

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.2.4>

## KONCEPTUALNO-STYLISTYCZNE PODSTAWY KSZTAŁTOWANIA SIĘ MALARSTWA SZTALUGOWEGO CHIN W WARUNKACH WPŁYWÓW KULTURY ZACHODNIOEUROPEJSKIEJ XX WIEKU

*Khuan Sin*

*aspirant Charkowskiej Państwowej Akademii Projektowania i Sztuki*

*(Charków, Ukraina)*

*ORCID ID: 0000-0003-0783-6786*

*khuan\_sin@ukr.net*

**Adnotacja.** Artykuł naukowy poświęcono kompleksowej analizie koncepcyjno-stylistycznych podstaw powstawania malarstwa sztalugowego Chin w warunkach wpływu kultury zachodnioeuropejskiej XX wieku. Skupiono się na tym, że w ogólnych aspektach rozwój i kształtowanie się malarstwa sztalugowego Chin XX wieku wydaje się ważnym elementem powstawania sztuki wizualnej w ogóle, ponieważ szczególną uwagę zwraca się nie tyle na historyczną chronologię, ile na procesy i wzorce powstawania różnych kierunków malarstwa sztalugowego. Trudna sytuacja polityczna i kulturowa na początku XX wieku skłoniła mistrzów do poszukiwania nowych sposobów rozwoju sztuki Chin. W środowisku tradycjonalistów pojawili się artyści, którzy widzieli wyjście z sytuacji dzięki syntezie kultur wschodnich i zachodnich, w wyniku czego taki impuls ukształtował całe pokolenie mistrzów, którzy po studiach w Europie wrócili do ojczyzny.

**Słowa kluczowe:** Chiny, malarstwo sztalugowe, kultura zachodnioeuropejska, tradycje stylistyczne, stylistyka, tradycje.

## CONCEPTUAL AND STYLISTIC PRINCIPLES OF FORMATION CHINESE PAINTING IN THE CONDITIONS OF THE INFLUENCE WESTERN EUROPEAN CULTURE ON THE TWENTIETH CENTURY

*Khuan Sin*

*Postgraduate Student*

*Kharkiv State Academy of Design and Arts (Kharkiv, Ukraine)*

*ORCID ID: 0000-0003-0783-6786*

*khuan\_sin@ukr.net*

**Abstract.** The scientific article is devoted to the complex analysis of conceptual and stylistic bases of formation of easel painting of China in the conditions of influence of the Western European culture of the XX century. Emphasis is placed on the fact that in general aspects the development and formation of easel painting in twentieth-century China is an important component of the formation of fine arts in general, because special attention is paid not so much to historical chronology as to the processes and patterns of easel painting. The difficult political and cultural situation in the early twentieth century prompted the masters to look for new ways to develop Chinese art. Among the traditionalists, there were artists who saw a way out of the situation through the synthesis of Eastern and Western cultures, and as a result, such an impulse formed a whole generation of masters who returned to their homeland after studying in Europe.

**Key words:** China, easel painting, Western European culture, stylistic traditions, stylistics, traditions.

## КОНЦЕПТУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ КИТАЮ В УМОВАХ ВПЛИВУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XX СТ.

*Хуан Сін*

*аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Харків, Україна)*

*ORCID ID: 0000-0003-0783-6786*

*khuan\_sin@ukr.net*

**Анотація.** Наукова стаття присвячена комплексному аналізу концептуально-стилістичних засад формування станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури XX ст. Акцентовано увагу на тому, що в загальних аспектах розвиток і формування станкового живопису Китаю XX ст. є важливими складниками становлення образотворчого мистецтва загалом, адже особлива увага приділяється не так історичній хронології, як процесам і закономірностям появи різних напрямів станкового живопису. Складна політична та культурна ситуація на початку XX ст. спонукала майстрів шукати нові шляхи для розвитку мистецтва Китаю. У середовищі традиціоналістів з'явилися художники, які бачили вихід із ситуації завдяки синтезу східної та західної культур, у результаті чого такий імпульс сформував ціле покоління майстрів, котрі після навчання в Європі повернулися на батьківщину.

