

УДК 7.027 : 75 . 0.032 (510) «195-201» :7.072.2
DOI 10.33625/visnik2022.01.107

Володимир ТАРАСОВ

ID ORCID 0000-0003-2164-9135

Вейке ВАН

ID ORCID 0000-0002-0286-3833

*Харківська державна академія
дизайну і мистецтва*

КАТЕГОРІЯ ОБРАЗНОСТІ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: КИТАЙСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

Тарасов В. В., Ван В. Категорія образності в дослідженні образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ століття: китайський мистецтвознавчий дискурс. Стаття присвячена важливій проблемі дослідження зображальних принципів образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст. в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. У центрі уваги перебуває категорія образності, яка є на сьогодні однією з центральних в науково-дослідному апараті китайських науковців. Образотворче мистецтво Китаю має на сьогодні вкрай цікавий мистецтвознавчий ґрунт, теоретичного узагальнення потребують практично всі основні вектори розвитку китайського мистецтва. Вагоме значення для аналізу розвитку мистецтва Китаю має категоріальний апарат дослідження, що в багатьох аспектах є відмінним від звичного для європейських науковців поняттєво-термінологічного дискурсу. У більшості випадків категорія образності інтерпретована як складова аксіологічного апарату мистецтва, що дозволяє пояснити сутнісні риси художньої ідеї мистецького твору у взаємозв'язку з властивостями техніко-композиційних складових. До основних мистецьких елементів, що складають сутнісне поле такого аналітичного апарату, слід віднести техніко-технологічні, формальні та композиційно-пластичні аспекти аналізу, котрі репрезентують «матеріальну» зображальну природу художнього твору. Як засвідчують дослідження китайських науковців (таких як Фу Цян, Цзя Сяодун, Чжан Чаохуй та ін.), система виражальних засобів є невід'ємним складником організації та вираження цієї художньої природи. Паралельно з цим інтерпретація художньої образності твору та загальне осмислення його мистецької сутності продукують характерну «нематеріальну» (естетико-філософську) природу оцінки твору мистецтва, яка часто покликається на літературні або релігійні ремінісценції. У багатьох дослідженнях китайські вчені прагнуть показати прямий взаємозв'язок між двома групами мистецьких елементів, що назагал складають поняттєве поле категорії «образність».

Ключові слова: образотворче мистецтво Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст., зображальні принципи, образність, олійний живопис.

Tarasov V., Wang V. The Category of Imagery in the Study of Fine Arts in China in the Second Half of the 20th — Early 21st Century: Chinese Art Discourse. The article is devoted to the important problem of studying the imagery principles of fine art in China in the second half of the 20th — early 21st century. The focus is on the category of imagery. Today, this category is among the main ones within the research apparatus of Chinese art critics. Today the fine art of China has a very interesting art history ground; almost all the main vectors of Chinese art development need theoretical generalization. The categorial apparatus of research, which in many aspects differs from the conceptual and terminological discourse familiar to European scientists, is of great importance for the analysis of the development of Chinese art.

Based on the analysis of a wide range of professional literature, which covers current research of the last decade (2012–2022), the authors of the article offer the following conclusions. Chinese scholars are actively using the traditional spectrum of art analysis: from the search for formal characteristics of works of art to the generalization of the system of imagery principles.

In most cases, the category of imagery is interpreted as part of the axiological apparatus of art. This allows us to explain the essential features of the artistic idea of a work of art in relation to the properties of technical and compositional aspects. The main artistic elements that make up the content of the analytical apparatus include technical and technological, formal, compositional and plastic aspects of the analysis. They represent the “material” imagery nature of the work of art. According to research by Chinese scholars (including Fu Qiang, Jia Xiaodong, Zhang Chaohui, etc.), the system of means of expression is an integral part of the organization and expression of the artistic nature of art. At the same time, the interpretation of the artistic imagery of the work determines the “immaterial” (aesthetic and philosophical) nature of the evaluation of the work of art. It is often based on literary or religious reminiscences. In many studies, Chinese scholars have sought to show the direct relationship between two groups of artistic elements that generally make up the conceptual field of the imagery category.

Keywords: fine arts of China of the second half of the 20th — beginning of the 21st century, imagery principles, imagery, oil painting.

Упродовж останніх десятиліть невід'ємною характеристикою образотворчого мистецтва Китаю стали художні трансформації та якісні зміни мистецької жанрової палітри. Збагачення художніх форм триває в постійному діалозі з китайською мистецькою спадщиною та породжує системну роботу з західноєвропейським мистецтвом — як класичним, так і сучасним. Це означає, що образотворче мистецтво Китаю має на сьогодні вкрай цікавий мистецтвознавчий ґрунт. Дослідження цього багатого в усіх відношеннях матеріалу ви-

кликає постійну увагу з боку мистецтвознавців, арткритиків, галеристів, музейників — адже теоретичного узагальнення потребують практично всі основні вектори розвитку китайського мистецтва.

У цьому контексті вважаємо за необхідне погодитись із думкою Чжан Даосіна (张道兴) та Сю Сянцюнь (许向群), які стверджують, що і загальні тенденції розвитку китайського живопису, й окремі, досить вузько орієнтовані проблеми генезису «форми, кольору та композиції» вже давно «викликають занепокоєння в колах китайських дослідників живопису» [25, с. 24]. Якщо додати до цього спрямованість китайського мистецтвознавства на визначення та всебічне пропагування унікальності розвитку китайського живопису (аргументуючи свою думку, покличемось на досить характерну в зазначеному ракурсі статтю китайських дослідників), винесена у заголовок проблематика набуває очевидної актуальності [18, с. 109–110].

Вагоме значення для аналізу розвитку мистецтва Китаю має категоріальний апарат дослідження, що в багатьох аспектах є відмінним від звичного для європейських науковців поняттєво-термінологічного дискурсу. Китайське мистецтвознавство оперує чималою кількістю понять і термінів, що виникли та розвинулись на ґрунті поєднання традиційних та інноваційних мистецьких практик. У цих рамках наша увага сфокусована на проблематиці зображальних принципів, що наразі функціонує в дослідницькому апараті китайських мистецьких студій як провідний аналітичний інструментарій. Система принципів побутує у формі своєрідного естетичного та філософського підґрунтя для дослідження сучасного генезису образотворчого мистецтва Китаю. Проте її (системи) універсальність, що очевидна для китайського дослідника та читача, часто не є такою у межах європейських студій. Як вагомий зображальний принцип виступає сьогодні категорія образності, що останнім десятиліттям активно увійшла до дослідницької риторики китайських науковців як свого роду еквівалент художньо-стилістичних інтерпретацій переважно олійного живопису.

