

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАТЮРМОРТУ В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ШАНХАЙСЬКА ШКОЛА

ID ORCID 0000-0001-5873-2421

Світлана РИБАЛКО

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА
АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

ID ORCID 0000-0002-2279-3967

Чже ЧЖАН

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Мета статті полягає у визначенні шляхів формування натюрмрту як жанру в першій половині XX ст. та особливостей його концептуалізації; у висвітленні творчого доробку представників шанхайської школи в галузі зображення предметного світу. У дослідженні розглянуто широке коло візуальних матеріалів та визначено коло представників шанхайської школи, які долучилися до розроблення натюрмрту як самостійного жанру живопису, це, зокрема, найбільш значущі його творці У Чаншо та Ці Байши. Визначено репрезентативні зразки та провідні підходи до розроблення образно-змістовної структури натюрмрту, його осмислення як цілісної символічної та художньо-виразної композиції, як дарунку та вираження індивідуально-творчого начала. Показано зв'язок шанхайського натюрмрту з попередньою традицією, висвітлено вирішальний вплив естетики веньженьхуа; підкреслено значення Шанхая як художнього центра та космополітичного середовища для розвитку художнього процесу. Акцентовано, що натюрмрт шанхайської школи став перехідною ланкою до натюрмрту західного зразка. Культурний статус натюрмрту як результату діяльності вчених зумовив його сприйняття японськими художниками – представниками школи Нанга, забезпечив його просування в різні художні кола Японії та Кореї. Авторами статті визначено основні підходи до інтерпретації близьких до натюрмрту зображальних мотивів, традиційні та новітні аспекти в зображенні предметного світу представниками шанхайської школи у першій половині XX ст. Практична значущість результатів дослідження полягає в можливості їх використання в розробленні концептуальної основи навчальних курсів, підручників, а також у художній та музейній практиках.

КЛЮЧОВІ СЛОВА: китайське мистецтво першої половини XX ст., шанхайська школа, веньженьхуа, жанрово-видова структура китайського живопису, натюрмрт, традиція, модернізація, антикваріат

ВСТУП

Жанрово-видова структура азійського, і зокрема китайського, мистецтва; питання, пов'язані з формуванням та визначенням жанрів, їх ознак, та співвіднесення з жанровими характеристиками інших художніх систем світу є одними із засадничих у теорії та історії образотворчого мистецтва. Аналіз жанрової системи певної національної школи живопису дає розуміння художнього процесу як такого й ціннісних аспектів культури в її духовному та матеріальному вимірах. Натюрмрт у зазначеному сенсі не є винятком. Як більш пізніше живописних практик країн Східної Азії і безпосередньо Китаю він практично залишається на маргінесах сучасних досліджень. Окремі роз-

відки, присвячені розвитку мотивів, які співвідносяться з натюрмортом, охоплюють переважно перші дві третини правління династії Цін¹. Подальше ж розроблення жанру представниками т. зв. шанхайської школи відбувалось у принципово нових умовах і мало важливі наслідки для наступного його розвитку. Вивчення надбання майстрів у галузі натюрмрту, коло їхніх творчих зв'язків дадуть змогу осмислити ті аспекти в зображенні світу речей, що зазнали трансформації, та виявити стійкі моделі, прийоми, підходи, які забезпечили тяглість і водночас оновлення традиції.

¹ Доба Цін (1636–1912) – період правління маньчжурської династії.

Визначений ракурс дослідження дозволить суттєво розширити уявлення про діапазон прийомів і засобів художньої виразності у вирішенні натюрморту, формувати нові концептуальні підходи до розроблення музейних експозицій, сприятиме поглибленню міжкультурного діалогу.