**Ключові слова:** Китай, станковий живопис, західноєвропейська культура, стилістичні традиції, стилістика, традиції.

**Постановка проблеми.** У загальних аспектах розвиток і формування станкового живопису Китаю ХХ ст. є важливими складниками становлення образотворчого мистецтва загалом, адже особлива увага приділяється не так історичній хронології, як процесам і закономірностям появи різних напрямів станкового живопису. Складна політична та культурна ситуація на початку ХХ ст. спонукала майстрів шукати нові шляхи для розвитку мистецтва Китаю. У середовищі традиціоналістів з'явилися художники, які бачили вихід із ситуації завдяки синтезу східної та західної культур, у результаті чого такий імпульс сформував ціле покоління майстрів, котрі після навчання в Європі повернулися на батьківщину. Вони створювали свої картини, сповнені нових форм та якісно нового сенсу, але найголовніше – підготували ґрунт для майстрів, які прийшли у мистецтво у другій половині ХХ ст. Особливе значення для формування живопису Китаю мали художники, які покинули Схід та оселилися в Європі чи Америці. Після культурної революції саме вони стали значними орієнтирами для молодих майстрів, завдяки їхній творчості стався дотик із досвідом західної культури ХХ ст., що в умовах становлення сучасної науки набуває особливого значення для запозичення позитивного досвіду та визначення основоположних тенденцій.

**Стан дослідження.** У сучасних умовах проблематика, пов'язана з дослідженням сутності концептуально-стилістичних засад формування станкового живопису Китаю, посідає чільне місце серед наукових досліджень провідних учених: А. Балаша, Х. Козака, І. Матоліча, В. Москалюка, В. Одреховського, але в умовах становлення вітчизняної науки простежується, що переважна більшість наукових, методологічних і дисертаційних досліджень, здійснювана в контексті загальнотеоретичних аспектів, ще потребує продовження та доктринального наповнення.

Таким чином, **метою статті** є комплексний аналіз концептуально-стилістичних засад формування станкового живопису Китаю в умовах впливу західноєвропейської культури ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Перші впливи європейського живопису на китайське мистецтво відбулися задовго до ХХ ст., отже, китайський олійний живопис уже мав деяку історію. Зокрема, такий вплив поділяють на кілька етапів: перший із них називають теоретичним (1582–1814 рр.) – Китай знайомиться з європейським олійним живописом у момент прибуття перших місіонерів. Саме з цією подією пов'язана поява в Китаї техніки олійного живопису. Період із 1757 по 1857 рр. – це практичний етап, коли техніці олійного живопису починають навчати, створюються копії робіт західних майстрів. Третій етап триває з кінця ХІХ ст. до теперішнього часу і пов'язаний із освоєнням майстрами Китаю технік та традицій станкового живопису інших країн. Вперше олійний живопис при імператорському дворі було затверджено наприкінці ХVІІ ст. – на початку ХVІІІ ст. [1, с. 108]. Місіонери, які прибули з Заходу, знайомили китайців із олійним живописом. Великим успіхом користувався живопис Джузеппе Кастільйоне, у Китаї він отримав ім'я Лан Шинін та наочно познайомив китайських майстрів із законами прямої перспективи.

Місіонери були добре освіченими людьми, мали глибокі знання про традиції та мистецтво Піднебесної. Їхнім головним завданням були проповіді католицизму, однак це не заважало їм здійснювати культурно-просвітницьку діяльність. Із 1581 р. зустрічається згадка про двох місіонерів: Лі Мадоу і Чяо Вані (їхні європейські імена – М. Річчі і К. Нікола), вони не володіли професійним художнім вишколом, однак мали непогані навички в живописі. Впроваджуючи європейську культуру, митці навчали при дворі імператора художників олійного живопису, гравюри по міді, понять світлотіні, лінійної перспективи та основних композиційних прийомів. Зокрема, Чяо Вані сприяв поширенню олійного живопису ще й тим, що в 1614 р. відкрив перший інститут у Шен Баолу в Аоміні, наближений до західних аналогів за переліком навчальних дисциплін і способами навчання. Пі Ягу, Ю Веньхей та Ші Хунцзі – найвідоміші учні Чяо Вані. Лі Мадоу (Матео Річчі) працював при дворі як живописець й у своїх роботах поєднував рідну західну культуру зі східною, а також прагнув розповісти китайцям історію західноєвропейського мистецтва у своїх проповідях та книгах.

