

4. Peng, Y.G. Analysis of the Traditional Chinese Garden.) Beijing, PRC : China Architecture and Building Press, 1986. 140 p.

5. Rinaldi, B. M. The Chinese Garden: Garden Types for Contemporary Landscape Architecture. Basel : Birkhäuser Press, 2011. 176 p.

6. Warner, Zachary K., "Chinese Gardens: Solutions for Urban Nature Deficit" (2020). All Graduate Plan B and other Reports. 1501. <https://digitalcommons.usu.edu/gradreports/1501> (дата звернення: 15.10.2022).

7. Zhang, D. Classical Chinese Gardens: Landscapes for Self-Cultivation. Journal of Contemporary Urban Affairs, 2(1), 2018 P. 33–44. URL: <https://doi.org/10.25034/ijcua.2018.3654> (дата звернення: 07.10.2022).

УДК 7.03.73/75

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-284-8-14>

*Михайлова Р. Д.*

*ORCID: 0000-0002-7264-0205*

*доктор мистецтвознавства, професор,*

*професор кафедри дизайну інтер'єру та меблів*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

*м. Київ, Україна*

## **КИТАЙСЬКИЙ ЖИВОПИС У ВЗАЄМОДІЯХ З ЄВРОПЕЙСЬКИМ МИСТЕЦТВОМ**

**Ключові слова:** китайська художня культура, образотворче мистецтво, живопис, етапи розвитку.

Впродовж багатьох століть представники образотворчого мистецтва Китаю практично не мали творчих контактів з європейським світом. Впливи з боку інших культур виникали як наслідок завоювань та колонізацій, що обумовлювали певні явища в китайській художній культурі. Такі умови склалися у XVII ст., коли в Китаї утвердилася маньчжурська династія Цін, у XIX ст., коли Росії вдалося здійснити на Китай активний економічний тиск шляхом дипломатичних угод, наприкінці XIX ст., коли Японія домоглася успіху у японсько-цінській війні 1894–1895 рр. У XX ст. Сінхайська революція 1911–1913 рр., падіння імперії й проголошення Республіки, створили підґрунтя для культурного впливу Радянського Союзу та Європи.

Першим європейським художником, який залишив свій слід у китайському мистецтві, був Джузеппе Кастільоне (1688–1766) – італійський місіонер-єзуїт, який зумів привабити до себе увагу китайського нобілітету настільки, що був призначений придворним художником та архітектором імператора Цянлуна (1711–1799). Від часів Кастільоне, відомого в Китаї як Лан Шинін, західна архітектура та живопис не переставали цікавити китайську творчу аудиторію [1, с. 156–163].

У XIX ст. захоплення західною цивілізацією як зразком більш сучасного й раціонального життя, призвело до появи на Шанхаї об'єднання прихильників європейської культури, поширення якого відбулося у середовищі митців Нанкіну, Сучжоу, Усі, Кантону (Гуанчжоу). Ідеї «Шанхайської групи» розкривав живопис, який поєднував європейські та китайські риси. Новий для Китаю, він розвинувся у межах традицій «гохуа», звернувшись до таких засобів європейського мистецтва, як геометрична перспектива, світлотіньове моделювання об'єму, психологізм, інтерес до людини. Очільником зазначеної школи став Чжао Чжицян – останній великий «художник-літератор», а згодом - митці родини Жень. У XX ст. живопис гохуа, завдяки таким видатним майстрам, як Ци Бай-ши, Сюй Бейхун, Цян Чжаохе, їх послідовникам, до яких належали Е Цянь-юй, Чжан Дин, Пань Юн, поповнився новаторськими ідеями.

З початку XX ст. нову хвилю творчих контактів китайського мистецтва з Європою зумовила можливість отримати освіту у європейських вишах та живе спілкування з європейськими митцями. У Європі навчалися Сюй Бейхун, Лін Фенмянь, Лю Хайсу, Янь Веньлянь. Західні програми застосовувалися у вишах Пекину, Ханчжоу, Нанкіна, Учання, Сучжоу, Шанхаю.