ШАНХАЙСЬКА ШКОЛА ТА ЇЇ ШЛЯХ ДО НАТЮРМОРТУ: ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ДИСКУРС

Мистецтво Китаю, і зокрема живопис, уже не перше століття привертають увагу дослідників як на Сході, так і на Заході. Однак тривалий період політичної ізоляції КНР гальмував вільний розвиток мистецтва всередині країни, накладаючи цензурні обмеження, та ускладнював дослідження художніх процесів у Китаї європейськими науковцями. Реформи Ден Сяопіна² і поновлення міжкультурної комунікації привели до появи нових форм і підходів у мистецтві, які спочатку багатьма західними критиками сприймалися як вторинні. Відтак постійна присутність китайських мистців у світовому артпросторі сприяла інтересу західних країн до сучасних форм китайського мистецтва. У сучасному науковому дискурсі сформувався потужний корпус праць, присвячених традиційному мистецтву, обсяг і проблематика якого висвітлені в дисертації Гу Сінчєня [2]. Тому відмітимо наукові шукання, що залишилися поза вказаною роботою та безпосередньо вплинули на формування ідей запропонованої розвідки. Зокрема це публікації, присвячені: впливу італійського, японського, французького та ін. мистецтва на формування нових художніх підходів від часів правління династії Цін і по сьогодні; першим митцям, які засвоювали західний досвід, пропагували нові ідеї, сприяли поширенню олійного живопису, роботі з натури та стояли біля витоків художньої освіти за західними зразками. Серед найбільш вагомих праць, де розглядається зазначена проблематика, – фундаментальні праці таких учених, як Пань Тяньшоу [19], М. Хірен та Дж. Сміт [9], М. Салліван [15; 16], Цзянь Сюнь [21], Р. Барнхарт та ін. [17], цю тему досліджували Лі Сянтін [12], М. Ковальова та Лю Фан [3], Цао Гуан Юй [7], Є. Котляр та Чжижун Ген [4], Чжан Біюнь [1].

Окремо відзначимо статтю чеської дослідниці Л. Олівової [13], де творчість Ці Байши розглядається в контексті традиції живопису вчених та літераторів (вєньжєньхуа)³. Л. Олівова не акцентує увагу на натюрморті, оскільки у фокусі її розвідки – твори інших жанрів з празької колекції. Однак ви-

словлені науковицею спостереження щодо зв'язку наведених творів з традицією живопису вчених, де інтелектуальна атмосфера та інтертекстуальні зв'язки завжди важили більше, ніж зовнішня схожість, є цілком слушними і щодо натюрморту.

У контексті теми слід відзначити й такі колективні мистецтвознавчі, соціологічно-культурологічні публікації як «Сто років китайської історії мистецтва» Цзоу Юеджіна та Цзоу Чзянліня [20] та «Нове відкриття сучасного Шанхая: китайський космополітизм і міське мистецтво, 1912–1948» [14]. У першому подається різнобарвна картина розвитку китайського мистецтва на широкому тлі історичних подій, у другому докладно висвітлено особливості розвитку міста з численними концесіями, артринком та їх впливом на формування стрімкого перетворення Шанхая на один з потужних економічних та художніх центрів країни. Спостереження авторів щодо особливостей розселення митців, котрі прибули до Шанхая, – дають питомий матеріал для осмислення художньої комунікації, способу життя митців і, відповідно, контексту виникнення певних творів. Окреслюючи основні напрями творчості митців шанхайської школи, дослідники зауважують [14], що в художніх практиках цих майстрів домінували три основних жанри літературного живопису, а саме пейзаж, фігура й «квіти та птахи». Відсутність бодай згадок про натюрморт пояснюється певною мірою звичкою розглядати його в межах жанру «квіти та птахи».

У нашій розвідці використано також матеріали дослідження О. Новікової, присвяченого колекції порцеляни [5], та систематизації – що її підготували Вєнь Мін, Чжоу Учжун та Гао Юнці – значень квітів у китайській культурі [18]. Ці матеріали дозволяють сформувати об'ємне бачення іконографії натюрморту.

Отже, мета запропонованої розвідки полягає у висвітленні творчого доробку представників шанхайської школи у перш. пол. XX ст., у визначенні культурних та естетичних орієнтирів у розробці моделі натюрморту та пластичній інтерпретації традиційних, наближених до натюрморту моделей. У статті використовуються матеріали Національного музею в Пекіні, Шанхайського національного музею, галерей та аукціонів, сайтів. Дослідження проведено з використанням методів систематизації та типологізації творів мистецтва, їх формального, образно-стилістичного, семантичного аналізу.

ІСТОРИЧНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ШАНХАЙСЬКОЇ ШКОЛИ

XX ст. в культурі Китаю стало одним з найбільш насичених у сенсі розмаїття художніх ідей та явищ, періодів. За часів пізньої Цін загострилися суперечності як усередині старої системи, так і в зовнішньополітичному протистоянні колоніальній політиці західних держав, що привело до рево-

² Ден Сяопін (1904–1997) – політичний і партійний діяч КНР, автор реформ у Китаї після «культурної революції».

³ У китайській історіографії, світовому китаєзнавстві і, відповідно, у нашій розвідці також поняття «вєньжєньхуа», «живопис літераторів і вчених», «літературний живопис», «живопис інтелектуалів» вживаються як тотожні.

люції⁴ та визначило тенденції до модернізації країни. Щоправда, перетворення відбувалися з різним темпом у різних регіонах і мали різні наслідки. Значна частина районів зазнала занепаду, тим часом крупні економічні центри, де створювалися концесії, стали провідниками західного досвіду у всіх сферах життя. Особливе місце в цьому процесі належить Шанхаю, який з колишнього мало-відомого рибальського селища наприкінці XIX ст. перетворився на місто-порт, тогочасний центр виробництва, торгівлі, комунікації з представниками західного світу і, відповідно, модерних течій.