Інтерес до шинуазрі в Європі призвів до того, що у Китаї з'явилися майстри, які працювали виключно на експорт. Після місіонерів до Китаю стали приїжджати і художники, велику популярність мав у 1825 р. Джордж Чиннері (1774–1852 рр.), який відкрив першу майстерню, де створювалися картини на експорт до Європи. Художник найбільше працював над портретами знаті в англійському стилі. Цього ж він і навчав своїх учнів, згодом така манера одержала назву «школа Чиннері». Він викладав у Гуанчжоу історію західноєвропейського мистецтва. Вся його діяльність мала значний вплив на розвиток олійного живопису в Китаї. Саме учні Чиннері стали видатними художниками і мали непоганий рівень володіння технікою живопису.

Близько 100 років (1757–1857 рр.) у Гуанчжоу працювала майстерня, яка більше нагадувала фабричний цех, де художники створювали картини на експорт у стилі Західної Європи. Ця майстерня стала реакцією на постійно зростаюче захоплення східними предметами мистецтва на Заході. Особливого філософського сенсу в них не було, хоча торговці стверджували протилежне. Подібні центри були відкриті пізніше у Шанхаї, Гонконгу та Аоміні. Виробництво було організовано на кшталт бригади, відповідно, авторства в робіт не було, ці цілі вони собі й не ставили. Такі майстерні не створили станкової картини, однак значущим позитивним моментом було те, що художники впізнавали західноєвропейське мистецтво, вивчали його та копіювали, що сприяло розширенню їхнього кругозору та творчого потенціалу.

На півдні Шанхая існувала майстерня «Ту Шаньвань» (з 1864 по 1947 рр.), яку відкрили Лу Боду та Лю Дежей. Майстерня працювала на експорт, переважно вона створювала копії робіт європейських майстрів, але найголовніше було те, що для підготовки нових кадрів використовувалася європейська програма навчання художників. Там викладали історію західноєвропейського мистецтва, де основний акцент робився на

історію живопису. Викладали малюнок, живопис, а згодом – і скульптуру. Працювали у майстерні як місцеві майстри, так і запрошені, одним із них був Нікола Масса, який викладав богослов'я, живопис, малюнок, навчав техніки аквареллю.

У цей же період у китайському образотворчому мистецтві першорядного значення набули власні традиції Гохуа, які формували погляд мистецтва і здавалися цілком природними. Гохуа – це картини на шовку чи папері, найчастіше вони пишуться тушшю. Мають форму сувою, настінного панно, рідше – ширми або віяла. Використання каліграфічної лінії може бути роз'єднуючим або об'єднуючим, вона визначає межі та пов'язує внутрішній простір роботи. Усе це має не тільки візуальне значення, а й символічне. Знак круговороту Великого шляху позначається кривою лінією і має значення. Каліграфічний штрих є головним феноменом національного живопису Гохуа та тісно пов'язаний з ієрогліфом. Основний колір – чорний, іноді він доповнюється іншим кольором. Але різнобарв'я більше властиве техніці гун-бі, яка має ретельний детальний малюнок, зрозумілу графічність та чіткість деталей. Техніка аркуша може змінюватися: контурний малюнок (гоуле) або безконтурна манера аркуша (мо-гу), заповнення кольором (ше-се) або розбризканий колір (по-цай).

Створення форми в Гохуа пов'язане з її розмиванням, звідси виходить важлива різниця двох світів Сходу та Заходу в техніці. В Європі картина поміщена в раму, має свій простір, часто замкнений, тоді як у Китаї розмивання форми стирає межі зображення та простору навколо і таким чином стає логічно частиною інтер'єру. Гохуа в сучасному розумінні набагато ближче до графіки, ніж до живопису. Інакше сприймається і світле тло, згідно з укоріненою традицією та філософією даосизму воно символізує «недіяння». Пряма перспектива, що створює ілюзію глибини в європейському живописі, виявляється непотрібною китайським художникам, вони пишуть без опори на фокусні точки, що створює відчуття більшої широти охоплення. Прагнення зобразити суть речей більше, ніж досягти зовнішньої подібності, властиве Гохуа. Дивно, як сучасне це твердження (Титаренко, 2008: 202).

