

УДК 7.072.2 :7.047.0.032(510) :930
DOI 10.33625/visnik2022.01.117

Мінсюань ЛЮ

ID ORCID 0000-0002-5433-8168

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ОБРАЗ МІСТА В ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ: НАУКОВИЙ ДИСКУРС У КИТАЙСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ

Лю М. Образ міста в пейзажному живописі Китаю: науковий дискурс у китайській історіографії. Метою статті є дослідження художньої феноменології міського пейзажу, що є помітним явищем у китайському мистецтвознавстві. У зазначеному ракурсі вчені прагнуть розглянути не лише жанрову своєрідність міського пейзажу, а й художньо-образні моделі його репрезентації в живописі. Міський пейзаж набуває в межах китайського мистецтва самостійних форм через компаративні практики співставлення та порівняння з західною художньою генезою. Уже на початку 2000 х рр. китайські мистецтвознавці активно шукають нові моделі репрезентації традиційного мистецтва. Водночас бажання зберегти традиційні мистецькі надбання робить необхідним визначення інноваційних і модерністичних форм китайського мистецтва, що стали помітними художніми явищами упродовж другої половини ХХ ст.

Для побутування образу міста в китайському пейзажному живописі одним із центральних сюжетів є проблематика модернізації, яка розвивається у двох ракурсах: а) власне урбаністичному, що націлений на художнє узагальнення різноманітних форм міського життя та ландшафту; б) ретронапряму, що виражає стійкий інтерес до образів т. зв. старого Китаю — міських ландшафтів і картин міського життя, які репрезентують скоріше естетику згаданіх традиційних «малих» міст Китаю.

Вагоме значення для сучасного етапу розвитку образотворчого мистецтва Китаю має міський пейзаж у контексті регіоналізму та етнічно-територіальної специфіки. Образи міста безпосередньо пов'язані з характерними моделями візуальної репрезентації регіонів Китаю, що відрізняються як за способами та нормами життя (приміром, малі міста та мегаполіси-конгломерати), так і за представленим розмаїттям ландшафтів (наприклад, морські, гірські та рівнинні). Визначені риси проаналізовані на прикладах творчості видатних майстрів китайського образотворчого мистецтва Янь Ванляня та Дай Шихе.

Ключові слова: образотворче мистецтво Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст., міський пейзаж, олійний живопис, Янь Ванлянь, Дай Шихе.

Liu M. The Image of a City in Chinese Landscape Painting: a Scientific Discourse in Chinese Historiography. The article analyzes the phenomenon of the urban landscape,

which is a notable phenomenon in modern Chinese art history. In this direction, the researchers consider not only the genre originality of the urban landscape, but also artistic models of the representation of the city image in painting. The urban landscape acquires independent forms within the framework of Chinese art through comparative practices of matching and comparison with Western artistic genesis. Already in the early 2000s, Chinese art historians were actively looking for new models for presentation of traditional art. At the same time, their desire to preserve traditional artistic achievements necessitated the identification of innovative and modern forms of Chinese art, which became notable artistic phenomena during the second half of the twentieth century.

In Chinese "urban" painting, one of the central themes is the issue of modernization, which develops from two perspectives: a) urbanistic, which is aimed at the artistic generalization of various forms of urban life and landscape; b) in the direction of retro, which expresses a steady interest in the images of "old" China — urban landscapes and pictures of urban life, representing the aesthetics of the disappearance of traditional "small" China towns.

For the current stage of development of fine arts in China, the image of the city in the context of regionalism and ethnic specificity is of great importance. The images of the city are directly related to the characteristic models of visual representation of the regions of China. Regions differ both in ways and norms of life (for example, small towns and conglomerate metropolitan areas) and in the variety of landscapes (for example, sea-side, mountain and plain). This factor is the cause of additional difficulties in defining the urban landscape as a genre of art.

Certain features are analyzed on the example of the works of such outstanding masters of Chinese fine arts Yan Wanliang and Dai Shihe.

Keywords: fine arts of China in the second half of the 20th — early 21st centuries, urban landscape, oil painting, Yan Wanliang, Dai Shihe.

Китайський мистецтвознавчий дискурс демонструє на сучасному етапі вкрай цікаве поєднання традиційних і актуальних підходів, що виявляє себе у багатьох аспектах. Проте, у першу чергу, зазначена тенденція помітна в межах тих напрямів в еволюції образотворчого мистецтва, які є невід'ємними від потужного традиційного контексту. Саме таким напрямом є дослідження образу міста в пейзажному живописі. Для мистецтва Китаю пейзаж загалом є важливою формою естетичної репрезентації та своєрідним маркером художньої ідентичності. Натомість його «міська», а в більш широкому сенсі — урбаністична складова часто виходить за межі традиційного мистецького поля, вимагаючи і від митців, і від дослідників глибокого занурення до європейського художнього досвіду. Виходячи з цього метою нашої статті є дослідження китайського мистецтвознавчого дискурсу, який в останні десятиліття визначив проблематику міського пейзажу як цілком самостійну аналітичну складову.

Вивчення мистецтвознавчого корпусу досліджень міського пейзажу дає підстави визначити основні напрями наукового дискурсу в цій галузі від суто теоретичних питань до практичних завдань, а саме: виокремити наукові розвідки щодо міського пейзажу як окремого жанру в китайському мистецтві; визначити проблематику дослідження тематичного репертуару міського пейзажу в регіональному вимірі; вивчити науковий аналіз художніх досягнень у цій царині творчості крізь призму взаємин традиції та модернізації. Окремо слід виділити дослідження міського пейзажу у творах видатних майстрів, творчість яких визначила художні тренди в межах жанрового.

Особливості художньої інтерпретації міського пейзажу як жанру в китайському мистецтві. Серед дослідників китайського мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ ст. є поширеною точка зору, що в Китаї «замало міських пейзажних картин». Натомість попит на сільський пейзаж є достатньо стабільним. Як підкреслює Хуа Інчжоу, в певному сенсі вторинність міського пейзажу як жанру паралельно з постійно наростаючою урбанізацією виглядає як «національна самовпевненість», котра засвідчує закритість китайських міських спільнот та їхню художню лакунарність [15, с. 178].

Поза тим дослідження художньої феноменології міського пейзажу є достатньо помітним явищем у китайському мистецтвознавстві. У зазначеному ракурсі науковці прагнуть розглядати не лише його жанрову своєрідність, а й художньо-образні моделі репрезентації в живописі. Важливо підкреслити, що в достатньо помітній кількості досліджень розлогість і широкий мистецький контекст такого підходу продиктовані необхідністю аналізу генези образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

З точки зору Пан Веньчен, витoki міського пейзажу як окремого жанру образотворчого мистецтва в рамках китайського образотворчого генезису слід шукати в трансформації т. зв. картинного та фігурного (фігуративного) стилів (напрямів розвитку традиційного мистецтва). Цей тривалий процес розпочався ще за феодальних часів (династії Суй та Дан), проте набув очевидних рис лише в першій половині ХХ ст., коли зазначені традиційні форми китайського мистецтва стали предметом порівняння із західною традицією живопису [9]. Таким чином, як вважають дослідники, міський пейзаж — незалежно від того, як саме його кваліфікувати: як жанр чи як частину тематичного репертуару загального «фігура-

тивного» олійного живопису — набуває в межах китайського мистецтва самостійних форм через компаративні практики зіставлення та порівняння з західною художньою генезою.

З нашої точки зору, еволюція міського пейзажу як жанрової структури достатньо вдало показана в дослідженні американського вченого Поля ДіМаджіо (Paul DiMaggio). Ще наприкінці 1980-х рр. він запропонував розглядати художню специфіку жанрів у контексті взаємозв'язків між соціальними структурами, моделями виробництва та споживання мистецтва, а також існуючою класифікацією мистецтв. Такий дещо культурологічний підхід дозволяє вченому залучати до аналізу більш широкі художні контексти, наголошуючи на тому, що «жанри являють собою соціально сконструйовані організаційні принципи, які пронизують твори мистецтва»; їхнє значення та художня роль «виходять за межі тематичного змісту», що часто є прямою реакцією на «структурно сформований попит на культурну інформацію та приналежність» [23, р. 450–455]. На наш погляд, точка зору ДіМаджіо дозволяє пояснити особливості генезису художньої мови китайського міського пейзажу, специфіка якої в рамках китайського мистецького регіоналізму є вкрай важливим інструментом аналізу образотворчого мистецтва.