Водночас слід зауважити, що захоплення новими культурними та мистецькими практиками мало двоїстий вплив. З одного боку, мистці, перебуваючи у міському середовищі, що стрімко насичувалося західними виробами, фільмами, ресторанами, матеріалами, не могли не відчувати цього впливу. З іншого – розвиток іноземних компаній сприяв розвитку артринку. Іноземці були найбільш активними учасниками ринку, і, відповідно, саме вони здебільшого формували попит. Наслідком цієї ситуації стало не лише урізноманітнення колористики завдяки використанню більш яскравих фарб, а й апеляція до традиційного китайського живопису саме в тих моделях, що могли бути зрозумілими – і водночас причаровували дилерів «екзотичністю» форми.

Тяглість живописної традиції у творчості митців шанхайської школи підтримувалася й вихованням. Аналіз біографій митців, чие творче формування відбувалося під впливом карколомних процесів у Китаї, містить згадки про уроки каліграфії, яка завжди в Китаї була базисною для живопису – від матеріалів до технік роботи тушшю та способу тримати пензель. У багатьох тогочасних митців зразки класичного живопису зберігалися вдома та слугували своєрідним еталоном художнього смаку і взагалі бачення форм. Зазначене, без сумніву, слід враховувати при осмисленні характеру подальшого опанування китайськими мистцями європейських зображальних засобів і прийомів, що потребувало не тільки зміни оптики, а й тілесних звичок, моторики.

Натюрморт у зазначеному процесі виступав як вісник нової мистецької парадигми. Однак осмислення його як цілком окремого жанру, котрий має самостійне художнє значення, імплементація його у навчальний процес художніх закладів, організованих за зразком західних, були підготовлені когортою митців – представників т. зв. шанхайської школи.

У фаховій літературі термін «шанхайська школа» використовується не в сенсі школи як академічної інституції, а в значенні художнього руху, яскравої сторінки міської історії та помітного явища в історії китайського мистецтва. Спочатку

термін «шанхайська школа» застосовувався до літератури та опери кін. XIX – перш. пол. XX ст., стилістика яких розрізнялася відповідно до регіону. Згодом термін поширився і на митців, які в той час працювали у Шанхаї і чий твори мали ознаки сучасності, більш вільного прочитання та інтерпретації тисячолітніх традицій.

У соціальному та художньому сенсах шанхайська школа вирізнялася строкатістю. До її представників зазвичай відносять мігрантів різного походження з різних регіонів країни – тих, хто прибув до Шанхая в десятиліття соціально-політичних потрясінь, що супроводжувалися економічним занепадом, небезпекою. Шанхай у зазначеному сенсі мав сприятливіші умови. За наявними даними, в місті між 1910 та 1930 рр. жили понад 1300 митців [14]. Така щільність зумовлювала і жвавість художньої комунікації, і конкуренцію. Аналіз тогочасної художньої практики, орієнтованої на традицію⁵, дозволяє виділити два найбільш помітних напрями, які відбивають ті самі генеральні лінії розвитку живопису, що існували за попередніх часів, – тільки в модернізованому варіанті: живопис академічний, ортодоксальний, з ретельно прописаними зображальними елементами і технічною досконалістю та «живопис інтелектуалів» з його культом літератури, каліграфії, свободи творчого виразу та легкістю, невимушеністю техніки швидкого пензля⁶. Розгляньмо, як зазначені напрями проявились у натюрморті.

НАТЮРМОРТИ ШАНХАЙСЬКОЇ ШКОЛИ: МІЖ ГУНБІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИМ АКАДЕМІЗМОМ

Делікатну імплементацію західних прийомів у традиційну структуру китайського натюрморту можна спостерігати у творчості відомого мистця Чжао Шуру⁷. У натюрморті «Новорічні благословення» (іл. 1) він дотримується китайської традиції натюрморту типу «квіти у вазі», збагаченого елементами «антикварного натюрморту» з виразним символічним підтекстом (побажання здоров'я, довголіття, доброї вдачі). Зазвичай це фронтально розташовані предмети-символи, написані у техніці гунбі («ретельний пензель»). Цей тип натюрморту і навіть підхід до його пластичного моделювання було закладено ще Джузеппе Кастільйоне⁸ – італійським єзуїтом, який працював при дворі імпе-

⁴ Сінхайська революція 1911–1912 рр. поклала кінець правлінню династії Цін та привела до утворення Китайської республіки (1912–1949).

⁵ Для вивчення європейського живопису тогочасні мистці виїздили на тривалий час до Японії та країн Європи.