Не можна не згадати трактат Го Сі «Нотатки про високу сутність лісів і потоків» (1020–1090 рр.): «Той, хто вчиться малювати бамбук, бере паросток бамбука, і коли в місячну ніч тінь паростка позначиться на стіні, з'явиться істинний образ бамбука. Чи може вчинити інакше той, хто вчиться малювати гори та води? Він охоплює уявним поглядом гори та потоки, і тоді сенс пейзажу проявляється на власні очі... На річки і долини дійсного пейзажу треба дивитися здалеку для того, щоб виявити їхній стан, на них треба дивитися зблизька для того, щоб виявити їхні властивості» (Сі, 2004: 56). Прийом «три далечі» (сань юань), що передбачає три точки зору: знизу вгору, зверху вниз і на рівні очей, описується в цьому ж трактаті. Він пояснює особливості взаємозв'язків різних частин зображення, які мають масштабно невідповідні форми. Це передбачає нефіксованість позиції спостерігача, а також підкреслює важливість живописних порожнеч як однієї з найважливіших філософських категорій.

Не можна сказати, що запозичений у місіонерів «живопис по лінійці» (цзеху) зовсім не розвивався в Китаї, проте він цінувався значно менше. Оскільки тривимірність простору досягалася за допомогою порожнього фону, то предмети зображалися відповідно до законів паралельної перспективи із косокутним проєктуванням. Але водночас частина предметів та будівель виконана у зворотній лінійній перспективі, внаслідок чого обриси предметів розширюються від спостерігача.

Майстри Гохуа мислять традиційними категоріями, звідси цілісність задуму та здійснення. Техніка Гохуа є втіленням в образотворчому мистецтві національної духовності. У техніках гун-бі та се-і вбачають два види медитації: «пасивну», пов'язану зі спостереженням та передачею всіх деталей світу, та «активну», яка пов'язана з діями людини із введення себе у стан зміненого створення. Незважаючи на збереження безумовного світського початку в живопису Гохуа, він не може бути зовсім скасований, але й не може не відчувати впливу інших шкіл у своєму розвитку.

Остання династія Цин закінчила своє перебування у стані катастрофи для Китаю. Декілька десятиліть тривали безперервні війни з європейськими колонізаторами, це доповнювалося постійними зіткненнями з Японією. Для Китаю це була низка поразок. Британія завезла до країни опіум, і величезна кількість мешканців Піднебесної регулярно вживали наркотики. Фактично Китай був роздроблений на окремі частини, які були напівколоніями, розділеними між європейськими державами. Все це призвело до повного розорення країни, повсюдно був голод та злидні. Усе це підігрівало атмосферу соціального вибуху Синьхайської революції 1911 р., яка принесла багато оновлень, зокрема, для мистецтва відкрились інші шляхи, митці стали відчувати більшу свободу, з'явилося нове покоління майстрів.

Розвиток станкової картини у Китаї як самостійного цілісного роду живопису пов'язаний із мистецтвом ХХ ст. – часом, коли художники асимілюють західну традицію, коли з кількох культур утворюються унікальні твори. В історії живопису Китаю початок ХХ ст. був складним періодом, можна зустріти таку назву, як час «Ста шкіл». Художники працювали в різних напрямках і техніках: одні об'єднували Схід і Захід, інші ревно зберігали китайські традиції, треті наслідували західноєвропейський живопис (Балаш, 2012: 146).

