприклад, Ван Ін (王穎) підкреслював, що в китайському живописі імпресіонізм розвивається щонайменше сто років (Ван Ін, 2004: 101–102). Інституалізація цього твердження остаточно відбулася у жовтні 2011 р. в рамках гучної виставки «Століття китайських художників-імпресіоністів: від Лі Шутана до Ло Ерчуня» (Художній музей Центральної академії образотворчого мистецтва м. Пекін), яка закріпила імпресіонізм у стильовій еволюції китайського живопису як явище *сіанхуа*, яке при цьому має національні корені (Янь Лю, 2017: 146–161).

Наприклад, статус китайських імпресіоністів закріпився за т.зв. шанхайською школою живопису кінця ХІХ – поч. ХХ ст., яку Шуй Тяньчжун (水天中) називає прямим аналогом французького імпресіонізму (Шуй Тяньчжун, 2004: 163–168). В якості визнаного представника імпресіонізму в Китаї, що активно звертається до жанру міського пейзажу, варто назвати Сюй Гана (徐剛, 教授), який є членом Асоціації художників Китаю та учасником Американської асоціації художників олійного живопису, він є також почесним професором декількох університетів у США та Європі (Гуань Тун, 2019) (іл. 1).

*Реалізм та похідні від нього явища.* Схожу тенденцію «китаєзації» європейських стильових явищ ми можемо побачити на прикладі реалізму. Ми вже зазначали наскільки важливі художньо-образні зміни відбулися в рамках живопису Китаю у процесі трансформації сутності художньої форми (наприклад, форма уявлена або репрезентована пленерними спостереженнями).

Як і у випадку інтерпретації ролі імпресіонізму, китайський академічний дискурс вже на початку нульових років засвідчив власну історичну стильову автономію реалістичного живопису. Це показує Чжоу Чунь (周春) на прикладі творчості Ван Ідуна (的王沂东): «Сучасне китайське мистецтво олійного живопису більше не є





Іл. 1. Сюй Ган. Сад Джані (Сан-Франциско). 2013. Полотно, олія, 80×75 см

наслідуванням західного олійного живопису. На нього впливає традиційна культура, а сам живопис має виразний національний характер» (Чжоу Чунь, 2012: 42). Ван Ідун (Шаньдун, 1955 р.н.) відомий як один із найпотужніших художників олійного живопису в Китаї. Він поєднує вишукані техніки західного класичного олійного живопису з китайською естетикою та має власну авторську манеру реалістичного малюнка (іл. 2).

У жанрі міського пейзажу тенденції китаєзації реалізму простежуються в багатьох художньо-образних контекстах. Ось як характеризує власний досвід художник Чжао Чженжун: «Шість років тому я почав заново осмислювати місто, як світ розірваний, неоднозначний, сповнений протиріч. Відтак, у серії робіт я змалював не реалістичний образ самого міста, а прагнув передати моє особисте відчуття міського життя, його образ» (Чжао Чженжун, 2016: 66–67).

На прикладі творчості багатьох китайських реалістів ми можемо побачити дуальність художньо-образної інтерпретації сутності міського пейзажу, який, з одного боку, перебуває у постійному діалозі між умовно-образним баченням, а з іншого – намагається бути візуально-конкретним. Сунь Юнсінь (孙泳新) ставить це питання в іншій площині: які характеристики повинен мати образ міста, аби вважатися красивим? Зазначене питання є для нього пошуком відповіді щодо сутності китайського реалізму, як художнього методу, що має і китайські, і європейські коріння (Сунь Юнсінь, 2010: 46–53).

Уявлене місто, місто як мрія – є одним із найпоширеніших концептів у жанрі міського пейзажу. Дж. Лем характеризує його як данину поваги до універсальності мистецтва Китаю, де



Іл. 2. Ван Ідун. Паризька вуличка. 2003. Полотно, олія, 22×16,5 см

поезія, філософія та живопис не тільки співіснували, але й взаємодіяли в рамках спільного візуального коду. Приміром, у випадку написання китайськими художниками картин за мотивами популярного літературно-поетичного образу, щодо «міста мрії біля води», яке є містом спокою натхнення та вічного спостереження заплинністю життя (Lam, 2017).

