

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-18>**Євген КОТЛЯР,***orcid.org/0000-0001-7698-418X**кандидат мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри монументального живопису  
Харківської державної академії дизайну і мистецтв  
(Харків, Україна) eugeny.kotlyar@gmail.com***Шутін ВАН,***orcid.org/0009-0001-3733-0455**аспірантка кафедри монументального живопису  
Харківської державної академії дизайну і мистецтв  
(Харків, Україна) 531184413@qq.com*

## ТВОРЧИСТЬ ПАНЬ ЮЛІАН ЯК ПРЕДСТАВНИЦІ ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЙСЬКІЙ ГЕНЕРАЦІЇ «РАННЬОГО» МОДЕРНІЗМУ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.).

Стаття присвячена дослідженню творчості Пань Юліан (1895–1977) у контексті формування феномену першого покоління модернізму у китайському живописі. Пань Юліан була однією з т. зв. «Шести нових художниць Китайської республіки», які де факто проголосили жіноче мистецтво, але не мали можливості виступати відкрито через тиск патріархального укладу суспільства. Поява китайської жінки-художниці із власною творчою біографією і художньою манерою нищила усталені стереотипні погляди і творчість Пань Юліан стала прецедентом у справжньому відкритті китайського модернізму в його художньому та гендерному вимірах.

У статті робиться висновок щодо значення Пань Юліан як ключової представниці покоління художниць китайського «раннього» модернізму, яке пов'язане із її вкрай значною роллю у процесі відкриття китайського олійного живопису на Заході у першій половині ХХ ст. Показано, що зазначений процес набув важливого зустрічного імпульсу, який призвів до переосмислення олійного живопису у контексті китайського образотворчого мистецтва, а також сколихнув увагу до проблематики мистецтва жінок. Проведений аналіз творів засвідчив, що творчість Пань Юліан, зокрема у жанрі «ню», портрету, автопортрету та натюрморту, стала важливим прецедентом для репрезентації китайського модернізму. Використовуючи широку стилістичну палітру від фовізму, постімпресіонізму та реалізму, а також балануючи між китайськими традиціями та європейською художньою мовою, Пань Юліан відбиває в своїй творчості жіночий погляд, емоції, почуття і поетику. Разом з іншими мисткинями вона відкриває новий, жіночий шлях в китайському мистецтві, який починає досліджуватися майже через десять років після її смерті. Саме в цій, першій генерації мисткинь-модерністок, Пань Юліан належала она з ключових ролей.

На відміну від «чоловічого» сегменту генерації 1920-х–1940-х рр., жіноче мистецтво додало до тематичного та художньо-образного репертуару метафоричну мову дуалістичних символів та алюзій, які промовляли від імені маргіналізованої жіночої спільноти, закладаючи підвалини для подальших трансформацій.

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

**Yevgen KOTLYAR,***orcid.org/0000-0001-7698-418X**PhD, Professor,**Head of the Department of Monumental Painting  
Kharkiv State Academy of Design and Arts  
(Kharkiv, Ukraine) eugeny.kotlyar@gmail.com***Shuting WANG,***orcid.org/0009-0001-3733-0455**Postgraduate Student at the Department of Monumental Painting  
Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts  
(Kharkiv, Ukraine) 531184413@qq.com*

## CREATIVITY OF PAN YULIAN AS A REPRESENTATIVE OF WOMEN'S ART IN THE CHINESE GENERATION OF «EARLY» MODERNISM (FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY)

*The article is devoted to the study of Pan Yulian's work (1895–1977) in the context of the formation of the phenomenon of the first generation of modernism in Chinese painting. Pan Yulian was one of the so-called “Six new female artists of the Republic of China”, who de facto proclaimed women's art, but did not have the opportunity to speak openly due to the pressure of the patriarchal structure of society. The emergence of a Chinese woman artist with her own creative biography and artistic style destroyed the established stereotypical views, and Pan Yulian's work became a precedent in the true discovery of Chinese modernism in its artistic and gender dimensions.*

