

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:

Образ жінки в роботах українських та китайських художників ХІХ - ХХ
століття

Виконала: студентка ІІ курсу
Групи ММЕ-21-20
Спеціальності:
023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Васильєва Євгенія Валеріївна

Науковий керівник:
Денисюк Жанна Захарівна

Рецензент:
Кондратюк Аліна Юріївна

Допустити до захисту:
Протокол засідання кафедри № 5 від 10 листопада 2021 року
Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи
Академік Національної академії мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор
Федорук Олександр Касьянович

Київ-2021

Зміст

Вступ.....	2
Розділ I. Мистецтво України та Китаю у XIX-XX столітті.....	6
1.1. Теоретичне осмислення образу жінки у мистецтві України та Китаю кінця XIX- початку XX століття.....	6
1.2. Основні тенденції, напрями та мистецькі школи в українському та китайському живописі кінця XIX - початку XX століття.....	33
Висновки до першого розділу.....	39
Розділ II. Образ жінки в роботах українських та китайських митців XIX-XX століття.....	42
2.1. Образ жінки в роботах українських митців XIX - початку XX століття.....	42
2.2. Образ жінки в роботах китайських митців XIX- початку XX століття.....	48
2.3 Типологія жіночих образів в українському та китайському мистецтві XIX- початку XX століття	
Висновки до другого розділу.....	55
Розділ III. Жіночі образи у мистецтві України та Китаю XX століття.....	57
3.1. Образ сучасної жінки у живописі України та Китаю.....	57
3.2. Художні домінанти та стилістичні прийоми у відображенні жіночого образу українських та китайських художників XX століття.....	62
Висновок до третього розділу.....	66
Висновок.....	67
Список використаних джерел.....	68
Додатки.....	75

ВСТУП

Актуальність теми. Ця робота присвячена дослідженням у галузі вивчення мистецтвознавства та історії українського та китайського мистецтва. Актуальність роботи з погляду історії мистецтва визначається тим, що вивчає відображення жіночого гендера в українському та китайському мистецтві, а також загальне відображення образу жінки за допомогою художніх засобів з урахуванням соціальних факторів, особливостей та розбіжностей в українській та китайській культурі. Варто зазначити, що особливості гендерного концепту в різних культурах є актуальною темою для вчених, які займаються історією мистецтвознавства та вивчають «образи в мистецтві як дзеркало національної культури», оскільки отримані дані дозволяють зробити висновки про ступінь вираження гендеру у різних культурах. У цій роботі буде розглянуто «образ жінки» не тільки з погляду його значення для історії мистецтва України та Китаю, а й з погляду української та китайської культури, оскільки більшість побутових образів у нашій мовній свідомості було створено під впливом менталітету і культури, тому дана робота є актуальною не лише з погляду мистецтвознавства, а й з погляду культурології через тісний взаємозв'язок історії та культури. Тема «Образ жінки у мистецтві» була розглянута у роботах багатьох вчених: Мінь Вань, Мен Чжань, Чжан Хао Фей, О. Маланчук-Рибак, Л.Волошина, І.Франк, Н. Кубриш.

В українському колі мистецтвознавців не існує досліджень та матеріалів щодо образу жінки в китайському мистецтві. Також відсутня джерельна база, пов'язана з цим матеріалом. Комплексне дослідження та визначення усіх аспектів, що зазначені в цій роботі, здатні допомогти мистецтвознавцям розширити джерельну базу та допомогти у подальших наукових дослідженнях.

Метою дослідження є художній аналіз образу жінки у мистецтві України та Китаю кінця XIX - початку XX століття та визначення відмінностей за допомогою порівняння та художніх прийомів.

Об'єкт дослідження - образ жінки в українському та китайському живописі. Проводиться дослідження жанрів образотворчого мистецтва, пов'язані із зображенням жінки та жіночої краси, кінця XIX - початку XX століття.

Завдання:

- проаналізувати основні тенденції в українському та китайському мистецтві кінця XIX - початку XX століття;
- дослідити та систематизувати художні особливості та основні тенденції у мистецтві України та Китаю кінця XIX - початку XX століття;
- виявити художні та стилістичні особливості образу жінки та його відображення у роботах українських та китайських художників;
- дослідити художні домінанти та стилістичні прийоми у відображенні жіночого образу в роботах українських та китайських художників;
- розглянути образ жінки з точки зору сучасного мистецтва та знайти спільні та відмінні риси.

Джерельною базою дослідження слугує широке коло мистецтвознавчих, історичних, культурологічних досліджень, які проведені українськими та китайськими вченими протягом століть. Особливого успіху серед українських мистецтвознавців здобула О. Маланчук-Рибак, яка у своїх працях «Українські жіночі студії: історіографія та історіософія» та «Жінка в мистецтві» детально описала відображення та роль образу жінки в українському мистецтві. Серед китайських знавців відома робота Чжан Хао Фей «Чотири красуні Китаю та їх вплив на сучасне мистецтво».

Методологія дослідження зумовлена комплексним вивченням тематики та охоплює: методи аналізу, порівняння, метод структурно-системного аналізу джерел, історичний, лінгвістичний, компаративний.

Наукова новизна дослідження полягає у розробці актуальної теми, яка дотепер не досліджувалася у контексті порівняння та вивчення образу жінки у мистецтві Китаю кінця XIX - початку XX століття. Дане дослідження є частиною та першим кроком до подальшого всебічного вивчення теми. У роботі проаналізовані, систематизовані та впроваджені на практиці знання та результати досліджень з теми.

Апробація роботи здійснена на науково-практичній конференції НАКККіМ «Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей» 28-29 жовтня 2021 року, де були представлені тези «Дослідження творів китайської каліграфії» та на науково-практичній конференції НАКККіМ «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» 10 листопада 2021 року, де були представлені тези «Образ «нової жінки» у китайській пресі на початку XX століття».

Структура дипломної роботи: вступ, три розділи, висновки, список використаної літератури, додатки, анотація.

Розділ I

Мистецтво України та Китаю у XIX-XX столітті

1.1 Теоретичне осмислення образу жінки у мистецтві України та Китаю XIX-XX століття.

Українське мистецтво кінця XIX - початку XX століття - це час зміни світогляду та способу мислення, перехід людини до іншої філософії, нового образу життя та осмислення її ролі у суспільстві. Так, Т.І.Володіна зазначає, що в цей час людина втратила не тільки свою духовну культуру, але і, як наслідок, цілісність [5, с.156]. Дослідник М. О. Бердяєв, описуючі кінець XIX століття стверджував, що перед людиною постає нове мистецтво, що є цінним та значним, не тільки у сенсі світової кризи мистецтва, але й у показниках кризи світової культури [16, с.85]. Наприкінці XIX століття у мистецтві також починають з'являтися нові напрямки: абстракціонізм, футуризм та кубізм. Торкаються зміни і жінок. Перед митцями кінця XIX століття постає не просто гарна пані, а й особистість, яка працює на рівні з чоловіками. Так, якщо згадати XVIII століття з його парадними портретами розкішних красунь у пишних сукнях та з високими зачісками, що позують у розкішних інтер'єрах, то на початку XX століття перед нами вже постає яскрава та самостійна особистість. Жінка XIX-XX століття вже має інші цінності, вона - не тільки мати, а й жінка-героїня, що залишила власний слід в історії.

Загалом тема образу жінки у мистецтві завжди була цікавою. Погляди часто змінювались під впливом історичних періодів та різних культур. Представники

всіх філософських течій в різні історичні періоди по різному трактували та визначали роль дінки у суспільстві. Під впливом різних історичних та культурних епох, образ жінки все більше змінювався. До кінця XIX сторіччя образ жінки зазвичай розглядався в першу чергу як образ матері, хранительки домашнього вогню, яка у всьому повинна наслідувати наказам чоловіка.

Перші уявлення про образ жінки у мистецтві беруть свій початок у первісного суспільства: вони відображаються у вигляді жіночих божеств, які уособлювали ідею родючості: Іштар у Вавилоні, Астарте у семітських народів, у Сузах - Велика Матір, у греків - Гея або Кібела, у єгиптян - Ісіда. Божества чоловічого роду підкоряються їм. Однак гарним образ жінки назвати складно, вона оточена «різноманітними табу», а суспільство її сприймає у ролі чаклунки або відьми [8, с. 29]. Щодо давніх слов'ян, то у них богинею родючості виступає Макош, пам'ять про яку зберігається на українських територіях майже до кінця XIX століття. Як відмічає О.В.Курочкін, образ Маланки - традиційного персонажа новорічних свят українців, можна вважати «обрядовим заміщенням» у народній свідомості язичницької богині Макоші [9, с.45], адже для слов'янських народів завжди важливим був культ породілля, який зазвичай пов'язували з жіноцтвом, продовженням роду та його долею. Мотиви та символізм жіночого божества можна простежити не лише в українському народному образотворчому мистецтві, у килимарстві, різьбленні по дереву, вишивці, але й в інших - болгарському, білоруському, польському, російському. В Україні з прийняттям християнства образ жінки знайшов відображення у святі Богородиці.

Загалом, якщо розглядати образ жінки у мистецтві кінця XIX - початку XX століття, то потрібно простежити зміни, яких він зазнав починаючи з античності. Адже потрібно зазначити, що не тільки митці вплинули на образ жінки, але й суспільство, церква та влада. Так, у Давній Греції жінок вважали громадянами «другого сорту», які не мали власних прав. Жінка була частиною особистого майна чоловіка і перебувала в цілковитій його залежності. З'являтися на публіці жінка могла тільки у тому віці, коли б вона могла відповісти на запитання «Чия це мати?», на відміну від «Чия це дружина?». [20, с.67]. Статус матері, який був

вищій за статус дружини, предсавлял для жінки таку собі «свободу дії». У Елладі також існувало чітке розділення, а сімейне життя було відокремлене від суспільного. У мистецтві Стародавньої Греції жінка була частиною «Пантеону» і стояла поруч з чоловіками. За родючість відповідали богині Артеміда та Деметра. Молоді, гарні, вели «цікаве» життя, подробиці якого знав кожен грек. Можна навіть сказати, що саме у Стародавній Греції сформувався класичний образ жінки: «піднесеної» богині та «земної» майбутньої матері, хранительки сімейного вогню, що потім знайшло відображення у мистецтві: на честь «піднесеної» богині будували храми, ліпили статуї, оспівували та зображували силу та красу її тіла, а «земній» жінці залишалось тільки наслідувати нормам моралі та поведінки.

Майже незмінним образ жінки залишився і у Середньовічному європейському суспільстві, де панувало релігійне світосприйняття. Церква зневажала жінку, вважала її людиною з негідними бажаннями, суперечливою, розбещеною. Її описували як «ненаситна тварина», «перешкода до виконання обов'язків» тощо. Оскільки жінка не була утворена за подобою Бога, тому вважалась несамотійною, не наділеною авторитетом і правоздатністю. Жінка не могла вчити, виступати свідком у суді, не мала права засідати в суді. Її місце у суспільстві знову було обмежене владою та наказами чоловіка, якого вона повинна була слухати. У мистецтві доби Середньовіччя образ жінки втілювався через зображення мадонн. Важливе місце у мистецтві зайняв образ та тема Мадони з немовлям. А унаслідок розвитку Вищого образу (культу) Богоматері Діви Марії, сталося сближення образів «піднесеної» та «земної» жінки. [18, с.99], які були розділені за часів античності. Також у мистецтві Середньовіччя важливе місце посів образ Діви Спасительниці. Прикладом може слугувати Діва Орлеанська - Жана Д'Арк, яка народилася аби «врятувати французьке королівство» [18, с.145]. Обставини, які склалися у Франції в ті часи, не дозволили б їй очолити армію, якби не образ Діви Спасительниці, посланий Богом. Тому можна скласти ланцюг зрозумілих образів: Бог - Діва Марія - Чиста Діва - майбутня дружина і мати - Батьківщина Мати. Жанна Д'Арк врятувала

свою країну і померла. Скромна християнка стала святою покровительницею Франції і надихнула багатьох митців на кілька епох вперед. Образом Жанни Д'Арк захоплювалися: П.Рубенс, Ж.Сент-Евр, Ж. Огюст Енгр, П. Деларош, Е. Міле.

З початку XV до XVIII століття становище жінки зазнало змін, і в першу чергу це торкнулося представниць привілейованих класів: Катерина Медічі, Ізабелла Католицька, Єлизавета Англійська були видатними державними діячками. Нескінченні війни показали, що жінка повинна увійти до чоловічого світу і якщо потрібно стати могутнім сувереном. Прикладом можуть слугувати такі постаті: Ізабелла Д'Есте, Жанна Неаполітанська, Жанна Арагонська. Зазначається, що аби стати поруч із чоловіком у державній або військовій службі, жінка повинна була носити чоловічу сукню, а до імператриці повинні були звертатися у чоловічому роді: «Государ наказ» [25, с.134]. В культурі почали з'являтися маловідомі, але все ж таки жіночі імена: Віторія Колона, Гаспара Стампара, Вероніка Гамбара. Потрібно також відмітити той факт, що гімни на честь Іоанна Хрестителя та Богоматері склала Лукреція Торнабуоні, матір Лоренцо і Джуліо Медічі, та письменницю і авторку «Про рівний або нерівний гріх Адама і Єви» Ізоту Ногаролу. Жінки почали вступати на чоловічу територію через освіту, літературу та створення жіночих бібліотек. [55, с.234]. Зокрема І.В.Гордєєва висловлює думку, що перші витoki фемінізму і культ людини в епоху пізнього Середньовіччя були пов'язані. Вона вважає, що прикладом можуть слугувати італійські жінки-письменниці: Лаури Черете, Кассандри Феделе, які виступають проти жінко-ненависництва [55, с.240]. Також можна відмітити Христину Пізанську, яка у 1405 році першою описала гніт по відношенню до жінок серед оточуючих чоловіків і суспільства. Її робота отримала назву «Книга про Град Жіночий». Багато освічених представниць було й серед вельможних дам: королева Марго, Маргарита Наваррська, герцогиня Роанська і її дочка Анна, герцогиня де Ретц, мадам де Ліньєроль. Серед визначних представниць Середньовіччя були також й куртизанки. Вони цікавилися літературою, філософією, протегували мистецтвам: Імперія, Катаріна ді Сан Чельсо, Ізабелла

де Луна. З'явилася і в Середньовіччі і зовсім нова постать - актриса. На початку XVII століття на сцені зазвичай грали дружини акторів, але згодом вони відокремилися в самостійну професію. Однак, не зважаючи на зміни, для багатьох така свобода жінки порівнювалася з розбещеністю, тому що у добу Середньовіччя на першому плані залишалися церковні устої [30, с.34].

В епоху Відродження європейські країни зазнали революційних змін, як в культурному, так і в суспільному житті. Гуманізм, який пропагував Ренесанс, став передумовою для виникнення ідеї жіночих рівноправності та феміністичних ідей. [34, с. 26]. Однак епоха Відродження хоч і закладає основи періоду «нових людей», але нових ідей розвитку суспільства - не пропонує. Так, руйнуються стереотипи минулої доби, однак нікуди не зникає нерівність, патріархальні норми та жорстокий ієрархізм. Однак у мистецтві зацікавленість образом жінки - не зникає. Митці сприяють реабілітації жіночої статі, цікавляться її духовним світом. [33, с.87]. Це підтверджується присвяченням жінці ряду прекрасних робіт Рафаеля Санті, Леонардо да Вінчі, Сандро Боттічеллі, Мікеланджело Буонаротті. Прототипами образів їхніх Мадонн стають звичайні жінки. Жінка стає помітнішою на шляху гуманітарного руху, її залучають до обговорення наукових і літературних тем. Світська освіта поширюється, а наставники, котрі готували чоловіків до церковної кар'єри, починають навчати мирян. Тому можна стверджувати, що чоловіки формують світогляд не тільки інших чоловіків, але і жінок. Звичайно, як і раніше, не кожна жінка може дозволити собі свободу дій, освіту, а коло освічених дам залишається обмеженим, однак ідеї, що зародилися в епоху Ренесансу, знаходять відгук у наступних поколіннях європейської інтелігенції [33, с.94]. Однак з цією думкою не погоджуються І. Гентош і О.Кісь і у книзі «Гендерний підхід: історія, культура, суспільство» стверджують, що суспільство доби Ренесансу накладало певні обмеження на жінку, усунуло її від культури та влади і перетворило її на естетичний об'єкт: декоративний, цнотливий і залежний не тільки від чоловіка, але й від володаря держави. Вони допускають, що внаслідок такої зміни образу, відбувається не тільки зміна та переосмислення впливу та ролі жінки в суспільстві, але й вперше з'являється

поклоніння жіночій красі. Цікавість викликають не яскраві жіночі туалети, а перш за все тіло жінки, а влада жінки над захопленим її красою чоловіком стає неосязною. Однак згодом це викличе невдоволення суспільства і виллється у трактат Генріха Крамера та Якоба Шпренгера «Молот Відьом». Над привабливими жінками почнеться жорстока розправа та гоніння. Як зазначають науковці, це і визначить місце жінки у суспільстві, а у мистецтві перед нами постануть два образи жіночих героїнь: добродісна та порядна монахиня або дружина, та її повна протилежність - розпусниця [58, с.125].

У наступну епоху - Просвітництва - на перший план виходять громадські права людини. Науковці вперше в історії починають розглядати питання про можливість розвитку жіночих інтелектуальних здібностей. Також вони приділяють увагу і розвитку жіночої освіти. І хоча більшість філософів чоловіків у цілому негативно оцінюють перспективи освіти для жінок, в епоху Просвітництва починають з'являтися теорії, в яких формулюються ідеї жіночої емансипації й здійснюється критика патріархальної ідеології. У 1791 році Олімпія де Гуж видає «Декларацію прав жінки та громадянки». А Жан Жак Руссо у своїх роботах описує ідею про те, що жіноче начало володіє рядом позитивних якостей, які відсутні в чоловіків. Дані якості роблять важливий позитивний вплив на процес формування чоловічого суб'єкта. Руссо також зазначає, що позитивна роль жінки ґрунтується на тому, що вони, маючи іншу почуттєву природу, аніж чоловіки, наділені здатністю подобатися чоловікам, викликаючи в них при цьому кращі людські почуття - любов, жаль, турботу й, таким чином, можуть позитивно впливати на чоловіків: облагороджувати та пом'якшувати їхні почуття, розвивати чуттєвість і формувати в них більш вишуканий естетичний смак. Такж Руссо відмічав, що незважаючи на патріархальну ідею «природного виховання», жінка наділена проникливим розумом, та має здібності для того, щоб отримати освіту [77, с.198]. У часи Промислової революції у жінок також з'являються можливості для самостійного заробітку. Вони починають оволодівати чоловічими професіями: стають не тільки гарними лікарями, але й професійно займаються мистецтвом. В енциклопедії «Мистецтво» під редакцією

Ендрю Грема Діксона написано, що однією з перших художниць стала Артемізія Джентілескі [46, с.34], яка стала першою жінкою членом міської Академії мистецтв. Після А. Джентілескі, енциклопедія згадує ще 44 художниці, з них 40 імен приходяться на кінець ХІХ століття.

Всі ці зміни, які сталися протягом епохи Просвітництва та Промислової революції знайдуть відображення і в образі жінки. «Піднесений» образ, культ Богоматері відійде на другий план: він не зникне, а залишиться в пам'яті. На першому плані перед митцями з'явиться «земна» жінка. Кульмінацією можна вважати творчість імпресіоністів. Також не можна не відмітити роботу Ф. Делакруа «Свобода, що веде народ», на якій представлений культовий образ жінки-героїні, залишивший свій слід у історії. Для ХІХ століття вже будуть характерними яскраві та багатограні образи жінки - це «Леді Ліліт» Д. Россетті, «Олімпія» Е. Мане, «Жанна Самарі» П. Ренуара. Однак не менш оригінальним є і ХХ століття, коли митці намагалися показати жінку неповторною та самостійною. Це «золоті героїні» Г. Клімта, емансипіровані жінки з полотен Т. Лемпіцкої, які стали еталоном та символом стиля ар-деко, автопортрети Ф. Кало та кінозірки Е. Уорхла.