Одну із класичних жанрових ніш у західно-європейському міському пейзажі займає архітектура ведута – інтерпретація та осмислення естетики старовини та архаїки людської цивілізації. У своєму образному баченні майстри ведути часто звертаються до тематики руїн, старих архітектурних будівель, що через товщу буття зберігають спомини та засвідчують невмирущість класичної естетики.

Образ міста в китайському мистецтві сіянхуа довгий час не припускав можливості естетизації руїн, оскільки в традиційному мистецтві Китаю загалом існувало перестороге ставлення до деструкції. Натомість, руїни – частина будь-якої міської культури та вагома частина візуальної традиції в європейському образотворчому мистецтві. Щодо китайського живопису Ву Хонг (Hung, Wu) вбачає у цьому елемент архаїки, що

мала бути подолана саме в межах концепції *сіанхуа*: «Руїни практично відсутні в традиційному китайському живописі ... Жоден традиційний китайський живопис не зображує зруйноване місто чи людину, яка дивиться на зруйноване місто» (Hung, Wu, 2013). На початку 1990-х років, коли рівень урбанізації в Китаї значно посилювався, зазначена тенденція в образному сприйнятті міського пейзажу перестала бути предметом дискусій, що засвідчує поступове закріплення в естетиці китайського мистецтва усіх основних складників репертуару *сіанхуа*. Вагоме значення у цьому процесі мали інші форми мистецтва, зокрема кінематограф (Chu Kiu-wai Chu, 2010: 198–199).

Модерністичні стильові мотиви складають невід'ємну частину еволюції *сіанхуа*, особливо у контексті жанру міського пейзажу. Серед стильових напрямів, що так чи інакше репрезентовані у рамках китайського мистецтва, першочергово назвемо фовізм, абстрактні мотиви та сюрреалізм. Усі зазначенні художні напрями були в різний спосіб запозичені з репертуару європейського мистецтва, проте пройшли власну еволюцію в горнилі китайської інтерпретації.

Наприклад, Лю Сяофен (刘晓峰), досліджуючи еволюцію художньої мови в олійному живопису, наголошує на близькості творчої манери Анрі Матісса до китайського мистецтва метафоричної репрезентації образності, що, з його точки зору, ріднить естетику фовізму із експериментальним живописом Китаю, особливо у стилі нового сішен (квіти і птахи) (Лю Сяофен, 2010: 13–16).

У наведену схему вкладаються і спроби китайських дослідників знайти історичні аналогії між абстрактним живописом у традиційному китайському мистецтві та живописі *сіанхуа*. Наприклад, Цзоу Мін (邹明) наголошує, що дослідники часто асоціюють абстрактний живопис із західним сучасним мистецтвом та наполягають на тому що він є результатом розвитку західної культури... Однак «у традиційному китайському мистецтві абстрактний компонент з'явився дуже рано» і через традиції каліграфії органічно увійшов до живопису (Цзоу Мін, 2005: 150–151).

В якості центральної форми модерністського мистецтва розглядає абстрагування Ін Ї (易英), звертаючи увагу на специфічне відношення китайських митців до абстрактних мотивів у репрезентації ландшафту, у тому числі і міського. З його точки зору, ця «забута тема китайського живопису» ніколи не щезала та набула додаткової актуальності після поновлення діалогу із західним мистецтвом у 1980-х роках (Ін Ї, 1995: 32–36) (іл. 3).