*The article examines the importance of Pan Yulian as a key representative of the generation of female artists of Chinese “early” modernism. Its significant role in the discovery of Chinese oil painting in the West in the first half of the twentieth century is described. It is shown that the mentioned process acquired an important counter-impulse, which led to the rethinking of oil painting in Chinese fine art. Also, this process drew attention to the problems of women's art in general. The analysis of Ms. Yulian's works showed that her work in the nude genre, genres of portrait, self-portrait and still life became an important precedent for the representation of Chinese modernism. Using a wide stylistic palette ranging from Fauvism, Post-Impressionism and Realism, and balancing Chinese traditions with European artistic language, Pan Yulian reflects the female gaze, emotions, feelings and poetics in her work. Together with other artists, she opens a new, female path in Chinese art, which begins to be explored almost ten years after her death. It was in this first generation of modernist artists that Pan Yulian played a key role.*

*Unlike the “male” segment of the generation of the 1920s–1940s, women's art added the metaphorical language of dualistic symbols and allusions to the thematic and figurative repertoire. This symbolic code spoke on behalf of the marginalized female community, laying the foundations for further artistic transformations.*

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

**Постановка проблеми.** Пань Юліан (潘玉良) (1895–1977) заслужено вважається яскравою представницею генерації художниць т.зв. першого покоління китайського модернізму, до якого відносяться мисткині з кола «Шісти нових художниць Китайської республіки» («民国六大新女性画家»). Окрім Пань Юліан, це Фан Цзюньбі (方君璧), Гуань Зілань (关紫兰), Цай Вільям (蔡威廉), Цю Ді (丘堤) та Сунь Дуочі (孙多慈). Зазначена метафора закріпилася в мистецтвознавстві Китаю наприкінці 1980-х рр., коли на хвилі відродження уваги до жіночого мистецтва, почали формувалися засади вивчення раніше невідомих або навмисно викреслених з художнього літопису творчих біографій мисткинь першої половини ХХ ст. Як вважає Тан Інцюн (唐颖琼), перша генерація жінок-модерністок не мала можливості виступати відкрито, досить часто вдаючись до образної мови натяків та символічних означень, що було наслідком їхнього маргіналізованого статусу та загальної атмосфери патріархального тиску суспільства (唐颖琼, 2013: 61).

Значення Пань Юліан в історії творчого становлення генерації жіночого мистецтва першої половини ХХ ст. важко переоцінити. Відомий американський дослідник Т. Філіс підкреслює, що атмосфера «відкриття китайського мистецтва» у Західній Європі не була глористичною та беззастережно переможною. Упродовж 1920-х – 1930-х років більшість виставок, які проводилися в європейських столицях зусиллями Цай Юаньпея, Лю Хайсу та Лін Фенміан не мали бажаного

успіху з точки зору їх прийому та інтерпретації в категоріях аналізу західного мистецтва. І хоча такі експозиції частково мали на меті розвіяти стереотипне сприйняття Китаю як виключно глибоко традиційного художнього світу, що не здатен на сучасний голос в олійному живописі, така діяльність не була переконливою. Вчений підкреслює ставлення до тогочасних китайських виставок як до подій «багатих на іронію», що часто перебували у вирії очікувань на екзотику або манеру *шинуазрі* (т. зв. «китайщини» в європейському мистецтві ХVIII – початку ХХ ст.) (Тео Р., 2010: 76-77).

Відтак, поява китайської жінки-художниці, що і власною творчою біографією, і художньою манерою та експресивним поглядом на жінку нищила усталені стереотипні погляди, мала неабияке значення. Іншими словами, саме творчість Пань Юліан стала прецедентом у справжньому відкритті китайського модернізму, водночас представляючи його як в художньому, так і в гендерному аспектах.