Картина змінилася після створення у 1949 р. КНР. З початку 50-х рр. мистецтво Китаю розвивалося у суворо регламентованих межах політичних і ідеологічних реформ, коли Комуністична партія Китаю поставила перед китайським мистецтвом завдання політичного виховання народу. Лідер китайського народу Мао Цзедун поставив перед діячами мистецтва завдання - ідеалізацію комуністичного майбутнього, проголосивши основним методом – реалізм, а зразком - мистецтво СРСР. Поворот Китаю до ізоляції від світу автоматично повертав мистецтво до давніх правил і схем, його «консервативності». Пошуки нових засобів виразності у живописі гохуа, розпочаті Сюй Бей-хуном та Цян Чжаохе, або художні рішення у постичному та ліричному аспекті, як у творчості Чжоу Чангу, Хуан Чжоу, були недоречні. З середини 50-х рр. гохуа повернувся до архаїчних традицій пейзажу та жанру квітів й птахів. Окремі спроби осучаснити твори введенням у традиційне зображення новобудов, виробничих елементів,

шосейних доріг, як на сувоях Лі Сюн–цая, виглядали неприродно. Більш продуктивною виявилася спроба переосмислення традицій, як це вдалося майстру пейзажу Лі Кежаню, а також оновлення засобів шляхом опанування олійним живописом, як у майстерних за виконанням роботах У Цзо-жень, Дун Сівень. Змістовно-образний ряд творів піддавався змінам дуже повільно, хоча зміни в душі європейської системи все ж відбувалися: додалися історичні, соціальні, військові сюжети, натюрморт, портрет тощо. На середину ХХ ст. у мистецтві КНР, де співіснували декілька офіційно санкціонованих підходів - китайський ортодоксальний, «соцреалізм» та синтезований із західної й китайської традиції. Вони реалізовувалися у стилістиці «революційного романтизму», «поетичного мистецтва», «мистецької героїки». Найбільше поширення отримали зображувальні прийоми соцреалізму, звернення до якого посилювали культурні обміни китайських художників з митцями країн соціалістичного табору та СРСР. У вишах СРСР навчалися Чюань Шаньши, Сяо Фен, Лі Тяньсян, Го Шаоган, Чжан Хуачин, Лінь Ган, Ван Девей, Чинь Чжен, Гао Хун, Хе Кунде, Ван Лючю, Юй Чжанхун, Хоу Імін, Цзинь Шаньї, Чжань Цзяньцзинь. В Пекіні та Ханчжоу викладали та керували майстернями радянські фахівці. Учень відомого радянського художника К. М. Максимова був, наприклад, Цзинь Шаньї, послідовний прибічник соцреалізму. В результаті цих тенденцій, попри суворий регламент, засвоєння китайськими майстрами радянського офіційного мистецтва дало поштовх до оновлення традицій. Методики, запроваджені Ло Гунлю, Дон Сивеном, У Цзоженом збагатили китайське мистецтво образно-стилістичною різноманітністю, західноєвропейським й радянським історичним досвідом. Про це свідчить доробок таких художників, як Янь Венлянь, Люй Шибай, Чжан Шухун, Вей Тянлінь, Юй Бень, Лі Жейнянь, У Гуаньчжун.

У період «культурної революції» 1966–1976 рр., характер мистецтва, його стиль, мовні засоби, художнє трактування подій, зазнали суттєвих змін. Посилення політичного контролю над усіма сферами людської активності, постійний партійний контроль за діяльністю художників, змінили картину розвитку китайського живопису. Провідним завданням стало увічнення вождів, діячів партії, народних обранців, портрети яких виконувалися в душі офіційних світлин. Культурною революцією було припинено і взаємні китайсько-європейські та китайсько-радянські культурні стосунки, до яких додалися дипломатичні конфлікти між КНР та СРСР 1960–1980х рр. У пошуках творчої свободи китайські митці переселялися до Тайваню, Гонконгу, Сингапуру, Південно-Східної Азії, Гавайїв, Європи, США.