Іл. 3. Чжао Чженжун. Тихий горизонт не розділяє між тобою і мною. 2014. Полотно, олія, 100×75 см

Наприклад, у 1970-х – 1980-х роках «портретування» міста мало важливе значення для візуальної репрезентації, що залучало митців до глобальних тенденцій арт-ринку Китаю. Чао Чжан наводить характерний для того часу приклад із практик художнього споживання міського пейзажу у Шанхаї – однієї з найурбанізованіших агломерацій Китаю. За його спостереженнями, митці 1970-х рр. постійно маневрували між персональною творчою автономією та запитамі споживачів. Досить часто зустрічалися свідчення того, що митець має бажання писати міську образність у традиційній стилістиці, але не робить цього з комерційних міркувань. Наприклад, на межі 1970-х – 1980-х рр. стиль представлення міського пейзажу Шанхаю художника Вей Гуана обслуговував «естетичні та емоційні потреби певної соціальної групи, яку сам митець визначав як «проїжджі гості міста» (Чжан, Чао, 2015: 446).

Орієнтація на цю соціальну групу призвела до активного пошуку митцем власної художньої мови, яка поєднувала західноєвропейську стилістику імпресіонізму із китайськими елементами жанру *шань-шуй*. Як підкреслює Чао Чжан, на цьому прикладі видно, як митці прагнули втілити дух китайського живопису тушшю і одночасно інтегрувати штучне міське середовище до категорій традиційної художньої інтерпретації природних ландшафтів (там само).

На наш погляд, таке поєднання стилістичних особливостей створювало ідентичну естетику жанру міського пейзажу у китайському мистецтві, в межах якої митці прагнули звучати одночасно в двох художніх сферах: уявній та реальній.

**Висновки.** Модернізація китайського мистецтва як складова жанрової репрезентації міського пейзажу, пройшла тривалу еволюцію. Її

невід'ємною складовою став художній діалог із західноєвропейським образотворчим мистецтвом, який у рамках генезису мистецтва Китаю розвивався у рідчисті феноменології полістилізму *сіянхуа* (西洋). Проведений нами аналіз засвідчує, що зазначений феномен виявляв себе у практиках як художнього виробництва, так і споживання мистецтва. Відтак, вважаємо за необхідне підкреслити умовність художньо-стильових тенденцій у творчості конкретних митців, які у той чи інший період часу зверталися до жанру міського пейзажу.

На наш погляд, можна стверджувати, що полістилізм *сіянхуа* формувався у міждисциплі-

нарному культурному просторі, який поєднував літературні, філософські та власне образотворчі ремінісценції.