Отже, виходячи з вищезазначених актуальних питань щодо осмислення шляхів розвитку китайського мистецтва в китайській науковій думці, метою даної статті є визначення та характеристика образності як одного з ключових зображальних принципів у мистецтві Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст. саме у рамках репрезентації китайських мистецтвознавчих студій.

Зважаючи на окреслену вище мету, автори публікації здебільшого орієнтувались на відпо-

відні джерела дослідження, опубліковані протягом останнього десятиріччя (2012–2022 рр.) у виданнях академічних установ, які безпосередньо пов'язані з сучасною мистецькою освітою, таких як *Журнал Академії мистецтв НОАК*, *Журнал Сіаньської академії образотворчих мистецтв*, *Журнал Нанкінського університету мистецтв*, *Журнал педагогічного університету Юйсі*, *Журнал Чунцинського університету науки і техніки* тощо. Також ми зверталися до загальнонавчальних авторитетних фахових видань (наприклад, до *Журналу Національного художнього музею Китаю*, «*Образотворче мистецтво*» та «*Мистецькі огляди*»). У контексті заявленої тематики дослідження обрана репрезентативна джерельна база. Ключові характеристики та основна гіпотеза дослідження викладені на прикладі творчості китайських художників Чжан Даосіна (张道兴), Чень Юминя (陈钰铭) та Ху Юнкая (胡永凯), які одночасно є відомими дослідниками китайського образотворчого мистецтва та за останні декілька десятиліть неодноразово публікували результати своїх розвідок у фахових виданнях Китаю.

Китайські дослідники в цілому розглядають зображальні принципи в образотворчому мистецтві як своєрідну естетичну систему, що здатна виступити в ролі універсального засобу репрезентації мистецької ідентичності. Саме тому питання образності художньої мови є центральним у багатьох наукових дослідженнях. Китайські вчені намагаються пояснити роль і значення впливу західноєвропейського мистецтва, зокрема, у практиці олійного живопису.

Проблематика образності китайського мистецтва надзвичайно гостро репрезентована в межах дискусії про «націоналізацію» технічних і художніх здобутків західноєвропейського олійного живопису, яка тривала в китайських мистецьких студіях упродовж останніх двадцяти років [6, с. 129].

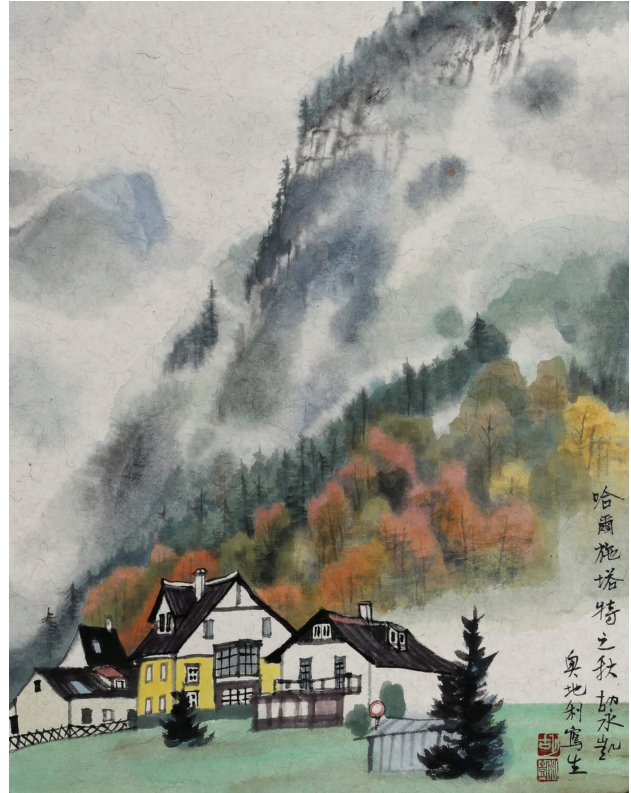
Зрештою, важливо зазначити, що саме образність як природно властива характеристика китайського мистецтва була визнана за ключову рису китайської ідентичності мистецтва. Ші Жунлі (史荣利) підкреслює: «Якщо традиційна китайська культура та національна естетична психологія не зможуть бути реалізовані в межах технічних і формальних законів західноєвропейського живопису, то китайським митцям залишиться хіба що наслідувати західне мистецтво» [32, с. 179]. Таким чином, саме категорія «образності», з точки зору китайських науковців, є запорукою мистецької репрезентативності. У цьому сенсі, на думку дослідників, використання традиційних прийомів рисунку та живопису, а також їхня адаптація до манери роботи в олійних фарбах є ознакою того,

що в художньо-образному контексті «розвиток китайського образотворчого мистецтва триває в рідній китайській традиційній культурі» [7, с. 94–95].

Становлення сучасної художньої мови олійного живопису, як вважає Шан Хуей (尚辉), пов'язана з процесом «китаїзації художніх засобів репрезентації західної культури», що не було простим явищем та тривало більше ніж століття. Утім, на думку науковця, універсальні властивості цієї художньої мови були сформовані «самим життям», а не стали наслідком певних історичних подій або культурних феноменів. Художня мова нового (олійного) живопису виникла поступово на основі художнього переосмислення «ідейного змісту життя, народних звичаїв та образності китайської культури». Іншими словами, вона є результатом «іншої культурної інтеграції», ніж це зазвичай спостерігалось, і розвитку західноєвропейського мистецтва [30, с. 41–42, 46]. Саме це пояснює специфіку системи виражальних засобів та зображальні принципи образотворчого мистецтва.

Як технічна система художнього письма олійний живопис є продуктом західноєвропейського мистецтва. З точки зору китайської естетики ця система виглядає досить консервативною, оскільки покладається передусім на домінуючі формальні взаємозв'язки у зображувальному просторі. Натомість китайське мистецтво генерує образність і зображальні ідеї, які можуть бути втіленими у технічному (формальному) сенсі достатньо різноманітними засобами [2, с. 103–104].