**Аналіз досліджень.** Творчість Пань Юліан досліджується в китайському мистецтвознавстві з середини – другої половини 1980-х років. Серед найбільш важливих дослідників варто назвати Яо Даймея (姚玳玫), Сюй Чжисян (徐志祥), Ван Цзінго (王靖国), Тан Інцюн (唐颖琼), які відкрили мисткиню широкому загалу як живописця, не наголошуючи при цьому на її ключової ролі у розвитку саме жіночого мистецтва.

У західній історіографії Пань Юліан також є досить помітною фігурою на тлі загального дослі-

дження становлення китайського модернізму першої половини ХХ ст. Серед вчених, які особливу увагу приділяють саме її творчості назвемо Ф. Тео (Тео, Р.).

В українській історіографії вважаємо за потрібне відмітити дисертаційне дослідження та серію публікацій Ген Чжижуна, які зосереджені навколо проблематики генезису жіночого портрету в китайському образотворчому мистецтві, де в тому числі розглядається і творчість Пань Юліана. Автор зосереджується на її творчій біографії і формальних пошуках, впливах французького модернізму, а також озвученні в творчості певних жіночих переживань й почуттів, що стали провідниками набуття жінкою нового статусу в суспільстві та мистецтві (Ген, 2019: 89-94).

Аналіз попередніх розвідок показує, що саме роль Пань Юліан з точки зору розвитку жіночого мистецтва залишається недостатньо виявленою і розмитою.

**Мета статті** – проблематика тематичного та жанрового репертуару творчості Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва у контексті китайської генерації «раннього» модернізму першої половини ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** За влучним висновком Лю Веньсін (刘雯昕), художня біографія Пань Юліан нагадує «звивисту та досить сумною історію», яка переважно «є історією долання різноманітних труднощів» (刘雯昕, 2017: 98-99). Важливим фактом особистого життя Пань Юліан стало низьке соціальне походження та маргінальне середовище будуючу початку ХХ ст., що для китайської жінки-художниці за інших обставин було б неподоланою перепоною в творчому становленні. Проте європейська освіта, особисті зусилля Пань Юліан та сприятлива атмосфера республіканського Китаю, надали їй життєпису привабливого «західного» декадентського колориту. Загалом, це змінило оцінку її творчої біографії та вплинуло на статус мисткині як китайської жінки-художниці за кордоном.

Пань Юліан здобула визнання у Франції як китайська жінка-художниця, що стало точкою неповернення в її оцінках в самому Китаї як впливової мисткині. В якості випускниці Шанхайської академії образотворчого мистецтва молода художниця потрапляє до Університету Китаю у Франції в Ліоні (поч. 1920-х рр.), згодом продовжує навчання в Парижі та Римі (宋倩倩, 2016: 289). У 1940-х – 1970-х рр. мисткиня живе і працює у Парижі, залишаючись при цьому громадянкою Китаю. Проголошення модернізму «антикультурною течією» у епоху Мао Дзедуну на довгий час

викреслило творчість Пань Юліан з китайського мистецького контексту.

Повторне відкриття китайською аудиторією Пань Юліан відбулося на початку 1980-х років у контексті новітньої експозиції її творів після десятиліть забуття. Наприкінці 1980-х рр. можна констатувати остаточне закріплення Пань Юліан в наративі про мистецтво та внесення її біографії і творчих здобутків до історії образотворчого мистецтва Китаю. Поважні музейні видавництва публікують збірки її картин (наприклад, Музей провінції Анхой, який з того часу володіє однією з найбільших колекцій творів художниці) (潘玉良, 1988) академічні журнали присвячують її творчості фахові дослідження (приміром, журнал Нанкінського університету мистецтв) (徐志祥, & 王靖国, 1988). Ми звертаємо на це увагу тому, що жодна з інших представниць «Шістки красунь» не мала такої уваги, а окремі художниці цієї когорти до сьогодення часу не репрезентовані авторськими альбомними виданнями.