Якщо піднімати проблему соціального статусу жінки в Україні кінця ХІХ - початку ХХ століття, то потрібно врахувати той факт, що в кінці ХVІІІ століття територія України втратила автономію, а її території були розділені між двома країнами-імперіями - Російською та Австро-Угорською. Східна Галичина, Північна Буковина та Закарпаття належали до Австро-Угорської імперії, Слобожанщина, Лівобережжя, Правобережжя, Південь - ХІХ - на початку ХХ століття являли собою єдину територіальну цілісність і були приєднані у різний час до Російської імперії. Ця територія, що займала 9/10 від загальної площі України, називали Наддніпрянською Україною і адміністративно була поділена на 9 губерній. Така належність до різних держав, політичних систем - сформувала різний соціальний статус українських жінок, з різними можливостями, суспільними активностями та типами жіночого руху. Поява жіночих рухів в українському суспільстві була відповіддю на складні умови та

виклики кінця XIX - початку XX століття. В цей час нова ідеологія проголошувала відстоювання природного права як основи громадянської позиції для всіх, у тому числі і для жінок, тому загострення та актуалізація суспільно-політичних та національно-культурних процесів, відіграло важливу роль у зародженні фемінології. Пріоритетними мотивами цього процесу також були шляхи пошуку розв'язання жіночого питання, дискусії щодо прав жінок, подальший розвиток української історичної думки та мистецтва. Так, потрібно відмітити, що однією з головних характеристик становища жінок у суспільстві кінця XIX - початку XX століття був їхній правовий статус, дослідження якого дає всі необхідні фактори для пояснення суспільної активності жінок та жіночого руху. Автор книги «Жіночі студії в Україні: Жінка в історії та сьогодні» Л. Смоляр стверджує, що становище жінок у Наддніпрянській та Західній Україні кінця XIX - початку XX століття було різним. Так, входження Наддніпрянщини в склад Російської імперії суттєво вплинуло на правовий статус жінок: застосування норм місцевого права на території України було практично припинено, в частині цивільного та кримінального права набув чинності «Звід Законів Російської імперії». Правове становище жінок в сім'ї залежало від сімейного законодавства Російської імперії, статті якого виникли в епоху феодалізму та не відповідали життєвим реаліям початку XX століття. Наприклад, дійсним визнавався лише релігійний шлюб: в церкві, під час читання апостольських послань, жінці вже навівали, що чоловік її господар і що вона повинна не лише підкоритися йому, але й боятися його. Культуролог О.Єфименко зазначала, що коли старий чоловік 80-ти років одружується на дівчині 16-ти років - це є прямим знуцанням над будь-якими ідеалами. Вона також зазначала, що на становище жінки у суспільстві впливає не тільки її правовий статус, національний та релігійний фактор, але й належність її певної соціальної групи. Якщо для жінок панівних верств суспільства вихід із шлюбу був відносно легшим, чим диктували цивільний та релігійний закони, то для жінок середніх і нижчих верств життя в шлюбі було важчим, а вихід із нього шляхом формального розлучення був майже неможливим.

Проблеми суспільно правового статусу жінки виявилися серед найбільш актуалізованих у фемінологічному сегменті української культури та історії. Починаючи від з'ясування окремих правових понять, з розширенням джерельної бази, науковці переходили до інтерпретації складних переплетінь кодифікованих законів з місцевими традиціями та звичаєвим правом. Досліджуючи жіночий рух в Наддніпрянській Україні кінця XIX - початку XX століття Л. Смоляр зазначає, що він був утворений, як складова визвольного руху в 50-х - 60-х роках XIX століття і його ідейне формування проходило в умовах важливих суспільно-політичних змін, визначальними серед яких були передусім пошук шляхів оновлення і модернізації політичної системи, формування громадянського суспільства, піднесення на вищий рівень самопізнання і прагнення самореалізації. Саме на хвилі визвольної боротьби і виник жіночий рух. Він сприйняв західноєвропейську доктрину фемінізму у поєднанні з загальнодемократичними основами та завданнями практичної роботи з метою творення модерної нації, не тільки структурованої соціально, а й розвиненої у плані рівноцінності людей незалежно від статі.

В 90-х роках XIX століття жінки Наддніпрянської України приймали участь в Міжнародних конгресах, які сприяли залученню жінок до загальноцивілізаційних процесів, розширювали коло уявлень та понять про механізми та методи боротьби за жіночі права, роль жіночих товариств. Серед активних учасниць жіночих організацій зростало усвідомлення того, що з такими соціальними бідами, як торгівля жінками, проституція не можна успішно боротися силами невеликих організацій, координації зусиль вимагала і боротьба за виборче право жінок. [45, с.155]. Найбільш політизованою організацією була Спілка Рівноправності Жінок, відділи якої працювали в дев'яти містах Наддніпрянщини. В своїй діяльності спілка надзвичайно вдало поєднувала як боротьбу за інтереси жінок так і за національні інтереси. Таке поєднання інтересів найбільш вдало реалізувалося в діяльності Полтавського відділу Спілки Рівноправності Жінок, яку очолювала Олена Пчілка. З 1909 року знову стало відчутним пожвавлення діяльності жінок, формувалися організації нового

типу - Жіночі Клуби, які розглядалися як самостійні організації, які об'єднували жінок феміністичної орієнтації. Клуби сприяли корисному та приємному спілкуванню своїх членів, поліпшенню їх матеріальних та моральних умов життя, захисту інтересів жінок. Тут працювали бібліотеки, читальні, влаштовувалися лекції з феміністичної проблематики. Із найбільших жіночих організацій нового типу слід назвати Київський Жіночий клуб та Київське Жіноче Загальне Зібрання. Період 1908-1914 років характеризувався утвердженням феміністичної тенденції в жіночому русі. Члени клубів, жіночих товариств вносили пропозиції про розширення своїх прав в місцеве самоврядування, про прийняття закону рівності прав наслідування, допуск жінок в університети на рівних правах з чоловіками, про регламентацію проституції, про рівність пенсій та заробітної плати тощо.

Жіночий рух на західноукраїнських землях кінця XIX - початку XX століття можна характеризувати за трьома типами суспільного розвитку: на першому рівні є чітка причетність до загальноєвропейського культурного кола з його системою цінностей та змінами, де, з одного боку, рівноправність чоловіків та жінок, а з другого - традиційні уявлення про роль жінки-матері, на другому - усвідомлення про рівень та роль держави, зокрема Австро-Угорщини, Польщі, до складу яких входили західноукраїнські землі, де велике значення мала офіційно чинна правова система, бо саме вона визначала можливі форми суспільної діяльності жінок, їх реальні права, третій рівень був національним. Незважаючи на універсальний характер як підпорядкованого суспільного становища жінок, так і теорії їх рівноправності, традиційно жіночий рух формувався на національній основі.

Наприкінці XIX століття у західноукраїнських виданнях з'явилися спорадичні публікації, присвячені питанням суспільної ваги материнства, патріотичного покликання жінок, проблемам жійочого виховання та освіти, а також інформації про становище жінок в інших країнах та про поширення жіночого руху. Першою жінкою, котра у Галичині почала займатися жіночим питанням була галицька письменниця і відома громадська діячка Наталя Іванівна

Кобринська, яка у жовтні 1884 р. заснувала в Станіславі «Товариство руських женщин». Першопчатки емансипаційного руху жінок на західноукраїнських землях пов'язувати зі створенням перших українських жіночих організацій - релігійно-доброчинного «Товариства русских дам» та світського «Товариства руських жінок».

У своїй роботі «Становлення жіночого руху в Західній Україні наприкінці XIX - на початку XX століття» І.Гембаровська зазначає, що на західноукраїнських землях жіночий рух до 1939 року пройшов доволі цілісний етап становлення та розвитку, зберігав певну традицію, ідеологічно й організаційно прагнув увійти у загальноєвропейське русло. Нині є всі підстави вважати, що саме цей територіально-локальний варіант став українською моделлю, яка поєднала ідею емансипаційних прагнень жінок і національний характер жіночих організацій. Так, наприклад у Львові був створений «Клуб русинок», в Коломиї та Тернополі - «Жіночий кружок, в Городенці - «Жіноче товариство», в Долині - «Жіноча читальня». Серед громадсько-доброчинних організацій активними були «Товариство Руська захоронка», «Товариство опіки над дітьми та молоддю», «Товариство опіки над слугами та робітницями». Загальнодержавний характер мав громадсько-доброчинний рух. Так, наприклад у Львові діяла руська філія загальноавстрійського «Товариства св. Рафаїла». Доволі активно йшла розбудова жіночих організацій релігійно-доброчинного спрямування: «Маріїнське товариство пань» та «Мироносиці». Ця модель жіночого руху мала чітко визначені риси загальноукраїнського характеру, хоча б з огляду на тісну співпрацю жінок Галичини з жінками Наддніпрянської України за рахунок виступів в пресі, видавничої діяльності, організації виходу у світ. Український жіночий рух формувався в час поширення у розвинутих європейських країнах ідей позитивізму, радикалізму, соціалізму, в час існування вже сформованої ідеології жіночого руху - фемінізму. Також потрібно відмітити, що на західноукраїнських землях, одночасно відбувалося залучення жінок до діяльності у різноманітних громадських та культурно-освітніх організаціях, наприклад, у «Просвіті», «Руській бесіді», музично-просвітницькому товаристві

«Боян» , «Бандурист», а згодом і у «Союзі співацьких та музичних товариств». Так, Є.Барвінська входила до складу організаційного комітету товариства «Львівський Боян», який пропагував музичне мистецтво серед всіх верств населення, розвиток української музики. Хором «Львівський Боян» дерегувала у різні часи О.Ясенинська, С.Туркевич, О.Волошинова та О.Ціпановська. В альманасу «Перший вінок» публікувалися твори українських письменниць: Г. Барвінок, Лесі Українки, Л.Старицької, сестер Рошкевич, К. Попович, А.Павлик, О.Бажанської. Правове становище жінок також стало об'єктом наукового аналізу у публікаціях М.Буданова та І.Кокорудза. Крім того, дослідницьку галерею складали ключові для української історії, культури, науки жіночі постаті: Х. Алчевська, Г. Барвінок, Марко Вовчок, О. Єфименко, М. Загірня, О. Кобилянська, У. Кравченко, П. Литвинова-Бартош, Л. Яновська. Їхня діяльність та творча спадщина стала не від'ємною складовою українського національно-культурного відродження. Однак не дивлячись на значний вплив жіночого руху, йому так і не вдалося здійснити багатоаспектне історичне дослідження про роль української жінки в історії та культурі. Ця проблема була розв'язана значно пізніше силами українських науковців. Зокрема В. Гнатюк у своєму циклі праць «Легенда про три жіночі долі», «Купаніє і паленіє відьм у Галичині», «Пісня про покритку, що втопила дитину», «Пісня про неплідну матір і ненароджені діти» розглядає роль жіночої складової у фольклорній спадщині України. Осмислення феномена національно культурної та інтелектуальної жіночої творчості відбувалося також у публікаціях Д. Багалія, М. Василенка, М. Грушевського, О. Грушевського, І. Франка. Актуальними для висвітлення були також питання про форми участі жінок у національно-громадському та політичному житті країни. Насамперед це праці М.Ганкевича, К.Малицької, О.Назарука, М.Рудницької. Публікації цих авторів становлять певний етап в історії жіночого руху, а саме аналіз процесів інтерпретації ідеї емансипації жінки у національному інтелектуальному та громадському житті. Також суспільне становище жінки науково осмислене насамперед у фольклорно-етнографічних розвідках дослідників романтичної школи на початку ХХ століття. Першою такою

роботою було дослідження О.Боровиковського «Женская доля по малоросийским песням», дану тему образ жінки через народнопісенну творчість згодом використав І. Франко у роботі «Жіноча неволя в руських піснях народних». Окремі спостереження щодо образу жінок у національній культурі, зокрема творах фольклору, бачимо у працях І.Вагилевича, Я.Головацького, М.Шашкевича. [23, с.166].

В українській культурі періоду романтизму проводилися дослідження як соціально-економічних умов життя жінок, так і емоційно-психологічних переживань. Мистецтво кінця ХІХ століття аналізувало багато аспектів проблеми «жінка і суспільство». Напрям у дослідженнях проблеми «жінка в українській народній культурі» в українській історіографії набув різноманітного тематичного вирішення і був втілений у працях О.Левицького «Сім'я і побут українців у ХVІ століття», «Невінчані шлюби на Русі-Україні в ХVІ–ХVІІ століття», «Про шлюб на Русі-Україні».

Жінки у контексті еволюції національної історії та у процесі творення і функціонування культури стали об'єктом наукового аналізу М.Грушевського. Його багатотомна «Історія України-Руси» увінчала пошукове та аналітичне опрацювання проблеми. [56, с.119]. Саме у цих дослідженнях вперше в українській історіографії суспільне становище жінок трактоване з точки зору історичної еволюції і як явище, важливе для характеристики національного цивілізаційно-культурного життя.

Новий погляд на образ жінки наприкінці ХІХ - на початку ХХ століття знайшов відображення в українському мистецтві. Побутовий жанр як і раніше зберігає свою популярність, але змінюються його ідейно-естетичні засади. Справді помітними стають фігури - О.Богомазова, М.Бойчука, О. Архипенка, В.Єрмилова. Вони є представниками нової генерації художників, чії експерименти з формою і образом перевели українську культуру від парадигми традиціоналізму до парадигми новаторства [14, с.45]. Однак звернення до минулого національної культури, до народного мистецтва, іде паралельно зі зверненням до європейської культури, до її минулого і сьогодення. З «шматочків

космосу» митці будують нову цілісність [17, с.23] та з'являється модернізм, що поєднує різнонаправлені та антагонічні тенденції [42, с.138]. Тому зовсім не випадково, що у цей період жінка стає символом національного порятунку. У соціально-політичній ситуації України кінця XIX - початку XX століття, у період революцій і війн - роль жінки, як берегині родових традицій, гуманістичних основ буття знову активізується. Однак безсмертя Великої матері забезпечується не лише тією жінкою, яка народила, вигодувала і виховала, але й всіма контактами людини з природою і суспільством.

У цей час розвивається український модерн та авангард і також у мистецтво проникають західноєвропейські художні традиції. Серед українських митців можна відмітити таких майстрів як І.Трущ, О.Новаківський, О.Мурашко, М.Беркос. До образу жінку також звертаються майстри українського модерну й авангарду М.Бойчук, О.Архипенко, О.Екстер, В.Татлін. Їхні твори набувають узагальнено-символічного звучання. Мова символів, яку використовують художники у творчості, дає змогу викликати у людській свідомості образ, ідею та почуття. Художники прагнуть реставрувати магічну сутність жіночої природи, що є символічним ключем для відкриття таємниць космосу та буття людини. Мова символів, яку використовують художники у творчості, дає змогу викликати у людській свідомості образ, ідею, почуття, оскільки мислення за допомогою символів було притаманне людській свідомості від найперших кроків буття [22, с.139]. Сам О.Архипенко відзначав: «Якщо символ у художньому творі не має ніяких паралелей ані з чим, він перетворюється на свавілля думки. Така небезпека є в сучасному мистецтві, особливо тоді, коли символ як ключовий творчий елемент мистецтва відкидається, а почуття і значення скасовуються, адже це може бути наслідком прагнення до абстракції будь-якою ціною або просто блазенством» [35, с.22]. У його скульптурі «Жінка з дитиною» (1909) мати тримає в руці гроно винограду. Плід є символом природного циклу народження. Образ жінки ототожнено з родючістю і дарами природи, від яких залежить добробут людей. Особливо вплинули на творчу уяву Архипенка трипільські статуетки жінок. Які були, очевидно, вираженням ідеї

вічної круговерті життя, ідеї родючої сили зерна. На картині М.Бойчука «Під деревом» (1912) бачимо аналогічний міфопоетичний образ матері й дитини. Укорінений у слов'ян язичницький зв'язок із землею М.Бойчук зображує як причастя: мати передає синові символічні плоди. Спільною для О.Архипенка і М.Бойчука є язичницька основа аграрного міфу. Тому можна вважати, що архетип «матері» - це певний збірний образ усього, здатного народжувати: жінки, землі, природи, а також узагальнена ідея народження і переборення смерті.

Наприкінці ХІХ століття зміни відбуваються і в мистецтві Китаю. Загалом, кінець ХІХ-початок ХХ століття один із найскладніших періодів у історії Китаю: Іхетуанське повстання, Сінхайська революція, участь у Другій світовій війні, і проголошення Китайської Народної Республіки. Після падіння імперії художники залишилися без роботодавців, однак живопис «пішов у народ». Саме у цей час почалося формування періоду «ста шкіл», що характеризують різні жанри, а майстри почали подорожувати за кордон, особливо в Європу. Найвідомішим майстром того часу можна вважати Ци Байші, який отримав у 1955 році Міжнародну премію миру [55, с.88]. У цей час у китайському мистецтві також починає формуватися образ «нової жінки». Однак аби точніше прослідити трансформацію образу жінки у китайському мистецтві, спочатку потрібно детальніше роздивитися його історію.