Аби краще пояснити наведену вище закономірність, розглянемо інтерпретації зображального принципу образності мистецтва на прикладі творчості та наукового доробку Ху Юнкая (胡永凯), китайського художника та викладача. З його точки зору, китайський живопис у другій половині XX ст. не мав єдиного визначеного вектора розвитку, побутуючи між реалізмом та абстрактним мистецтвом як двома найбільшими віхами у суто китайському відчутті прекрасного. При цьому Ху Юнкай вважає, що художній принцип образності зображення завжди виступав у ролі певної естетичної домінанти, яка визначала засадничі риси образотворчого буття мистецтва. Відтак, саме «образність» художник проголошує найвищим принципом у сучасній ієрархії художніх категорій [11, с. 96–109]. Слід наголосити, що зазначений принцип Ху Юнкай прагне інтерпретувати в контексті «системи китайського живопису», яка, з точки зору дослідника, охоплює найбільш репрезентативні практики традиційного мистецтва в межах сучасних образотворчих тенденцій



Іл. 1. Ху Юнкай. Осінь у Гальштатті.
2017. 40 × 32 см

[14, с. 119]. У цій системі, підкреслює вчений, розуміння традиції в жодному разі не обмежується «поетичним живописом», але також включає і декоративно-ужиткові практики: розпис порцеляни, паперову витинанку, декорування зброї тощо. Відтак, сама по собі «система китайського живопису» є особливим художнім контекстом, де виникають та взаємодіють між собою «фактори мультикультуралізму» [13, с. 47–48].

«Образність» як центральний зображувальний принцип інтерпретується мистцем і в рамках аналізу живопису як, передусім, образотворчої художньої мови. Особлива увага в його мистецьких студіях відведена питанням композиції творів і обґрунтуванню системи виражальних засобів (насамперед у колірно-фактурних пошуках) [15, с. 102–103] (іл. 1). Наприклад, у програмній статті «Окремі розмови про живопис» (2006) Ху Юнкай наголошує на використанні статичної композиції в багатьох своїх творах, пояснюючи це особливою «образною» фактурою свого мистецтва, яке «продукує спокій, тишу та ностальгію» [10]. Слід також зазначити, що попри таку авторську інтерпретацію своїх творів, роботи Ху Юнкая не позбавлені внутрішньої динаміки, котра, вочевидь, лине від центрального художнього маніфесту автора, неодноразово проголошеного в публікаціях та лекціях: «Образотворче мисте-

цтво — це, у першу чергу, стан відображення душевних переживань митця» [там само].

На наш погляд, композиційно-пластична мова творів Ху Юнкая не ідеалізує ідею руху, що загалом є характерним для «шанхайської» школи образотворчого мистецтва. Його образи, особливо жіночі, вкрай обережні та часто перебувають не межі декоративізму і стилізації (іл. 2). Слідуючи за своєю тезою про ідею руху як образної конструкції, що перебуває передусім в інтерпретації глядача («усе рухається, але розум нерухомий»), художник досить часто використовує специфічний зображувальний прийом, представляючи рухомих фігур у статичному (застиглому) візуальному контексті [12, с. 77–78].

Також вважаємо за необхідне окремо акцентувати особливу роль жіночих образів у творчості Ху Юнкая, що неодноразово відмічалось дослідниками як певна данина поваги автора до художніх традицій Китаю. Жіноча галерея митця досить багата на образні ремінісценції, де знаходиться місце як для вповні традиційних сюжетів, так і для зображення оголеної натури й декоративної пластики [4].

Таким чином, на прикладі художніх і дослідницьких робіт Ху Юнкая ми бачимо характерні риси «образності» мистецтва як своєрідної естетичної програми. Вдаючись до діалогу з західноєвропейською спадщиною, художник постійно намагається пояснити межі та характер інтерпретації прийомів і технік олійного живопису, а також узагальнити китайський образотворчий досвід.



Іл. 2. Ху Юнкай. Абсолютна чистота.
2013. 123 × 123 см

Подібним шляхом рухається чимало китайських дослідників, проте ми вважаємо за необхідне у першу чергу розглянути ті роботи, що тримають у центрі уваги конкретні аспекти категорії «образність», тим самим надаючи їй більш визначеного змісту. Насамперед звернемо увагу на досить тривалу в часі наукову дискусію з приводу взаємодії перцептивних (чуттєвих) і раціональних (майстрових, ремісничих) аспектів техніки живопису. Для китайських учених ця проблематика вкрай вагома, оскільки її дискутування є частиною більш масштабного діалогу між «західними» та «східними» впливами в сучасному образотворчому мистецтві.

Так, Ма Тіелі (马铁骊) на прикладі компаративного аналізу китайського та західноєвропейського пейзажу наголошує на різниці в характеристиках візуальності творів, які, з точки зору Ма Тіелі, є більш вагомими для осмислення відмінностей у конкретних методологіях репрезентації ландшафтів. Для нього — це два різні типи візуальної мови, які линути від різних художніх джерел та, найголовніше, формують відмінні системи інтерпретації дійсності. У свою чергу, весь спектр цих відмінностей може бути осмислений з точки зору принципів моделювання, колірної та пластичної композиції, перспективи та, зрештою, образності відтворення дійсності. Якщо для західного пейзажу ідентичність ландшафту є основним компонентом зображальних стратегій, то китайське образотворче мистецтво зосереджується на емоційно-чуттєвій парадигмі візуальності, яка часто не є тотожною фіксації певного ландшафту художніми засобами [3, с. 25–26].

Наголосимо на тому, що в читача не має скластися хибного враження щодо певного відчуження китайського мистецтвознавчого апарату від конкретних практик аналізу творів мистецтва. Насправді розмови щодо згаданої вище емоційно-чуттєвої парадигми візуальності у більшості випадків спираються на конкретний мистецький аналіз. У його межах як предмет дослідження та постійного фокусу уваги виступають формальні характеристики живопису, особливості композиційно-пластичної побудови творів, образно-стильові властивості робіт конкретних авторів, а також система виражальних засобів, репрезентована переважно в динаміці генезису китайського образотворчого мистецтва.

Наприклад, Чжао Ген (赵赓) звертає увагу на те, що в китайському образотворчому мистецтві зображувальна парадигма націлена на одночасну взаємодію «перцептивних» і «раціональних» факторів. «Чуттєвість і раціональність співіснують у творах, — підкреслює Чжао Ген, — а художнику



Іл. 3. Чень Юйминь.
Цзао Лінь Пін.
Зимове сонце. 2004.
144 × 205 см

необхідно постійно координувати та врівноважувати співвідношення між перцептивними та раціональними властивостями картини». Зміст аналізується діалектично з трьох аспектів [28].

У низці китайських досліджень окремою складовою зображальних принципів у мистецтві виступає аналіз тоново-колеристичної репрезентації творів, яку дослідники прямо пов'язують із перцептивними (чуттєвими) аспектами. Досить конкретно ця думка висловлена китайським дослідником Ху Цзюньмейем (胡君美): «Мистецтво олійного живопису — це майстерність, що передусім потребує використання кольору для формування об'єктів та ідей. Відтак, саме колір є найбільш важливим компонентом в зображувальній художній мові живопису та, поза всяким сумнівом, є основним художнім засобом вираження» [9, с. 36]. Саме тому, за влучним спостереженням Чжан Хунчжуна, «колір є неминучою проблемою олійного живопису» [26, с. 47].