Міський пейзаж у межах інноваційних форм розвитку *гохуа* є об'єктом уваги П. Чан (P. Chan). На підставі багатого джерельного матеріалу вчений досліджує генезис і трансформації китайської традиційної графіки в мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. Науковець зазначає, що вже наприкінці 1920-х рр. відбулося поступове становлення нової системи художньої класифікації, яка стала цілком очевидною та була визнана після Першої Національної художньої виставки 1929 р. в Пекіні. Нова художня система стала викликом попередній, що панувала в «імператорському» Китаї. Відтепер, схвалена більшістю митців і культурних еліт, нова класифікаційна схема на досить довгий час визначила жанр міського пейзажу як частину *сіанхуа* (西洋画) — «західного» живопису [22, р. 16].

Епоха культурної революції мала надзвичайно вагомий вплив на генезис образотворчого мистецтва в Китаї, цей вплив позначився і на специфіці розвитку жанру міського пейзажу. Як зазначає Дж. Лі (J. Li), влада Китаю у 1950–1960-х рр. вдавалася до спроб одночасного змінення як самого китайського ландшафту, урбанізуючи його досить високими темпами, так і «іконології» його зображення [24, р. 178]. Культурна революція мала на меті інтегрувати міську культуру у тло традиційного мистецтва. У якомусь сенсі саме

китайська політична влада в цей час виступає в ролі «замовника» нової якості міського пейзажу: урбаністичного, з символікою модернізації. Зміни у візуальному плані в містах та перенесення ідеологічного акценту з сільського буття, природного середовища у «пролетарські» міста стають початком концентрації зусиль держави на підтримці «ідеологічно корисних» тем. Серед них тема міста як середовища змін та успіхів модернізації стає домінуючою. Як підкреслює Дж. Лі, оскільки наприкінці 1940-х рр. Комуністична партія Китаю (КПК) перемістила свій центр уваги з сільських регіонів до агломератів міст, саме міста «отримали найбільші зміни — як у фізичному, так і у візуальному плані, ... трансформував фізичний простір і культурний ландшафт Китаю» [24, р. 170–171].

Наприклад, у статті Чжу Ци (Qi Z), що зосереджується на дослідженні мистецтва Китаю 1970-х рр., вказується на особливу роль «мистецтва молодих», яке в ситуації зміни політичного курсу країни активно вдавалося до пошуку нової художньої мови. За один з її візуальних маркерів учений розглядає жанр міського пейзажу, котрий для тодішнього китайського мистецтва все ще лишався феноменом, що існує на зламі традиційних художніх форм і західних векторів в еволюції образотворчого мистецтва. Уважно спостерігаючи за життям новонародженого китайського «середнього класу», що виступав як уособлення міської культури, художники прагнули нових візуальних характеристик епохи, які б наочно «відрізнялись від мистецтва попереднього покоління в художніх концепціях, способах образності, естетичних рисах» тощо [27].

У 1980-х рр. міський пейзаж стає частиною соціокультурного контексту, пов'язаного з реорганізацією китайських провінцій. Постійні дебати між забудовниками-«девелоперами» та захисниками «збереження історичної спадщини» помітно активували значення документування та візуалізації як старого міського Китаю, що зникає, так і нового урбаністичного, що формується. Наприклад, кампанії в Шанхаї та Сінгапурі щодо документального збереження міської спадщини (під гаслом «Хоча б за допомогою зображення!») мали помітний вплив на образотворче середовище, формували коло замовників і споживачів міського пейзажу [24, р. 177].

Наприклад, у творчості Ху Чаояна, художника, що багато років працював в Ухані, міський пейзаж є спробою зафіксувати зникаючу міську образність, яка поступово відступає під тиском урбанізації. Манеру роботи цього митця називають образотворчим «фотографуванням», що,

безумовно, є публіцистичною метафорою [8; 14]. Картини Ху Чаояна, попри домінуючу тенденцію до візуалізації та фіксації, є образними враженнями від міського середовища та простору, які насичені авторськими художніми алюзіями. Вони виходять далеко за межі документування і мають яскраво виражену художню суб'єктивність.

Уже на початку 2000-х рр. китайські мистецтвознавці та арткуратори активно шукають нові моделі репрезентації китайського традиційного мистецтва. Водночас їхнє бажання зберегти традиційні мистецькі надбання робить необхідним визначення інноваційних і модерністичних форм китайського мистецтва, що стали помітними художніми явищами упродовж другої половини ХХ ст. Наприклад, жанр міського пейзажу з 1970-х рр. лишався незмінно популярним серед китайських митців, проте формально репрезентував «західні» мистецькі традиції. Спільнота не була готова сприймати олійні картини на тематику міського життя якимось інакше, ніж у межах зазначеного стереотипу.

П. Чан наголошує на тому, що в цей період питання представництва китайського мистецтва в рамках західних художніх проєктів постійно наражалися на глуху стіну невідповідності культурних феноменів і поняттєвих референцій, що, зрештою, мало все одно привести до оновлення жанрової субординації.

Наприклад, Еліс Кінг, запрошена кураторка виставки «Нове мистецтво *гохуа*: інновації та міжкордоння» (2008, Гонконг), визначила для міського пейзажу окрему номінацію «Місто, що розвивається», в рамках котрої були представлені як олійні твори, так і традиційні графічні роботи. П. Чан вважає, що у такий спосіб образотворча репрезентація «міського життя» була включена до загального художнього наративу сучасного китайського мистецтва як інноваційні компоненти традиції «нового» *гохуа* [22, р. 24–25].

Ще більш рельєфно ця тенденція виявила себе на шанхайській виставці «Спадщина та творіння» («Legacy and Creations: Ink Art vs Ink Art») 2010 р. Експозиція містила твори роботи Вуці Вонга (1936 р. н.), Чу Хін-ва (1935 р. н.), Хун Хоя (1957 р. н.), Вонга Хау-квея (1946 р. н.) та інших художників, що на той час активно репрезентували тематику міського пейзажу в техніках та стилістиці *гохуа* (папір, акварель, чорнила) [22, р. 25]. Творчість зазначених митців актуалізувала досить суперечливе як на той час питання жанрових і видових кордонів *гохуа* саме з точки зору художньої образності міського середовища.

Зрештою, категорія «Новий пейзаж» («New Landscapes») входить до термінологічного кон-

тексту китайського мистецтвознавства, коли 2013 р. у музеї Метрополітен (Нью-Йорк) відбувається виставка під кураторством Маквелла Хірна «Мистецтво *гохуа*: минуле та сучасність в Китаї». По суті, йдеться про набуття жанрових референцій міського пейзажу як підвиду традиційного китайського мистецтва *гохуа*, яке через свою здатність до трансформацій та засвоєння західних художніх інновацій на зламі «нульових» років стає самодостатнім феноменом [22, р. 22].

На нашу думку, точка зору П. Чана викладена в межах об'єкта його дослідження, що пояснює надто компліментарне ставлення науковця до мистецтва *гохуа*, яке виступає в ролі інструменту визначення інших видових та жанрових систем у китайському мистецтві. Поза тим, визначена та досліджена П. Чаном тенденція є важливою частиною сучасної китайської історіографії мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ ст., яка репрезентує властиві китайським дослідникам способи конструювання історії мистецтва.

Їхня впливовість підтверджується також і тим фактом, що світові аукціонні дома достатньо швидко скорегували власну структуру категоризації творів китайського мистецтва. У листопаді 2013 р. аукціонна експозиція Sotheby's вже містила розділ з досить промовистим визначенням: «Пейзаж, що постійно змінюється» [22, р. 26].

Міський пейзаж у регіональному вимірі: проблема локальності тематичного репертуару.

Для китайських дослідників вагоме значення має проблема регіональної специфіки образотворчого мистецтва, вивчення локальних художніх властивостей певних територій, які візуально споріднені з типологією життя, практиками повсякдення, традиціями побутових взаємодій.

М. Маринеллі (M. Marinelli) наголошує на законірності впливу міської трансформації на художню творчість і навпаки. З його точки зору, «творчість художника має глибоке відношення до місця, де він живе», адже міський контекст завжди визначає художню змістовність «фактичних суперечностей», що спонукають митця до творчості [26].