Раніше китайці вірили, що подружжя - це поєднання моралі та відповідальності, де дружина посідає центральне місце. Бути поважною, м'якою, доброзичливою та приємною - найважливіший обов'язок та завдання дружини, бо її справжня потаємна сутність - Інь. У східному мисленні Інь та Ян - це складові природного початку нашого Всесвіту, тому чоловік та жінка повинні кожен виконувати свою місію, щоб жити у співзвучності із світовим початком. Історик східної династії Хань на ім'я Бень Чжао був першим, хто написав книгу про жіночі принципи «女子» (укр. «Принципи для жінок»). У цій книзі він пояснив, що характери Інь та Ян різні, тому поведінка чоловіка та жінки мають відрізнятися. Ян має

характер сили та праведності, Інь характеризується витонченістю та дружелюбністю. Під час розквіту Стародавнього Китаю жінки розуміли, що якщо виявляти жорсткість, це не означало прояв сили. Жінка має бути мудрою, щоб бути сильною. Щоб зберігати рівновагу в сім'ї та суспільстві, потрібно бути прихильною до своєї природи, поводитися мило і граціозно. У Стародавньому Китаї жінки отримували визнання, якщо вони були ввічливими та скромними, тобто відповідали цьому вселенському закону. Жінці, характер якої зумовлений енергією Ян, важко домогтися кохання чоловіка, оскільки дві особисті Ян разом призводять до розбратів. Стародавня приказка говорить: де б'ються два тигри, там є постраждалі. Це та причина, через яку сім'ї розпадаються. Чоловік та дружина повинні виконувати свої точно визначені ролі. Традиційна китайська культура залишила нам цю спадщину. Тільки якщо кожна стать зберігає свою потаємну сутність, буде можлива гармонійна рівновага та розвиток для обох, і тоді сім'я, держава і суспільство будуть перебувати в природній гармонії. Тому можна захоплюватися силою і шляхетністю чоловіка, тоді як жіноча краса виражається у лагідності та витонченості. Знаменитий китайський письменник Цай Юн (132 – 192 рр.) у трактаті про виховання своєї дочки «Уроки для жінок» писав, що він не має претензій до того, що його дочка елегантно одягалася або користувалася косметикою. Він дотримувався думки, що жінки можуть використовувати трохи косметики, їх волосся має бути чистим і доглянутим, щоб вони могли здатися в суспільстві. З іншого боку, він наголошував, що вдосконалювати внутрішню красу важливіше, ніж прикрашати себе зовні. В «Уроках для жінок» сказано: «Красивими мають бути не лише голова та обличчя, а й серце. Якщо ти не митимеш своє обличчя, воно стане брудним. Якщо ти не вдосконалюватимеш свою добросердечність, погані думки знайдуть дорогу в твоє серце. Кожен знає, як прикрасити своє обличчя, але не кожен знає, як удосконалитись у добросердечності». Тому можна вважати, що жіночу красу складали доброзичливість та розсудливість. В китайському суспільстві також вважалося, що жінка повинна мати пристойність у поведінці, мовленні, стосунках і під час роботи. Ця чеснота вважалася найнеобхіднішою для

виняткової жінки того часу. Однак при всьому цьому, положення жінки у суспільстві дуже пригнічувалося. Тому що далі в «Уроках для жінок» сказано: «Жінка не повинна мати видатних талантів, жіночі бесіди не обов'язково повинні бути повчальними чи жвавими. Обдуманно використовувати слова, уникати вульгарності, не розпочинати розмову з простого бажання поговорити і не втомлювати інших розмовами. Не сміятися, дотримуватися чистоти і порядку - критеріїв для жінки, які мають найвищу жіночу чесноту. Жодна жінка не повинна обходитися без них». Тобто жінка була покірною та підпорядкованою авторитету чоловіка. Подібна тенденція продовжувалася до кінця XIX століття, адже після важливих історичних подій, які зіграли величезну роль у зміні політичного та соціального курсу Китаю, перед китайським суспільством з'явилася «нова жінка» - сильна, незалежна та самостійна. Зміна образу жінки відбулася завдяки громадським рухам, які почали свою діяльність на початку XX століття: «рух за нову культуру» (кит. 新文化运动) та «рух 4 травня» (кит. 五四运动), їх представники виступають за створення нової культури Китаю, яка б базувалася на традиційній культурі та досягненнях західних країн. Одним із напрямків руху стає «рух звільнення китайських жінок» (кит. 妇女解放) та багато громадських діячів починають вести дискусії щодо нового образу жінки у китайському суспільстві. Вони виступають за права жінок на освіту, рівноправ'я у родині, право на працю та заборону на бинтування ніг. У центрі уваги суспільства формується образ «нової жінки», яка має той набір якостей, який би допоміг їй працювати та зайняти місце у суспільстві на рівні з чоловіком. На сторінках друкованих видань з'явилися поняття «нова жіночність» (кит. 新女性) та «нова жінка» (кит. 新妇女). Нова жінка у Китаї початку XX століття «освічена, має право на працю, незалежна та приймала участь у публічній діяльності».

Також окремо потрібно розглянути історію виникнення в Китаї феміністичного мистецтва, яке можна простежити аж до початку минулого століття. Хоча цей напрямок живопису з самої своєї появи стикався з серйозним викликом, але інтерес мистецтва до питань статевої приналежності, особливо увагу суспільства до жінок художницям, які відносяться за соціальним станом до пригноблених груп, був надзвичайно важливим. У китайському суспільстві продовжуються дискусії з приводу визначення феміністичного живопису, але вивчення передумов нинішнього становища китайського феміністичного живопису має становити окрему сферу та проводитися через вивчення творів саме китайських художниць. Наприкінці XIX століття, після занепаду феодалізму в китайському суспільстві, країна вступила у період калейдоскопічних змін. У мистецтві також відбулися перетворення. Політичні вимоги жіночої незалежності в мистецьких колах співпали зі змінами у живописі. Особливо варто відзначити те, що після руху за нову культуру «4 травня» безліч жінок художниць змогли увійти в суспільство. Вони покинули закриту територію жіночих покоїв та стали однією з громадських сил. Багато художниць взяли участь у виставках, вступили в художні товариства, а деякі навіть поїхали на навчання за кордон. Йдучи різними шляхами, використовуючи різні способи, вони сформували образ жіночого живопису. Китайські художниці розгорнули широку боротьбу за індивідуальність та права жінок, вони стали домагатися самостійності, починаючи від боротьби проти залежності від сім'ї та чоловіків і аж до пошуку повної економічної незалежності. Це була боротьба за індивідуальність та соціальне становище. Ця епоха прославила таких художниць як Пань Юлян, Гуань Цзилань, Лян Бо. Не дивлячись на те, що жінки й отримали рівні права з чоловіками, але ці права ніяк не виявлялися в реальному житті. Натомість виявилася відсутність відмінностей між чоловіками та жінками, застосування до жінок чоловічих стандартів. Цілий ряд політичних вимог включав вимоги естетичні, в той же час ховалися проблеми, що стосуються ставлення жінок художниць до історичного та соціального стану жінок. У цей період шедеври жіночого живопису повністю схожі з видатними творами художників чоловіків,

розповідають про життя робітників, селян і солдатів, молоді і несуть натхнення розквітом батьківщини. Дуже небагато полотна жінок художників розкривають особисті роздуми та турботи автора, і специфічні риси жіночого живопису перебувають у забутті. Все це – прояви політичних умов, цей період можна охарактеризувати як безіндивідуальну епоху в історії жіночого живопису.

Хоча перед і після «культурної революції» становище жінки безпрецедентно підвищилося, і слідом за падінням деяких політичних авторитетів жінки користувалися великою повагою, та цінувалися у багатьох областях, але жінки тих часів рідко усвідомлювали свій особливий статус, їхнє мислення, як і раніше, залишалося однаковим з чоловіками. Жіночий живопис у певному плані відображав цю проблему, яка повсюдно хвилювала жінок і була політичним питанням.

Необхідно усвідомити те нерозуміння, яке існувало в культурному обміні між Заходом та Китаєм. Китайське феміністичне мистецтво не мало того досвіду, що був у західного суспільства. Звичайно, китайський живопис жіночого руху мав свій досвід, але ці питання можна обговорювати лише на широкому історичному тлі, інакше не можна простежити фактори, від яких його розвиток залежав. Західні вчені звикли вважати, що виникнення та розвиток китайського фемінічного живопису має зв'язок із західним фемінізмом (суфражизмом). Хоча виникнення живопису жіночого руху в Китаї пов'язане із західним жіночим рухом, але також існували й внутрішньо китайські причини. Розвиток китайського жіночого руху несе винятково китайські особливості і проходило іншим шляхом, ніж західний фемінізм. І безумовно, якщо обговорювати китайський феміністичний живопис тільки з позицій після західного руху, це буде невірно. Ми маємо чітко розуміти невірний підхід до китайського живопису жіночого руху із боку Заходу. Наприклад, західні вчені вважають художниць епохи «культурної революції» вершиною розвитку руху та важливим компонентом світового фемінізму. Також необхідно судити про конкретне становище феміністичного живопису в Китаї виходячи з реальних умов країни. Китайський жіночий живопис розвивається відповідно до теперішнього часу, але

жіночий живопис не збігається з живописом жіночого руху. Ставлення до жіночого живопису в науковій спільноті неоднозначне, і з деяких питань точаться запеклі дискусії. У теоретичному, ідейному плані феміністичне мистецтво зробило крок далеко, але що стосується творчості, воно ще не виробило особливості, властиві китайського жіночого живопису. Нині феміністичне мистецтво Китаю входить у проблемний період. Під впливом сучасної суспільної свідомості фемінізм пов'язують з одностатевим коханням, безшлюбністю і т. п. Хоча феміністичний живопис, висловлюючи індивідуальний жіночий погляд, обов'язково являє собою інтерес до подібних проблем, але таке ставлення громадськості досить складно прийняти. В даний час якщо порівнювати китайські та зарубіжні дослідження феміністичного мистецтва, то китайські дослідження програють у глибині. До того ж чоловіків, які займаються даними дослідженнями, більше ніж жінок. Це не може не пояснювати рідкість досліджень китайської живопису жіночого руху. У той же час вчених засмучує те, що багато художниць не поважають живописців феміністичного мистецтва. Це докорінно відрізняється від ситуації на Заході, де самі жінки використовують мистецтво як зброю у боротьбі за своє звільнення.

Китайський живопис жіночого руху зустрічався з гнітом і непорозумінням у багатьох сферах, він пройшов по дорозі, докорінно відмінному від дороги західного феміністичного мистецтва. Деякі стверджують, що феміністичного мистецтва в Китаї не існує, але автор із цим не згоден. Живопис жіночого руху не отримав належного розвитку в специфічних умовах Китаю, що пов'язано з багатьма факторами, включаючи навіть ступінь участі в цьому самого руху. Феміністичний живопис у Китаї зараз перебуває на початковому етапі свого розвитку, він ще має пройти довгий шлях.

1.2. Основні тенденції, напрями та мистецькі школи в українському та китайському живописі кінця ХІХ - початку ХХ століття.

У мистецтві України кінця ХІХ - початку ХХ століття також сталися важливі зміни. Так, архітектура України наприкінці ХІХ століття - втрачає єдність стилю. Перевантаженість декором, еkleктичне змішання стилів стає її характерною рисою. Найбільшими пам'ятниками кінця ХІХ століття стають будівлі оперних театрів в Одесі (1883-1887, за проектом віденських архітекторів Ф. Фельнера та Г. Гельмера) та у Києві (1897-1901, за проектом В. Шретера), а також Володимирський собор (1852-1896, архітектори І.В. Штром, П.І. Врубель).

Український живопис наприкінці ХІХ століття «спирається» на досвід таких видатних російських художників, як В. О. Тропінін (який працював в Україні, в селі Кукавка, з 1804 по 1823 р.), К. П. Брюллов, А. Г. Венеціанов. В портретах митців проявляється інтерес до людей з народу (портрети, створені К. С. Павловим), до навколишньої природи (пейзажі В. І. Штернберга, М. М. Сажина), що поживаються жанровими мотивами (роботи Д. І. Безперчого, І. М. Сошенко) та особливого значення набуває побутовий жанр, у якому розкривається своєрідний устрій життя українського народу. Тематика творів стає ширше, коло явищ, що відбиваються, - багатшими і різноманітнішими. Роботи К. Трутовського є яскравим прикладом: знавець традиційних обрядів, художник із м'яким гумором зображує масові жанрові сценки, пройняті любовним ставленням до народних типів. Однією з найбільш характерних картин цього роду є «Весільний викуп», однак іноді в його роботах звучать драматичні ноти співчуття до народної долі «Збір недоїмок на селі» або висміюється поміщицько-дворянський устрій життя «Поміщики-політики».

Творчість українських художників, що склалася у даний період, збагатила побутовий жанр новим змістом. У ньому гостріше зазвучали мотиви соціальних протиріч, пов'язані з розшаруванням та зубожінням селянства. Наприклад, роботи К. Костанді та його картина «У люди», яка зображує сумну у роздумі дівчину, яка їде у вагоні поїзда на заробітки - художник змальовує долю селянської молоді. Ця ж тема розвивається у роботах Н.Кузнецова. Однак одним із найбільших українських майстрів «селянського» жанру був М.Пимоненко, його хвилювали теми рекрутських наборів, які ще більше посилювали тяжке становище селян «Проводи рекрутів» чи релігійного фанатизму, що насаджується самодержавством в українських селах «Жертва фанатизму». Але найбільше М.Пимоненка захоплювали побутові народні сцени, що дають змогу показати різні характери персонажів. Протягом усієї творчості у картинах Пимоненка також проходить тема праці, яка сприймається ним через опоетизований образ української жінки-трудівниці, яка прекрасна своїм здоров'ям, статністю. Саме для подібних робіт, як «Страда», характерне звернення до пленерного живопису.

Наприкінці ХІХ століття українське мистецтво також було тісно пов'язане з Товариством пересувних художніх виставок, експонентами та членами якого були більшість українські художники. За прикладом передвижників в Одесі в 1890 р. було засновано Товариство південноруських художників, яке влаштовувало виставки у Харкові, Севастополі. У формуванні національних художніх кадрів велику роль поряд з Петербурзькою Академією стали відігравати місцеві художні школи: Київська художня школа М. І. Мурашка (заснована у 1875), Одеська рисувальна школа (1865), Харківська художня школа М. Д. Раєвської-Іванової (1869). Значний вплив на українських митців мав І.Рєпін.

На початку ХХ століття значний розвиток в українському мистецтві набуває пейзаж, який найчастіше має лірико-поетичний характер. Найбільших успіхів у цій галузі досягли учень А. К. Саврасова з Московського Училища живопису, скульптури та архітектури, творець численних пейзажних полотен, часто жвавих

жанровими сценками - С.Світлославський та художник С. Васильківський, який до речі зображував не тільки пейзажі, але й побутові картини «Хутір», «Біля корчми». С.Васильківський багато робіт також присвятив вільному українському козацтву, його героїчному минулому, нерозривно пов'язаному в його поданні з роздоллям українських степів «Козаки в степу».

За деякими оцінками, XVIII - кінець XX століття стало для живопису Китаю золотим. Саме тоді, за збереження провідних жанрів, наприклад пейзажам Ван Ши Мін, Бань Хуа, Лі Юань Ці, Ван Цзян спостерігалось виняткове багатство стилів і жанрів. Яскравим проявом інновацій у живопису стали, зокрема, лист маслом, поява так званого «китайського імпресіонізму», який відмовився від ретельного опрацювання зображення на користь мазка і навіть колірної плями Лань Ін, Сюй Вейя. Однак ця тенденція врівноважувалася зростаючою увагою до здобутків традиційного живопису, а саме у XIX столітті вона отримала узагальнену назву «гохуа».

Зрештою, до кінця імперської епохи в китайському живописі явно перемогли спрощені форми та яскраві фарби, з одного боку, і почався період експериментів - з іншого. Початок XX століття було ознаменовано вступом у період «100 шкіл», з характерними для нього прагненням вийти за рамки сталої традиції та новаторськими пошуками. У розвитку живопису Китаю, вже у першій третині XX століття стало очевидним неухильне зростання популярності реалістичного живопису, що, серед іншого, було закріплено зростанням впливу Комуністичної партії Китаю. Звичайно, це спричинило зростання впливу на китайський живопис досвіду СРСР. На зорі існування КНР, закликаючи «розвивати реалістичний напрямок у мистецтві», Мао Цзедун навіть висунув політику односпрямованості - орієнтації виключно на Радянський Союз, з його реалістичним мистецтвом. Фактично під знаком цієї політики пройшло майже все десятиліття 1950-х років. Через це традиційний китайський живопис на деякий час виявився ніби в тіні. Понад те, деякими вона стала сприйматися як щось застаріле, як пережиток феодалізму.

Загалом вплив радянської школи (у Китаї соціалістичний реалізм отримав назву «Су») виявився в новому Китаї досить значним. І насамперед воно забезпечувалося офіційною державною політикою, у межах якої КНР та СРСР здійснювали інтенсивний культурний обмін та їздили на навчання. Згодом твори багатьох художників, які здобули освіту в СРСР, зіграли провідну роль у розвитку сучасної художньої творчості в Китаї». Зокрема, до них належали видні діячі Центральної академії мистецтв Китаю (Чень Юнцзян), Центральної академії декоративно-ужиткового мистецтва (Сі Цзінчжі). З іншого боку, важливе значення набула педагогічна діяльність радянських художників у самому Китаї. Воістину, віхове значення для розвитку нового китайського живопису мала робота в Пекінській Центральній Академії Мистецтв майстерні К.М. Максимова (1955-1957), яка вплинула на становлення великої групи відомих китайських художників (Чжан Діанцін, Хо Цмін, Цин Шан Юї, Хе Конде та ін). Ця робота заклала основу оновлення китайського мистецтва, зокрема у розвиток нових напрямів у живопису. Причому найбільш значні здобутки у двосторонньому співробітництві у зазначеній галузі припали саме на середину - другу половину 1940-х рр.

Висновки. В українській культурі кінця XIX - початку XX століття проводилися дослідження як соціально-економічних умов життя жінок, так і емоційно-психологічних переживань, аналізувалося багато аспектів проблеми «жінка і суспільство». Напрям у дослідженнях проблеми «жінка в українській народній культурі» в українській історіографії набув різноманітного тематичного вирішення. Наукові праці кінця XIX - початку XX століття не обмежувалися збором матеріалу та його систематизацією, вони все частіше давали підставу для соціологічних висновків. Цілісну систему поглядів на жінку в українській народній культурі подано в двотомнику «Украинский народ в его прошлом и настоящем», який з'явився у 1914 році. Аналіз виявів участі жінок в історичному процесі представлений у дослідженнях О.Левицького «Сім'я і побут українців у XVI століття», «Невінчані шлюби на Русі-Україні в XVI–XVII століття», «Про шлюб на Русі-Україні». Правове становище жінок також стало об'єктом наукового аналізу у публікаціях М.Буданова та І.Кокорудза. Крім того, дослідницьку галерею склали ключові для української історії, культури, науки жіночі постаті: Х. Алчевська, Г. Барвінок, Марко Вовчок, О. Єфименко, М. Загірня, О. Кобилянська, У. Кравченко, П. Литвинова-Бартош, Л. Яновська. [36, с.176]. Їхня діяльність та творча спадщина стала не від'ємною складовою українського національно-культурного відродження. Наприкінці XIX століття системоутворюючими компонентами фемінологічних студій виявилися

дискусійні питання щодо соціального та правового статусу жінок, їхнього релігійного життя, перебування при владі, впливів окремих представниць жіночої статі на перебіг історичних подій. Були визначені такі основні напрями діяльності жіночих організацій: релігійно-доброчинний, світський доброчинний та опікунчий, культурно-просвітній, кооперативний та економічний, фаховий, освітній, феміністично-політичний (суфражистський), пацифістський, класово-політичний та партійний. Найпоширеніші завдання цих організацій - просвіта, широка соціалізація жінок та боротьба за їхні юридичні права. До початку ХХ століття утворилися концептуальні засади організаційного розвитку жіночого руху, який став доволі помітним чинником громадсько-політичного, соціально-економічного та культурно-освітнього життя українок. Жіночий рух в Україні наприкінці ХІХ століття сформувався під впливом західноєвропейського руху, проте мав свої особливості: домінування національної ідеї як засадничої; подвижницька праця інтелігентних жінок; літературний рух як частина жіночої періодики; благочинний характер жіночої праці; формування політичної націоналістичної преси. Мистецтво та освіта були єдиними галузями, в яких українська жінка могла ствердити свою особистісну, гендерну, соціальну ідентичність.

На зламі ХІХ - ХХ століття найбільш характерними рисами досліджень, присвячених історії жіноцтва, можна назвати тенденцію до розвитку в межах єдиного українського етнографічного простору, їхній еволюційний характер, закономірність, тяглість, спадковість, тривалість в історіографічній традиції, а також домінуючу систему патріархальних цінностей. Разом з тим прослідковується, що вивчення становища жінки часто підпорядковувалось більш широким національним та соціальним стратегіям. Фемінологічні студії заявили про себе як про перехрестя різних світоглядних позицій та наукових течій, які спричинили до виокремлення в історіографії двох напрямів: один з них ґрунтувався на національних культурних цінностях В. Антонович, М. Костомаров, О. Лазаревський, О. Левицький, інший - вибудовував парадигму

історії жіноцтва, послуговуючись універсальними ліберально гуманістичними ідеями.

Розділ II

Образ жінки в роботах українських та китайських митців XIX-XX століття.

2.1 Образ жінки в роботах українських митців XIX-XX століття.

Наприкінці XIX століття в умовах загального піднесення української культури особливо інтенсивно розвивався станковий живопис. Новий етап у його розвитку позначений посиленням проти офіційного, академічно-салонного мистецтва. Ця боротьба плідно позначилася на поступі українського живопису, посилюючи в ньому демократичний початок та стимулюючи прагнення до реалізму і національної своєрідності.