Пожвавлення уваги до творчості Пань Юліан було також пов'язано із обговоренням телевізійного серіалу, знятого про її творчу біографію на початку 1990-х рр. (易茗, & 雷蕾, 1990: 5). Усе зазначене дозволяє зрозуміти медійний контекст та громадський статус художниці, як культурного героя передусім феміністичного напрямку, що наклало свій відбиток на сприйняття та аналіз її живопису (隔山, 2015: 115-117).

Наприклад, вже в 1990-х рр. в науковому дискурсі Китаю не викликає заперечень порівняння художніх здобутків Пань Юліан із творчістю Г. Клімта та П. Гогена (張瀚云, 1998). Проте особливу увагу викликають два напрямки її творчості: картини у жанрі жіночого «ню» та автопортрети, які вважаються сучасними китайськими дослідниками найбільш типовими жанрами для всієї генерації першого покоління художниць-модерністок.

Один з провідних китайських дослідників творчості Пань Юліан Яо Даймей (姚玳玫), професор і науковий керівник Школи вільних мистецтв Південно-Китайського педагогічного університету, звертає особливу увагу на автопортрети художниці, вбачаючи у їхньому тематичному репертуарі та художній образності ключ до розуміння естетичної сутності складного творчого почерку мисткині.

Яо Даймей вважає, що після свого повернення до Китаю у 1928 році, Пань Юліан зіткнулася із іншою художньою реальністю, ніж була у Європі. Це спонукало її до пошуку більш метафоричної мови, яка б дозволила одночасно залучити здо-

бутий західний досвід роботи в олійній техніці та при цьому лишатися зрозумілою для китайського глядача. Тому мисткиня використовувала автопортрети як своєрідний художній маніфест – підказки для інтерпретації її творчості в цілому (姚玳玫, 2010: 134).

Таким чином, через погляд на себе формувался погляд на світ та дійсність, яка часто не влаштувала художницю. Конфлікт ідентичностей зрештою призвів до унікальної мистецької рефлексії, яку Лу Чаньїн (陆婵映) метафорично визначає як «візуальне внутрішнє портретування» на межі живопису та поезії (陆婵映, 2020: 42).

У контексті завдань нашого дослідження, звернемо увагу на автопортрети 1930-х – 1940-х рр., які найбільш повно репрезентують проблематику становлення жіночого мистецтва.

Розглядаючи автопортрети Пань Юліан, Лі Цзін (李菁) пропонує цікаву типологію художньо-образних етапів, що охоплюють три символічні ідеї: образ очікування, образ меланхолії та образ пробудження. Кожна ідея виникає у певний етап розвитку майстерності та значення Пань Юліан та характеризує її особисту еволюцію (李菁, 2015: 60-63).

Цілком погоджуючись із таким висновком, додамо, що як і в інших творчих біографіях представниць цієї генерації (наприклад, у творчості

Гуань Цзілань), варто долучити до цього репертуару т.зв. приховані автопортрети – картини, що з етичних або цензурних міркувань відсилались мисткинями до жанру образної сцени, що дозволяло посилити символізм не промовляючи відверто від власного імені. Наприклад, це стосується як вповні «пристойних» картин, так і скандальних прихованих автопортретів, що існували на межі дозволеного та прийняттого у тодішньому художньому середовищі Китаю. Характерним прикладом є картини «Дівчинка, що тримає віяло з квітами» (іл. 1) та «Жінка у червоному», (колекція художнього музею Чанлю, Тайбей), які є парними роботами, де художниця використала однакову етюдну (іл. 2).

Натомість, картина «Напівголений автопортрет» має складну історію репрезентації. Декілька десятиліть вона вважалася частиною особистої художньої спадщини мисткині, яка не була призначена для експонування. Проте в 1960-х рр. Пань Юліан публічно визначає її статус як автопортрет (іл. 3).

Тілесність Пань Юліан формується у декількох художніх контекстах, на перетині яких виникає специфічна мистецька атмосфера республіканського Китаю першої половини ХХ ст.

На наш погляд, є помилковим твердженням щодо обрання художницею жанру «ню», як одного



Іл. 1. Пань Юліан. «Дівчинка, що тримає віяло з квітами» («Автопортрет з віялом»). 1939. Полотно, олія



Іл. 2. Пань Юліан. «Жінка у червоному». 1940. П., о.