На конкретному художньому матеріалі значений аспект проблеми розкрито у статті Дж. Х. Ван (J. X. Wang). Учений вважає, що міська культура в образотворчому мистецтві всього світу є символічним явищем, бо «Париж, Лондон, Нью-Йорк, Відень, Стамбул, Токіо, Каїр самі по собі є історією країни». Саме тому різноманітні культури, стикаючись із необхідністю художньої репрезентації міського простору, неминуче вдаються до мистецького осмислення особливостей планування, форм архітектури та загалом спо-

собів життя людей у містах. Власне, з цього художнього матеріалу і виникає образність міського пейзажу, який не може ігнорувати, для прикладу, «центральне осьове планування, закриті двори та королівські палаци стародавнього Пекіна та Сіаня» у порівнянні з ілюстраціями іншого типу життя у «водних» містах Цзяньнань або приватних садибах «старого Сучжоу».

У контексті іншого типологічного підходу, що орієнтує художника на візуальність способів життя та повсякденної культури мешканців певних регіонів і міст, очевидною стає проблема образного коду китайської модернізації — одного з найголовніших мистецьких маркерів міського пейзажу.

Як підкреслює Дж. Х. Ван, у той час як Пекін і Сучжоу представляють стародавню цивілізацію Китаю, Шанхай, як правило, символізує його сучасну культуру. Відтак, у контексті такого водорозділу, міський пейзаж перестає бути узагальненим «поєднанням вулиць, будівель, парків і всіх інших штучних складових, що утворюють місто», набуваючи властивостей репрезентації «економічної та політичної історії міста». Для прикладу, Шанхай, місто, що є уособленням китайської модернізації, має надзвичайно вагомий художній потенціал для характеристики «образності історичної спадщини міста, поведінки влади, структури промисловості тощо» [30, р. 267].

Характеристика міського пейзажу як художнього феномену спирається на регіональну типологію китайських міст, котра досить часто продукує типові візуальні моделі (наприклад, у межах усталених композиційних схем або застосування однотипної художньо-образної мови). Це підкріплюється тим фактом, що, за твердженням китайських учених, «малі та середні міста Китаю в основному мають однаковий міський вигляд; основною частиною міста є велика і мала будівля та геометричне планування дороги» [25, р. 458].

З іншого боку, потенціал міського пейзажу як універсального явища яскраво показаний у ряді досліджень, особливо в матеріалах самих художників. Наприклад, Цай Тяньцян, митець із провінції Юньнань, переконливо доводить, що в багатьох випадках візуальна репрезентація міської художньої образності є проблематикою вибору самого митця. «Місто — це дуже хороша пейзажна натура, — підкреслює художник. — Місто, в якому я живу, місто Гецзю — це всевітньо відома старовинна локація і водночас мальовнича природа. На сході міста — хмарочоси, а поряд величне старе місто Іньшань; лагідна, з округлими формами кругла гора Лаоян на заході, хвиляста та каскадна гряда на півдні» [18].

Регіональна специфіка яскраво віддзеркалена у творчості Фен Шаосі. Художник є представником напряму нового критичного реалізму (т. зв. неокритичного реалізму). Художники-неореалісти досить часто звертаються до урбаністичної семантики та образного бачення міських ландшафтів. У жанрі міського пейзажу митець працює переважно в Гуанчжоу, що додатково засвідчує його значення як майстра, котрий формує свою естетику в межах регіональних контекстів. У цьому аспекті характерною для творчості Фен Шаосі є серія робіт, представлена восени 2010 р. в Пекіні в рамках відкриття 16-х Азійських ігор. Експозиція під назвою «Сто років Гуанчжоу» репрезентувала основні історико-культурні віхи в історії міста та регіону, що мали надати глядачеві широку візуальну панораму розвитку та трансформації міста, засвідчити ключові картини образно-стильової еволюції в житті регіону. Серія робіт Фен Шаосі охопила період від 1795 по 2010 р., переважно в жанрі урбаністичного пейзажу. Сама концепція серії визначила певні риси художнього документування міського простору та фіксації його змін у ландшафті. Водночас як представник критичного неореалізму Фен Шаосі не обійшов увагою й «портретування» міста як носія образного змісту. Метафоризм багатьох його міських пейзажів відмічають дослідники та арткритики [3].

Так, у статті Лю Юйчжу, присвяченій аналізу живопису Фен Шаосі кінця 1990-х — початку 2000-х рр., проводиться паралель із творами художників «цинічного реалізму» (згадаємо найбільш відомих з них: Юе Міньцзюнь, Фан Ліцзюнь), котрі використовують інший аспект інтерпретації дійсності, який, на думку вченого, не може бути успішним для завдань репрезентації складного образу міста. На думку Лю Юйчжу, критичний фокус творів Фен Шаосі спрямований на почуттєву сферу глядача, що має здобути власний образ міського ландшафту, його трансформацій і художнього символізму [6].

Міський пейзаж у регіональному вимірі, безумовно, має не тільки територіальну репрезентацію, а й яскраві сутнісні мистецькі риси, що впливають із образної характеристики художнього потенціалу певного міського ландшафту. Наприклад, у дослідженні творчості Хуана Ачжуна простежується дві характерні моделі. Перша пов'язана з, умовно кажучи, «водним» міським пейзажем, що має достатньо сталий набір типових зображувальних властивостей. У статті «Ті водні місця» (2019) митець яскраво описує своє авторське бачення відмінностей у художньому узагальненні міських ландшафтів у

межах різних «природних» типологій: гірських, водних, рівнинних тощо. Вочевидь, це є цінним джерелом для міркування щодо того, як самі митці усвідомлюють кордони субжанрів міського пейзажу [17].

Друга модель проводить демаркацію між рустикальним («диким», природним) та урбанізованим пейзажем, що також є надзвичайно важливим інструментарієм аналізу нашої проблеми. В іншій своїй публікації Хуан Ачжун ділиться власним досвідом художнього осмислення міського та сільського пейзажів, наголошуючи на потребі вивчення принципів та особливостей репрезентації різних ландшафтів. Важливо підкреслити, що міську художню фактуру митець досліджував у західноєвропейських музеях і безпосередньо на прикладі міст, ландшафтів Центральної та Східної Європи, зокрема Чехії, Словаччини, Угорщини. Художник рекомендує вивчати звичаї та манеру поведінки мешканців, а також звертати увагу на історію формування ландшафтів [16, с. 12].

У межах регіональної специфіки жанр міського пейзажу постає не тільки прямим наслідком рефлексії навколишнього ландшафту. Як впливає з дослідження Ван Чжуоран і Чжу Сяоцін, на прикладі сучасних міських пейзажів у дельті річки Янцзи досить часто місцеві художники віддають перевагу природним ландшафтам, ігноруючи суто міську тематику навіть у тих урбанізованих конгломератах, де для цього існують відповідні соціальні умови: галереї, виставкові майданчики, коло замовників і донаторів. «В останні роки, — підкреслюють автори, — з'явилися картини, що репрезентують місто саме як об'єкт художнього вираження, проте основним напрямом в регіональному образотворчому мистецтві усе ще лишається не осмислення міста чи міського життя (хоча більшість художників живуть у містах), а сільська пейзажна тематика» [2].

Художні образи міста в рамках парадигми традиції та модернізації. Міський пейзаж у рамках традиційного для китайського мистецтва художнього підходу постає максимально наближеним до філософії «поетичної» репрезентації. Наприклад, С. Тан (С. Тан) стверджує, що в усіх образотворчих системах, де китайська традиційна художня семантика домінує або займає помітне місце, «фізичний світ стає видимий лише через посередництво метафор і образів» [29, р. 223]. Іншими словами, художньо-образна репрезентація міського простору переосмислюється через свого роду посередництво категорій традиційного пейзажного жанру, хоча міське середовище при

цьому усвідомлюється як елемент практики модернізації. Подібні тенденції ми спостерігаємо у творах Дай Шихе, де маркери модернізації (наприклад, сітки електричних дротів) узагальнені в рамках системи художньо-образної репрезентації міського пейзажу (іл. 1).

Зазначимо, що міський пейзаж як свого роду антипод пейзажу в цілому або сільському пейзажу розглядається в китайському мистецтвознавстві як доволі очевидна академічна теза. Водночас її критика на зламі «нульових» років засвідчує тенденцію до поступового переосмислення існуючої жанрової субординації.