В цей час в українському живописі визначилися окремі жанри, зокрема інтенсивно розвивалася побутова картина, в якій провідне місце займала сучасна тема, велика увага приділялася детальній розробці сюжету. Митці знаходили сюжети у навколишньому житті, детально опрацьовували їх, прагнули розкрити соціальну дійсність та вселити віру в просту людину та свою батьківщину. Митці зазвичай зверталися до відображення життя народу, шукали образи серед нього. Побутовий живопис все ширше охоплював важливі явища дійсності, глибше розкривав складність сучасності, митці прагнули відтворити багатогранність людських характерів. Саме в побутовому жанрі втілювалось прагнення до народності та життєвої правди. Також швидко розвивався історичний жанр, який в основному був пов'язаний з розкриттям теми національно-визвольної боротьби та з відтворенням козацького життя у період Запорозьської Січі.

Одним із найяскравіших «відтворювачем України» був Н.К.Пимоненко. У своїх роботах митець створював ліричний образ України з її пейзажами й життєрадісним народом. Своїх героїв майстер у сусідніх хатах, на базарах. Він наряджав у святкове вбрання молодь і спостерігав за її веселощами, танцями, жартами. Більшість його картин присвячено змалюванню життя сучасного йому села, в яких правдиво й поетично відтворено побут і звичаї українського селянства, яскраві образи людей із народу. Образ жінки втілений у його роботах: «Дівчина з граблями», «Дівчина з відрами».

На полотнах панує настрій святковості, майстер зображує босоногих дівчат, що займаються господарською роботою. Героїня художника органічна в тому середовищі, яке оточує її. Художник показує, що робота селян - це праця красивої і сильної людини, яка приносить відчуття радості і задоволення. Це прояв українського менталітету, що склався віками. Однак справжнім символом краси і сили українського народу можна вважати полотно «Портрет дівчини-українки. Портрет Марії Нестеренко», на якому зображена молода усміхнена селянка. Дівчина ставна, чорноброва, кароока, в її образі відчувається природна шляхетність, що відображає народний ідеал краси. Душевна рівновага, гострий розум, стримана серйозність, підкреслені спокійністю пози та виразом обличчя з темними, великими очима, роблять образ молодої українки особливо привабливими. На дівчині українське традиційне вбрання: вишиванка, поверх якої керсетка, різнокольорове намисто, дукачі, хустка у формі очіпка на голові, робить образ особливо значимим. Чорна довга коса підкреслює шляхетність та вроду.

Початок ХХ століття були для М.Пимоненко складними і суперечливими пошуками в мистецтві, зокрема в живописі. Художник продовжував міцно стояти на позиціях реалістичного мистецтва, однак у його творчості відбувалися помітні зрушення. Так, його роботи набули більшої декоративності, барви ставали звучнішими, а мазок сповнювався сили та широти. Це можна прослідити в його жіночих образах «Ідилія», «Біля криниці», «Суперниці». Ці картини були блискучими імпровізаціями, створеними з натури. Імпресіоністичні тенденції у формах, що були притаманні творчості Пимоненка, базувалися на живописному методі французьких майстрів. Проте, на відміну від імпресіоністів, в основі робіт українського художника лежить не миттєве враження, а цілісний погляд на світ.

Дещо повільніше розвивався реалістичний портрет. Однак і в цьому жанрі, особливо на початку ХХ століття, було помітно цікаві зрушення. Живописний портрет стає більш різноманітним і невимушеним за композицією, виразним за живописом, глибоким за передачею психологічного стану зображуваної особи.

У приклад можна поставити роботи О. Мурашко: насиченість і чистота кольору, свіжість, яскравість кольорів проявилися в кількох його жіночих портретах, написаних у Парижі.

Так, однією з його найвідоміших робіт є портрет «Дівчини в червоному капелюсі», виконаний 1903 року в Парижі. В роботі усе побудовано на контрастності двох кольорів - червоного й чорного, майстерно передано й погляд глибоких чорних, заворожуючих очей дівчини. Ще один портрет, написаний із цієї ж моделі, - «Тетяна. Портрет у сірому», - приваблює не лише цими сумними очима, а також вдало підібраним колоритом сріблясто-сірих тонів. Вони створюють враження вишуканої гармонії. «Портрет Л.Ф.Куксіної», «Портрет В.А.Дитятиної», «Дівчина в рожевому. Портрет Н.Тараниної», - цей список вдалих робіт періоду 1903-1910 років також написані у схожому стилі. Крім цього, художник створив два портрети його доньки Ольги з різницею в чотири роки. Особливо гарний другий, маловідомий, написаний 1904 року. Вісімнадцятирічна дівчина зображена на повний зріст; виконаний він у тій самій улюбленій сріблясто-чорній гамі, що тонко передає ніжність і юну чарівність скромної київської інститутки. Потрібно відмітити, що переїзд за кордон, імпресіонізм, модернізм та «мюнхенство» не змінили манери та стилю робіт Мурашко. Так, живопис став яскравішим, але ніякі пошуки кольору та пластичності образу не заступили в портретах Олександра Мурашка головного: відтворення душевного стану, характеру позуючої моделі. «Дрібниці, деталі - не головне, - повторював художник. - Головне - розгледіти душу».

Також, до найяскравіших портретистів, що зображують образ жінки наприкінці ХІХ - на початку ХХ століття, був О.Новаківський. Його роботи сформовані в атмосфері символізму, естетичних ідеалів модерну, неоромантизму та особливого ставлення до жінки. Художник намалював багато портретів сучасниць, однак значно вагомішу роль у його творчості відігравав образ жінки, сповнений особливого змісту - як засіб поетичного іносказання, персоніфікованого виразу найбільш виважених, програмних задумів. Так, роботи «Наука», «Мистецтво», «Втрачені надії», «Дзвінка», «Пробудження», «Портрет Емілії Горникевич», «Портрет старшої графині Квілецької», «Портрет Л. Гогульської», «Жінка в саду», «Портрет Галі Голубовської» - є символіко-алегоричними полотнами, в яких митець звертається до масштабних суспільно-патріотичних та філософських тем.

На картинах жінка персоніфікує збірний образ України і є уособленням національної ідеї, символом етнокультурної та духовної спільноти народу. А полотна «Мадонни», «Мати Милосердя» - малюнки на релігійну тематику, які здебільшого інспіровані особою духовного наставника і щедрого мецената О. Новаківського - митрополита Андрея Шептицького.

На початку ХХ століття активно розвивався український модерн та авангард. Його майстри М.Бойчук, О.Новаківський, К.Петров-Водкін, Д.Бурлюк, О.Архипенко, О.Екстер, В.Татлін, М.Ларіонов, Н.Гончарова зосереджуються на родовому образі жінки-матері. Їхні твори набувають узагальнено-символічного звучання. Художники прагнуть реставрувати магічну сутність жіночої природи, що є символічним ключем для відкриття таємниць космосу та буття людини. У міфопоетиці їхньої творчості образ жінки виступав як начало екстремічного (відновлюючого) спрямування, як протиположність загрози ентропічного занурення в хаос соціальних катаклізмів [47, с.236]. Мова символів, яку використовують художники у творчості, дає змогу викликати у людській свідомості образ, ідею, почуття, оскільки мислення за допомогою символів було притаманне людській свідомості від найперших кроків буття [23, с.178]. Однак ця проблема гостро постала в українському суспільстві на початку ХХ століття; Цілісність сприйняття світу, яку митці намагаються відновити, була притаманна стародавнім цивілізаціям. Вона знайшла своє відображення у мотиві матері-прародительки-богині - одному з головних у стародавніх культурах світу. Міфоре-релігійний символ матері-прародительки-богині втілює у собі найвизначніший ідеал усіх поколінь людства [45, с.67]. Так, наприклад, у ранніх скульптурах паризького періоду творчості О.Архипенка зазвучала тема материнства. Скульптор поетизує архаїку, дає їй символічне наповнення. Цей зв'язок робить символіку його мистецтва доступною сприйняттю культурної людини.

Сам О.Архипенко відзначав, що символ у художньому творі не має ніяких паралелей ані з чим, він перетворюється на свавілля думки. Така небезпека є в сучасному мистецтві, особливо тоді, коли символ як ключовий творчий елемент мистецтва відкидається, а почуття і значення скасовуються, адже це може бути наслідком прагнення до абстракції будь-якою ціною або просто блазенством» [87, с.168]. У його скульптурі «Жінка з дитиною» (1909) мати тримає в руці гроно винограду. Плід є символом природного циклу народження.

Образ жінки ототожнено з родючістю і дарами природи, від яких залежить добробут людей. Особливо вплинули на творчу уяву Архипенка трипільські статуетки жінок. Які були, очевидно, вираженням ідеї вічної круговерті життя, ідеї родючої сили зерна. На картині М.Бойчука «Під деревом» (1912) бачимо схожий образ матері й дитини. Укорінений у слов'ян язичницький зв'язок із землею М.Бойчук зображує як причастя: мати передає синові символічні плоди. Спільною для О.Архипенка і М.Бойчука є язичницька основа аграрного міфу. Відзначимо також, що образ жінки з плодом пов'язаний із Євою - матір'ю людства.

Образ жінки-матері також знайшов яскраве відображення у роботах Ф.Кричевського. Його картина «Три віки» зображує три жіночі обличчя, що уособлюють три різні етапи життя: молодість, зрілість, старість. Зображених на полотні жінок ми сприймаємо як єдину батьківщину: бабусю, матір й дочку. Героїні зображені без награної запобігливості і удаваної люб'язності. Жінками різняться не лише віком, а і характерами. Поважні рокта бабусі (портретне зображення няні родини Кричевських) не згасили її енергії та життєвих сил. Міцно стиснуті уста свідчать про рішучий характер. Обличчя матері (а цей образ художник писавши зі своєї дружини) аби зсередини висвітлене душевним шляхетністю. Схожість матері і доньки ретельно підкреслена майстром. Характер дівчини (це портретне зображення доньки художника) безпосередній та щирий. З одного боку на полотні зображені: дівочі веселощі, материнські клопоти, бабусині хвороби, однак митець зосереджує увагу на іншому – підчеркивает духовну єдність трьох поколінь. На картині звеличується материнство, прославляється жінка.

Також образ жінки в роботах Ф. Кричевського можна побачити на картинах «Наречена», «Життя», «Катерина». Полотно «Катерина» зображує молоду, у святковому вбранні, вже майже готову йти до вінця, яка стоїть в оточенні подруг й старших жінок. Обличчя дівчини натхнене, очі блищать, на вустах застигла

щаслива посмішка, якої вона не може й не хоче приховати. Дівчата із вінками дивляться на подругу захоплено і заздрісно, молодиці - із неприхованим співчуттям й жалем, а дві літні жінки, що стоять позаду молодої, - із глибокою задумою і смутком. Відсутність зайвих побутових деталей надає картині справді монументального звучання. Як відзначає С.Побожій у роботі «У «Золотих сітях»: Ф.Кричевський» триптих Ф.Кричевського «Життя» є загальним уособленням жінки - берегині, а його композиція побудована у вигляді трикутника, який утворюють людські постаті, що вишикувалися «пірамідою». Вершиною цієї піраміди є жінка, яка зображена із заплещеними очима та незвичайним нахилом голови.

На полотнах китайських митців жінки з'являлися у численних іпостасях - від божеств і матерів до придворних дам і куртизанок. Метою фігурного живопису в Східній Азії було не прославлення людської форми, як це було в західному мистецтві, а представлення зразків мудрості та чесноти, чії благородні вчинки та високі досягнення, які могли б надихнути на наслідування. Якщо говорити про жіночі образи в традиційному китайському мистецтві, то перше, що приходить на згадку багатьом людям - це зображення жінки в старовинному костюмі, високою зачіскою та «не виразним обличчям». Це явище у мистецтві пов'язане з походженням образу дам з часів династій Мін і Цін. Можна навіть сказати, що хоча цей стилізований жіночий образ далекий від жіночого образу в реальності, він все ж формує у людей стереотипи про стародавніх китайських жінок. Це стилізоване зображення в основному походить від самоуявлення чоловічої аудиторії про жінок, яке досягло піку під час династій Мін і Цін, і продовжує впливати на сучасних людей. Але якщо подивитися на історію розвитку жіночих образів у китайському мистецтві, то можна побачити, що це не так. Наприклад, у вірші «Мулан Ци» у Південній і Північній династіях зображено інший жіночий образ. Цей образ відрізняється від хворобливого та делікатного жіночого образу на картинах Мін і Цін. Він сповнений жіночої самовпевненості та життєвої сили, також розглядається як контрзахід традиційному патріархату Певне доповнення та виклик цієї структури. Згідно з текстовими дослідженнями деяких учених

щодо змісту поеми, «Мулан Ци» має бути твором династії Північна Вей. Династія Північна Вей - це режим, встановлений північними кочовими народами Сяньбея. Історія військової служби Мулан відбулася в часи династії Північна Вей проти іншого північного кочового народу - війни Рурана. Хоча неможливо перевірити ідентичність Мулан як Сяньбея або завойованого Хань, який жив за часів династії Північна Вей, вся поема сповнена характерних кочових кольорів. Режим Північного Вей високо оцінив китаїзацію, але все ще зберіг деякі характеристики кочових людей. Коли народ Сяньбей встановив режим Північного Вей, він збігся з перехідним етапом суспільства від матрилінійного клану до патрилінійного клану, тому статус жінки був більш незалежним, ніж у наступних поколіннях. Згідно з дослідженнями деяких вчених, участь жінок в армії за часів династії Північна Вей також була звичайним явищем у суспільстві, тому «Мулан Ци» може народитися в такому соціальному середовищі. Навпаки, за часів династій Мін і Цін було також два шедеври з великими жінками, один - «Цзінь Пін Мей», а інший - «Сон у червоному теремі». В обох роботах зображені жіночі групові портрети у феодальному суспільстві, і обидві мають унікальну чоловічу точку зору: три жінки, Пань Цзіньлянь, Лі Пін'єр і Пан Чуньмей, оточені головним героєм-чоловіком Сімень Цином. Значною мірою вони є васалами-чоловіками. Злети і падіння їхнього життя обертаються навколо Сімен Цин. Певною мірою це також є предметом панування в патріархальному суспільстві. Але у творі «Сон у червоному теремі» жіночий світ поступово розгортається через історію Цзя Баоюй. Цзя Баоюй відрізняється від Сіменя Цина. Його характер і логіка дій мають яскраве забарвлення, яке уникає етичних і релігійних конвенцій феодального суспільства. Тому «Сад Великого виду», де живе Цзя Баоюй зі своїми сестрами, насправді є невеликим світ, що належить жінкам. Через чоловічу точку зору, як-от Цзя Баоюй, читачі можуть наблизитися до унікального «жіночого простору». Але слід також зазначити, що навіть цей, здавалося б, незалежний жіночий світ все ще оповите впливом патріархального панування. В історії про вступ Лін Дайю в особняк Цзя, хоча вона контактувала лише з членами особняка Жун Го і клану особняка Нін Го, відсутність Цзя Ше

та Цзя Чжена як батьків сім'ї ознаменувала існування чоловічої влади дискурсу. Потрібно відмітити, що «Мулан Ци» і «Сон у червоному теремі» належать до двох різних періодів. Хоча це лише літературні твори, вони точно ілюструють різноманітність жіночих образів у різні періоди. Вони супроводжуються конструюванням жіночих образів і розумінням жіночої самоідентичності, однак це також означає, що жіночі образи в мистецтві - це аж ніяк не окрема самодостатня особистість, а складна культурна система. Безперечно, що в Стародавньому Китаї більшість творів мистецтва з жіночими образами створювали чоловіки, а їхні потенційні та передбачувані глядачі були переважно чоловіками, тому, розуміючи твори мистецтва, пов'язані з жінками, вони неминуче будуть передумовою з чоловічими перспективами. Однак так само і в Стародавньому Китаї значна частина робіт належала художницям, яких раніше багато людей ігнорувало. Але незалежно від того, чи є автори та глядачі цих творів чоловіки чи жінки, вони аж ніяк не є єдиним зображенням жіночих реалістичних образів, а є вираженням і конструюванням ідеальних образів. Жіночий образ може бути феєю в ідеалах і легендах, фігурою історії, абстрактною дамою або навіть нею в реальності. У деяких окремих роботах багато зображень часто є комбінацією типів «Мулан Ци» та героїнею «Сну в червоному теремі».

У творі «Луо Шень Фу Ту», який створив Гу Кайчжи, художник зображує образ «богині», якої немає в реальності. Насправді, розвіювання одягу в «Луо Шен Фу Ту» та деякі невизначені жіночі риси, які були збільшені пізнішими художниками, є спільними з іншими жіночими тематичними роботами того ж періоду, такими як «Ну Ши Чжень Ту» та «Героїня Жень Чжи Ту». Водночас, хоча ці дві роботи є переконливими, вони не шкодують зусиль для вираження краси жіночого тіла. Звісно, це все ще відповідає традиційній естетиці жіночих образів на Сході, однак у «Луо Шень Фу» Цао Чжи зображено богиню Лошуй, яка відчуває себе розлученою. Вона може мати на увазі метафору Цао Чжи про реальність і розв'язання болю реальності: Богиня є об'єктом його переслідування, але результат є насправді недосяжним і тому митець відчуває

меланхолію. І хоча образ Луошеня на картині сповнений захоплюючого шарму, він все одно має сильне відчуття відчуженості. Кульмінацією такого чоловічого прояву та бажання можна також назвати «Зображення дванадцяти красунь» періоду Юнчжен династії Цін. «Зображення дванадцяти красунь» показує образи дванадцяти жінок у старовинних костюмах, які не є типовими жіночими фасонами династії Цин, а сумішшю «стародавніх костюмів» різних епох. Тому ці образи є зображеннями не конкретних жіночих образів у реальності, а абстрактними картинами краси в загальному сенсі. Потрібно відмітити, що імператор Юнчжен також брав участь у створенні цієї картини. З одного боку, сцени на цих картинах намальовані уявно з посиланням на зміст власних віршів Юнчжена, з іншого боку, на картинах також з'являються рукописні сценарії відомих стародавніх майстрів каліграфії Юнчжена. Ці надзвичайно таємні стосунки розкривають надзвичайно важливу інформацію, тобто Юнчжен глибоко взаємодіє з жінкою на екрані уявним чином. Красуні на цій картині є об'єктами спілкування в уяві Юнчжена, їхній самотній і самооцінюючий образ «належить» чоловіку в їхній уяві, а «чоловік» у цій уяві - сам Юнчжен. Тому, намагаючись обговорити образ жінки, завжди неможливо уникнути погляду з боку чоловіка. З загальної чоловічої точки зору традиційні жіночі образи представлені як складна система, ці образи є не лише сукупністю окремих жіночих образів, а й простором, що охоплює предмети та види діяльності. У «Юе Жун Пянь» і «Генеалогії краси» династії Мін поняття «краса» є надзвичайно складною системою класифікації, яка включає не тільки статуру, обличчя, одяг та оздоблення «красунь», але й їх середовище проживання та Займається жіночою діяльністю. Саме завдяки цьому були створені «Хан Гун Чун Сяо Ту» Цю Ін та інші колективні роботи, у тому числі багато жінок, які займаються різними видами діяльності в певних архітектурних просторах. Історик мистецтва Лінда Локлін у своїй відомій книзі «Чому немає великих художниць» стверджує, що за традиційної структури патріархального суспільства можливість жінок стати великими художниками значно зменшиться, якщо піде далі, тобто жінки, можливо, досягли б великих успіхів, але їхня важливість була недооцінена

історією мистецтва, і вони не отримали належної уваги. Звісно, цей феміністичний погляд не обмежується сферою мистецтва, а поширюється на всі аспекти суспільного життя. Від громадського життя до приватної сфери жінки втратили активний голос майже у всіх сферах. Звичайно, з реальної точки зору суспільного життя, це правда, що жінки повинні платити більше, ніж чоловіки, щоб досягти «успіху», визнаного суспільством, але може бути занадто просто пов'язати цю проблему повністю з пригніченням патріархальне суспільство. За часів династії Сун живопис красивих жінок став самостійним відділом живопису. До цього окремі жінки не з'являлися в мистецтві. Більшість з них «ховалися» за чоловічими фігурами, прикладом може бути робота «Ло Шень Фу Ту». Тобто кожен час в історії має своє власне уявлення про «красу», і з ранніх часів художники записували свою особливу версію «краси». Протягом століть образ «ідеальної» краси у Китаї був підпорядкований тенденціям і політиці того часу, і через їхню спадщину ми можемо краще зрозуміти історію Китаю. Найдавніші китайські картини із зображеннями жіночих фігур мали дидактичний характер, ілюструючи зразкових жінок, які виконували обов'язки та діяльність, що відповідала їхній посаді в житті відповідно до патріархальних конфуціанських принципів. За часів династії Тан (618- 907) зростання інтересу до зображення повсякденного життя в палаці призвело до створення нової категорії живопису, яка зображувала красивих жінок. Особливою популярністю користувалися зображення витончених придворних дам, які займаються дозвіллям - гідні жіночі постаті, зображені на цих картинах, виступали не як конкретні портрети, а як зображені типи, що відображали сучасні стандарти жіночої краси.