Сам термін Гохуа, що означає «китайський національний живопис», став необхідним наприкінці ХІХ ст., оскільки потрібно було відокремити китайський традиційний живопис від європейського. Проте саме тут і починається відмінність у трактуванні цього визначення, адже на Сході Гохуа позначає все мистецтво: від давнини до нашого часу. Для європейців Гохуа асоціюється виключно з традиційними жанрами китайського живопису. Для вирішення цього різночитання в 1920-ті рр. було введено термін «синь-гохуа», який позначив «новий національний живопис», однак він не прижився. Фактично Гохуа існує у трьох станах одночасно: як традиційний живопис, що зберігає цінності та канони минулого (стиль гун-бі); як живопис у стилі се-і,

де найточніше розкривається зв'язок із чань-буддистською традицією (у сучасному розумінні це аналог європейського концептуального мистецтва); й як мистецтво, що поєднує китайські та європейські традиції. Основоположниками цього стали митці, які на початку ХХ ст. пройшли навчання в європейських художніх майстернях та досить органічно поєднали у своїй творчості ці традиції, чим підготували ґрунт для стилю, в якому, починаючи з другої третини ХХ ст., талановито працюють більшість художників Китаю. Основи цього третього напрямку заклали такі відомі майстри, як Сюй Бейхун, Лінь Фенмень, Гуаньчжун, Лю Хайсу та інші (Неглинская, 2006: 822).

На рубежі ХІХ і ХХ ст. починають закладатися саме ті основи, які дозволять на повну силу проявитися станковізму в китайському живописі. Першим новатором заведено вважати Ці Бай Ши (1864–1957 рр.). Підхід митця до живопису виявився настільки новаторським, що його називають китайським Пікассо. Він працював у техніці Гохуа, але створював роботи на стику східної та західної культури. Виходячи з цього, творчість Ці Байші логічно розглядати як перший значущий крок на шляху утвердження нового станкового мистецтва Китаю. Ці Байші не мав художньої освіти, не пройшов систематичного навчання. Однак у його роботах проявився неординарний талант. Новаторство виявилось у більш інтенсивному і багатобарвному колориті, ущільненні форми і посиленні декоративного початку, що розкриває зв'язок його творів із характерними рисами епохи модерну. Водночас Ці Байші увібрав у себе і спадщину класичного живопису Китаю, з цього виникає символічність його мистецтва, тож для розуміння його творчості потрібна літературна ерудиція. Він супроводжує зображення написами-настановами. «Даосько-буддистська лінія – це натяк і недомовленість, втілення вічності як мить, простору як безмежної порожнечі: монохромна, стримана мова, опосередкований зв'язок із поезією, яку розуміють як внутрішнє поетичне співзвуччя, аналогічний стан душі. Творчість постає тут як одкровення і натхнення, справжнє мистецтво впливає, приголомшує, перетворює; меж творчості та сприйняття практично не існує».

Одним із перших художників, у мистецтві якого проявляється синтез культур Заходу та Сходу, був Сюй Бейхун (1895–1953 рр.), який, за переконанням окремих дослідників, досить рано сформувався як художник. Відомо, що перші уроки образотворчого мистецтва він одержав від свого батька. У 1918 р. відбувся виступ Сюй Бейхуна, де йшлося про необхідність удосконалення методу китайського класичного живопису, що було справді революційно. Його основна ідея полягала в тому, що найкращі традиції західноєвропейської школи можуть бути корисними для розвитку китайського мистецтва. Художнику пощастило, він був помічений як талановитий митець та відправлений державою на навчання до Парижа (1919–1927 рр.). Це зіграло дуже важливу роль в його професійній ідентифікації, заклало важливу основу, яка згодом набула розкриття в його творчості китайського періоду. Після повернення на батьківщину Сюй Бейхун займається педагогічною діяльністю, що вплинуло на розвиток і формування станкового реалістичного живопису Китаю (Завадская, 1982: 88).