Відомий китайський дослідник Чжан Чаохуй (章朝辉) вважає, що візуальна природа образотворчого мистецтва ґрунтується на «симбіозі кольору та емоції». Тоновно-колеристичні характеристики «здатні узагальнювати образні конотації живопису». Усвідомлене застосування кольору як основного виражального засобу в художній мові живопису дозволяє, на думку вченого, маніфестувати центральну художню ідею твору та за допомогою застосування універсальних зображувальних принципів формувати власну авторську стилістику [27, с. 65–66].

Загалом зі схожою ідеєю виступають і інші китайські дослідники, зокрема Чжао Чжиган (赵

志刚) [29, с. 167] та Сун Тао (宋涛) [5, с. 145], що засвідчує принципову важливість для китайських мистецтвознавців висловлених вище тез.

Як певний кордон між художньою та нехудожньою образністю розглядає «емоційний аспект живопису» Ці Ци (齐琦). Позаяк емотивність є невід'ємною характеристикою мистецтва, дослідник звертає увагу на те, як саме перцептивна природа образотворчого мистецтва визначає межі та властивості зображувальних принципів у мистецтві. Наприклад, учений підкреслює, що композиція твору часто є способом «формалізації емоцій». Композиційно-пластична структура твору допомагає художнику висловити формальні візуальні моделі зображеного простору, які, у свою чергу, репрезентують розмаїття його авторського художнього досвіду [17].

На думку Цзя Сяодуна (贾晓东), тоново-колеристична репрезентація, окрім усіх раніше зазначених аспектів, є носієм «предметної свідомості художника». Колір має здатність характеризувати форму та виступати в ролі організуючого елемента в композиційній цілісності твору, що визначає його зображувальний фокус у «матеріальній природі» мистецтва [16, с. 61–63].

Усі наведені вище приклади дозволяють помітити особливу роль дослідження зображувальних принципів у межах китайських мистецтвознавчих студій. Вочевидь, зазначена художня категорія дає можливість адаптувати західний художній досвід до китайських мистецьких традицій та інтерпретувати значення «нового» китайського мистецтва, активний розвиток якого від кінця 1990-х рр. уже практично не викликає заперечень.

Звертаючись до аналізу та академічної критики західноєвропейського мистецтва, китайські вчені досить часто використовують в аналізі проблематики образності спільний для Сходу і Заходу поняттєвий апарат, проте в контексті власних інтерпретацій та специфічного відчуття сутності мистецтва. Наприклад, звичне для західноєвропейської художньої системи поняття експресіонізму, яке в загальному генезисі мистецтва має визначену хронологію побутування, стало коло авторів та окреслені образно-стильові характеристики, в сучасному китайському дослідницькому контексті використовується як образний зображувальний принцип. Його характеристика та інтерпретація у творчості китайських художників наведені в чималій кількості досліджень.

Так, Фу Цян (傅强) у статті «Принципи навчання виразного живопису» (2009) підкреслює, що в широкому сенсі всі картини є за визначенням експресивними, оскільки мистецтво не здатне позбутися експресії, яка є принципом рефлексування дійсності. На цій основі дослідник доходить висновку, за яким «експресивний живопис є категорією, що, скоріше за все, є тотожною репрезентаційною (реалістичною) живопису». І хоча його образність має певну укоріненість у традиції західноєвропейського модернізму, в китайському мистецтві експресіонізм усе одно набуває нових художніх форм, «зливаючись» із потужністю традицією Китаю [8, с. 38]. Згадаємо, що схожу схему аналізу надає і Ши Сяохуа (石小花) в статті «Дослідження китайської виразної мови олійного живопису» (2006) [31].

Вагоме значення для окреслення образності китайського мистецтва як зображувальної стратегії має проблематика синтезу мистецьких форм, яку китайські дослідники розглядають, у першу чергу, в межах категорій творчого наслідування (стилізації) та еkleктики.

Наприклад, Чень Юмін (陈钰铭) досліджує китайський живопис як один із символів національної культури (іл. 3). З точки зору дослідника, саме в рамках цього підходу варто говорити про систему зображальних принципів і художню природу образотворчого мистецтва. «Спадковість» та «інновації» розглядаються ученим як два головних важелі унормування мистецтва, а «еклектика», що виникає в результаті їхньої взаємодії, — як нова художня норма, котра здатна в поняттєво-термінологічному сенсі описати зміст універсальності китайського образотворчого мистецтва [20, с. 33–35].

На наш погляд, варто мати на увазі, що китайське мистецтвознавство розглядає художньо-стильову феноменологію еkleктики в дещо іншому

ракурсі, ніж це заведено в рамках західних мистецьких студій. І, як правило, не вбачає в зазначеному явищі негативних чи вторинних конотацій. Зокрема цитована вище стаття Чень Юміна є програмним текстом, який неодноразово перевидавався в різних академічних і популярних мистецьких виданнях [19, с. 29].

Також слід звернути увагу на особливу роль трактування «спадковості» художньої традиції, яка часто виражає не лише формальне наслідування певним візуальним кодам образотворчого мистецтва, а й звертається до свого роду природного права митця виступати від імені образності певного місця, з яким у художника встановлені особливі «спадкові» зв'язки (приміром, взаємозв'язок із певною художньою школою або мистецьким досвідом). Так, Чень Юмін, характеризуючи властиву для його творів образність і вдаючись до аналізу витоків власного композиційного та стильового бачення сюжетів, чітко наголошує на особливому значенні «рідних» ландшафтів, місцевих традицій для свого візуального художнього досвіду [21].

У творчості китайського художника Чжан Даосіна (张道兴) також простежується саме така тенденція. Як митець, він продовжує розвивати художні форми китайського мистецтва *гохуа*, але не залишається при цьому в рамках традиційної ієрархічної моделі (іл. 4). За його власними словами, зображальна стратегія традиційної китайської естетики орієнтована передусім на охоплення «предметних» властивостей дійсності, але водночас зазначена риса помітно сприяє поєднанню «абстрактних та фігуративних форм» в одну образну цілісність (в універсальну систему, що наслідує «чуже», проте вдається до стилізування «свого») [22, с. 12].