Південна і Північна династії. Ранні етапи традиційних китайських зображень краси почалися в Південну і Північну династії (420-589). Доброчесні жінки та феї склали головні сюжети цих картин, і в основному вони походять із літературних творів. Гарним прикладом є «Оціночний живопис Луошен» від династії Східної Цзінь Гу Кайчжи (317-320). Його тема була почерпнута з оповідання «Оцінка Луошен», написаного відомим письменником Трьох

королівств (220-280) Цао Чжи, який був змушений розлучитися зі своєю коханою. Луошен - богиня річки Луо. На картині Луошен має тонкі риси обличчя і струнке тіло. Її вираз обличчя ніжний. Вона не показала своєї радості, коли зіткнулася з Цао Чжи, і не виявила свого горя, коли він пішов. Це демонструє витончений характер Луошеня. З оригінальною концепцією та захоплюючими сценами картина вважається класикою китайського мистецтва. З яскравого опису богині видно, що типовим образом краси того періоду було худе та слабке тіло, а також тендітність, витончена постава.

Династія Тан. Династія Тан була найвеличнішим періодом у феодальному суспільстві. У цей час традиційні китайські зображення красивих жінок також увійшли на новий етап. Художники звертали увагу на багате колоритне суспільство, а особливо цікавили відображення неробого й безтурботного життя жінок-аристократок. Мистецькі тенденції в той чи інший історичний період залежать від суспільної свідомості, культурного походження та економічного розвитку того часу. У середині династії Тан (618-907 рр. нашої ери), після ста років розвитку, політична влада стабілізувалася, а економіка процвітала. Гедонізм ставав дедалі популярнішим серед правлячого класу. Стиль портретного живопису, започаткований Янь Лібенем на початку династії Тан, який мав на меті прославлення національних героїв, поступово втратив свою привабливість. Навіть на багатьох буддистських картинах наложниці багатих зображувалися як богині, що свідчить про те, що релігійний живопис ставав все більш реалістичним і темпоральний живопис почав набувати свого початкового вигляду. Чжан Сюань і Чжоу Фанг були двома представниками того часу. «Придворні жінки, що володіють віялами» представляє видатні досягнення в зображенні придворних дам за часів династії Тан. Жінки на картинах енергійні, здорові, граціозні та благородні, репрезентують чудову красу жінок у період процвітання Тан.

П'ять династій. Після династії Тан художники п'яти династій (709-960) не тільки успадкували традицію династії Тан малювати красу, але й внесли зміни. Наприклад, «Вечірній банкет Хан Сізай» Гу Хун Чжуна. Постава придворної

погана, ніж у жінок на попередніх картинах династії Тан, але жінка здорова і красива. У «Феї небесного царства» Руан Гао також є очевидні зміни. Замість малювання повних моделей він став зображати жінок з більш струнким зрістом і чарівною поставою. Портретний живопис мав моральну функцію, відображаючи й не так особливості об'єкта, скільки його чи її характері й у суспільстві. «За естетичними принципами китайський портрет близький до іконописного мистецтва, де все практично заздалегідь зумовлено і відомо присвяченому» [56, с. 242]. Створення жіночих образів у китайському живописі називають «живописом краси». У ранніх картинах тематика не поділялася на деталі, а жіночі образи змішувалися при створенні фігурних картин. Оскільки жіночі образи в картинах все частіше стають основними об'єктами вираження, команда художників з жінками як темами зміцнюється, а у відділі фігурного живопису поступово створюється підкатегорія, присвячена вираженню жіночого життя. Хоча не всі красуні зображені на картинах, люди все ж звикли називати картини краси «картинами краси». Художники краси вклали у свої роботи свою тягу до «краси». Вони створювали різноманітні жіночі образи відповідно до своїх ідеалів «краси», а еталони «краси» час від часу змінювалися. Для творчості художники різних епох використовували своє розуміння «краси» того часу. Тому розуміння особливостей епохи жіночих образів у картинах допомагає дослідженню й оцінці картин краси. Довга історія живопису Стародавнього Китаю залишила для майбутніх поколінь велику кількість вишуканих робіт. Серед них багато жіночих образів у різні періоди. Картини сувої, на яких зображені жінки до династій Вей і Цзінь, більше не існують. Найранішою «картиною дам», яку ми можемо побачити, є «Шовковий малюнок персонажа з драконом і феніксом», знайдений у гробниці Чу Ченьцзя Дашань у Чанші в 1949 році. На цій картині з шовку зображені жінки-аристократки, які, як вважають, були в період Воюючих держав. Хоча у неї струнка фігура і шикарний одяг, вираз її обличчя дуже урочистий. Династії Вей, Цзінь, Південна та Північна були ранніми етапами розвитку живопису краси. Зображені жінки - це переважно старовинні добродішні жінки та феї в міфах і легендах, прототипи цих образів,

як правило, походять із літературних творів, таких як вірші та суєти та світові легенди. Коли художник виражає цих далеких від реального життя і ідеалізованого колориту жінок, їх найбільше хвилює, як виразити свій внутрішній духовний темперамент через вираження зовнішнього жіночого тіла. З найдавнішого збереженого сувої картини жінок часів династії Східна Цзінь, зображення богині Луошуй Гу Кайчжи на основі поезії Цао Чжи «Фу з Луошеня» (Фу з Луошеня) (копія династії Сун), ми бачимо типових красунь Вей і Цзінь. У Луошен овальне обличчя, ніжні брови, струнке тіло, світле і струнке. Вона не виявляла екстазу через випадкову зустріч з Цао Чжи на околиці Луошуй, не виявляла смутку та гніву через розставання з Цао Чжи. Нарешті вона зі спокійною і миролюбною позицією зустріла розвиток ситуації. , таким чином успішно. Воно показує, що надзвичайна та вишукана краса Луошеня узгоджується з характеристиками часів, коли люди відстоювали метафізику, звертали увагу на внутрішній духовний темперамент людей і прагнули відстороненості в період Вейя. Як найславетніша епоха феодального суспільства, династія Тан була також етапом процвітання і процвітання для картин жінок. Художники з оптимізмом вступу до СОТ приділяють пильну увагу багатій і колоритній справжньому суспільству, а особливо прагнуть виразити неквапливий спосіб життя та одноманітне та дозвілля аристократичних жінок. Чжан Сюань і Чжоу Фан були відомими жінками-художниками цього періоду. Картина Чжоу Фана «Зображення дами з віялом» представляє видатні досягнення палацових картин династії Тан, на яких зображені жінки як за формою, так і за духом. Художник звертає увагу на реалізм і правдошукання в моделюванні, жіноче обличчя кругле й повне, тіло товсте й міцне, а темперамент витончений і благородний, показуючи розкішну красу королівських жінок у період розквіту. Династія Тан. Цей вид краси має сильне відчуття часу, що задовольняє естетичний смак бюрократичних аристократів середньої та пізньої династії Тан, і привернув велику увагу та став головною художньою особливістю картин жінок у Тан. Династія. П'ять династій після династії Тан були епохою частих змін влади. Створюючи картини красивих жінок, художники успадкували

традиції династії Тан і внесли деякі зміни. Порівняно з жінками династії Тан, найбільш помітною зміною у виконавицях, описаних у «Нічні бенкеті Хань Сісай» Гу Хунчжуна, є те, що пухка шкіра Каукі є більш здоровою та красивішою через відсутність млявої постави при дворі. дами династії Тан. Струнка фігура фей у картині Руан Гао «Жіноча фея Ланьюань» вийшла за межі процедури ліплення повних і товстих дам династії Тан, яка змінила династію Тан, навіть коли малюючи фей, вони почали звертати увагу на пишні та чарівні постава жіночої фігури. Династія Сун була епохою, коли режим був відносно стабільним, економіка була розвинена, а культура процвітала. Створення картин краси успадкувало процвітаючу тенденцію династій Тан і п'яти династій, але також внесло деякі інновації, особливо в тематиці, сфера вираження була розширена до безпрецедентного рівня. Окрім придворних знатних жінок і жінок у міфах і легендах, на найбідніших жінок у житті також почали звертати увагу художники, у порівнянні з дамами, вони просто найзвичайніші сільські жінки в житті без делікатного зовнішність, приваблива фігура, шикарний одяг і знатний статус. Старенька в одязі й штанях має виснажене обличчя й повільні рухи, а її важке життя робить її зовнішність сповненою життєвих перипетій. Автор висловлює їх, не прикрашаючи реалістичними художніми прийомами, маючи намір похвалити їх за миролюбність і невибагливу красу особистості, і водночас висловлює співчуття до їх бідного життя. Картина відображає художні особливості картин краси династії Сун, фігури суворі, пропорції точні, а постава яскрава і природна. Оскільки монгольська аристократія панувала за часів династії Юань, особлива соціальна ситуація та етнічні конфлікти змусили художників уникати життя в горах і присвятити себе створенню пейзажних картин, що виражають відчуття відокремленого життя, що призвело до занепаду картин. жінок за часів династії Юань. У підборі тем художники не успадкували традицію династії Сун активно представляти жінок з усіх класів, ідентичностей та різних ситуацій, натомість вони відійшли від реального життя й шукали теми в історичних оповіданнях та літературних творах. модель персонажа успадкувала спадщину персонажів династії Тан, яка полягає в тому, що «стиль

сильний і елегантний, а текстура вишукана і навіть плоть і кров». Персонажі на картині схожі, з круглим обличчям з червоним і очі фенікса, висока перенісся, маленькі і повні губи, без надмірного виразу обличчя. Династія Мін була періодом політичної стабільності у феодалному суспільстві, і живопис дам отримав великий розвиток за активної участі літературних художників. За тематикою, крім портретів, найпопулярнішими образами дам у художників стали жінки різного кольору в драмах, романах, легендах. Форма персонажів поступово прагне до вільної руки з певним естетизмом від конкретного реалізму династії Сун. Жінки граціозні та сформовані, їхні обличчя гідні й гарні, а манери розкривають красу жіночої елегантності й спокою, особливо вони щасливі серед павільйонів, одягнені в облягаючий одяг, що підкреслює їхню стрункість та елегантність. стиль. На етапі художньої зрілості картин дам епохи династії Мін у цей період виникло не лише багато видатних художниць та їхні роботи, але й техніки виразності були багатими та барвистими, і вони досягли вищих досягнень, таких як Ву Вей. Робота «Весняна картина» представляє найвищий рівень малювання ліній краси в ранній династії Мін. У Лінчунь написаний тонкими і рівними чорнильними лініями, малюнок витончений і красивий, і на ньому більш рельєфно видно ніжне і спокійне повітря господині. «Малюнок пані Сян Цзюньсян» Вен Чженмін представляє найвищий стан світлого живопису краси. Персонажі намальовані кіноварю та білим порошком як основний тон, що демонструє ніжну та витончену красу богині. На картинах Цю Ін, на яких зображені красиві жінки, є коментар, що «Чжоу Фан воскрес і не зміг пройти». Його «Елегантний макіяж наложниці Сяо» повністю демонструє його глибокі навички малювання красивих жінок за допомогою ретельної роботи пензля та кольору. Хоча наложниця Ян і придворні дами, зображені на картині, є придворними дамами династії Тан, насправді вони є ідеальними красунями у свідомості літераторів династії Мін. Їх обробка шиї, обрізання плечей і вербовий пояс мають зовсім інші естетичні привабливості від придворних дам з пишними бровами і пухкими щоками, короткою шиєю і широкими грудьми у роботах Чжоу Фана. Як остання династія феодалного суспільства в династії Цин,

живопис краси розвинувся до цього моменту, і вони були піднесені до найвищого статусу пейзажів, квітів і птахів. Хоча Цзин , Гуан Помо, Цуй і Ай можна використовувати як шедевр, це не схоже на колекцію вчених і жінок. Картини красивих жінок у цей період все більше відокремлюються від життя у творенні і стають своєрідною концептуалізацією. Стилiзований вираз теми, жінки на картинах, будь то добродесні жінки, знатні жінки, феї чи Хуа Мулан і Лян Хунюй, які служили в армії, мають вигляд підстрижених шиї, плечей і вербової талії, довгі обличчя, детальні очі, і вишневі губи: «Вітряна роса і ясна меланхолія», таємно сумний шарм, схожий на Сяоцзябію, тощо. Придворні художники Цзяо Бінчжень, Ленг Мей, Гай Ці та Фей Даньсю, усі вони переслідували естетичне прагнення жінки «покладатися на вітер і невитонченість». Цей вид стилізованої «хворої краси» не змінився до появи художника шанхайського стилю Рен І та інших. Ентузіазм художників до створення жіночих образів не свідчить про повагу до їхньої особистості, жінки — це лише предмети мистецтва, які використовують для демонстрації. Тому покращення статусу картин на жіночу тематику в колі живопису династії Цин відображає занепад соціального образу жінки. Жіночий образ у стародавньому китайському живописі схожий на дзеркало, що відображає художні та сучасні особливості різних історичних періодів. Спостереження за ними може дати нам уявлення про особливості та еволюцію історії, культури, ідеології та ідеології в різні періоди. Отже образ жінки у мистецтві Китаю до початку ХХ століття можна розділити на загальні характеристики:

Династія Сун. Маючи відносно стабільну політичну владу, розвинену економіку та процвітаючу культуру, китайські митці в епоху династії Сун (960-1279) продовжували впроваджувати інновації у зображенні жінок. Окрім міфічних жіночих фігур і куртизанок, жінки в нижній частині суспільства почало привертати увагу художників. Візьмемо, наприклад, «Прядку» Ван Цзючжена. Жінки на цій картині не мають милих і красивих виразів обличчя, привабливого зросту, розкішного одягу або почесного статусу. Це справжні, звичайні, сільські жінки. Художники не використовували художні прийоми, щоб зробити їх

кращими, але вихваляли їхню неприкрашену індивідуальність і добродесний спосіб життя, водночас висловлюючи співчуття до їх бідності.

Династія Юань. За часів династії Юань через соціальні негаразди та етнічні конфлікти багато художників втекли жити в гори. Вони почали зосереджуватися на малюванні краси природи, яка їх оточувала, що спричинило занепад жіночих картин. Художники не продовжили традицію династії Сун позитивно відображати жінок різних класів. Натомість вони відійшли від зображення реального життя. Вони шукали теми з історичних оповідань, а також літературних творів. З точки зору моделювання людини, вони дотримувалися звичаїв, переданих від династії Тан.

Династія Мін. За часів династії Мін (1368 - 1644) відбувся величезний розвиток у зображенні митців жінок. Жіночі фігури поступово почали набувати певної естетичності та симетричності статури. Через урочисті, прості та красиві риси митці розкрили свою елегантну манеру. Традиційний китайський живопис увійшов у свою зрілу стадію під час династії Мін. У цей час з'явилося багато видатних художників.

Династія Цин. За часів династії Цин (1644-1912) зображення жінок займали важливе місце в художній культурі, її статус став вищим, ніж живопис «квітів і птахів»[5]. Зображення жінок стало шаблонним, їх показували незалежно від соціального статусу з тонкими фігурами, овальними обличчями та яскравими губами, жіночність та краса набували відтінку болючості. Картини жінок з високими зачісками, ідеальним кольором обличчя та розкішними шовковими сукнями продовжували створюватися впродовж наступних династій, але їм приділялося відносно мало уваги науковців. За часів династії Цин (1644-1911) жіночі картини займали важливе місце на художній сцені. Його статус був вище живопису квітів і птахів, пейзажного живопису та інших. У цей період зображення жінок у мистецтві стало шаблонним, показуючи жінок незалежно від соціального статусу зі стрункими фігурами, овальними обличчями та вишневими губами. Цей образ жінки зберігався майже до кінця XIX століття.