Вважаємо за необхідне виділити наступні стильові напрямки в межах полістилізму *сіянхуа*, в яких жанр міського пейзажу набув особливого художнього звучання: 1) імпресіонізм та імпресіоністичні мотиви; 2) реалізм та похідні від нього явища; 3) модерністичні стильові мотиви. Усі зазначені художні напрями були, у той або інший спосіб, запозичені з репертуару європейського мистецтва, проте пройшли власну еволюцію в горнилі китайської інтерпретації.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс в китайській історіографії. *Вісник ХДАДМ*. 2022. № 1. С. 117–129.
2. Andrews, Julia F., Andrews, J. F. Traditional painting in New China: Guohua and the anti-rightist campaign. *The Journal of Asian Studies*. 1990. № 49 (3). P. 555–586.
3. Chu Kiu-wai Chu. «Constructing Ruins: New Urban Aesthetics in Chinese Art and Cinema». *Modern Art Asia*, Web, Issue 2, February 2010 / Zhang Dali and Zhang Xiaogang, see Saatchi Gallery, The Revolution Continues. London: Jonathan Cape, 2008.
4. Hung, Wu. A story of ruins: Presence and absence in Chinese art and visual culture. Reaktion Books, 2013. 293 p.
5. Lam, Joseph SC. Senses of the City: Perceptions of Hangzhou and Southern Song China, 1127–1279. The Chinese University of Hong Kong Press, 2017. 328 p.
6. Liu, Wenwen. Wu guanzhong's landscape painting as a response to the art policies of socialist China. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2018. № 20 (2). P. 89–114.
7. Mello, C. Space and intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. 2014. № 1 (2). P. 274–291.
8. Mirra, F. Reverie through Ma Yansong's shanshui city to evoke and re-appropriate China's urban space. *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2019. № 6 (2–3). P. 393–413
9. Yongliang, Yang. From Landscape to Urbanscape. Urbanization and Contemporary Chinese Art. *Urbanization and Contemporary Chinese Art*; By Meiqin Wang, Routledge: 2015, 276 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315708058> (дата звернення: 26.07.2023).
10. 刘晓峰. 浅谈油画教学中的绘画语言的形成. 科技致富向导. 2010. 数字 11Z, 页 13–16.
11. 向艳. 李叔同油画解读—中国印象派绘画的最早接受者. 青年文学家. 2009. 数字 2, 页 98–102.
12. 吴甲丰. 印象派的再认识. 社会科学战线. 1979. 数字 2, 页 318–328.
13. 周春. 从王沂东的油画艺术看中国油画的民族化发展. 大众文艺: 学术版. 2012. 数字 1, 页 42–46.
14. 孙泳新. 笔墨当随时代—著名国画家孙泳新先生谈城市建设. 建筑与文化. 2010. 数字 8, 页 46–53.
15. 易英. 艺术思潮与抽象绘画—中国当代抽象绘画述论. 美苑. 1995. 数字 5, 页 32–36.
16. 朱其. 对 20 世纪中国画转型的重新认识. 画刊. 2014. 数字 1, 页 42–45.
17. 水天中. 印象派绘画在中国. 科技文萃. 2004. 数字 12, 页 163–168.
18. 王颖. 印象派与中国绘画. 美术观察. 2004. 数字 12, 页 101–104.
19. 管彤. 一瞬即永恒—当代印象派画家徐刚作品研究. 美与时代 (中). 2019. 数字 2, 页 5.
20. 赵峥嵘. 解构与重组—试论具象绘画中的抽象因素的意义. 美术观察. 2016. 数字 8, 页 66–70.
21. 邹明. 抽象绘画中的形与神. 中国书画. 2005. 数字 7, 页 150–154.
22. 钱立稳. 绘画在城市形象塑造中的应用. 中小企业管理与科技. 2013. 数字 28, 页 187–189.
23. 颜榴. 百年中国印象派画家群落 (上)—从李叔同到罗尔纯. 荣宝斋. 2017. 数字 9, 页 146–161.

### REFERENCES

1. Liu M. (2022). Obraz міста v peizazhnomu zhvyvopysi Kytaiu: naukovyi dyskurs v kytais'kii istoriografii [The Image of a City in Chinese Landscape Painting: a Scientific Discourse in Chinese Historiography]. *Visnyk KhDADM*, № 1. P. 117–129 [in Ukrainian].
2. Andrews, Julia F., Andrews, J. F. (1990). Traditional painting in New China: Guohua and the anti-rightist campaign. *The Journal of Asian Studies*. № 49 (3). P. 555–586.
3. Chu Kiu-wai Chu. (2010). Constructing Ruins: New Urban Aesthetics in Chinese Art and Cinema. *Modern Art Asia*, Web, Issue 2, February 2010 / Zhang Dali and Zhang Xiaogang, see Saatchi Gallery, The Revolution Continues. London: Jonathan Cape, 2008.
4. Hung, Wu. (2013). A story of ruins: Presence and absence in Chinese art and visual culture. Reaktion Books, 293 p.