Як ми бачимо в картині «Танок Янге», плями та лінії є домінуючими формами в манері роботи митця. Його достатньо традиційна техніка, яка загалом вкладається в загальні художні підходи до т. зв. «вільного» стилю (*се-і* — «вільний пензель»), використана для невластивого «старому» китайському мистецтву поєднання образів. Ідея руху репрезентована в живописній зображувальній манері, а плями та розмиті маси кольору додають до загальної палітри абстрактну художню риторику (іл. 5).

Для творчості Чжан Даосіна (张道兴) це не є випадковим. Як теоретик мистецтва він постійно наголошує на необхідності пропагування принципу «синтетичності» образотворчого мистецтва. Розглядаючи розвиток мистецького процесу в Китаї як частину «глобального художнього синтезу», митець підкреслює взаємопов'язаність ідеї



Іл. 4. Чжан Даосін. Весна на лузі.
2010. 170 × 170 см



Іл. 5. Чжан Даосін. Танок Янге.
1995. 170 × 170 см

синтезу з ідеями модернізації мистецтва. Чжан Даосін зазначає: «Сьогодні китайський живопис потрібно модернізувати за допомогою великого художнього синтезу» [23].

Таку модель аналізу Чжан Даосін застосовує і для пояснення окремих видів та жанрів у китайському образотворчому мистецтві. Наприклад, у статті, присвяченій творчості відомого майстра-пейзажиста Чжана Мінчуаня, дослідник приділяє окрему увагу репрезентації формальної та композиційно-пластичної мови його творів, даючи можливість порівняти елементи «синтетичної» мови митця з традиційними рішеннями, що все ще складають формальний естетичний ґрунт пейзажного жанру в Китаї [24, с. 34].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Зображальні художні принципи, що формують образну мову мистецтва, є вкрай важливою для сучасного китайського мистецтвознавства проблемою. На наш погляд, в сучасному науково-дослідному апараті ця категорія займає провідне місце, що пояснюється низкою обставин.

Насамперед звернемо увагу на те, що художня саморефлексія є невід'ємним складником китайського академічного мистецтвознавства. У тому чи іншому аспекті китайські дослідники постійно звертаються до проблематики зображувальних принципів в образотворчому мистецтві, паралельно активно працюючи як практикуючі митці. Така подвійна фахова зорієнтованість є, на нашу думку, властивою рисою китайських мистецтвознавчих студій. Дидактика китайського образотворчого мистецтва функціонує сьогодні

як одна з форм репрезентації традицій та пошуку місця для сучасних мистецьких трендів.

Окрім цього, вагоме значення має традиційна зорієнтованість китайського мистецтва на літературно-філософську репрезентацію, яка у випадку з візуальними мистецтвами надає китайським дослідникам більшої розлогості поняттєвого апарату. Певна «філософічність» наукового дискурсу є природною рисою міркувань щодо мистецтва, які, за визнанням, орієнтовані на пошук універсальних норм мистецтва. У досить значній мірі цю тенденцію демонструє інтерпретація образності як одного з ключових зображальних принципів у китайському образотворенні.

При цьому варто наголосити, що китайські вчені активно використовують традиційний спектр мистецтвознавчого аналізу: від пошуку формальних характеристик художніх творів або визначення композиційно-пластичного схематизму до узагальнення системи зображувальних принципів. Як засвідчують проаналізовані нами наукові роботи, для китайських дослідників зображальні принципи завжди становлять систему, вони узагальнені та осмислені в універсальному контексті сприйняття мистецтва. Саме цим, на наш погляд, можна пояснити практичну відсутність дослідження окремо взятих зображальних принципів.

На рівні аналізу творчості конкретних китайських художників зазначена модель пошуку образності та визначення універсальності зображальних стратегій приводить до постійного унормування генезису та субординації митців і мис-

тецьких шкіл. Досить часто аналіз конкретних творів — це намагання закріпити художника у рамках певної моделі репрезентації мистецтва, визначити його зв'язки з традиціями та пояснити генезис його творчості за допомогою виявлення художнього коріння.

Проаналізована нами мистецтвознавча література дозволяє визначити особливості ставлення китайських дослідників до трактування категорії образності. У більшості випадків зазначена категорія інтерпретована як складова аксіологічного апарату мистецтва, що дозволяє пояснити сутнісні риси художньої ідеї мистецького твору у взаємозв'язку з властивостями техніко-композиційних складових. Подібна аналітична конструкція, що сполучає «матеріальність» створення картини з «філософічністю» її трактування, є вкрай типовою схемою аналізу творів.

Отже, до основних мистецьких елементів, що складають сутнісне поле такого аналітичного апарату, слід віднести техніко-технологічні, формальні та композиційно-пластичні аспекти аналізу, що репрезентують «матеріальну» зображальну природу художнього твору. Як засвідчують дослідження китайських вчених (це, зокрема, Фу Цян, Цзя Сяодун, Чжан Чаохуй та ін.), система виражальних засобів (передусім проблематика кольору та фактури) є невід'єм-

ним складником організації та вираження цієї художньої природи. Досить часто, наприклад, тоново-колірні пошуки розглядаються вченими як важливі елементи формальної або композиційної організації твору.

Паралельно з цим інтерпретація художньої образності твору та загальне осмислення його мистецької сутності продукує характерну «нематеріальну» (естетико-філософську) природу оцінки твору мистецтва, яка часто покликається на літературні або релігійні ремінісценції. У багатьох дослідженнях китайські вчені (особливо ті, що є практикуючими митцями або викладають образотворче мистецтво в університетах) прагнуть показати прямий взаємозв'язок між двома групами мистецьких елементів, що назагал складають поняттєве поле категорії «образність».

Викладені в публікації матеріали є продовженням нашого дослідження художньої мови китайського живопису [1, с. 67–73]. Дане дослідження зображальних принципів у китайському живописі другої половини ХХ — початку ХХІ ст. не вичерпується проблематикою образності. У рамках китайських мистецтвознавчих студій потребує окремого аналізу ціла група дослідницьких категорій, таких як принцип системності художньої традиції, структуралізму, творчого наслідування, правдивості репрезентації тощо.