Величезною темою його творчості стало зображення коней, у стрімкому русі чи спокої. Він писав серії коней, що скачуть галопом, у техніці «води та туші». Тут зустрічаються традиції Сходу і Заходу. Анатомічно точні малюнки коней мають високий рівень узагальнення, тварини зображені у момент стрімкого пориву чи повільного руху. Лінії такі плавні й органічні, що не протистоять площині аркуша, а потопають у ній. Картини мають формат, наблизений до сувою. Важливо звернути увагу на розміщення фігури всередині простору, ритмічно властивого китайському мистецтву, де чергуються пляма та фон. У серії «Кони» виявився талант Сюй Бейхуна у питанні співвідношення реалістичності та узагальнення образу, проте в олійному живописі він створює закінчені станкові картини. Його робота «Лянь Хен та п'ятсот солдатів» спрямовує до літературного сюжету. У дослідженнях це полотно часто оцінюється як дуже важливе, тому що в ньому розкривається складна багатофігурна композиція, але, цілком очевидно, що автор не досягає поставленої мети. Композиція виявляється нестійкою, дробовою, масштаб не вивірений. Композиційна побудова картини не дуже переконлива, майстер намагається відчутти глибину простору, хоча йому вдається зобразити, ймовірно, театральну сцену з неприродними жестами та надуманою розстановкою фігур. Проте це рання станкова картина Сюй Бейхуна, в пізніших творах він стає глибшим і переконливішим.

Іноді для розуміння цінностей художника важливо подивитися, ким із майстрів він був захоплений у роки учнівства. Це може бути цікавим у контексті виявлення течій європейського мистецтва, які стали основою «нового» живопису Китаю. Більшість дослідників пишуть, що китайські художники, які на початку 1920-х рр. пройшли навчання в Парижі, були захоплені імпресіонізмом, постімпресіонізмом, фовізмом, і це дійсно так. Проте такі композиції Сюй Бейхуна, як «Італійський пейзаж» і «Пейзаж», дуже близькі за станом до робіт раннього К. Коро. Здавалося б, незвичайний вибір за умови, що сучасні тенденції були більш «видовищними». Але в цьому виявилася схильність Сюй Бейхуна до реалістичного початку живопису, саме те, що буде згодом характеризувати його зрілі роботи. Ці два пейзажі наповнені повітрям та простором, є в них і велика мовчазність, безлюдність, тиша та споглядання.

У своїй статті «Реформа китайського живопису» Сюй Бейхун наполягає на необхідності писати з натури, проте наголошує, що найважливішою є не передача зовнішньої подібності моделі, а можливість відчутти та висловити особливості внутрішнього світу людини. Він завжди боровся за збереження традицій китайського живопису, але не заперечував цінність досвіду західноєвропейського мистецтва. Не слід забувати, що Сюй Бейхун навчався в Парижі у той момент, коли традиції реалістичного мистецтва вважалися застарілими, він бачив фовістів і кубістів, був знайомий із новими авангардними течіями, що анітрохи не відсторонило його від прагнення створення реалістичної картини. Ймовірно за все, на це вплинули його погляди,

виховані певною мірою консервативним мистецтвом Китаю рубежу XIX і XX ст., а з іншого боку, цілком очевидно, що основний курс держави у цей період пов'язаний із реалістичними тенденціями. Повернувшись із подорожі, митець писав, що, крім збереження традицій, «важливо також вивчати техніку та прийоми західноєвропейського живопису, які можуть збагатити китайський живопис новими віяннями, думками. До певного часу всі китайські художники не звертали увагу на інші культури, вчилися лише китайського живопису, їх не цікавило те, що відбувалося навколо» (Завадская, 1982: 109–110). Філософія синтезу східного та західного мистецтва помітна у більшості робіт Сюй Бейхуна. До особливої групи його творів слід віднести портрети. Він багато пише людей. У цих творах видно ще деякі промахи анатомічної будови фігур, загальної дробовості композиції. Сюй Бейхун зобразив білу сукню молодої жінки, яка зручно розташувалася у кріслі, природний простір студії, де у глибини розташовані гіпсові копії античних скульптур. І тут проявляється дуже складне питання щодо шляхів становлення китайського мистецтва XX ст. – часу, коли майстрам відкривається вся багатогранність мистецтва Європи: від давнини до сучасних шукань. Вони вбирають усе, що бачать, що їх вражає і зачіпає, проте усвідомлена таким чином інформація не може засвоїтися миттєво та цілісно. Спадщина античності з її основами, внутрішніми течіями та проявами взаємовпливів усвідомлювалась європейцями упродовж сторіч. Культура поверталася до естетичних цінностей антиків, відштовхувалася від них, відроджувала та переживала цю спадщину. Водночас китайські художники змогли сприйняти античність лише буквально, по-своєму, тому прояв цього періоду в мистецтві Китаю носить поверхневий характер. Так і в цій картині зіставлення не має очевидних причин, за винятком передачі білого складним змішуванням кольориту. Діагональна композиційна побудова напружено працює, згладжуючи багато похибок композиції. Образ дівчини символізує людину «нового Китаю», освічену, інтелігентну, яка відчуває своє місце у світі. У роботі простежується захоплення майстрами-імпресіоністами (Москалюк, 1999: 200).