Генезис сучасного китайського живопису можна віднести до кінця XIX століття. Він визначається наявністю складного історичного періоду, коли відбувалося становлення самосвідомості сучасної китайської нації. Найважливішою проблемою для китайської культури кінця XIX та початку XX століття є пошук національної ідентичності, який реалізується у складному переплетенні внутрішніх (правління маньчжурської династії Цин) та зовнішніх викликів (колонізація територій Китаю, протистояння країнам Заходу та Японії). Наявність великої кількості політичних рухів наприкінці XIX і на початку XX століття («Рух Вестернізації», «Рух за реформи», «Революція 1911 року») попередив пошук у політичній, економічній та соціальній сферах. Це зумовило обговорення питання щодо застосування досягнень у розвитку західного суспільства, наприклад, використання західних політичних інститутів для посилення держави з метою протистояння світовим державам, які здійснювали політику колонізації Китаю. Якщо учасники руху погоджувалися з приводу мети необхідних змін – подолання національної кризи, то різними були засоби її досягнення. Наприклад, «Рух за реформи» прагнув становлення «конституційної монархії», відстоював необхідність політичних реформ. Історичним результатом руху «Четвертого травня» є підрив панівної феодальної ідеології, розвиток науки, становлення демократичної ідеології, що вимагало звернення до глибинних верств культури, які виявляються у суспільній свідомості, ментальності нації. У суспільстві виникає розуміння, що криза в Китаї того часу є не лише результатом відсталості державної системи, а й визначається пануванням традиційної національної психології. Мислителі XX століття звернули увагу не лише на зовнішні аспекти необхідних перетворень, а й на внутрішні, наприклад, на психологічний аспект пошуку національної ідентичності. Події цього періоду стимулювали інтенсивний творчий пошук, перегляд застарілих традицій нещодавно скасованої Китайської імперії та осмислення запозичень у китайській національній культурі, що міцно асоціювалися із західним впливом. Залежно від ідейних переваг учені та філософи здійснювали культурні пошуки у відповідних напрямках. Під час змін

практики і теоретики займалися пошуком культурних форм, здатних адекватно висловити нове самосвідомість китайського народу. Такий виступив, серед інших, живопис. Її важливість для культури підтверджується увагою з боку реформаторів культури Китаю, що визначило становлення різних напрямків та шкіл у китайському живописі ХХ століття (Так званий період «Ста шкіл»). Змінити національну самосвідомість за такий короткий період неможливо, воно є глибинним шаром культури і визначає існування інших її рівнів. Щодо цього китайський історик Пан Пу виявився абсолютно правим, заявляючи, що рух «Четвертого травня» не до кінця виконав завдання, яке перед нею поставила історія [7, с. 40]. У цей період складається одночасно кілька напрямів у живописі, які відстоюють різні шляхи розвитку китайського мистецтва. Одні стверджують необхідність тісніших контактів із західноєвропейською, у тому числі російською, мальовничою школою, інші продовжують відстоювати чистоту національних традицій, нарешті треті спробували реалізувати синтез того й іншого. Тобто розвиток китайського живопису та його осмислення пов'язане не лише з ідеями лідерів культурно-просвітницьких кіл початку ХХ століття, але й з діяльністю практиків, які звертали увагу на розвиток майстерності, його теоретичне обґрунтування та проблеми художньої освіти. Незважаючи на те, що практично всі мислителі погоджувалися у питанні про необхідність збереження спадщини традиційного китайського живопису, їхнє розуміння змісту традицій різняться. Продемонструємо це на двох теоріях. Цзінь Чен (1878-1926) та Пань Тяньсоу (1898-1971) зробили внесок у розвиток китайського живопису, є майстрами, зберігачами національних традицій. Повернення до традицій китайського живопису визначається також необхідністю ідейного перегляду його змісту. Якщо на початку століття стояло питання про його соціально-політичний контекст, підвищення його ідейного змісту (насамперед, класового), то тепер постало питання про розробку філософських проблем, що стосуються проблем живопису. Це відбувається в контексті надання мислителям та практикам більшої ідеологічної свободи. Цзінь Чен цікавився традиціями часів династій Цзінь, Тан, Сун, Юань; Пань Тяньсоу звертав увагу на живопис поетів

та мудреців «веньженьхуа». Цзінь Чен висунув концепцію збереження традицій китайського живопису за умови її подальшого розвитку без революційних потрясінь. Як мислитель і практик, він приділяв більше уваги вивченню традицій, які були, на його думку, джерелом сучасних тенденцій. Пань Тяньсоу, також виступаючи за збереження традицій, вважав, що вони полягають в інтелектуальному живописі «веньженьхуа» як найкращому втіленні традиційного культурного духу, що відображає національні особливості Китаю. Такому розумінню синтезу східного та західного можна протиставити творчість іншого майстра китайського живопису, Сюй Бейхун (1895–1953). Він вважав, що китайський живопис може виробити власні зразки поєднання західних та східних традицій. Запозичуючи реалістичну техніку живопису, китайський художник вважав за можливе її безпосереднє поєднання з формою та сюжетом, характерними для китайської національної школи. Так, однією з найвідоміших його робіт є «Опусти свій батіг». Робота була написана у 1930-х роках під час поїздки митця до Сінгапуру, де він побачив постановку вуличного театру «Опусти свою батіг» з китайською актрисою Ван Ін в головній ролі. Драма, створена Чень Літіном за п'єсою Тянь Ханя, розповідає про дівчину та її батька, які втекли з окупованого японцями Північно-Східного Китаю та заробляють на життя, виступаючи на вулицях. Вони співають про тягар окупації і надихають своїх глядачів на те, щоб боротися з японцями. Сюй Бейхун був глибоко вражений Ван Ін та провів 10 днів за створенням її великого портрета під час вистави перед глядачами в натуральну величину. Картина отримала ту саму назву, що й спектакль. Картина відображає не тільки складну жіночу долю, але й зовнішність нової жінки того часу: відкрита зачіска, проста форма одягу, яскравий макіяж. Також потрібно відмітити, що раніше дівчина не мала права виступати на вулиці, особливо перед групою чоловіків. Лін Фэнмянь у своїх роботах також прагнув досягти синтезу східного та західного мистецтва. Він вивчав кам'яні рельєфи епохи Хань та, за спогадами художника, найбільше надихався сунською керамікою. У його картинах переважають яскраві насичені кольори та швидкі, широкі мазки. Прикладом є його робота «Дама у

блакитному». Однак, не всі митці Китаю підтримували таке зображення жінок. Так, китайський художник Ван Чжен дотримувався канонів традиційного китайського живопису. У 1930 році він представив свою роботу «Красуня», яка нагадує стиль художніх майстрів династії Цин. Також це можна помітити і в роботах митців Жень Сюня і Жень Юя.

У 1920-х роках вітчизняні художні коледжі почали зараховувати Шанхайську академію образотворчих мистецтв і створили національний прецедент, у ньому вперше набрали 12 студенток. Водночас сучасне жіноче мистецтво Китаю першим вийшло на сцену історії, порушуючи «красу» пізньої династії Цин і початку Китайської Республіки. Жіноча уява про «живопис» є представником турботи та самовираження нових жінок у «руху 4 травня», які були сформовані з жіночої перспективи, і вони почали отримувати рівний соціальний статус. 30-40-ті роки 20 століття були сповнені жіночих образів переселення і страждань, повстанців, які брали участь у національному порятунку. Наприкінці династії Цин і на початку Китайської Республіки існували іноземні картини. Основний місячний малюнок для індустрії був першим популярним серед Туо і Дін Сі, а також його використовували різні журнали про дозвілля. Обіймаються і кажу: «Я пам'ятаю той журнал, обкладинки видань і багато творів жахів (наприклад, невеликий літературний журнал «Субота»). Напевно, тоді журнали стали популярними з кольоровими обкладинками. Методи малювання відомих акторів пекінської опери, що замальовують замальовки з життя тощо, були сповнені ентузіазму та елегантності. Заклав основу для піднесення національної свідомості. Найцікавіше те, що більшість жіночих портретів у першій половині 20-х років були написані художницями, що було пов'язано з ідеологічним сплеском під час руху 4 травня 1900 року нашої ери. дзеркало вперше обличчя. Після цього дзеркало стало культурним символом Європи, від своєрідного «артефакту» до свого роду «концепції». Саме цей аспект дзеркального відображення дозволяє людям зрозуміти межі себе та інших, конструюючи різноманітні метафори. про себе таким чином встановлюється людське я. Після визнання автопортрета він став популярним стилем живопису після 1900 року.

Зростання індивідуалізму, чи то в Європі, чи в Китаї, підкреслило, що мистецтво - це спосіб самозвіту. У першому 20 столітті виникло навчання. Західний живопис, ескізи та ескізи запровадили сувору технічну підготовку, щоб зробити це можливим для жінок зображати себе. У 1920 році Шанхайська академія витончених мистецтв вперше зареєструвала жіночі автопортрети і пропагувала популярність, а перші студентки отримали користь від навколишнього середовища. У квітні 1929 року в Шанхаї відбулася перша національна художня виставка Міністерства освіти Китайської Республіки, яка представляла собою виставку сукупних досягнень жіночого мистецтва за останні 10 років після його заснування в 1920 році. Серед них жіноче мистецтво Художниці Пань Юлянь, Фанг Цзюньбі та Фанг Юнь, які вивчали західний живопис або автопортрети, демонструють характеристики жіночих образів, створених ранніми художницями. На Національній художній виставці кілька картин з фігурами Пань Юляня привернули велику увагу. У стилі «Гу Ін», жінка вся чорна і в дзеркалі, Гу Ін відчуває жалість до себе, типове дзеркальне виконання. Лі Юї «Запитання хлопця»: «Люди не цінують себе, і люблять себе - це найглибше почуття. Його обличчя сумує від жалю до себе, і воно знаходиться між навмисним і ненавмисним». вираз. З точки зору його пізніших творінь, сам Пань Юлянь і малював все своє життя. Її жіночий образ сповнений жалю до себе, самозахисту та самовдосконалення. У цьому, розмові Цай про жіноче тіло, її «автопортрет» підкреслює мовчазний, тихий і потойбічний вигляд персонажа, простий за конфігурацією, енергійний, спокійний за кольором, чіткий і байдужий до обрисів, а також два автопортрети персонажа. автор: «У тих, хто мружиться вбік, начебто нічого немає, але якщо ті, хто прямо дивиться на Юлю, невизначені», то художник — «образ моменту в серці». На цій виставці Пань і Цай – два найбільш представницькі художники, які беруть участь у виставці, такі як Фан Цзюньбі, Фанг Юн, Чжоу Ліхуа, Тан Юнью та Лян Сюецін. Вони також мають гарні портрети. Жінка (або сама), яка створила дитину, від підбору матеріалів, композиції до малювання, показує загальну тенденцію перших днів.

У 1930-х роках у мистецтві жіночого портрета розпочався творчий розквіт, з'явилися щонайменше три типи портретів жіночих образів, як у роботах Тан Юнью, Сунь Дуоці, Чжан Цяньїна, Сяо Шуфана, Лян Сюеціна, Чжан Ліїн та ін.; другий - «рух четвертого травня». Зображення жіночих образів, як-от У Сіхун, Фен, Чжоу Ліхуа та інші, - це творіння міських жінок-модерністів Цзен І, Ян Інфан та ін. Хоча різні типи жіночих образів містять різний духовний зміст і технічні характеристики, вони все ж мають свої описи, які називаються портретами". Напередодні цього жіночого мистецтва. З кінця 1930-х до початку 1940-х років на тлі Анти- Японська війна, наприклад, змінився жіночий образ у роботах художниць. У 1940 році Сілін Інше надрукував «Виставкову колекцію Чжан Даня», підгрупу китайського живопису, яка тепер втілює характерні риси епохи цього періоду. «Продаж квітів, щоб рятувати рану» зображує дівчину з кошиком на шиї, яка продає квіти, щоб зібрати гроші на порятунок поранених. На задньому плані море та рибальські човни очевидний намір усього народу протистояти японській війні. . «Можливо, він рішуче тримає своє обличчя, за яким хаотичний натовп. Жіночі образи в цей період були одягнені в масові костюми робітників і селян. У той же час утворості Янь Ань відсутній образ художника-чоловіка. Такий візерунок успадкував мистецтво Нового Китаю після 1949 року, і це стало на довгий час основним зразком жіночих портретів до реформи в 1980-х роках.

2.3 Типологія жіночих образів в українському та китайському мистецтві XIX-початку XX століття.

В українському мистецтві кінця XIX - початку XX століття можна виділити два загальних жіночих образа, до яких зверталися майстри. Однак, якщо узагальнити образ жінки кінця XIX-початку XX століття, то це перед нами вже

не лише представниці заможних верств населення, а й жінки із народу, робітниці. Зокрема таку серію українських типажів створив В. Тропінін «Дівчина з Поділля», «Пряля». Звертаються до простих образів і А.Мурашко, М.Пимоненко, Ф.Кричевський. Жінок-аристократок зображують О.Новаківський, М.Жук. На початку ХХ століття у мистецтві формується новий образ - радянської жінки, яка вже отримала не тільки громадянські права, але й необхідність працювати, допомагати чоловіку заробляти на життя. Використання жіночої праці у народному господарстві відбувалося під лозунгом: «перевтілення жінки із домогосподарки у робітника соціалістичного суспільства» [36, с.145]. У той же час держава підтримувала традиційний образ жінки-матері, однак при цьому жінка постає поруч з чоловіком, та перетворюється на його колегу. Якщо розглядати образ жінки у мистецтві Китаю кінця кінця ХІХ - початку ХХ століття, то можна виділити три основні напрямки:

- 1) 1890-1905-і роки - початковий період становлення жіночого образу. За цей період з'являється новий жіночий образ у мистецтві. Жінок ще зображують у традиційному вбранні, з високими зачісками, однак митці однаково зображають жінок незалежно від соціального статусу зі стрункими фігурами, овальними обличчями та вишневими губами.
- 2) 1905–1937-й роки період становлення повноцінного жіночого образу. У цей період у мистецтві сформувався образ жінки, яка має свою важливу, цілісну та власну позицію. Жінка тепер ніколи не виконує декоративну функцію, незважаючи на те, що жіночий образ у мистецтві все ще формують чоловіки-майстри.
- 3) 1937 - 1940 -ві роки - період соціальної трансформації жіночого образу. Під впливом часу, формується образ жінки, яка активно приймає участь у житті своєї країни та самостійно приймає рішення.

Образ жінки є провідним у живописі Китаю, визначаючи напрямок живопису як зображення красивих людей. В аналізі представлених робіт художників виявлено, що жінки зображалися в розкішному одязі з безліччю прикрас або в скромному вбранні в залежності від стану - частіше зі спини або в пів, чверть

оберту, вказуючи тим самим на її підпорядковане становище у суспільстві. Особи загадкові, меланхолійні, без емоцій, не виразні, вкриті густим гримом, гарні високі зачіски з квітами у волоссі. Китайські художники ґрунтувалися на канонах краси, підкреслюючи жіночу чесноту та їхню внутрішню красу. Картини сповнені символізму, лаконічності, вишуканості ліній, їм надається динаміка руху, створюється дійство, що підкріплюється поезією та каліграфією.

Висновок. Тема образу жінки спільна для різних поколінь та різних часів. Домінування жіночих образів, які часто стають символами часу у мистецтві, очевидно. Творчі здобутки українських та китайських митців, які заглибилися в сутність фемінного в українській та китайській культурі, зберігають національну самобутність та ідентичність. Основним образом в сучасному контексті лишається традиційний образ Жінки-Матері, який втілює різні релігійні та меморіальні сенси. В українському мистецтві архетип «матері» - це певний

збірний образ усього, здатного народжувати: жінки, землі, природи. Це узагальнююча ідея народження і переборення смерті. На противагу лінійному історичному часу, жінка стверджує циклічне, вічне. Людській свідомості надзвичайно важлива ідея вічності, бо з її допомогою люди пересвідчуються в тому, що не зникнуть назавжди. Саме міфологія і релігія вселяють цю ідею у свідомість людей. Однак у китайському мистецтві він відображається не так помітно, як в українському. Теж саме можна сказати про портрети красунь, яких у китайському мистецтві кінця XIX - початку XX століття в більшості, ніж в українському.

Отже, в результаті дослідження з'ясовано, що становлення та розвиток образу жінки в мистецтві України та Китаю загалом зумовлений особливостями розвитку українського та китайського суспільства та ролі жінки у період становлення української та китайської державності, високим рівнем освіченості жінок із знатних українських та китайських родин, які усвідомлюючи особисту місію виступали меценатками та засновницями освітніх центрів та друкованих видань. Жіночі товариства в Україні та Китаї виступали важливою рушійною силою розвитку національної культури та освіти впродовж тривалого історичного періоду.

Розділ III

Жіночі образи у мистецтві України та Китаю XX століття. 3.1. Образ сучасної жінки у живописі України та Китаю.

На сьогоднішній день тема образу жінки в українському мистецтві є напруженою, адже сучасні соціальні стандарти поведінки визначають її місце та суспільне призначення. Так, якщо жінка початку ХХ століття - матір, робітниця, яка приймає участь у справах держави і звертає увагу на думку оточуючих, то зараз сучасна жінка - це більш сильна та незалежна особистість в суспільстві: жінка більше не мириться зі своїм вторинним становищем, а усвідомлює свою роль та місце в соціумі. Жінка розуміє, що громадськість повинна звернути увагу на її проблеми та гідно оцінити її значимість. Таке явище, як жіночність, з роками має все більше запитань і стає предметом вивчення не тільки культурології, а й соціології, психології та філософії. Жінки вже не хочуть бути просто слабкою статтю: вони більш самостійні, організовані, впевнені що можуть побудувати успішну кар'єру. Також потрібно відмітити, що в Україні в останні десятиріччя вагомого значення набувають гендерні дослідження: цю тему активно розвивають І. Жеребкіна, О. Стрельник, яка досліджує соціальний статус жінки в сучасному українському суспільстві, та О. Кісь, яка розглядає історію жіноцтва в історико-культурному та етнологічному вимірах. О.Кісь також зазначає, що зараз існує кілька типів сучасної українки, а саме: Берегиня, Барбі, Ділова Жінка і Феміністка. За твердженням української дослідниці Н. Лавриненко, жінка виконує три основні функції: громадянки, трудівниці та матері. Мистецтвознавець П. Сумицька виділяє два образи жінки, які зараз розвивають сучасні художники: перший - це образ жінки - красуні, інший образ - це берегиня, мати, господиня. Так, появою та розвитком образу Берегині потрібно завдячувати, насамперед, творчості українських митців та письменників-народників.

Дослідниця С.Філоненко вивчаючи феномен образу жінки в масовій культурі зазначає, що потрібно відштовхуватися від образів О.Кісь та доповнити їх: Попелюшкою, Гламурною Дівчиною, Стервозною Дівчиною, Супержінкою, Космо-жінкою, Мілітарною Жінка. Однак С.Філоненко підкреслює, що деякі з даних образів можуть перетворюватися, об'єднуватися чи змінюватися під впливом швидкого розвитку світової культури та цінностей суспільства.

У центрі уваги китайського суспільства також стояв образ «нової жінки», яка мала той набір якостей, який би допоміг їй працювати та зайняти місце у суспільстві на рівні з чоловіком. На сторінках друкованих видань з'явилися поняття «нова жіночність» (кит. 新女性) та «нова жінка» (кит. 新妇女). Нова жінка початку ХХ століття була «освічена, мала право на працю, незалежна та приймала участь у публічній діяльності». Це було відображено у китайських жіночих виданнях: Лянью (кит. 良友), Лінлунь (кит. 玲珑), Щаслива родина (кит. 快乐家庭), Студентка (кит. 女同学) [102, с. 100], що почали видаватися у 1930-х роках.

Так, журнал «Лянью» почав випускатися з 1926 року, ставши першим великоформатним жіночим журналом, з великою кількістю ілюстрацій. Другим важливим масовим виданням, що вплинуло на жінок, став журнал «Лінлунь», який почав виходити у 1930 році. На обкладинці журналу зазвичай знаходились моделі, актриси, співачки у образі «нової жінки». За змістом статей, які входили в кожен з випусків журналу, можна судити про те, що основним завданням журналу була популяризація нового образу сучасної жінки (кит. 摩登 女性).

Авторами статей в окремому розділі журналу під назвою «Жінки» (кит. 妇女) були в основному звичайні студентки, що надсилають листи до редакції. «Лінлунь» також відрізнявся різноманітними тематиками та статтями. Серед яких були як «Діти» (кит. 儿童), «Знання» (кит. 常识), «Дозвілля» (кит. 娱乐), так і статті на тему про ущемлення прав жінки в шлюбі, позитивні сторони самостійного життя, радощі материнства. Останні сторінки зазвичай мали фотографії світових кінозірок та співаків та короткі новини про Голлівуд.

Однак майже у кожному номері можна були знайти статті на тему «якою мала бути нова жінка Китаю»: «Згубний вплив стародавнього сімейного укладу», «Нова сім'я і нова жінка», «Не можна замикати дочок дома». У статтях Лінлуна крім сімейного і суспільного життя жінки значну увагу було приділено розвитку

її особистості, творчості і самовдосконалення. Характеризуючи статті журналу в різні періоди, варто відзначити, що зміст їх точно слід було за будь-якими зміни в суспільній думці. Наприклад, у 1933 році у Ліньлуні була опублікована стаття «Критерії сучасної жінки» [134, с.45], в якій перераховувалися ті умови, яким повинна відповідати сучасна панна: мати достатній рівень освіти, вміти дотримуватися норм етикету в спілкуванні з оточуючими, вміти вести домашнє господарство: управляти слугами і бути в змозі самотійно приготувати вечерю і зашити одяг, вміти красиво одягатися, володіти іноземною мовою і знати основні кроки бальних танців. А вже у 1936 році в журналі з'явилася стаття під назвою «Які жінки потрібні нашому часу» [8]. Ця стаття задала вже «нові стандарти сучасної жінки» (кит. 摩登 女性): вміла, з власною думкою та роботяща. Дівчина, на думку автора статті, повинна була «мати міцне тіло і дух, нетривіальне мислення, чесно трудитися, а не розраховувати на власну привабливість, приділяти увагу суспільному життю, після заміжжя не зупинятися на шляху до прогресу». Нові можливості для саморозвитку та реалізації власного потенціалу, які отримали китайські жінки на початку ХХ століття призвели до складання у суспільстві образу прогресивної, успішної та красивої жінки. Багато в чому дана трансформація була пов'язана з комерціалізацією культури, поширенням в місті ідеології споживання та розвитку економіки. Статті, що публікувалися в цей період в журналах, показують, що в свідомості китайських жінок всього за десятиліття змінилися ціннісні та орієнтири. Однак новий стиль життя вів не тільки до популяризації вивчення англійської мови і зростання самосвідомості жінок, але мав і негативний вплив: занепад моралі, психологічні конфлікти та соціальні протиріччя. Так, у першій половині ХХ століття художня творчість китайських художниць також знаходилася у пошуку. Їхні автопортрети увійшли до палацу, присвячені створенню «я-образів», а також синхронне зростання доповнювали один одного. У період 1949-1976-х роках у мистецтві цього періоду можна побачити, що сім'я знаходиться на другому плані в роботах митців. 4 вересня

1952 року Міністерство культури КНР оголосило результати відбору новорічних картин з 1951 по 1952 рр. Перемогу було присуджено «Чжао Гуйлань на зустрічі героїв» художниці

Лінь. Її роботу описують так: «Залізне тіло героїчного образу, Цзян Янь, поза межами кампанії грамотності, «мама» на екранному зображенні - типова сільська традиційна жінка, яка живе в родинному оточенні та отримує освіту». Однак образ ідеальної жінки в 60-х роках ХХ століття як ідеальної жінки у творах «жіночої сім'ї» в цей період зовсім інший.