Лю Ютао, наприклад, вважає, що художній потенціал міського пейзажу недостатньо використаний, особливо якщо порівнювати тенденції розвитку цього жанру в західному світі та в Китаї. Дослідник підкреслює, що для багатьох сучасних китайських митців олійні міські пейзажі є передусім художніми наративами, призначеними для «прославлення людського духу ... оспівування перетворення навколишнього середовища людиною відповідно до власних потреб, демонстрації гордості людей за здобуття природи». Проте цей шлях не є коректним, оскільки він експлуатує негативні риси модернізації. Натомість у потенціалі самого жанру міститься чимало естетичних викликів, що цікаві не як тематичні контексти, а як пошук нової художньої мови, нового способу мистецького узагальнення історії міст. Учений вважає, що міський пейзаж має надзвичайно цікавий потенціал експресії, якого не має природний ландшафт [7].

Українською цікавою є тенденція дослідження міського пейзажу не як самостійного жанру, а як художнього тренду, що виникає та формується на ґрунті модернізації традиційних мистецьких підходів у рамках пейзажного живопису. Наприклад, у статті Дж. Ши (J. Shi) вчений виділяє дві характерні риси, які, з його точки зору, визначають сутнісні риси субординації пейзажу як традиційного поля китайського мистецтва і міського пейзажу як субжанру (мистецької тенденції), що на певному етапі модернізації китайського мистецтва набуває самостійну образотворчу риторіку.

Як першу Дж. Ши розглядає вплив традиційної китайської естетичної думки, котра прагне продукувати «класичні» композиційні та образні схеми. У їхньому контексті пейзаж і міське середовище репрезентуються як точка зору, як своєрідна «історія бачення», що спирається на традиційні схеми візуального викладу. При цьому вчений наголошує, що і в таких «класичних» рамках «схема» сучасного пейзажного живопису

«розриває кордони, реорганізується та намагається інтегрувати» двовимірний простір старого живопису з тривимірними моделями західного міського пейзажу [28, р. 87].

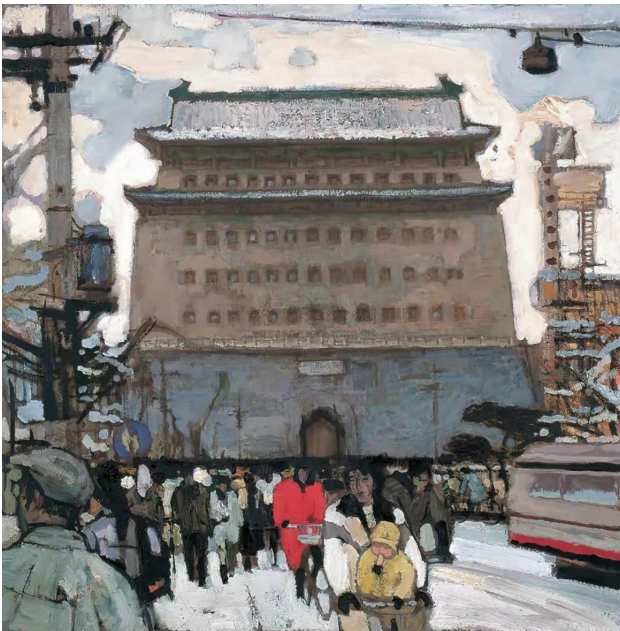
Друга властивість, з точки зору Дж. Ши, пов'язана зі змінами художніх матеріалів і технік, які, у свою чергу, породжують трансформації формальної мови, композиційних схем та системи виражальних засобів. Так, комплексне використання надзвичайно різноманітних матеріалів, частина з яких взагалі не мають відношення до традиційної китайської образотворчої мови, привнесло до жанру міського пейзажу елементи колажності, декоративізму (наприклад, акварель, кольоровий порошок, сіль, віск, асфальт у контексті їхнього «гнучкого» використання як барвників або фактурних елементів) [28, р. 87].

Міський пейзаж у творах видатних майстрів: загальні тенденції на прикладі творчості Янь Веньляна і Дай Шихе. Серед майстрів олійного живопису, які працювали в жанрі міського пейзажу, китайські дослідники віддають помітну увагу творчості Янь Веньляна (1893–1988). Митець є одним із засновників професійної художньої освіти в Китаї та представником так званого покоління майстрів «практичної освіти».

Зазначимо, що його виступи на освітню тематику завжди мають безпосереднє відношення до характеру його роботи в матеріалі, аналізу манери «західного» та традиційного письма, насичені цікавими деталями з особистого художнього досвіду. Частково ці публіцистичні виступи є важливими джерелами для аналізу творів художника в жанрі міського пейзажу [19].

Міський пейзаж як особливий жанр мистецтва став для Янь Веньляна своєрідним культурним феноменом, що його майстер відкрив для себе, подорожуючи містами Західної Європи (іл. 2). Його картини з образами Берліна, Лондона, Мілана та інших європейських мистецьких столиць заклали фундамент китайського сприйняття міської образності поза межами традиційного культурного повсякдення [21].

Частково відлуння цього сприйняття майстра як медіатора між Сходом і Заходом ми спостерігаємо й у сучасних наукових дослідженнях. Наприклад, стаття Гу Ченфена пропонує науковий погляд на творчість Янь Веньляна в контексті низки актуальних для китайського мистецтвознавства проблем. Намагаючись визначити та охарактеризувати основні етапи у творчій біографії митця, вчений зосереджується на питаннях худож-



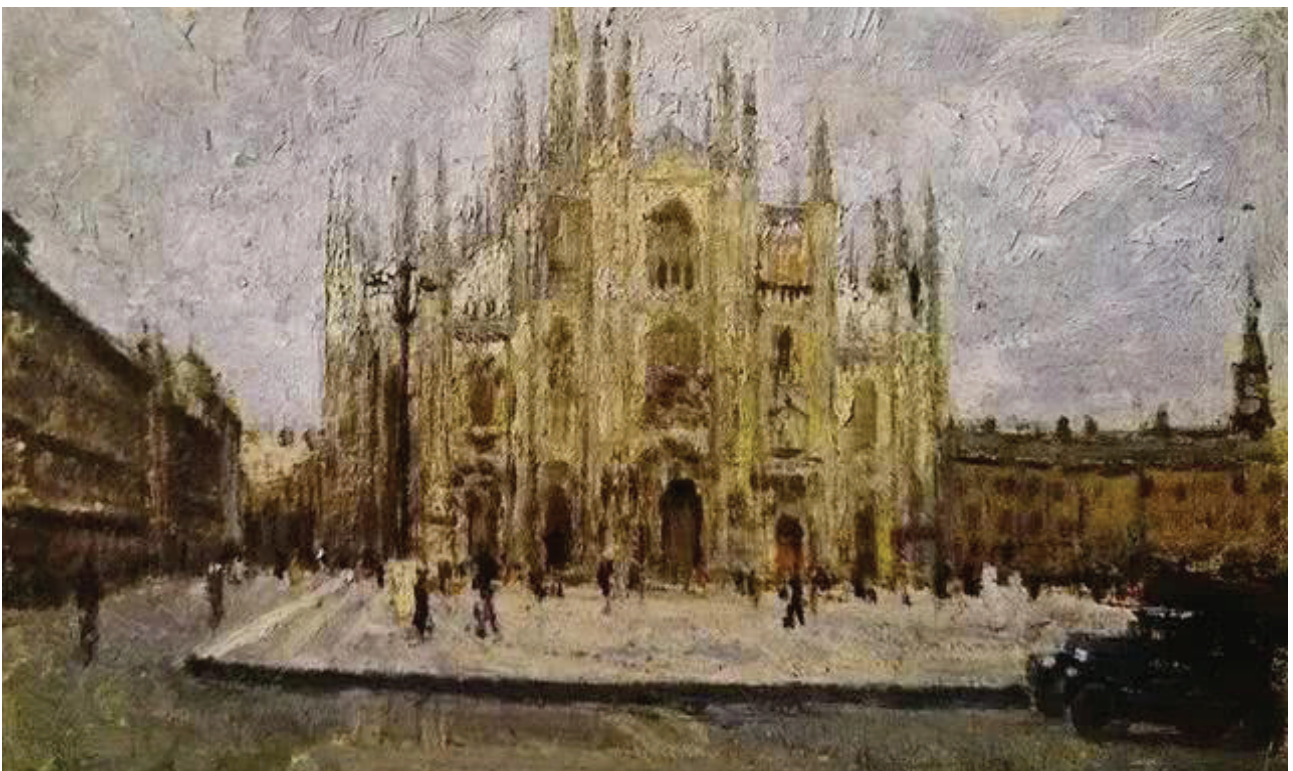
Гл. 1. Дай Шихе. Ворота Чженьян. 1991.
П., о. 100 × 100 см

ньо-стильової репрезентації. З його точки зору, практично на всіх етапах творчості Янь Венляня осмислював естетику західноєвропейського імпресіонізму, адаптуючи його художню мову до традиційних китайських мистецьких стильових форм (іл. 3). Зокрема такі тенденції вчений вбачає у міських пейзажах Венляня, що досить часто

перебувають на перетині традиційних художніх норм (наприклад, використання мазка, притаманного практиці *гохуа*) та західної образної манери (форма, композиційний стрій).