У дослідженнях ім'я Сюй Бейхуна пов'язують із зародженням китайського реалістичного живопису, також він одним із перших намагався працювати у станковій картині. Не всі його спроби були успішними, проте це не завадило йому виховати кілька поколінь гарних живописців, які своєю творчістю продовжили роботу над пошуками у станковому живописі. Прийоми та техніки, відкриті для китайських художників Сюй Бейхуном, виявилися безцінними, його сміливість порушити питання синтезу східної та західної традицій знайшла багатьох послідовників, серед яких були і художники, які пройшли навчання в Європі.

**Висновки.** Таким чином, можна дійти висновку, що китайське мистецтво у XX ст. опинилося в самому центрі злиття культур Сходу та Заходу. Формування станкової картини у мистецтві Китаю відбувалося стрімко, художники переймали досвід творчості майстрів тих країн, які пройшли довгий шлях до набуття впевнених традицій станкового живопису. Початок XX ст. став часом, коли образотворче мистецтво Європи розривали все нові та нові течії, науково-творчі відкриття, із центральним осередком у Парижі, що був столицею, куди приїжджали творити, вчитися та жити художники з усього світу і насамперед із Китаю. Тож це було значно більше, ніж професійна підготовка, натурні класи та вправи у техніці, це був унікальний дух епохи, яку художники Сходу починали переймати та втілювати у власних творах. Водночас варто пам'ятати, що вони вперше зіткнулися зі спадщиною мистецтва Європи попередніх століть, однак саме сучасне французьке мистецтво з його різноманітністю, творчими експериментами і бунтівними думками надихнули китайських майстрів найбільше.

#### Список використаних джерел:

1. Титаренко М. Духовная культура Китая. Искусство. Москва : Восточная литература, 2008. 876 с.
2. Си Г. Заметки о высокой сути лесов и потоков. Москва, 2004. 590 с.
3. Балаш А. Станковая живопись в контексте «искусства нулевых». *Труды СПбГУКИ*. 2012. № 192. С. 15–18.
4. Неглинская М. Современное изобразительное искусство. Москва : Наука, 2006. 1340 с.
5. Завадская Е. Ци Байши. Москва : Искусство, 1982. 230 с.
6. Москалюк В. Из проблем сучасного монументального мистецтва. *ВІСНИК ЛАМ*. 1999. Вип. 10. С. 197–200.

#### References:

1. Titarenko, M. (2008) *Duhovnaya kul'tura Kitaya. Iskusstvo*. [Spiritual culture of China. Art]. Moscow. [in Russian]
2. Si, G. (2004) *Zametki o vysokoj suti lesov i potokov*. [Notes on the high nature of forests and streams]. Moscow. [in Russian]
3. Balash, A. (2012) *Stankovaya zhivopis' v kontekste "iskusstva nulevyh"*. [Easel painting in the context of "art of zero"]. *Trudy SPBGUKI*. № 192, pp. 15–18.
4. Neglinskaya, M. (2006) *Sovremennoe izobrazitel'noe iskusstvo*. [Modern art]. Moscow. [in Russian]
5. Zavadskaya, E. (1982) *Ci Bajshi*. Moscow. [in Russian]
6. Moskalyuk, V. (1999). *Iz problem suchasnogo monumental'nogo mistectva*. [From the problems of modern monumental art]. *Visnik LAM*. № 10, pp. 197–200.