З точки зору феміністичного мистецтва, це роботи Ван Веньбінь «Пам Сун» (1957-1962) і Чжу Найчжен «Золотий» (1962) - це справжні жінки, «Залізна дівчина», Чжао Юпін «Жіночий комітет на представницькій конференції» «І Шан Інгуї» «Сучасні та інші письменники». Вен Баозай (відповідно чотири різні особистості: стійкі, сором'язливі та чесні, сцена не є трудовою, але не позитивно підкреслюється індивідуальний характер жінки). Образ жінки-лікаря, зображений Ван Юй у «Докторі» (1963). Також відомою роботою того часу є «Дівчина з острова» (1961), як зазначають мистецтвознавці - ця картина є яскравим відображенням образу «залізної дівчини», який «може перевершити половину неба». З приходом «Культурної революції» образ «залізної дівчини» став головною жіночою фігурою в живописі та був зображений Оу Яном у роботі «Нова класна кімната» та Чжоу Сіконгом у «Чанбай Цинсон»

Із закінченням «Культурної революції», реформами та більш відкритої політики, а також появою нових тенденцій у образотворчому мистецтві у 80-х років, західні феміністичні ідеї значно поширилися у китайському суспільстві. Наприкінці 1980-х і на початку 1990-х років багато китайських художниць досліджували свою ідентичність у своїх роботах і відокремили: 1. фемінізований жіночий образ 2. безіменний, збірний, загальний жіночий образ 3. «мультяшний» жіночий образ 4. «дегендеризований» жіночий образ. Однак останні два зазвичай обговорюються разом. У XX столітті з рухом «90. Темперамент» образ жінки перейшов від «делікатного і слухняного» до - жорсткого, вульгарного і навіть бунтарського. Такий саморозглядаючий жіночий образ насправді має сильну тенденцію «фемінізації», щоб виправити упередження та спотворення жінок у правильному суспільстві, спосіб вираження ґрунтується на індивідуальних емоціях та досвіді, тобто художниці відстоювали цінність жіночого існування через самоконструювання «жіночої» естетики.

3.2. Художні доміанти та стилістичні прийоми у відображенні жіночого образу українських та китайських художників ХХ століття.

Китайські сучасні художники зображують жінку сильної, спортивної, в прекрасному кольоровому одязі, образ реалістичний і виразний, в той же час

є роботи, що показують красунь як лубочних героїнь. Символізм є важливим показником фізичного вигляду жінки, наголошуючи на зображенні драпірування тканини, складки якої за канонами відповідають енергетичним каналам внутрішньої будови тіла. Художники віддають перевагу овальній формі обличчя, зосереджуючи увагу на «великих очах, що отямилися від сну» і бровах красунь. У Китаї класичний опис жіночої краси у суспільстві пов'язані з естетичними змінами у поглядах неї. Є тенденція до зображення «розплющених очей», відстороненості та загадковості, еротизації, до відмови від надмірних проявів емоцій, до збереження гендерної нерівності. Моральні питання торкаються вікової історії Китаю, особливо важливий для них соціальний статус. Зовнішність людини, її портрет здатний передавати відображення, маску душі як магічне дійство, соціальна особа - її етичні зв'язки важливі в обох культурах. Якщо в Китаї втрата особи - це оцінка особистості, пов'язана з порушенням традицій та ритуалів, які викликають публічне засудження. Ідея моральності відображена в японському та китайському живописі, що знайшло відображення у зображенні жіночих образів. Морально-моральні та етичні основи необхідні формування духовного стану людини, що з особливостями сучасного суспільства. Порівняльний аналіз зображень красунь базується на каноні та спадщина давнини, а оскільки їх культурам властиво «занурення в себе», то Китаю вдається зберігати індивідуальність та унікальність свого мистецтва, а оспівування краси жіночих образів залишається їхньою національною спадщиною, сприяючи розвитку сучасного живопису. Як згадувалося у другій главі, у суспільстві існує «шкала оцінювання зовнішності жінки» у якій зовнішність відповідна номерам дев'ять і десять є «еталоном» жіночої краси. Номер «дев'ять» має такі описи: «Це твій ідеал. Причому для всіх вона не менше 8 балів, але тобі вона запала в душу.

Це саме те, що ти мрієш. Так само в цю категорію може потрапити дуже красива дівчина (7-8 балів) з якою маєш тривалі стосунки і вона для тебе «та сама». Виходячи з цього опису можна зробити висновок, що важливу роль тут відіграє зовнішність жінки, тому що є відсилання до «номеру вісім», в описі якого є такі: «Фотомодель. Від природи обдарована зовнішністю та класною фігурою. В основному такі дівчатка забезпечені і мають можливість доглядати свою зовнішність». «Номер десять» вважається «неможливим» та «недосяжним» ідеалом краси, що сказано в описі: «Недосяжна грань краси та внутрішніх якостей дівчинки. Якщо ти її зустрів, то вважай, що ти один із мільйонів». Як згадувалося раніше, китайський варіант даного рейтингу представлений у вигляді зображень у додатку до роботи. У Стародавньому Китаї ідеальна жінка мала бути маленькою, тендітною з крихітними ногами. Для останнього існує спеціальний вислів «蓮花鞋», що у перекладі означає «лотосовий черевичок». Існує навіть спеціальна «шкала вимірювання», за якою еталоном вважається «三寸金蓮» - золотий лотос, стопа довжиною 7-8 сантиметрів. Далі йдуть «銀蓮» - срібний лотос, стопа довжиною 9-10 сантиметрів та «鐵蓮» - залізний лотос, стопа довжиною понад 10 сантиметрів. Потрібно відмітити, що цей канон залишився у мистецтві і до нині: художники Фей Сюн, Ван І, Ляо Ху зображують сучасну красуню з маленькою ніжкою. У дівчини також має бути світла шкіра. Цей стандарт краси відомий ще з давніх-давен і пов'язаний з класовими відмінностями. Як правило, світла і гладка шкіра була тільки у людей із вищих станів, на відміну від представників бідного класу, яким доводилося працювати на полях. У китайській навіть існує прислів'я «Білий колір досить сильний, щоб приховати сім помилок». З цього виразу стає зрозумілим, що жіночу красу порівнюють із білою та гладкою шкірою. У сучасній китайській мові існує вираз «白富美» (рус. Білошкіра, багата і красива) яке має значення «ідеальна дівчина». Також, дуже велика увага приділяється формі обличчя, у китайській мові існує

набагато більше слів для опису форми обличчя, наприклад, замість традиційної квадратної, круглої, овальної та трикутної особи, у китайській мові існує «ромбоподібна форма обличчя» та «грушоподібна форма обличчя». Однак ідеальним вважається обличчя форми «динне насіння» та «гусяче яечко».

Висновок. Тема образу жінки спільна для різних поколінь та різних часів. Домінування жіночих образів, які часто стають символами часу у сучасному мистецтві, очевидно. Творчі здобутки українських митців, які заглибилися в сутність фемінного в українській культурі, зберігають національну самобутність та ідентичність. Основним образом в сучасному контексті лишається традиційний образ Жінки-Матері, який втілює різні релігійні та меморіальні сенси, також традиційними є художні композиції, що увічнюють історичних та культурних діячів; крім того, в сучасному українському та китайському мистецтві з'являються скульптурні композиції, присвячені особистостям медійної сфери - видатним актрисам, персонажам кіно та літератури, а також виникають гумористичні персонажі [33, с. 136]. Тож картини, які українські та китайські художники створюють останнє двадцятиріччя, можна поділити на два напрямки: перші стосується традиційних історичних, меморіальних та просвітницьких функцій, другі - в межах розважально-гедоністичного призначення. Жіночі образи, втілені в українському та китайському мистецтві ХХ століття, віддзеркалюють обидва напрямки.

Висновок. На основі проведеного нами дослідження можна зробити такі висновки по темі. Як об'єкт мистецького дослідження «образ жінки» в українському та китайському мистецтві є результатом впливу сукупності культурних норм, історичного початку та ієрархічного устрою суспільства, які, як показало проведене нами дослідження, безпосередньо впливають на культурну картину світу людини.

Дане дослідження показало, що «Образ жінки» в українському та китайському мистецтві є «збірним образом», на який впливають: етимологія, ієрархія, спосіб і спосіб життя народу.

У цьому дослідженні проводилося розгляд та зіставлення істоті мистецтва, робіт українських та китайських художників із зображенням жінки і на основі зібраного матеріалу були виявлені такі подібності:

- 1) У роботах українських та китайських митців до XIX століття жінка у більшості випадків зображувалася як мати-хранителька сімейного вогню і була пов'язана з родом занять, поведінкою, а також заміжжям, що вважалося найважливішим для жінки.
- 2) Наприкінці XIX століття образ жінки в українському та китайському мистецтві зазнав змін. На це вплинули історичні зміни, які сталися в країнах та мистецтво Західних країн. В Україні це знайшло відображення у роботах митців Західної України, а в Китаї у роботах митців, що навчалися за кордоном.
- 3) Для українського та китайського мистецтва характерним є зіставлення зовнішності, вчинків, поведінки жінки з персонажами, які найбільше вплинули на культуру. Так, у Китаї це «Чотири великі красуні Китаю», а в Україні - відомі героїні творів «Наталка Полтавка», «Катерина».
- 4) На початку XX століття в Україні та Китаї почали свою діяльність жіночі просвітницькі гуртки, які сприяли змінам в образі жінки. Художники почали зображувати жінок в образах «робітниць», «науковців», «студенток».
- 5) При зіставленні «ідеалів краси» у мистецтві вдалося виявити, що важливим для «образу жінки» є: молодість, природна краса, правильні риси та білий колір

обличчя, фігура, хода. Під час зіставлення вдалося виявити, що на «образ жінки» у культурній свідомості впливають такі чинники: зовнішність, характер, вік, рід занять, призначення. В обох культурах простежується тенденція впливу суспільства на спосіб життя та поведінку жінки, а індивідуальність у більшості випадків засуджується. Також потрібно звернути увагу на наступні відмінності:

- 1) У китайському мистецтві майже немає картин із зображенням образу жінки-матері, як в українському мистецтві. Це зумовлено культурними особливостями, адже до кінця Династії Цин, портрети зазвичай замовляли лише заможні чоловіки. Якщо художник все ж зображував жінку, то дотримувався канонів: біле лице, червоні губи, червона сукня, не виразні риси обличчя, через це майже всі зображення жінок виходили «шаблонними».
- 2) У китайському мистецтві до 20-х років ХХ століття майже був відсутній реалістичний живопис. Після занепаду династії Цин, багато художників, які працювали при дворі, залишилися без роботи і повинні були знайомитися з європейським мистецтвом. Це можна побачити порівнявши зображення жінок-селянок у М.Пимоненка та Жень Сюньа, які були написані у 1899 році.
- 3) У китайському мистецтві відсутнє зображення жінок в образі «Мадони», це зумовлено іншою релігією - конфуціанством. У китайських митців «божество», зазвичай, асоціюється з чоловічою постаттю. Образ жінки може бути зображений, як помічниця або фея.
- 4) До кінця 50-х років ХХ століття у китайських художників практично був відсутній єдиний художній канон образу жінки. Якщо Сюй Бейхун, Фен Лю, Жень Юа, Чжан Лін, Фен Чжень зверталися до більше європейського та сучасного зображення, то Фен Люй, Бін Ши, Ван Чжен дотримувалися китайського традиційного образу.
- 5) У китайській культурі «канони жіночої краси» виражені більше, ніж в українській. Наприклад, «лотосова тувелька», «обличчя динне насіння», а також вираз «白富美» (рус. білошкіра, багата і красива).

Виходячи з цього переліку, можна дійти висновку, що данна робота може допомогти при вивченні історії українського та китайського мистецтва, що є актуальним нині. У майбутньому ця тема буде більш детально розглянута у наступних наукових працях.

Список використаних джерел

1. Агамбен Дж. Нагота. М: Вид-во «Грюндріс», 2014. 204 с.
2. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія / Віра Агеєва. – К.:Факт, 2003. 320 с.
3. Ань Ці. Сучасний китайський художник у просторі світу, що глобалізується (на прикладі творчості Хе Доліна): дис. ... канд. мистецтвознавства: 24.00.01 – «Теорія та історія культури»; ФДБОУ у Російський державний педагогічний університет ім. А.І. Герцена. СПб, 2017. 178 с.
2. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому. Жінки в громадському житті України. 1884-1939 / М. Богачевська-Хом'як. –К.: Либідь, 1995. 424 с.
4. Борисова Л. В. Національний ідеал жіночої краси як об'єкт лінгвокультурологічного дослідження // Читання, присвячені Дням слов'янської писемності та культури: зб. ст. Всерос. наук. конф. Чобоксари: Вид-во Чуваш. ун-ту, 2014. 60-65 с.
5. Буланова Є.С. Лінгвокультурна стилістика феномена «спосіб життя жінки»//Вісник Челябінського державного університету. 2012. 107-109 с.
6. Ван Лінь. Китайський рух образотворчого мистецтва другої половини 80-х років. // Цзянсу: ілюстрований журнал. 1995.
7. Ван Мінь. Образ жінки у фразеологізмах російської та китайської мов// Вісник Челябінського державного університету. 2018. № 4 (414). Філологічні науки. Вип. 112. 44-49 с.
8. Варлашкіна Є.А. Козубенко С.В. Особливості образу зовні привабливої жінки у масовій свідомості чоловіків та жінок// Вісник Челябінського державного університету. 2010. 172-176 с.

9. Васильєв Л.С. Культурні, релігійні, традиційні у Китаї. 2-ге вид. М: Видавнича фірма «Східна література» РАН, 2001. 488 с.
10. Вей В. Основні течії у живописі гохуа ХХ століття // Грамота, 2012. 38-41 с.
11. Вей В. Полеміка про долю живопису гохуа у Китаї наприкінці ХХ століття//Суспільство. Середовище. Розвиток. 2012. № 1 (22). З. 153-157 с.
12. Виноградова Н. А. Китайський пейзажний живопис. М.: Образотворче мистецтво, 1972. 160 с.
13. Вільямс Чарлз. Китайська культура: міфи, герої, символи. М: ЗАТ Центрполіграф, 2011. 478 с.
14. Гао Мінлу. Китайське авангардне мистецтво. Наньцзін: Вид-во Цзянсуського образотворчого мистецтва, 1997. 296 с.
15. Гомес К. Д. Китайське сучасне мистецтво після Культурної революції: Бієнальний рух, 2017. Єкатеринбург, Росія. 156-158 с.
16. Гончаренко О. Жіночі образи в сучасній міській скульптурі України, 2014. 134-136 с.
17. Гохуа. Розбіжності культурних конотацій у російських і китайських словах-реаліях: Філологія. Лінгвістика. Лінгводидактика. М., 1995.
18. Завадська Є. В. Естетичні проблеми живопису Стародавнього Китаю. М: Мистецтво, 1975. 440 с.
19. Завадська О.В. Культура Сходу у сучасному західному світі. М.: Наука, 1977. 167 с.
20. Завадська О.В. Мудре натхнення: Мі Фу, 1052-1107. М: Мистецтво, 1983. 160 с.
21. Завадська О.В. Естетичні проблеми живопису Стародавнього Китаю. М.: «Мистецтво», 1975. 440 с.
22. Кан Ювей. Безліч дерев - житло пустельника // Китайська газета образотворчого мистецтва. 1988. № 9. 56 с.
23. Кенжеєва З. Є. Образ сучасної жінки: соціокультурний аспект// Вісник АГТУ. 2007. №5 (40). 66-71 с.

24. Кісь О. Жінка у традиційній українській культурі (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2008. 260 с.
25. Китай: історія в особах та подіях / За заг. ред. С. Л. Тихвінського. - М.: Політвидав, 1991. 254 с.
26. Китайські трактати про портрет (Пер. і Ком. К.І. Розумовського). «Аврора», 2017. 85-90 с.
27. Суспільство та держава у Китаї: ХХХІХ наукова конференція / Ін-т сходознавства РАН. М: Східна література, 2009. 502 с. Вчені записки Відділу Китаю ІВ РАН. Вип. 1. 56-75 с.
28. Ковальова М. М. Портретний живопис Центральної та Східної України кінця ХVІІ – ХVІІІ ст. (традиція та нові віяння): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – Образотворче мистецтво; Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2010. 20 с.
29. Кравцова М.Є. «Красуня» – жіночий образ у китайській ліриці (поезія давнини та раннього середньовіччя) // Проблема людини у традиційних китайських навчаннях. М: Наука, 1983. 153-162 с.
30. Кравцова М.Є. Гу Кай-чжи // Духовна культура Китаю: енциклопедія: 5 т. М.: Східна література, 2006. Т. 6 (додатковий). Мистецтво (ред. М.Л. Титаренко та ін.). 2010. 561-565 с.
31. Кравцова М.Є. Духовна культура Китаю: енциклопедія: 5 т. (Гл. ред. М.Л. Титаренко); Ін-т Далекого Сходу. М: Східна література, 2006. Т. 6 (додатковий). Мистецтво. 2010. 899-902 с.
32. Кравцова М.Є. Історія культури Китаю СПб.: Лань, 1999. 416 с.
33. Кравцова М.Є. Тан Інъ // Духовна культура Китаю: енциклопедія: 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ін-т Далекого Сходу. М.: Східна література, 2006. Т. 6 (додатковий). Мистецтво, 2010. 723-725 с.
34. Кравцова М.Є. Цю Ін // Духовна культура Китаю: енциклопедія: 5 т. М.: Східна література, 2006. Т. 6 (додатковий). Мистецтво, 2010. 794-795 с.