Іл. 3. Пань Юліан. «Напівоголений автопортрет». 1930-ті, 1963. П., о.

із програмних, лише через власну унікальну історію становлення та особистого соціального пригнічення. Робота із фігуративними властивостями жіночого тіла становила основу західної мистецької освіти, що в китайському середовищі надавало мисткині можливості репрезентувати здобуту майстерність, а також пропонувати актуальні образні ідеї від імені нового та унікального досвіду (Ген, 2019: 90).

Наприклад, звертає увагу характерна риса манери Пань Юліан представляти оголену жіночу натуру у напружених позах. На картині «Спляча оголена» незручний S-подібний вигин тіла гіперболізує жіночу статуру, створюючи вкрай характерну динамічну образність. Навмисно спрощене відтворення простору кімнати лише посилює враження неприродності пози та одночасно закликає глядача до відмови від власного тілесного досвіду (іл. 4).

Т. Філіс вбачає у картинах Пань Юліан у жанрі «ню» свідоме загравання із усталеними китайськими традиціями. Її жінки «читають,



Іл. 4. Пань Юліан. «Спляча оголена». 1930-ті. П., о.

грають на музичних інструментах або просто відпочивають на свіжому повітрі», але при цьому вони не є консервативно пригніченими за способами представлення та особистими візуальними кордонами. Тобто картини мисткині «передають алегорію прагнення сучасних жінок до автономії та доступу до публічної сфери» (Тео, Р., 2010: 70-71), але роблять це у спосіб, що маніфестує нову соціальну реальність. У книзі про жіночу поезію Хун Чжан пише: «Зіткнутися з наготою завжди є вкрай сміливим жестом у сторону конфуціанської етики» (Тео, Р., 2010: 71). Зважаючи на те, що предметом діалогу для художниці виступає патріархальний уклад конфуціанської культури Китаю, стає зрозумілим складний символізм жіночої оголеності поза межами жанрової репрезентації.

Таким чином, для жіночого мистецтва зазначеного періоду часу зміна образу жінки є передусім проблематикою самопрезентації. Наприкінці XIX – на початку XX ст. жіночий портрет функціонував у контексті патріархальної естетики. Його стереотипну сутність яскраво характеризує Се Шінь (謝世英) як «образ краси, сповненої елегантності, м'якості, спокою та культурного темпераменту», який при цьому має візуально обов'язково промовляти про «гідність та доброчесність жінки» (謝世英, 2013: 82).

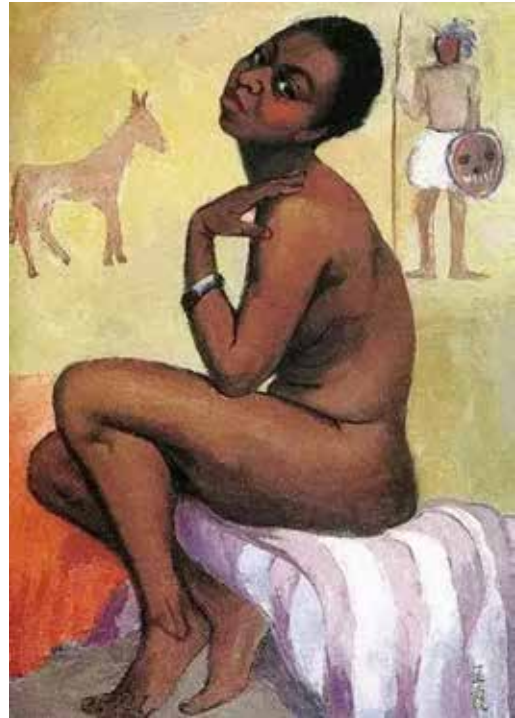
Зазначений стереотип формував відповідні художньо-стилістичні форми жіночих образів, що мали відповідати наперед усталеними нормам репрезентації місця жінки у світі чоловіка та його родини. Жіночий портрет спирався на емоційний репертуар, що неодмінно повертав глядача до візуальної концепції жінки, яка ні про що не хвилюється, яка може у цьому стані бути усміхненою, замріяною або сумною, проте не здатна виражати емоційну рефлексію за межами життєвого укладу великої родини чоловіка.