Література:

1. Ван Вейке. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця ХІХ–ХХ ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29(5). С. 66–74. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209705>
2. Ван Лін. Образний олійний живопис і роздуми про націоналізацію олійного живопису. *Літературознавство* [王林. 意象油画及油画民族化思考. 文艺研究]. 2005. № 8. С. 102–107.
3. Ма Тіелі. Про відмінності між китайським і західним традиційним мистецтвом пейзажного живопису. *Краса і час* [马铁骊. 论中西方传统风景绘画艺术之差异. 美与时代]. 2002. № 4. С. 25–26.
4. Се Чуньян. Тінь води у сні — Короткий вступ до людей і картин Ху Юнкая. *Образотворче мистецтво* [谢春彦. 关于水的梦影—略说胡永凯其人其画. 美术]. 1997. № 12. С. 33–35.
5. Сун Тао. Про вираження емоційного кольору в олійному живописі. *Журнал Чунцинського університету науки і техніки: видання соціальних наук* [宋涛. 论油画中的情感色彩表现. 重庆科技学院学报: 社会科学版]. 2010. № 2. С. 144–146.
6. Сюй Цзе. Образний олійний живопис та роздуми про націоналізацію олійного живопису. *Популярна література та мистецтво*: академічне видання [徐泽. 意象油画及油画民族化思考. 大众文艺: 学术版]. 2016. № 2. С. 128–129.
7. Фань Хуню. Китайські традиційні образи та китайські образи олійний живопис. *Друзі образотворчого мистецтва* [樊红蕖. 中国传统意象与中国意象油画. 美术之友]. 2009. № 3. С. 94–96.
8. Фу Цян. Принципи навчання виразного живопису. *Китайський олійний живопис* [傅强. 表现性绘画教学中所遵循的原则. 中国油画]. 2009. № 2. С. 37–38.
9. Ху Цзюньмей. Про роль та емоційне вираження кольору у створенні олійного живопису. *Дослідження мистецької освіти* [胡君美. 浅谈色彩在油画创作中的作用及情感表现. 美术教育研究]. 2011. № 9. С. 36–36.
10. Ху Юнкай. Окремі розмови про живопис. *Живопис і каліграфія: Мистецтво* [胡永凯. 画间断想. 书画艺术]. 2006. № 1. С. 8–13.
11. Ху Юнкай. Перегляд зображення серцем і написання форми з духом: Нотатки про створення китайського малювання фігур. *Художній салон* [胡永凯. 以心观象 以神写形—中国人物画创作札记. 艺术沙龙]. 2014. № 4. С. 96–109.
12. Ху Юнкай. Перерва в живописі. *Китайська каліграфія та художники* [胡永凯. 画间断想. 中华书画家]. 2014. № 5. С. 76–81.
13. Ху Юнкай. Розмова з самим собою: деякі роздуми про китайський живопис. *Художній салон* [胡永凯. 自言自语—关于中国画的几点思考. 艺术沙龙]. 2009. № 4. С. 46–65.
14. Ху Юнкай. Розмова з самим собою — деякі роздуми про китайський живопис. *Художній салон* [胡永凯. 自言自语—关于中国画的几点思考. 艺术沙龙]. 2013. № 2. С. 118–137.

15. Хуан Юнью. Ху Юнкай. *Національний художній музей Китаю* [黄永玉, 胡永凯. 中国美术馆]. 2005. № 12. С. 102–103.
16. Цзя Сяодун. Аналіз емоційного вираження кольору в мистецтві живопису. *News Research Guide* [贾晓东. 浅析色彩在绘画艺术中的情感表达. 新闻研究导刊]. 2019. № 10(6). С. 60–60.
17. Ці Ци. Кореляційний аналіз емоційних факторів у живописі. *Колекція: Популярна література та мистецтво* [齐琦. 绘画艺术中的情感因素的相关分析. 收藏]. 2016. № 21. С. 120.
18. Чень Мейчжень, Хуан Цзунсянь. Прагнення до сучасності та зміна схем: сучасна трансформація традиційного китайського живопису на початку 20 століття. *Журнал Нанкінського університету мистецтв* : видання образотворчого мистецтва та дизайну [陈美珍, & 黄宗贤. 现代的追逐与图式的变革 20 世纪初传统派的中国画现代转换. 南京艺术学院学报: 美术与设计版]. 2007. № 4. С. 108–111.
19. Чень Юмін. Живопис як пісня серця. *Північно-західне образотворче мистецтво* : журнал Сіаньської академії образотворчих мистецтв [陈钰铭. 画为心歌. 西北美术: 西安美术学院学报]. 2014. № 4. С. 28–31.
20. Чень Юмін. Живопис як пісня серця. *Цзіньцю* [陈钰铭. 画为心歌. 金秋]. 2015. № 14. С. 33–35.
21. Чень Юмін. Наративне дослідження живопису. *Образотворче мистецтво* [陈钰铭. 习画叙事. 美术]. 2000. № 1. С. 61–63.
22. Чжан Даосін. Воротта образів. *Мистецькі спостереження* [张道兴. 出入意象之门. 美术观察]. 1997. № 9. С. 12–13.
23. Чжан Даосін. Китайський живопис і великий синтез. *Образотворче мистецтво* [张道兴. 中国画与大综合. 美术界]. 2015. № 10. 8 с.
24. Чжан Даосін. Справжня форма — у значенні, справжній сенс — в емоціях: коротке розуміння пейзажних картин Чжан Мінчуаня та створення пейзажних картин на військову тематику. *Діти Китаю* : закордонне видання (відома каліграфія і живопис) [张道兴. 真形于意, 真意于情 — 浅识张明川的山水画及山水画军事主题创作. 中华儿女: 海外版(书画名家)]. 2014. № 4. С. 34–35.
25. Чжан Даосін, Сю Сянцюнь. Думка про зміни та пошук інновацій у будь-який час: обговорення кількох проблем у створенні китайського живопису. *Журнал Академії мистецтв НОАК* [张道兴, & 许向群. 思变求新 随时取中 — 漫议中国画创作中的几个问题. 解放军艺术学院学报]. 2004. № 4. С. 24–28.
26. Чжан Хунчжун. Кілька питань, що стосуються кольору олійного живопису. *Дослідження мистецтва* [张洪忠. 有关油画色彩的几个问题. 美术研究]. 1992. № 3. С. 46–50.
27. Чжан Чаохуй. Емоційне вираження кольору в живописі. *Велика сцена* [章朝辉. 绘画艺术中色彩的情感表达. 大舞台]. 2013. № 11. С. 65–66.
28. Чжао Ген. Баланс перцептивних і раціональних факторів у живописі. *Колекція* [赵赓. 绘画艺术当中感性因素和理性因素的平衡关系. 收藏]. 2019. № 30. С. 55 + 131.
29. Чжао Чжиган. Аналіз емоційного вираження кольору в живописі. *Наука і техніка мистецтва* [赵志刚. 浅析色彩在绘画艺术中的情感表达. 艺术科技]. 2016. № 5. С. 167–169.
30. Шан Хуей. Століття образного олійного живопису. *Образотворче мистецтво* [尚辉. 意象油画百年. 美术]. 2005. № 6. С. 40–47.
31. Ши Сяохуа. Дослідження китайської виразної мови олійного живопису. [石小花. 中国表现性油画绘画语言的探索. 延边大学]. *Дисертація магістра*. Університет Яньбінь. Яньцзи, 2006.
32. Ші Жунлі. Коротка дискусія про націоналізацію китайського олійного живопису. *Mang Zhong* [史荣利. 中国油画的民族化略论. 芒种]. 2013. № 1. С. 179–180.