Варто окремо наголосити на тому, що для Гу Ченфена вагоме значення має пошук відповіді на питання: якою є художня природа творів Янь Венляня — дослідницька (аналітична, що бере свій початок від західноєвропейської традиції) чи художньо-образна, орієнтована на традиційну китайську систему філософсько-поетичного сприйняття дійсності [4, р. 48–49].

Стиль живопису Янь Венляня перебуває у фокусі уваги й іншого китайського науковця Хань Пена. У його статті також розглядається періодизація творчості художника як своєрідна основа для аналізу авторської манери живопису, його композиційної та художньо-образної побудови. Торкаючись проблематики міського пейзажу, вчений звертає увагу на дві художні категорії — форму та колір, котрі, з його точки зору, є визначальними для останнього етапу творчості майстра, який загалом він називає етапом «відтворення реалізму». У його межах саме пошук взаємодії морфологічних і колористичних аспектів письма розглядається як концептуальна основа для репрезентації дійсності (іл. 4). З точки зору Хань Пена, міське середовище є носієм особливої форми (передусім архітектурної, що вимагає лі-



Гл. 2. Янь Венляня. Собор у Мілані. 1930. П., о. 17 × 25 см

нійної перспективи та часто масштабних планів), яка впливає на колористичні та тонові характеристики образу [12, р. 116–118].

Слід зазначити, що дослідження Хань Пена має чимало точок перетину з теоретичними роботами самого Янь Веньляна, зокрема з його відомою роботою «Просторова перспектива в хроматології» (1981) [20].

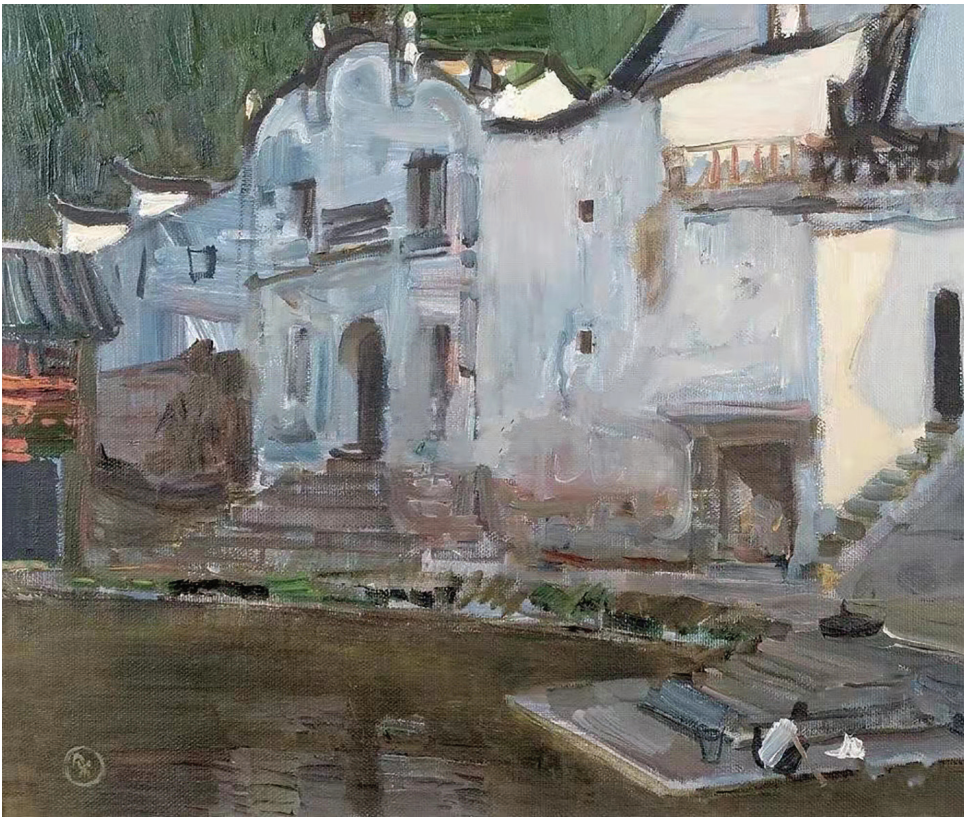
Дослідження міського пейзажу як окремого жанру в образотворчому мистецтві пов'язане з творчістю Дай Шихе (1948 р. н.) — одного з найавторитетніших китайських майстрів



Іл. 3. Янь Веньлян. Нічне передмістя. 1960. П., о. 36 × 62 см



Іл. 4. Янь Веньлян. Десятиріччя свята нації. 1959. П., о. 57 × 89 см



Іл. 5. Дай Шихе.
Старий будинок.
2008. П., о. 50 × 60 см

олійного живопису. Історіографія його творчості містить чимало типових для китайського мистецтвознавства досліджень, що пропонують аналіз його художньої мови [13], авторського індивідуального стилю його творів [1, с. 68] та спроби узагальнити його творчість у межах важливих для китайського мистецтва другої половини XX — початку XXI ст. етапів розвитку [5, с. 47–49].

Проте в рамках завдань нашого дослідження ми вважаємо за необхідне зосередити свою увагу на тому аспекті в аналізі творчості Дай Шихе, який безпосередньо визначає роль та місце жанру міського пейзажу.

У першу чергу, акцентуємо особливу роль ескізування в манері роботи художника (іл. 5), на що неодноразово звертали увагу китайські дослідники. В окремих випадках вчені визначають зазначену рису не просто як елемент авторського художнього почерку, а як метод у художній творчості. Так, Хао Сяомін підкреслює, що за допомогою суто західної методології письма (методу ескізування) Дай Шихе «інтегрує елементи техніки пензля і туші в традиційному китайському живописі заради створення специфічної образності олійних картин, ... що, зрештою, і формує його унікальний творчий стиль» [13]. З точки зору дослідників, сенс ескізування має значення і для «пошуку конкретизації змісту зображення», що якісно віддаляє олійний живопис від фотогра-

фії з її фіксуючими практиками певного місця або ландшафту [11, с. 102].

У жанрі міського пейзажу Дай Шихе працює багато десятиліть, використовуючи попередні замальовки та ескізні альбоми для подальшого розроблення художнього образу певного місця. У своїй практиці він переосмислює та наново інтерпретує поняття ескізу, намагаючись оперувати поняттям художньої правди та реалістичності зображення у суто китайському розумінні: на рівні пошуку метафоризму та філософсько-поетичної алюзії, часто вдаючись до образних назв та особистого переживання сутності зображеного. Міські пейзажі Дай Шихе часто демонструють експериментування з нормами художньої репрезентації форми, пропонуючи унікальні особисті погляди (іл. 6).