5. Lam, Joseph SC. (2017). *Senses of the City: Perceptions of Hangzhou and Southern Song China, 1127–1279*. The Chinese University of Hong Kong Press, 2017. 328 p.
6. Liu, Wenwen. (2018). Wu guanzhong's landscape painting as a response to the art policies of socialist China. *New Zealand Journal of Asian Studies*. № 20 (2). P. 89–114.
7. Mello, C. (2014). Space and intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. № 1 (2). P. 274–291.
8. Mirra, F. (2019). Reverie through Ma Yansong's shanshui city to evoke and re-appropriate China's urban space. *Journal of Contemporary Chinese Art*. № 6 (2–3). P. 393–413.
9. Yongliang, Yang. (2015). From Landscape to Urbanscape. Urbanization and Contemporary Chinese Art. *Urbanization and Contemporary Chinese Art*; By Meiqin Wang, Routledge. 276 p. URL: <https://doi.org/10.4324/978131570805> (access date: 26.07.2023)
10. 刘晓峰. (2010). 浅谈油画教学中的绘画语言的形成 [Talking about the Formation of Painting Language in Oil Painting Teaching] 科技致富向导. 数字 11Z. 頁 13–16. [In Chinese]
11. 向艳. (2009). 李叔同油画解读-中国印象派绘画的最早接受者 [Interpretation of Li Shutong's oil paintings – the earliest recipient of Chinese Impressionist paintings]. 青年文学家. 数字 2. 頁 98–102. [In Chinese]
12. 吴甲丰. (1979). 印象派的再认识 [Recognition of Impressionism]. 社会科学战线. 数字 2. 頁 318–328. [In Chinese]
13. 周春. (2012). 从王沂东的油画艺术看中国油画的民族化发展 [Seeing the National Development of Chinese Oil Painting from Wang Yidong's Oil Painting Art]. 大众文艺: 学术版. 数字 1. 頁 42–46. [In Chinese]
14. 孙泳新. (2010). 笔墨当随时代-著名画家孙泳新先生谈城市建设 [Brush and ink should be at any time – The famous Chinese painter Mr. Sun Yongxin talks about urban construction]. 建筑与文化. 数字 8. 頁 46–53. [In Chinese]
15. 易英. (1995). 艺术思潮与抽象绘画-中国当代抽象绘画述论 [Art Thought and Abstract Painting – A Review of Chinese Contemporary Abstract Painting]. 美苑. 数字 5. 頁 32–36. [In Chinese]
16. 朱其. (2014). 对 20 世纪中国画转型的重新认识 [A new understanding of the transformation of Chinese painting in the 20th century]. 画刊. 数字 1. 頁 42–45. [In Chinese]
17. 水天中. (2004). 印象派绘画在中国 [Impressionist Painting in China]. 科技文萃. 数字 12. 頁 163–168. [In Chinese]
18. 王颖. (2004). 印象派与中国绘画 [Impressionism and Chinese Painting]. 美术观察. 数字 12. 頁 101–104. [In Chinese]
19. 管彤. (2019). 一瞬即永恒-当代印象派画家徐刚作品研究 [A Moment is Eternal-A Study on the Works of Xu Gang, a Contemporary Impressionist Painter]. 美与时代 (中). 数字 2. 頁 5. [In Chinese]
20. 赵峥嵘. (2016). 解构与重组-试论具象绘画中的抽象因素的意义 [Deconstruction and Reorganization – On the Significance of Abstract Factors in Figurative Painting]. 美术观察. 数字 8. 頁 66–70. [In Chinese]
21. 邹明. (2005). 抽象绘画中的形与神 [Form and Spirit in Abstract Painting]. 中国书画. 数字 7. 頁 150–154. [In Chinese]
22. 钱立稳. (2013). 绘画在城市形象塑造中的应用 [The application of painting in urban image building. Small and medium-sized enterprises management and technology]. 中小企业管理与科技. 数字 28, 頁 187–189. [In Chinese]
23. 颜榴. (2017). 百年中国印象派画家群落 (上)-从李叔同到罗尔纯 [A Century of Chinese Impressionist Painters (Part 1) – From Li Shutong to Luo Erchun]. 荣宝斋. 数字 9, 頁 146–161. [In Chinese]