References:

1. Van Veikie. (2020). Khudozhnia mova kytaiskoho peizazhnoho zhyvopysu kintsia XIX–XX st.: zakhidna doslidnytska tradytsiia (1940–2010-ti rr.) [The artistic language in Chinese landscape painting of the late XIX–XX centuries: Western research tradition (1940–2010)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 29(5), 66–74. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209705> [In Ukrainian].
2. Van Lin (2005). Obraznyi oliinyi zhyvopys i rozдумы pro natsionalizatsiiu oliinoho zhyvopysu [Figurative oil painting and reflections on the nationalization of oil painting]. *Literaturoznavstvo — Literary Studies*, 8, 102–107. [In Chinese]. [In original : 王林. (2005). 意象油画及油画民族化思考. 文艺研究, 8, 102–107].
3. Ma Tiel. (2002). Pro vidminnosti mizh kytaiskym i zakhidnym tradytsiinym mystetstvom peizazhnoho zhyvopysu [On the differences between Chinese and Western traditional art of landscape painting]. *Krasa i chas — Beauty and the Times*, 4, 25–26. [In Chinese]. [In original : 马铁骊. (2002). 论中西方传统风景绘画艺术之差异. 美与时代, 4, 25–26].
4. Se Chunian. (1997). Tin vody u sni — Korotkyi vstup do liudei i kartyn Khu Yunkaia [Shadow of water in a dream — A brief introduction to the people and paintings of Hu Yongkai]. *Obrazotvorche mystetstvo — Fine Arts*, 12, 33–35. [In Chinese]. [In original : 谢春彦. (1997). 关于水的梦影——略说胡永凯其人其画. 美术, 12, 33–35].
5. Sun Tao. (2010). Pro vyrazhennia emotsiinoho koloru v oliinomu zhyvopysi [On the expression of emotional color in oil painting]. *Journal of Chongqing University of Science and Technology (Natural Sciences Edition)*, 2, 144–146. [In Chinese]. [In original : 宋涛. (2010). 论油画中的情感色彩表现. 重庆科技学院学报: 社会科学版, 2, 144–146].
6. Siui Tsze. (2016). Obraznyi oliinyi zhyvopys ta rozдумы pro natsionalizatsiiu oliinoho zhyvopysu [Figurative oil painting and reflections on the nationalization of oil painting]. *Populiarna literatura ta mystetstvo — Popular literature and art*, 2, 128–129. [In Chinese]. [In original : 徐泽. (2016). 意象油画及油画民族化思考. 大众文艺, 2, 128–129].
7. Fan Khuniu. (2009). Kytaiski tradytsiini obrazy ta kytaiski obrazy oliinyi zhyvopys [Chinese traditional images and Chinese images oil painting]. *Druzi obrazotvorchoho mystetstva — Friends of fine arts*, 3, 94–96. [In Chinese]. [In original : 樊红蕖. (2009). 中国传统意象与中国意象油画. 美术之友, 3, 94–96].
8. Fu Tsian. (2009). Pryntsy py navchannia vyraznoho zhyvopysu [Principles of teaching expressive painting]. *Kytaisiki oliinyi zhyvopys — Chinese oil painting*, 2, 37–38. [In Chinese]. [In original : 傅强. (2009). 表现性绘画教学中所遵循的原则. 中国油画, 2, 37–38].
9. Khu Tsiunmei (2011). Pro rol ta emotsiine vyrazhennia koloru u stvorenni oliinoho zhyvopysu [About the role and emotional expression of color in the creation of oil painting]. *Doslidzhennia mystetskoï osvity — Art Education Research*, 9, 36–36. [In Chinese]. [In original : 胡君美. (2011). 浅谈色彩在油画创作中的作用及情感表现. 美术教育研究, 9, 36–36].