Наприклад, Ван Цзінь підкреслює вагомe значення авторської мови олійного живопису, яка має особливе вираження в його інтерпретаціях міських ландшафтів та урбаністичних образів. Свій емпіричний спосіб створення життєподібних картин він називає «платформою», що сполучає художника та глядача. У рамках цієї уявленої території відбувається «втручання в сучасність, безпосереднє зіткнення з життям, занурення в деталі повсякденного життя». У цих межах спільності простору взаємин митця та глядача художник «реалізує свої власні погляди та уявлення про світ і отримує власне



Іл. 6. Дай Шихе. Вулички Чикана. 2014. П., о. 60 × 100 см

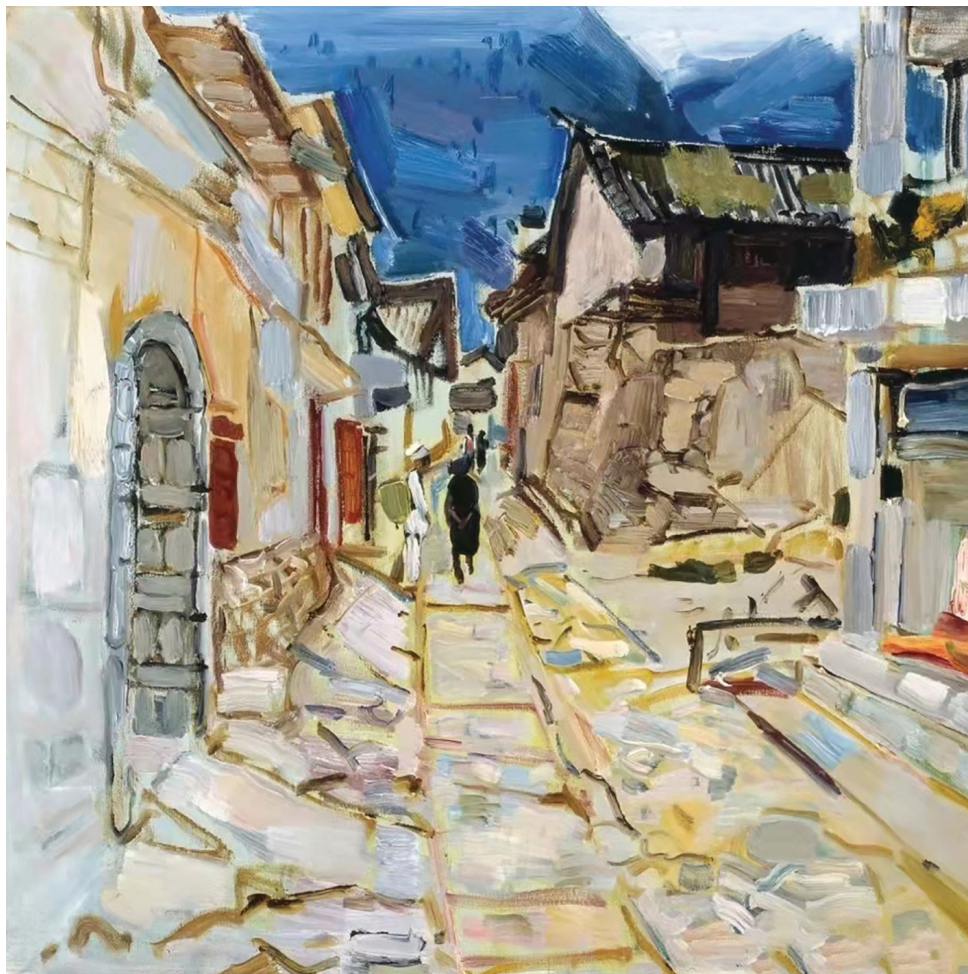
“джерело серця” ... щоб знайти відповідний спосіб і засоби для вираження об’єктивного світу» [1, с. 67].

Наголосимо на тому, що така розлога цитата дозволяє нам надати більш рельєфну картину аналітичної риторики китайських дослідників, для яких у ролі критеріїв вагомості та художньої якості творів завжди виступають естетично-філософські категорії (художня правда, дійсність, життєподібність тощо).

Водночас таке очевидне занурення до естетичного апарату дослідження актуалізує і класичні мистецтвознавчі інструменти аналізу, за допомогою яких учені аргументують свої висновки. Так, Сяо Шен зосереджується на детальному вивченні композиції, колористики та морфології картин Дай Шихе, характеризуючи митця як універсального художника, що поєднує техніки олійного живопису з «традиційним китайським духом стилю вільної руки» [10].

Водночас Лю Сін, намагаючись побудувати панорамний зріз усієї творчості Дай Шихе, класифікує його манеру роботи як стилістику «жорсткої лінії», відмічаючи довготривалу роботу митця в царині книжкової ілюстрації, графіки та театральної декорації (сценографії). З точки зору вченого, це пояснює характерний авторський композиційний ритм міських пейзажів, що акцентує площину та формалізує об’єкти зображення [5, с. 46–48] (іл. 7).

Висновки. Вивчення наукового доробку китайської мистецтвознавчої школи щодо розвитку та еволюції міського пейзажу свідчить про те, що на сучасному етапі досліджень головне завдання науковців пов’язане з проблематикою унормування базового поняттєво-термінологічного апарату історії мистецтва. Визнаючи загальноприйняту на Заході типово-видову модель генезису художніх форм, китайські науковці, тим не менше, лишають за собою право обґрунтування власної жанрової та видової традиції в еволюції образотворчого мистецтва Китаю. Така тенденція детермінує постійну увагу китайських дослідників до проблематики жанрової своєрідності мистецтва ХХ–ХХІ ст. та, вочевидь, актуалізує пошуки ролі й місця міського пейзажу в цьому динамічному та дискусійному контексті. Міський пейзаж у дослідженнях останніх десятиліть інтерпретується одночасно і як самостійний жанр в образотворчому мистецтві, і як тематичний репертуар у рамках глобального для китайського мистецтва пейзажного жанру. Не є остаточно визначеною і видова характеристика міського пейзажу як художньої мови, що репрезентована переважно в межах олійного мистецтва. Для Китаю це є набута традиція, засвоєна з європейського мистецького досвіду (у рамках т. зв. *сіяньхуа*). Саме цим можна пояснити спроби інтерпретації мистецтва *гохуа* як передвісника появи жанру міського пейзажу.



Іл. 7. Дай Шихе.
Під горами Кан. 2000.
П., о. 48 × 48 см

Для побутування образу міста в китайському пейзажному живописі одним із центральних сюжетів є проблематика модернізації, яка розвивається у двох ракурсах: а) власне модернізаційно-урбаністичному, що націлений на художнє узагальнення різноманітних форм міського життя, ландшафту та повсякдення; б) ретронапряму, що виражає стійкий інтерес до образів т. зв. старого Китаю — міських ландшафтів і картин міського життя, які репрезентують радше естетику згасання традиційних «малих» міст Китаю.

Вагоме значення для сучасного етапу розвитку образотворчого мистецтва Китаю має міський пейзаж у контексті регіоналізму та етнічно-територіальної специфіки. Образи міста безпосередньо пов'язані з характерними моделями візуальної репрезентації регіонів Китаю, які розрізня-

ються як за способами та нормами життя (приміром, малі міста та мегаполіси-конгломерати), так і за представленим розмаїттям ландшафтів (наприклад, морські, гірські та рівнинні). Вочевидь, зазначений фактор є причиною додаткових складностей для поняттєвої визначеності міського пейзажу як жанрової структури.

Таким чином, розвиток міського пейзажу як жанрової та видової парадигми образотворчого мистецтва в Китаї другої половини ХХ — початку ХХІ ст. містить декілька важливих тенденцій. Їхнє усебічне дослідження дозволяє не лише прослідкувати генезис художнього репертуару та образно-стильових форм у живописі зазначеного періоду часу, а й охопити загальні напрями розвитку китайського мистецтва як актуальної практики.