Відтак, жіноче мистецтво на момент свого виходу на художній простір та спроби промовляти від імені самих себе, стикнулося із цілою низкою художніх стереотипів. Представниці цієї генерації часто були змушені висловлювати свої думки «більш неявною художньою мовою, ніж чоловіки-митці» (唐颖琼, 2013: 63). Характерним прикладом такого дуалістичного підходу є одна із найбільш виразних картин Пань Юліан першої половини 1930-х рр., яка отримала метафоричну назву «Західна оголена» (іл. 5).

У більшості картин у жанрі «ню» цього періоду героїнями сюжету були східні жінки, адже Пань Юліан рідко використовувала європейських жінок як натуру для зображень. Натомість наро-



Іл. 5. Пань Юліан. «Західна оголена». 1930-ті. П., о.



Іл. 6. Пань Юліан. «Африканська жінка». 1930-ті. П., о.

чита «європейськість» цього образу підкреслена експресивними рисами обличчя та нехарактерною для східного тілесного темпераменту поставою фігури (підкреслено висока та пряма фігура з вигинами від плечей до рук, що підтримує візуальний баланс за допомогою протилежних рухів голови та ніг). Пань Юліан використовує прямі лінії, які схожі на ескізування, проте завдяки цьому формується перетин форм та підкреслюється об'ємні маси тіла.

Прагнення мисткині розрізнити умовні кордони та норми репрезентації жіночого тіла у різних культурних системах репрезентації помітні у порівнянні «Західної оголеної» із картиною «Африканська жінка» (іл. 6), що також відноситься до зазначеного періоду в творчості художниці. Експериментуючи із колірною експресією та наслідуючи фовістичну стильову образність, Пань Юліан, тим не менше, не залишає глядачеві жодних натяків щодо умовної реалістичності представлення образу жінки.

Достатньо широко стилістична палітра Пань Юліан представлена у жанрі натюрморту. Експериментуючи із різноманітними художніми мовами модернізму, мисткиня на ранньому етапі (1930-ті рр.) віддає перевагу фовізму, а пізніше більш активно звертається до постімпресіонізму та реалізму. Такий стильовий спектр в цілому характерний для генерації китайських худож-

ниць першої половини ХХ ст., які навчалися у Європі в безпосередньому контакті із представниками зазначених стилістичних напрямків. Проте в авторській манері Пань Юліан можна виділити декілька особливостей, які репрезентують її особисті пошуки.

Так, картини 1930-х – 1940-х рр. сповнені експериментами із ракурсом, представленням площин та, загалом, точкою спостереження за художніми формами. Натюрморти цього періоду насичені символізмом та прихованими відсилками до культури інтерпретації предметів, особливо як елементів жіночої повсякденної репрезентації (віяло, пудрениця, фрукти тощо). Наприклад, такими є картини «Натюрморт із віялом» (1935 р.) (іл. 7) та «Натюрморт із маскою» (1934 р.) (іл. 8).

У предметних натюрмортах Пань Юліан використовує вкрай цікавий прийом формальної експресії, коли активна тоново-колірна фактура заднього плану вступає у діалог із репрезентативними формами. Експресивні відкриті кольори примушують виражати форму лінійно-геометричними засобами, що надає творам особливу гостру візуальну риторичку. Подібну манеру ми можемо побачити у роботі «Груша і квітковий рушник» (1936 р.) (іл. 9).

Натомість квіткові натюрморти 1940-х – 1950-х рр. виражають більш явне захоплення екс-





Іл. 7. Пань Юліан. «Натюрморт із віялом». 1935. П., о.