Закінчення культурної революції у 1976 р. та «нова реальність» повернули до мистецького життя Китаю гуманістичні настрої. Цікавість митців до історії народу та його сучасних буднів стали провідними темами у творах Ду Цзянь, Гао Ягуан, Су Гаолі, Лінь Ган, Пан Тао, Чжань Цзаньцзинь, Чжу Пайчжень, Цзинь Шаньї. Ряд митців, такі як У Гуань Чжун, Вей Чимей, Ло Ерчжень, То Муші, Цао Далі передавали у творах особисті почуття та переживання, повертаючи у мистецтво романтику, поезію, сентименти, неприпустимі під час культурної революції. Середина 80-х рр. відзначилася у мистецтві Китаю тенденцією, що отримала назву «нові віяння 1985-го року». Її відрізняла відкритість, ідеологічне звільнення й прогрес у мистецькій сфері у напрямку «відчинених дверей». Він передбачав опанування всіх зображувальних засобів шкіл Європи від класицизму по постмодернізму, розширення мистецького кругозору.

В результаті таких змін десятиліття 1990–2000-х рр. стало часом позитивних трансформацій: китайський реалізм набув складного «високоорганізованого» характеру, де реалістичні прийоми знайшли місце у модерністському дискурсі, органічному синтезі модерних та новітніх стилістичних рішень, прийомів, способів художнього мислення, нового пластичного синтезу, як, наприклад, творчість Хе Цзяіна.

Засвоєння й «асиміляції» нових методів в мистецтві Китаю ХХ – початку ХХІ ст. набуває динамічності, відкритості, діалогу з глядачем. Переосмислення та переробка радянських, західноєвропейських та світових традицій, не означає відмови китайського мистецтва від національного спадку. Вміння наблизити традиційний живопис до життєвих реалій, нового укладу - не лише принципова відмінність сучасного китайського мистецтва, а й визначення його перспектив, де головний вектор - це багатосторонні взаємні творчі обміни із сучасними творчими спільнотами різних країн.

Підсумовуючи, відзначимо, що китайський живопис нині має досить значний досвід взаємодій з європейським світом. Він охоплює період від ХVІІ до початку ХХІ ст., впродовж якого було реалізовано етапи знайомства (ХVІІ ст.), вивчення (ХІХ ст.) та опанування (ХХ ст.) системою європейських мистецьких традицій, відмінних від китайських. На етапі, що охоплює кінець ХХ – початок ХХІ ст. засвоєння й асиміляція нетрадиційних для Китаю методів відбувається як творче переосмислення радянських, західноєвропейських та світових традицій у напрямку національного спадку, що є загальносвітовою тенденцією, притаманною культурі ХХ–ХХІ ст. в цілому.

## Література:

1. Михайлова Р. Образотворче мистецтво в україно-китайській культурній дипломатії. Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. *Культурологічний альманах*. К. : Ун-т ім. Драгоманова. 2017. Вип. 5. С. 156–163.

УДК 72.01.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-284-8-15>

**Рахно К. Ю.**

ORCID: 0000-0002-0973-3919

*доктор історичних наук, старший дослідник,  
провідний науковий співробітник Науково-дослідного сектору етно-  
графічної (антропологічної) керамології  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному  
с. Опішне, Полтавська область, Україна*

## ЧЕРЕПИЧНІ ДАХИ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЙСЬКОЇ СТОЛИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Ключові слова:** дах, черепиця, покрівельна кераміка, глиняні фігурки, обереги, Заборонене Місто, Китай.

Черепичні дахи були найбільш оригінальним, прикметним і впізнаваним елементом традиційної китайської архітектури, що формували образ імперського міста. У Китаї черепиця виступала важливою складовою частиною будівлі і повинна була виконувати низку специфічних сакральних завдань. Серед іншого, на дахову глиняну пластику в традиційному китайському суспільстві покладалися цілком конкретні функції маніфестації суспільного статусу будівлі, захисту її від зла та конструювання щасливого буття в ній, що спиралися на давні космологічні уявлення. Проте масштабні політичні катаклізми, що спіткали Китай у другій половині ХХ століття, виявилися загрозою для зображень і символів добрих сил. Як вказує канадійсько-китайська письменниця Джуді Фун Бейтс, чимало апотропеїчних фігурок постраждало внаслідок Культурної Революції, сумнозвісного соціально-політичного руху 1966–1976 років: «Під час однієї з наших прогулянок Кун вказав на декоративні черепичини вздовж гребеня даху кожного будинку. Вони були прекрасно виліпленими й детальними, але там, де вони повинні були виступати над дахом в елегантній спрямованій вгору