Література:

1. Ван Цзінь. Розмова про вираз мови олійного живопису. *The Grand View of Fine Arts* [王静. 浅谈油画语言的表现. 美术大观]. 2010. No. 6. С. 67–67.
2. Ван Чжуоран, Чжу Сяоцін. Створення сучасних міських пейзажних картин у дельті річки Янцзи. *Китайська каліграфія* [王卓然, 朱晓清. 长三角的近代城市风景画创作. 中国书画]. 2018. № 1. С. 114–116.
3. Виставка олійного живопису Фен Шаоксі в Пекіні. Відкриття виставки «Зміни ландшафту Гуанчжоу за століття» (Фотографії). *Art China* [冯少协油画展京开幕 展百年广州风貌变迁(组图). 艺术中国]. 25.03.2010. URL: http://art.china.cn/zixun/2010-03/25/content_3435414.htm (дата звернення : 21.03.2022).
4. Гу Ченфен. Дослідження етапів художньої творчості Яня Веньяна та пов'язаних з ними проблем. *Журнал Нанкінського університету мистецтв* : видання

- образотворчого мистецтва та дизайну [顾丞峰. 颜文樑艺术创作分期及相关问题研究. 南京艺术学院学报: 美术与设计版]. 2009. № 6. С. 47–53.
5. Лю Сінь. Стиль важкої школи: коротка дискусія про ескізи Дай Шихе. Сучасний олійний живопис [刘新. 硬派作风 — 戴士和写生小议. 当代油画]. 2015. № 1. С. 46–51.
 6. Лю Юйчжу. Відповідальність мистецтва: про новий критичний реалізм Фен Шаоксі. *Образотворче мистецтво* [刘玉珠. 艺术的责任—论冯少协的新批判现实主义绘画. 美术]. 2003. № 9. С. 94–99.
 7. Лю Ютао. Духовна метафора образу ринку: Аналіз олійного живопису міського пейзажу 20-го століття. *Журнал Шаньдунської академії мистецтв і ремесел* [刘玉涛. 市井图像的精神隐喻—二十世纪城市风景油画解析. 山东工艺美术学院学报]. 2019. № 2. С. 89–91.
 8. Мистецьке «фотографування» старих будівель Уханя [画廊采访表弟: 为武汉老建筑“留影”]. 10.08.2018. URL: <https://wap.sciencenet.cn/blog-279293-1128542.html?mobile=1> (дата звернення : 18.03.2022).
 9. Пан Веньчен. Коротка дискусія про міський пейзажний живопис. *Гірські квіти* [潘闻丞. 刍议城市风景画. 山花]. 2013. № 18. С. 169–170.
 10. Сяо Шен. Дослідження характеристик художньої мови олійних картин Дай Шихе. *Велика сцена* [肖晟. 戴士和油画作品的语言特征研究. 大舞台]. 2015. № 2. С. 35–36.
 11. Твори Дай Шихе. *Сучасний олійний живопис* [戴士和. 戴士和作品. 当代油画]. 2016. № 8. С. 100–105.
 12. Хань Пен. Стиль живопису Янь Веньліаня. *Культурно-освітні матеріали* [韩鹏. 颜文樑的绘画风格. 文教资料]. 2007. № 15. С. 116–118.
 13. Хао Сяомін. Дослідження мови олійного живопису Дай Шихе [郝晓民. 戴士和油画语言研究]. *Магістерська робота*. Університет Шаньсі, Тайюань, провінція Шаньсі, Китай, 2013.
 14. Ху Чаоян, «Галерея». «Фотографування» старих будівель Уханя мистецтвом [胡朝阳, 《画廊》. 用艺术为武汉老建筑《留影》]: інтерв'ю з художником Ху Чаояном. 09.08.2018. URL: https://www.sohu.com/a/246195600_307618 (дата звернення : 25.03.2022).
 15. Хуа Інчжоу. Про зниклий китайський міський пейзаж. *Молоді письменники* [花迎洲. 浅谈缺失的中国城市风景写生. 青年文学家]. 2016. № 20. С. 178–182.
 16. Хуан Ачжун. Гра на папері. *Китайський олійний живопис* [黄阿忠. 纸上玩味. 中国油画]. 2014. № 3. С. 11–14.
 17. Хуан Ачжун. Ті водні міста та стародавні міста. *Народний тиждень* [黄阿忠. 那些水乡古镇. 人民周刊]. 2019. № 18. С. 88–88.
 18. Цай Тяньцян. Міський пейзаж (зовнішня глава). *Світ поезії у прозі* [蔡天强. 城市风景 (外一章). 散文诗世界]. 2013. № 11. С. 44–45.
 19. Янь Веньліан. З точки зору виробничої освіти до необхідності практичного мистецтва: виступ перед кафедрою практичного мистецтва. *Журнал Сучжоуського професійно-технічного коледжу* [颜文樑. 从生产教育推想到实用美术之必要-告本校实用美术科同学辞. 苏州工艺美术职业技术学院学报]. 2003. № 2. С. 67–69.
 20. 19Ян Веньліан. Просторова перспектива в хроматології. *Нове мистецтво* [颜文樑. 色彩学上的空间透视. 新美术]. 1981. № 1. С. 107–108.
 21. Янь Веньліан: у порівнянні з Чжан Дацянем та Гуань Шаньюе, він забутою зіркам мистецтва [颜文樑: 相比张大千、关山月, 他是那颗被遗忘的艺术之星]. 22.10.2019. URL: https://www.sohu.com/a/348364567_120348535 (дата звернення : 14.03.2022).
 22. Chan P. In the Name of Ink: The Discourse of Ink Art. *Hong Kong Visual Arts Yearbook 2013* / editor : Hoi-yin Joanna Lee. Hong Kong, PRC : Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong; The Chinese University Press, 2014. С. 14–47.
 23. DiMaggio P. Classification in art. *American sociological review*. 1987. Vol. 52, issue 4. P. 440–455.
 24. Li J. Applications Research of Artistic Style of Chinese Landscape Painting in Modern Landscape Design. *2nd International Conference on Social Sciences, Arts and Humanities (SSAH 2018)*. London : Francis Academic Press, UK, 2018. P. 458–462.
 25. Li J. Re-envisioning the Chinese Cityscape: Tabula Rasa and Palimpsest. *Cross-Currents : East Asian History and Culture Review*. 2013. Vol. 2, issue 1. P. 170–179.
 26. Marinelli M. Urban Revolution and Chinese Contemporary Art: A Total Revolution of the Senses. *China Information*. 2015. Vol. 29, issue 2. P. 154–175. DOI: <https://doi.org/10.1177/0920203X15588168>
 27. Qi Z. Art of the Post-70s: The Chinese Generation after the Market Reform. *Literature & Art Studies [70后]* 艺术: 市场改变中国后的一代. 文艺研究]. 2006. No. 3. P. 108–118.
 28. Shi J. Contemporary Expansion of Chinese Landscape Painting. *Journal of Contemporary Educational Research*. 2020. Vol. 4, issue 6. P. 84–89. DOI: 10.26689/jcer.v4i6.1297
 29. Tan C. Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art. *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2016. Vol. 3, no. 3. P. 223–241. DOI: https://doi.org/10.1386/jcca.3.3.223_1
 30. Wang J. X. Modern Chinese Civilization in Shanghai Cityscape. *DEStech Transactions on Social Science, Education and Human Science : 3rd International Conference on Social, Education and Management Engineering (SEME 2017)*. (November 26–27, 2017). Shanghai, China, 2017. P. 267–271.

References:

1. Van Tszin. (2010). Rozmova pro vyraz movy oliinoho zhyvopysu [Talk about the expression of the language of oil painting]. *The Grand View of Fine Arts*, 6, 67–67. [In Chinese]. [In original : 王静. (2010). 浅谈油画语言的表现. 美术大观, 6, 67–67].
2. Van Chzhuoran & Chzhu Siaotsin. (2018). Stvorennia suchasnykh miskyykh peizazhnykh kartyn u delti richky Yantszy [Yangtze River Delta]. *Chinese calligraphy*, 1, 114–116. [In Chinese]. [In original : 王卓然 & 朱晓清. (2018). 长三角的近代城市风景画创作. 收藏, 1, 114–116].
3. Vystavka oliinoho zhyvopysu Fen Shaoksi v Pekini. Vidkryttia vystavky “Zminy landshaftu Huanchzhou za stolittia” (Fotografii) [Feng Shaoxi Oil Painting Exhibition in Beijing. Opening of the exhibition “Guangzhou Landscape Changes over the Century” (Photos)]. (2010, March 25). *Art China*. Retrieved from http://art.china.cn/zixun/2010-03/25/content_3435414.htm. [In Chinese]. [In original : 冯少协油画展开幕 展百年广州风貌变迁(组图). (2010, March 25). 艺术中国. Retrieved from http://art.china.cn/zixun/2010-03/25/content_3435414.htm].
4. Hu Chenfen. (2009). Doslidzhennia etapiv khudozhnoi tvorchosti Yania Venliana ta poviazanykh z nymy problem [Research of the stages of Yan Wenliang's artistic creativity and related problems]. *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine Arts & Design)*, 6, 47–53. [In Chinese]. [In original : 顾丞峰. (2009). 颜文樑艺术创作分期及相关问题研究. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, 6, 47–53].