35. Кубріш Н.В. Історико-художній контекст образу жінки у мистецтві кінця XIX – початку XX сторіччя. НАТАЛІЯ КУБРИШ. МІСТЕЦТВО, ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ТЕОРІЯ, 2006. 192-200 с.
36. Лі Веймін. Гао Цзяньфу та план відродження китайського живопису. Шанхай: Вид-во шанхайської каліграфії та живопису, 1999. 176 с.
37. Лінь Юйтан. Китайці: моя дивна і мій народ/пров. з кит. М: Східна література РАН. 2010, 335 - 400 с.
38. Лопухова О.Г. Гендерні особливості образу «успішної особистості» у жінок з різною соціальною та психічною адаптованістю// Вісник Челябінського державного університету. 2011. 458 с.
39. Луговий О. Визначне жіноцтво України. Історичні життєписи / Ол. Луговий. – Київ: Видавництво «Ярославів Вал», 2007. 67 с.
40. Маланчук-Рибак О. Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західноукраїнських землях XIX - першої третини XX ст.:типологія та європейський культурно-історичний контекст : Монографія / Оксана Маланчук-Рибак. –Чернівці : Книги ХХІ, 2006. 500 с.
41. Маланчук-Рибак О. Українські жіночі студії: історіографія та історіософія. - Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові, 1999. 54 с.
42. Маланчук-Рибак О. Жінка в історії: Навчальна хрестоматія / Авт.-упоряд. О.Маланчук-Рибак.- Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. 340 с.
43. Маланчук-Рибак О. Жінка в мистецтві / Наук. ред.. Львів, 2008. 180 с.
44. Маланчук-Рибак О. Жіночий рух в Галичині останньої третини XIX ст. та його міжслов'янські зв'язки // Проблеми слов'янознавства. Республ. міжвідомчий науковий збірник. – Вип.32. – Львів, 1985. 83–90 с.
45. Маланчук-Рибак О. Питання соціології жіночої праці у висвітленні І.Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, борець за дружбу між народами. Тези доповідей обласної наукової конференції, присвяченої 130–річчю від дня народження великого Каменяря. – Івано–Франківськ, 1986. 13-14 с.

46. Маланчук-Рибак О. Проблеми історії жіночого руху в творчій спадщині академіка М.Возняка // Академік М.Возняк і розвиток української національної культури. Тези наукових читань. Львів, 1990. 64-66 с.
47. Маланчук-Рибак О. Іван Франко і проблеми жіночого руху в Австро-Угорщині // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО. Кн.1. Київ, 1990. 354–356 с.
48. Маланчук-Рибак О. Перші жіночі організації у Східній Галичині і Північній Буковині // Україна в минулому. Вип.1. Київ, Львів, 1992. 101-112 с.
49. Малявін В.В. Сутінки Дао. Культура Китаю на порозі нового часу М. Вид. Астрель, Асте, 2003, 436 с.
50. Мелешко Я. Образ жінки у сучасному українському місті: історична трансформація // Наукові пошуки майбутніх соціологів, 2016.
51. Мещерякова Ю. В. Концепт «краса» в англійській та російській культурах: дис. канд. філол. наук. Волгоград, 2004. 232 с.
52. Мокроусова О. Пам'ятки монументального мистецтва // Історико-містобудівні дослідження Києва, 2011. 125-137 с.
53. 5. Нагачевська З.І. Педагогічна думка і просвітництво у жіночому русі Західної України (друга половина ХІХ ст. –1939 р.): монографія / Зіновія Іванівна Нагачевська. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І.Я., 2007. 764 с.
54. Надеждіна А. Нове Китайське // Діалог мистецтв. - 2013. - No 1. 32–35 с.
55. Неглінська М.А. Абстрактний експресіонізм та китайський національний живопис го-хуа кінця ХХ століття // Суспільство та держава в Китаї: зб. ХІІ наукової конференції (Вчені записки Відділу Китаю ІВ РАН, вип. 3). М., 2011. 412-421 с.
56. Неглінська М.А. Про стильові тенденції епох Юань і Мін // Суспільство та держава в Китаї: Т. ХІІ, ч. 3 (Редколл.: А.І. Кобзев та ін), Федеральний державний бюджетний заклад науки Інститут сходознавства Російської

- академії наук (ІВ РАН). (Вчені записки ІВ РАН. Відділу Китаю. Вип. 7). М., 2012. 395-433 с.
57. Неглінська М.А. Про актуальні тенденції сучасного китайського мистецтва та перспективи його вивчення // Суспільство та держава в Китаї: зб. 40-ї наукової конференції (Вчені записки Відділу Китаю ІВ РАН, вип. 2). М., 2010. 403-414 с.
58. Окунєва І. О. Концепт «краса» у російській та англійській мовах: дис. канд. філол. наук. М. 2009. 313 с.
59. Откович К. Жіночий фактор в аксіологічному вимірі української духовної культури ХІХ - початку ХХ століття / автореф. дис. ... канд. філософських наук, спеціальність 09.00.04 - філософська антропологія та філософія культури. Львів, 2008.
60. Ошаніна І.М. Великий китайсько-російський словник за російською графічною системою: в 4 т. / Упоряд. під кер., ред. [і з предисл.] І. М. Ошаніна. М.: Наука, 1983.
61. Пан Пу. Культурні національні та сучасні риси. Пекін: Миру, 1988. 226 с.
62. Пінфань П. Порівняльний аналіз основ китайського та європейського живопису // Вісті Російського державного педагогічного університету ім. А.І. Герцена. 2008. № 77. 355-361 с.
63. Побожій С. У «Золотих сітях»: Федір Кричевський і Густав Клімт / С. Побожій // Art Line, 1997. №7 - 8. 66-67 с.
64. Поки О. Еволюція образу жінки-берегині у вимірі української постмодерної культури // Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія. Вип. 29. Львів, 2016.
65. Прибатко Т. Мистецтво України 1991-2003. К.: Мистецтво, 2003. 416 с.
66. Пруднікова, Є. С. Образ жінки у свідомості носіїв російської мови (на матеріалі паремій) / Є. С. Пруднікова // Вестн. Нижегород. держ. лінгвіст. ун-ту ім. Н. А. Добролюбова. - 2011. № 15. 100-107 с.
67. Рибалко С. Б. Жіночі образи в мистецтві Японії доби Меїджі та Тайшю // АРТ-простір : зб. наук. пр. К.: Інститут мистецтв Київського університету ХХ

- ст. // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн. К.: Інститут ім. Бориса Грінченка, 2015. Вип. 1. 52-66 с.
68. Рибалко С.Б. Оголена модель в японському мистецтві кінця XIX – першої третини XX ст.: традиції та новації // Народознавчі зошити: зб. наук. праць, № 6. Львів: Інститут народознавства, 2014. 1465-1473 с.
69. Семенас, А.Л. Лексика китайської мови [Текст]/О.Л. Семенас. Мураха, 2000. 315 с.
70. Сін Нічжень Художні об'єднання у КНР у XXI столітті, 2019. 236 с.
71. Смоляр Л.О. Жіночі студії в Україні, 1999. 120 - 200 с.
72. Сніховська О. Образ жінки в образотворчому мистецтві [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://obuchonok.com.ua/node/386>
73. Стоян С. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка) // Гуманітарний журнал. К., 2013. № 3. 113-120 с.
74. Стрижакова Є.Є., Окунь О.Б. Правове становище жінки середньовічному Китаї // Міжнародна молодіжна наукова конференція «XIV Королівські читання». Т. 2. Самара: Видавництво Самарського університету, 2017. 436-437 с.
75. Сураєва Н.Г. Образ Сян-фей історія живопису Дж.Кастільйоне // Суспільство та держава в Китаї: Т. XLIII, ч. 1 (Редколл.: А.І. Кобзєв та ін.) (Вчені записки ІВ РАН. Відділу Китаю. Вип. 8). М: ФГБУН Інститут сходознавства РАН, 2013. 536-545 с.
83. Сураєва Н.Г. Біля витоків європейської школи живопису в Китаї: художник цинських імператорів Джузеппе Кастільйоне: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04 – Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво; Московський державний академічний мистецький інститут ім. В.І. Сурікова. М., 2011. 221 с.
77. Сюєцінь Цао. Сон у червоному теремі/Librebook.me.13.04.2013 [Електронний ресурс] URL: https://librebook.me/son_v_krasnom_tereme/vol3/3 (дата звернення: 01.05.2021)

84. Сяобінь Го. Вплив радянського живопису 1950–1960-х років на розвиток китайського образотворчого мистецтва: рецепції та традиції у художньому житті Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04 – Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво; Московський державний академічний художній інститут імені В.І. Сурікова при РАХ. М., 2017. 23 с.
78. Тен Гу. Історія живопису Тянь та Сун. Цзилінь: Вид-во Цзилінь Китаю, 1933. 606 с. 85.
79. Тихвінський С.Л. Правління Китаї манчжурської династії Цин // Питання історії. No 9. 1966. С. 71-90.
80. Тимофєєва Г. Жіноча блогосфера рунету // Нове в масовій комунікації: альманах. 2010. Вип. 5-6. 92-93 с.
81. Фей В. Сучасне мистецтво Китаю в контексті світового художнього процесу: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04 – Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво; Московський державний академічний художній інститут ім. В.І. Сурікова. СПб., 2008. 212 с.
82. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у контексті традицій та новітніх естетичних концепцій // Народознавчі тетради. No 5. 2013. 920-926 с.
83. Хао Сяо Хуа. Портрет у живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: Чжижун Г. Жіноча галерея у творчості Лю Цзяньцзюнь та пошуки авторського художнього стилю. Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального, 14-20 с.
84. Ципілова С.С. Положення жінки в сучасному китайському суспільстві// Вчені записки Забайкальського державного університету. 2015 року. No 2 (61). 158-163 с.
85. Чаукерова О.М. Роль жінки у китайському суспільстві // Матеріали VIII Міжнародній науковій конференції студентів та молодих вчених «Наука та

освіта – 2013». Євразійський національний університет ім. Л.М. Гумільова. 2013. 299-303 с.

86. Чжизун Г. Європейський досвід у китайському мистецтві на прикладі живописного твору Ван Сянмінга і Джин Лілі «Прагнення до миру». // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. No 4. 70-77 с
87. Чжизун Г. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. No 3. 94-104 с.
88. Чжизун Г. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі: етапи формування традиції // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. No 4. 34-48 с.
89. Яохуа. Дослідження образотворчого мистецтва. Цзянсу: Вид-во образотворчого мистецтва, 1997. 160 с.
90. Цай Юаньпей. Естетична хрестоматія Цай Юаньпей. Пекін: Вид-во пекінського ун-ту, 1983. 63 с.
91. Хань Бін. Трансформація культурних функцій китайського живопису ХХ та початку ХХІ ст.: Порівняльний аналіз. Гуманітарні вектор. 2012. No 3 (31) 240-245 с.
92. Херлі К. Філософська думка Китаю. Від Конфуція до Мао Цзедуна, Центрполіграф, 2017, 319 с.
93. Хун Цзайсінь. Хрестоматія з китайського живопису. Шанхай: Вид-во народного мистецтва, 1989. 72 с.
94. Людина у пейзажному живописі Китаю: монографія/С.А. Ан, С.М. Воронін. - Барнаул: АлтГПА, 2010. с. 215
95. Чернікова Н.В. Жінка: лексикографічний портрет//Російська мова.2015. 61-67 с.
96. Чжан Мен образ красива жінка в китайських фразеологізмів, 2016 року.

97. Шу Тан Великий фразеологічний словник ченюїв китайської мови / за ред. Тан Шу. Пекін, 2001. 1544 – 1600 с.
98. Шу-цзін ("Канон записів"). М: Нестор-Історія, 2020. 408 с.
99. Етимологія китайських ієрогліфів з ілюстраціями. Шанхайське народне видавництво, 1992. 166-178 с.
100. Юефу. З давніх китайських пісень, Л. М.-Л.: Гослітвидав, Ленінградське отд., Предисл., пров. і прямуючи. Б.Б. Вахтіна. 1959, 406 с.

Література англійською мовою:

101. 12. Andrews J. F. Painters and Politics in the People's Republic of China / Andrews J. F. 1949-1979.
102. Biennialgram from the 1st Yinchuan Biennale “For an Image, Faster than Light”. – URL: <http://bit.ly/2nO93r5> (дата обращения: 17.09. 2021).
103. Ci L. The Art of Chinese Painting. Capturing the Timeless Spirit of Nature. Beijing: China Intercontinental Press, 2006. 153 p.
104. Croizier R. When Was Modern Chinese Art? A Short History of Chinese Modernism // Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations (ed. by Josh Yiu). Seattle: Seattle Art Museum – University of Washington Press, 2009. P. 24-34.
105. Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting / Ed. by Marsha Weidner. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991
106. Fun with Chinese Characters. The Straits Times Collection 1. Tan Huay Peng.
107. Gallery of Liu Dao group [Electronic resource] // Official website of Liu Tao. URL: <https://www.island6.org/sculpture>.
108. Gladstone P. Contemporary Chinese Art: A Critical History. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
109. Grunberg Ch. The Real Thing: Contemporary Art from China. Liverpool: Tate Liverpool publication, 2007. 57 p.

110. Murray J.K. Didactic Art for Women. The Ladies` Classic of Filial Piety // Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting / Ed. by M. Weidner. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. P. 1-24.
111. Nielsen W.A. New Art from the New China // Beyond the Open Door: Catalogue of the Exhibition Contemporary Paintings from the People's Republic of China. California: Pasadena, 1987. P. 19-24.
112. Public organizations russian.china.org.cn: Chinese Internet Information Center. 2003. March 20. [Electronic resource] - URL: <http://russian.china.org.cn/russian/65657.htm>
113. The official website of the Association of Chinese Women Artists // URL: <http://www.zgnhjxh.org>.
114. The official website of Liu Dao group [Electronic resource] - URL: <https://www.island6.org/liudao>.
115. The official website of the China Artist Union [Electronic resource] - URL: <http://www.caanet.org.cn>.
116. The list of offshore and “fake” associations on the official website of the Ministry of Civil Administration // URL: <http://www.chinanpo.gov.cn/2351/99109/index.html>.
117. The grand opening of the exhibition "Understanding the essence of things" in Ningbo // Official website of the Association of Chinese Women Artists [Electronic resource].
118. The study of artist unions of China mainland (1978-2013). / Cao Fan. // Thesis for a master's degree in art history. [In Chinese] Beijing: Central Academy of Fine Arts, 2014.
119. Shanghai International Exhibition of Science and Art has opened at the Art Museum of China [Electronic resource] - URL: <http://huadong.arttron.net/20150812/n769213.html>.

Література китайською мовою:

120. 中国历代艺术·建筑艺术编. 北京: 中国建筑工业出版社, 1994. 349 页.
[Китайське мистецтво і архітектура. Пекін: Преса будівельної індустрії Китаю, 1994. 349 с.].
121. 中国油画人体百年(1900-1999). 辽宁美术出版社, 2001. 258页 [Китайський олійний живопис людського тіла за 100 років (1900-1999). Ляонін: Видавництво з образотворчого мистецтва, 2001. 258 с.].
122. 中国美术年鉴(1949-1989)/ 中国美术馆编. 南宁: 广西美术出版社出版, 1993. [Щорічник китайського мистецтва (1949-1989) / під редакцією Національного художнього музею Китаю. Наньнін: Видавництво образотворчого мистецтва Гуансі, 1993].
123. 中國寫實畫派:朱春林(中國寫實畫派五周年全集). 北京, 2009. 126 页.
[Школа китайського реалістичного живопису: Чжу Чуньлінь (п'ята річниця китайської школи реалістичного живопису). Пекін, 2009. 126 с.].
124. 何延品, 中国 绘画 史, 石家庄: 2005 年, 480 页. [Яньпін Хей. Історія китайського живопису. Шіцзяцзуань: [б.и.], 2005. 480 с.].
125. 刘淳. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社, 2005. 462 页 [Лю Вей. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2005. 462 с.].
126. 吕澎,易丹,中国现代艺术史,1979- 1989,湖北美术出版社,1992年,200页。
[Люй Пэн, Тань І. Історія сучасного китайського мистецтва 1979-1989. Хубей : [б.в.], 1992. 200 с.].
127. 唐华伟. 当代油画14:女性艺术家专辑. 安徽美术出版社, 2015 [Хуавеї Т. Сучасний олійний живопис 14: Альбом жінок-художниць. Пекін: Издательство Аньхой Файн Артс, 2015].

128. 夏俊娜绘画. 生命的丰年 夏俊娜贰零零叁 中英文本. 杭州:浙江人民美术出版社, 2003. [Ся Цзюнь На. Живопис. Ханчжоу: Видавничий дім образотворчих мистецтв Чжецзян, 2003].
129. 张冠 印, 中国 人物画 史, 北京, 2002 年, 380 页. [Гуаньїн Чжан. Історія китайської портретного живопису. Пекін: [б.в.], 2002. 380 с.].
130. 张祖英主编;中国油画学会,上海市文化广播影视管理局编著. 精神与品格 中国当代写实油画研究展作品集. 南宁:广西美术出版社, 2006. [Дух і характер. Колекція китайської виставки сучасного реалістичного олійного живопису (під редакцією Чжан Цуйїн, Китайського товариства олійного живопису). Нанкін: Видавництво Гуансі Файн Артс, 2007].
131. 徐 湖 平, 明清 肖像画, 天津 美术 出版社, 2003 年, 188 页. (Хупін Сюй. Портретний живопис династій Мін і Цин. Тяньцзінь: [б.в.], 2003. 188 с.).
132. 朱沙. 苏联美术与新中国油画. 东南大学出版社, 2013. 272页[Чжу Ша. Радянське мистецтво і новий китайський олійний живопис. Видавництво Південно-Східного університету, 2013. 272 с.].
133. 李 来源, 林木, 中国 古代 画 论 发展 史实, 上海 人民 出版社, 1997. 年, 340 页. [Юань Лі, Му Лін. Історія старокитайського живопису. Шанхай: [б.в.], 1997. 340 с.].
134. 李超 中国现代油画史 上海:上海书画出版社, 2007. 392页 [Чао Лі. Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису і каліграфії, 2007. 392 с.].
135. 王宗英 . 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社, 2009. 225页. [Цзуньїн Ван. Історія китайського живопису. Видавництво Південно-Східного університету, 2009. 225 с.]

136. 薛宁兰。社会性别与妇女权利。北京, 2008. 337 页. [Нінлань С. Гендер і права жінок. Пекін, 2008. 337 с.].
137. 薛永年,蔡星仪,中国美术史·清代卷,齐鲁书社出版2000年,290页。[Юньнян Сюе, Сіньї Цай. Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цин. Пекін: [б.в.], 2000. 290 с.].
138. 赵利平著. 集藏斋话 艺术收藏与鉴赏. 广州:广东教育出版社, 2010. 220页. [Ліпін Чжао. Колекція творів мистецтва Тибету та його оцінка. Гуанчжоу: Освітнє видавництво провінції Гуанчжоу, 2010. 220 с.].
139. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. . 北京, 2014. 404 页 [Южін Цу, Ченлін Цу. Сто років китайської історії мистецтва. Пекін, 2015. 404 с.].
140. 鲁虹. 中国当代艺术30年:1978-2008. 北京: 湖南美术出版社, 2013. 566 页. [Хун Лу. 30 років китайського сучасного мистецтва: 1978-2008 рр., Пекін: видавництво Hunan Fine Arts, 2013. 566 с.].

Інтернет-джерела:

141. КиберЛенинка: <https://cyberleninka.ru/article/n/krasota-v-russkih-poslovitsah-gendernyy-aspekt>
142. КиберЛенинка: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zhenschiny-vo-frazeologizmah-russkogo-i-kitayskogo-yazykov>
143. КиберЛенинка: <https://cyberleninka.ru/article/n/slovari-kitayskogo-yazyka-i-sovremennost>
144. КиберЛенинка: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-mezhyazykovyh-frazeologicheskikh-otnosheniy-v-kitayskom-i-russkom-yazykah>
145. <http://ymadrodd.blogspot.com/2015/08/muzhchina-i-zhenshhina.html>
146. <http://www.veselo.info/kitayskiy-ieroglif-zhenschina-女>
- [/http://www.synologia.ru/a/Образ_новой_женщины_Китая_первой_трети_XX_в.](http://www.synologia.ru/a/Образ_новой_женщины_Китая_первой_трети_XX_в.)
147. <https://www.pickup.ru/blog/znakomstvo/desyatiballnaya-shkala-ocenki-zhenskoj-vneshnosti>