Іл. 8. Пань Юліан. «Натюрморт із маскою». 1934. П., о.



Іл. 9. Пань Юліан. «Груша і квітковий рушник». 1936. П., о.



Іл. 10. Пань Юліан. «Кімнатні квіти». 1937. П., о.

пресією кольору та вже не містять такого відвертого загравання із символічною інтерпретацією (іл. 10).

**Висновки.** Таким чином, значення Пань Юліан як представниці генерації художниць першого покоління китайського модернізму пов'язане із її вагомою роллю та місцем у процесі відкриття китайського олійного живопису на Заході у першій половині ХХ ст. Водночас зазначений процес набув важливого зустрічного імпульсу, який призвів до переосмислення значення олійного живопису в межах китайського образотворчого мистецтва,

а також сколихнув увагу до проблематики жіночого мистецтва.

Проведений нами аналіз засвідчує, що творчість Пань Юліан, зокрема у жанрі портрету, автопортрету та натюрморту, стала важливим прецедентом для репрезентації китайського модернізму. На відміну від «чоловічого» сегменту генерації 1920-х–1940-х рр., жіноче мистецтво додало до тематичного та художньо-образного репертуару метафоричну мову дуалістичних символів та алюзій, які промовляли від імені маргіналізованої жіночої спільноти, закладаючи підвалини для подальших трансформацій.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ген Ч. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція. Дис. ... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05: образотворче мистецтво. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2019. 432 с.

2. Teo P. Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2010. № 12 (2). P. 65–80.
3. 唐颖琼. 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的. 2013. 参花: 下, 数字 6, 页 61.
4. 刘雯昕. 潘玉良, 把脂粉化为油彩. 环球人物. 2017. 数字 9, 页 98–101.
5. 宋倩倩. 民国时期留法女画家. 明日风尚. 2016. 数字 10, 页 289–292.
6. 潘玉良. 潘玉良美術作品選. 安徽省博物馆编. 江苏美术出版社. 1988 (3).
7. 徐志祥, & 王靖国. 终喜画魂含笑归—潘玉良先生遗作展巡礼. 南京艺术学院学报 (美术与设计版). 1988.
8. 易茗, & 雷蕾. 渴望 电视连续剧《潘玉良》主题歌. 音乐世界. 1990. 数字 7, 页 5.
9. 隔山. 民国传奇女画家潘玉良. 党课. 2015. 数字 17, 页 115–117.
10. 張瀚云. 論東西方畫家的 [繆司] 圖像之象徵性符號—以克林姆, 高更, 潘玉良, 陳進為例. 中國文化大學藝術研究所美術組. 1998.
11. 姚玳玫. 守护自我: 潘玉良与她的画作 (1928–1937). 文艺研究. 2010. 数字 12, 页 129–137.
12. 陆婵映. 自我的凝视和重塑—评姚玳玫新著《自我画像—女性艺术在中国 (1920–2010)》. 粤海风. 2020. 数字 6, 页 40–43.
13. 李菁. 代画魂潘玉良: 爱情与艺术让她获得重生. 记者观察. 2015. 第 1 部分, 数字 9, 页 60–63.
14. 謝世英. 混搭現代性與傳統價值: 日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945. 藝術學研究. 2013. 数字 13, 页 79–125.
15. 唐颖琼. 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的. 2013. 第 2 部分, 数字 6, 页 61–65.