5. Liu Sin. (2015). Styl vazhkoi shkoly: korotka diskusiiia pro eskizy Dai Shykhe [Heavy school style: a brief discussion of Dai Shihe's sketches]. *Modern oil painting*, 1, 46–51. [In Chinese]. [In original : 刘新. (2015). 硬派作风 — 戴士和写生小议. 当代油画, 1, 46–51].
6. Liu Yuichzhu. (2003). Vidpovidalnist mystetstva: pro novyi krytychnyi realizm Fen Shaoksi [Responsibility of art: about the new critical realism of Feng Shaoxi.]. *Fine Art*, 9, 94–99. [In Chinese]. [In original : 刘玉珠. (2003). 艺术的责任——论冯少协的新批判现实主义绘画. 美术, 9, 94–99].
7. Liu Yutao. (2019). Dukhovna metafora obrazu rynku: Analiz oliinoho zhyvopysu miskoho peizazhu 20-ho stolittia [Spiritual metaphor of the market image: Analysis of oil painting of the urban landscape of the 20th century]. *Shandong Arts and Crafts Academy Journal*, 2, 89–91. [In Chinese]. [In original : 刘玉涛. (2019). 市井图像的精神隐喻——二十世纪城市风景油画解析. 山东工艺美术学院学报, 2, 89–91].
8. Mystetske “fotografuvannia” starykh budivel Ukhania [Artistic “photography” of the old buildings of Wuhan]. (2018, August 10). Retrieved from <https://wap.sciencenet.cn/blog-279293-1128542.html?mobile=1>. [In Chinese]. [In original : 画廊采访表弟: 为武汉老建筑»留影». (2018, August 10). Retrieved from <https://wap.sciencenet.cn/blog-279293-1128542.html?mobile=1>].
9. Pan Venchen. (2013). Korotka diskusiiia pro miskyi peizazhnyi zhyvopys [A brief discussion of urban landscape painting]. *Mountain flowers*, 18, 169–170. [In Chinese]. [In original : 潘闻丞. (2013). 刍议城市风景画. 山花, 18, 169–170].
10. Siao Shen. (2015). Doslidzhennia kharakterystyk khudozhnoi movy oliinykh kartyn Dai Shykhe [A study of the characteristics of the artistic language of Dai Shihe's oil paintings]. *Great scene*, 2, 35–36. [In Chinese]. [In original : 肖晟. (2015). 戴士和油画作品的语言特征研究. 大舞台, 2, 35–36].
11. Dai Shihe. (2016) Tvory Dai Shihe [Works by Dai Shihe]. *Modern oil painting*, 8, 100–105. [In Chinese]. [In original : 戴士和. (2016). 戴士和作品. 当代油画, 8, 100–105].
12. Khan Pen. (2007). Styl zhyvopysu Yan Venliana [Yan Wenliang's style of painting]. *Cultural and educational materials*, 15, 116–118. [In Chinese]. [In original : 韩鹏. (2007). 颜文樑的绘画风格. 文教资料, 15, 116–118].
13. Khao Siaomin (2013). Doslidzhennia movy oliinoho zhyvopysu Dai Shykhe (mahisterska robota, Universytet Shansi) [郝晓民. 戴士和油画语言研究 (Master's thesis, 山西大学)] [In China]. Khao Siaomin. (2013). *Doslidzhennia movy oliinoho zhyvopysu Dai Shykhe* [The study of the language of oil painting Dai Shihe]. Master's thesis. Shanxi University, Taiyuan, Shanxi Province, China. [In Chinese]. [In original : 郝晓民. (2013). 戴士和油画语言研究].
14. KhuChaoian&Halereia.(2018,August9).«Fotografuvannia» starykh budivel Ukhania mystetstvom [«Photographing» the old buildings of Wuhan by art] [Interview]. Retrieved from https://www.sohu.com/a/246195600_307618. [In Chinese]. [In original : 胡朝阳 & «画廊». (2018, August 9). 用艺术为武汉老建筑»留影»].
15. Khu Inchzhou. (2016). Pro znyklyi kytaisyyi miskyi peizazh [About the disappeared Chinese cityscape]. *Young writers*, 20, 178–182. [In Chinese]. [In original : 花迎洲. (2016). 浅谈缺失的中国城市风景写生. 青年文学家, 20, 178–182].
16. Khuan Achzhun. (2014). Hra na paperi [Playing on paper]. *Chinese oil painting*, 3, 11–14. [In Chinese]. [In original : 黄阿忠. (2014). 纸上玩味. 中国油画, 3, 11–14].
17. Khuan Achzhun. (2019). Ti vodni mista ta starodavni mista [Those water cities and ancient cities]. *People's weekly*, 18, 88–88. [In Chinese]. [In original : 黄阿忠. (2019). 那些水乡古镇. 人民周刊, 18, 88–88].
18. Tsai Tiansian. (2013). Miskyi peizazh (zovnishnia hlava) [Cityscape (outer chapter)]. *Svit poezii u prozi*, 11, 44–45. [In Chinese]. [In original : 蔡天强. (2013). 城市风景 (外一章). 散文诗世界, 11, 44–45].
19. Ian Venlian. (2003). Z tochky zoru vyrobnychoi osvity do neobkhdnosti praktychnoho mystetstva: vystup pered kafedroiu praktychnoho mystetstva nashoi shkoly [From Productive Education We Can Feel the Necessity of Practical Art] : [A speech before the Department of Practical Art of our school]. *Journal of Suzhou Vocational and Technical College of Arts and Crafts*, 2, 67–69. [In Chinese]. [In original : 颜文樑. (2003). 从生产教育推想到实用美术之必要-告本校实用美术科同学辞. 苏州工艺美术职业技术学院学报, 2, 67–69].
20. Ian Venlian. (1981). Prostorova perspektyva v khromatolohii [Spatial perspective in chromatology]. *New Art*, 1, 107–108. [In Chinese]. [In original : 颜文樑. (1981). 色彩学上的空间透视. 新美术, 1, 107–108].
21. Ian Venlian: u porivnianni z Chzhan Datsianem ta Huan Shaniue, vin zabuta zirka mystetstva [Yan Wenliang: compared to Zhang Daqiang and Guan Shanyue, he is a forgotten art star]. (2019, October 22). Retrieved from https://www.sohu.com/a/348364567_120348535. [In Chinese]. [In original : 颜文樑: 相比张大千、关山月, 他是那颗被遗忘的艺术之星. (2019, October 22). Retrieved from https://www.sohu.com/a/348364567_120348535].
22. Chan, P. (2014). In the Name of Ink: The Discourse of Ink Art. In Hoi-yin Joanna Lee (Eds.). *Hong Kong Visual Arts Yearbook 2013* (pp. 14–47). Hong Kong, PRC : Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong; The Chinese University Press.
23. DiMaggio. (n.d.). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52(4), 440–455.
24. Li, J. (2013). Applications Research of Artistic Style of Chinese Landscape Painting in Modern Landscape Design. In proceedings of 2nd *International Conference on Social Sciences, Arts and Humanities (SSAH 2018)* (pp. 458–462). London : Francis Academic Press, UK.
25. Li, J. (2013). Re-envisioning the Chinese Cityscape: Tabula Rasa and Palimpsest. *Cross-Currents : East Asian History and Culture Review*, 2(1), 170–179.
26. Marinelli, M. (2015). Urban Revolution and Chinese Contemporary Art: A Total Revolution of the Senses. *China Information*, 29(2), 154–175. <https://doi.org/10.1177/0920203X15588168>
27. Qi, Z. (2006). Art of the Post-70s: The Chinese Generation after the Market Reform. *Literature & Art Studies*, 3, 108–118. [In Chinese]. [In original : Qi, Z. (2006). 70后»艺术: 市场改变中国后的一代. 文艺研究, 3, 108–118].
28. Shi, J. (2020). Contemporary Expansion of Chinese Landscape Painting. *Journal of Contemporary Educational Research*, 4(6), 84–89. DOI: 10.26689/jcer.v4i6.1297
29. Tan, C. (2016). Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3(3), 223–241. https://doi.org/10.1386/jcca.3.3.223_1
30. Wang, J. X. (2017, November 26–27). Modern Chinese Civilization in Shanghai Cityscape. In *DEStech Transactions on Social Science, Education and Human Science. 3rd International Conference on Social, Education and Management Engineering (SEME 2017)* (pp. 267–271). Shanghai, China.