10. Khu Yunkai. (2006). Okremi rozmovy pro zhyvopys: "Kartyna pereryvchastoho myslennia" [Some conversations about painting: "Picture of intermittent thinking"]. *Zhyvopys i kalihrafiiia : Mystetstvo — The Art of Calligraphy and Painting*, 1, 8–13. [In Chinese]. [In original : 胡永凯. (2006). 画间断想. 书画艺术, 1, 8–13].
11. Khu Yunkai. (2014). Perehliad zobrazhennia sertsem i napysannia formy z dukhom: Notatky pro stvorennia kytaiskoho maliuvannia fihur [View heart image and write shape with spirit: Notes on creating Chinese drawing shapes]. *Khudozhnii salon — Art Salon*, 4, 96–109. [In Chinese]. [In original : 胡永凯. (2014). 以心观象 以神写形—中国人物画创作札记. 艺术沙龙, 4, 96–109].
12. Khu Yunkai (2014). Pererva v zhyvopysi [Pause in painting]. *Kytaiska kalihrafiiia ta khudozhnyky — Chinese Calligraphy and Painters*, 5, 76–81. [In Chinese]. [In original : 胡永凯. (2014). 画间断想. 中华书画家, 5, 76–81].
13. Khu Yunkai. (2009). Rozmova z samym soboiu: deiaki rozdumy pro kytaisnyi zhyvopys [Conversation with yourself: some thoughts on Chinese painting]. *Khudozhnii salon — Art Salon*, 4, 46–65. [In Chinese]. [In original : 胡永凯. (2009). 自言自语: 关于中国画的几点思考. 艺术沙龙, 4, 46–65].
14. Khu Yunkai. (2013). Rozmova z samym soboiu — deiaki rozdumy pro kytaisnyi zhyvopys [Talking to yourself — some thoughts on Chinese painting]. *Khudozhnii salon — Art Salon*, 2, 118–137. [In Chinese]. [In original : 胡永凯. (2013). 自言自语—关于中国画的几点思考. 艺术沙龙, 2, 118–137].
15. Khuan Yuniu. (2005). Khu Yunkai. *Natsionalnyi khudozhnii muzei Kytaiu — National Art Museum of China*, 12, 102–103. [In Chinese]. [In original : 黄永玉. (2005). 胡永凯. 中国美术馆, 12, 102–103].
16. Tszia Siaodun. (2019). Analiz emotsiinoho vyrazhennia koloru v mystetstvi zhyvopysu [Analysis of the emotional expression of color in the art of painting]. *News Research Guide*, 10(6), 60–60. [In Chinese]. [In original : 贾晓东. (2019). 浅析色彩在绘画艺术中的情感表达. 新闻研究导刊, 10(6), 60–60].
17. Tsi Tsy. (2016). Koreliatsiinyi analiz emotsiinykh faktoriv u zhyvopysi [Correlation analysis of emotional factors in painting]. *Kolektsiia — Collection*, 21, 120. [In Chinese]. [In original : 齐琦. (2016). 绘画艺术中的情感因素的相关分析. 收藏, 21, 120].
18. Chen Meichzhien & Khuan Tszunsian. (2007). Prahennia do suchasnosti ta zmina skhem: suchasna transformatsiia tradytsiinoho kytaiskoho zhyvopysu na pochatku 20 stolittia [The pursuit of modernity and changing patterns: the modern transformation of traditional Chinese painting in the early 20th century]. *Zhurnal Nankinskoho universytetu mystetstv — Journal of Nanjing University of the Arts*, 4, 108–111. [In Chinese]. [In original : 陈美珍 & 黄宗贤. (2007). 现代的追求与图式的变革 20 世纪初传统派的中国画现代转换. 南京艺术学院学报, 4, 108–111].
19. Chen Yumin. (2014). Zhyvopys yak pisnia sertsia [Painting as a song of the heart]. *Pivnichno-zakhidne obrazotvorche mystetstvo — Northwest Fine Arts*, 4, 28–31. [In Chinese]. [In original : 陈钰铭. (2014). 画为心歌. 西北美术, 4, 28–31].
20. Chen Yumin. (2015). Zhyvopys yak pisnia sertsia [Painting as a song of the heart]. *Tszintsiiu*, 14, 33–35. [In Chinese]. [In original : 陈钰铭. (2015). 画为心歌. 金秋, 14, 33–35].
21. Chen Yumin. (2000). Naratyvne doslidzhennia zhyvopysu [Narrative study of painting]. *Obrazotvorche mystetstvo — Fine Arts*, 1, 61–63. [In Chinese]. [In original : 陈钰铭. (2000). 习画叙事. 美术, 1, 61–63].
22. Chzhan Daosin. (1997). Vorota obraziv [Gates of images]. *Mystetski sposterezhenia — Art Observation*, 9, 12–14. [In Chinese]. [In original : 张道兴. (1997). 出入意象之门. 美术观察, 9, 12–14].
23. Chzhan Daosin. (2015). Kytaisnyi zhyvopys i velykyi syntezy [Chinese painting and great synthesis]. *Obrazotvorche mystetstvo — Fine arts*, 10, 8. [In Chinese]. [In original : 张道兴. (2015). 中国画与大综合. 美术界, 10, 8].
24. Chzhan Daosin. (2014). Spravzhnia forma — u znachenni, spravzhnii sens — v emotsiakh: korotke rozuminnia peizazhnykh kartyn Chzhan Minchuania ta stvorennia peizazhnykh kartyn na viiskovu tematyku [True form — in meaning, true meaning — in emotions: a brief understanding of Zhang Mingchuan's landscape paintings and the creation of landscape paintings on military themes]. *Dity Kytaiu — Children of China*, 4, 34–35. [In Chinese]. [In original : 张道兴. (2014). 真形于意, 真意于情—浅识张明川的山水画及山水画军事主题创作. 中华儿女, 4, 34–35].
25. Chzhan Daosin & Siu Siantsiun. (2004). Dumka pro zminy ta poshuk innovatsii u bud-yakyi chas: obhovorennia kilkokh problem u stvorenni kytaiskoho zhyvopysu [Thought of change and the search for innovation at any time: a discussion of several problems in the creation of Chinese painting]. *Zhurnal Akademii mystetstv NOAK — Journal of PLA Academy of Arts*, 4, 24–28. [In Chinese]. [In original : 张道兴, 许向群. (2004). 思变求新 随时取中 — 漫议中国画创作中的几个问题. 解放军艺术学院学报, 4, 24–28].
26. Chzhan Khunchzhun. (1992). Kilka pytan, shcho stosuutsia koloru oliinoho zhyvopysu [A few questions about the color of oil painting]. *Doslidzhennia mystetstva — Art Studies*, 3, 46–50. [In Chinese]. [In original : 张洪忠. (1992). 有关油画色彩的几个问题. 美术研究, 3, 46–50].
27. Chzhan Chaokhui. (2013). Emotsiine vyrazhennia koloru v zhyvopysi [Emotional expression of color in painting]. *Velyka stsena — Great Stage*, 11, 65–66. [In Chinese]. [In original : 章朝辉. (2013). 绘画艺术中色彩的情感表达. 大舞台, 11, 65–66].
28. Chzhao Hen. (2019). Balans pertseptivnykh i ratsionalnykh faktoriv u zhyvopysi [Balance of perceptual and rational factors in painting]. *Kolektsiia — Collection*, 30, 55 + 131. [In Chinese]. [In original : 赵赓. (2019). 绘画艺术当中感性因素和理性因素的平衡关系. 收藏, 30, 55 + 131].
29. Chzhao Chzhyhan. (2016). Analiz emotsiinoho vyrazhennia koloru v zhyvopysi [Analysis of the emotional expression of color in painting]. *Nauka i tekhnika mystetstva — Art and Technology*, 5, 167–169. [In Chinese]. [In original : 赵志刚. (2016). 浅析色彩在绘画艺术中的情感表达. 艺术科技, 5, 167–169].
30. Shan Khuei. (2005). Stolittia obraznogo oliinoho zhyvopysu [Century of figurative oil painting Century of figurative oil painting]. *Obrazotvorche mystetstvo — Fine Arts*, 6, 40–47. [In Chinese]. [In original : 尚辉. (2005). 意象油画百年. 美术, 6, 40–47].
31. Shy Siaokhua. (2006). *Doslidzhennia kytaisкои vyraznoi movy oliinoho zhyvopysu* [A study of the Chinese expressive language of oil painting]. Master's thesis. Yanbian University, Yanji, China. [In Chinese]. [In original : 石小花. (2006). 中国表现性油画绘画语言的探索].
32. Shi Zhunli. (2013). Korotka diskusiiia pro natsionalizatsiiu kytaiskoho oliinoho zhyvopysu [A brief discussion on the nationalization of Chinese oil painting]. *Mang Zhong*, 1, 179–180. [In Chinese]. [In original : 史荣利. (2013). 中国油画的民族化略论. 芒种, 1, 179–180].