#### REFERENCES

1. Geng Zhirong. (2019) Zhinochyi portret u kytaiskomu zhyvopysi XX – pochatku XXI st.: obrazno-stylova evoliutsiia [Woman's Portrait in Chinese Painting of the 20th – beginning of the 21st century: Figurative and Stylistic Evolution]. Dissertation of the PhD degree for the specialty 17.00.05: Fine Arts. Lviv National Academy of Arts. [In Ukrainian]
2. Teo P. (2010) Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 12(2), 65–80. [In English]
3. 唐颖琼. (2013) 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的 [Tang Yingqiong. A Brief Analysis of the Artistic Characteristics and Creative Purposes of Female Painters in the Republic of China]. 参花: 下, 数字 6, 页 61. [In Chinese]
4. 刘雯昕. (2017) 潘玉良, 把脂粉化为油彩 [Liu Wenxin. Pan Yuliang, turning powder into oil paint]. 环球人物 [Global Figures], 数字 9, 页 98–101. [In Chinese]
5. 宋倩倩. (2016) 民国时期留法女画家 [Song Qianqian. A Female Painter Who Studied in France During the Republic of China Period]. 明日风尚 [Tomorrow's Fashion], 数字 10, 页 289–292. [In Chinese]
6. 潘玉良. (1988) 潘玉良美術作品選. 安徽省博物馆编. 江苏美术出版社 [Pan Yuliang. Selection of Pan Yuliang's Art Works. Compiled by Anhui Provincial Museum. Jiangsu Fine Arts Publishing House]. 数字 3. [In Chinese]
7. 徐志祥, & 王靖国. (1988) 终喜画魂含笑归—潘玉良先生遗作展巡礼 [Xu Zhixiang, & Wang Jingguo. The Painting Soul Finally Returned with a Smile: A Tour of the Exhibition of Mr. Pan Yuliang's Posthumous works]. 南京艺术学院学报 (美术与设计版) [Journal of Nanjing University of the Arts (Art and Design Edition)] [In Chinese]
8. 易茗, & 雷蕾. (1990). 渴望 电视连续剧《潘玉良》主题歌 [Yi Ming, & Lei Lei. Desire, Theme Song of the TV Series "Pan Yuliang"]. 音乐世界 [Music World]. 数字 7, 页 5. [In Chinese]
9. 隔山. (2015) 民国传奇女画家潘玉良 [Geshan. Pan Yuliang, a Legendary Female Painter in the Republic of China]. 党课 [Party Lesson], 数字 17, 页 115–117. [In Chinese]
10. 張瀚云. (1998) 論東西方畫家的 [繆司] 圖像之象徵性符號—以克林姆, 高更, 潘玉良, 陳進為例. 中國文化大學藝術研究所美術組 [Zhang Hanyun. On the Symbolic of [Muse] Images of Eastern and Western Painters – Taking Klimt, Gauguin, Pan Yuliang, and Chen Jin as Examples. Fine Arts Department, Institute of Art, Chinese Culture University]. [In Chinese]
11. 姚玳玫. (2010) 守护自我: 潘玉良与她的画作 (1928–1937) [Yao Daimei. Protecting the Self: Pan Yuliang and Her Paintings (1928–1937)]. 文艺研究 [Literary Studies], 数字 12, 页 129–137. [In Chinese]
12. 陆婵映. (2020) 自我的凝视和重塑—评姚玳玫新著《自我画像—女性艺术在中国 (1920–2010)》 [Lu Chanying. Self-Gaze and Self-Reconstruction: A Review of Yao Daimei's New Book Self-Portrait: Women's Art in China (1920–2010)]. 粤海风 [Guangdong Sea Breeze], 数字 6, 页 40–43. [In Chinese]
13. 李菁. (2015) 代画魂潘玉良: 爱情与艺术让她获得重生 [Li Jing. The Soul of Painting Pan Yuliang: Love and Art Allowed Her to Be Reborn]. 记者观察 [The Journalist Observation], 第 1 部分, 数字 9, 页 60–63. [In Chinese]
14. 謝世英. (2013) 混搭現代性與傳統價值: 日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945 [Xie Shiying. Mixing Modernity and Traditional Values: Female Images in Taiwanese Art During the Japanese Colonial Period 1927–1945]. 藝術學研究 [Art Research], 数字 13, 页 79–125. [In Chinese]
15. 唐颖琼. (2013) 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的 [Tang Yingqiong. A Brief Analysis of the Artistic Characteristics and Creative Purposes of Female Painters in the Republic of China], 第 2 部分, 数字 6, 页 61–65. [In Chinese]