⁶ Більш детально про літературну основу в «живописі інтелектуалів» – у статті С. Рибалко [6].

⁷ Чжао Шуру (1874–1945) – китайський живописець.

⁸ Джузеппе Кастільйоне (1688–1766) – італійський живописець, прибув до Китаю на запрошення імператора Кансі (1654–1722). Служив трьом імператорам на посаді придворного художника під ім'ям Лан Шинін, поєднував прийоми китайського та європейського живопису. Більш докладно про це пише у статті Чжан Чже [8].



Лл. 1. Чжао Шуру. Новорічні благословення. 1941.
Шовк, туш, фарби. Приватна колекція

раторів Цін. Він заклав основи передавання предметного світу, вдало поєднуючи місцеві традиції та прийоми західного живопису.

Структура натюрморту «Новорічні благословення» в інтерпретації Чжао Шуру поєднує елементи іконографії антикварного натюрморту та натюрморту типу «квіти у вазі»: у композиційному просторі урочисто розташовані: розкішні порцелянові вази з розписом (предмет колекціонування); фрукти, квіти та рослини, що символізують довголіття, процвітання, благополуччя; чайник із синьої глазурі та чашку. Усі предмети виставлені на підставках різної висоти, що, з одного боку, підкреслює їх доброзичливий зміст як підношення, з іншого – дозволяє побудувати ритмічно виразну композицію, ідеально експонувати кожен предмет.

У пластичній інтерпретації предметів використовуються як світлотіні – надбання західного живопису, так і лінія, котра окреслює контури предметів і промальовує їх структурні елементи, що є притаманним китайській живописній традиції.



Лл. 2. Чжао Шуру. Квіти у вазі Гу. XX ст. Пап., туш, фарби.
130 × 50 см. Приватна колекція



Іл. 3. [Невід. авт.] Колекція артефактів Ву Дачена. Сувій. Кін. XIX ст. Шовк, туш, фарби. 41,5 × 1696 см. Шанхайський музей

Помітне й прагнення художника передати матеріальність кожної речі, як це робили європейські мистці: гладенька, глянцева поверхня порцелянових виробів контрастує з шерехатістю глиняного глечика, переданою дрібними мазками пензля. Простір, у якому розташовано натюрморт, – умовний, без ознак місця чи часу, що надає всій композиції символічного змісту. Уявлення про глибину простору утворюється завдяки планам: художник виявив передній, середній та дальній плани. Так само, як і в пейзажі, при першому, поверховому погляді начебто всі зображення знаходяться в одній площині й лише як детально придивитись, виявляються перспективно-просторові координати, що задають «маршрут» уявної подорожі.

Дещо інакшу організацію композиційної та зображальної тканини твору спостерігаємо в натюрморті з лотосом та персиками (іл. 2), де автор використовує лише легкі відтінки кольорової туші й обмежує всю композицію трьома предметами: старовинною бронзовою вазою, квітами лотоса та гілочкою персиків, що надає всій композиції вотивний зміст. На відміну від попереднього твору, де ретельно прописана кожна деталь, у сувої з лотосом та персиковою гілкою превалює каліграфічний підхід. Контури предметів окреслені широким каліграфічним штрихом, що утворює зигзаг, подібно до ієрогліфа «вода». Бронзова ваза старанно розкреслена геометриздованими знаками, що утворює ефект давньої бронзи, тим часом як квіти та фрукти подано легкими барвами з м'якими, майже розчиненими в повітрі контурами та насиченими короткими мазками, що підкреслюють структурні аспекти форми.

НАТЮРМОРТИ У ТВОРЧИХ ЗДОБУТКАХ МАЙСТРІВ ВЕНЬЖЕНЬХУА

Не буде перебільшенням стверджувати, що визначний вплив на творчість майстрів шанхайської школи справили мистці, які сповідували традиції веньженьхуа. Для них був характерний вільний та незалежний спосіб життя, і в цьому сенсі Шанхай приваблював не стільки як місто із західними новаціями, скільки як місто з послабленим контролем з боку чиновників і пануванням в цілому значно більш ліберальної атмосфери. Як зауважують дослідники, мистці оселялися переважно поблизу приватних садів [14], які були важливим аспектом традиції елегантних зібрань для насолоди поезією, каліграфією та антикваріатом. Живописні сувої кін. XIX – поч. XX ст. містять численні зображення колекціонерів, які оглядають свої зібрання (іл. 3).

Одним з прикладів тогочасних осередків творчо-мистецької комунікації була міська резиденція Ван Ітіна⁹ під назвою «Сад Цзи», яка включала комплекс будівель і сад у традиційному стилі, створений ще 1682 р. Щедрий господар влаштовував прийоми для політичної та культурної еліти.

Зазначимо, що майстри шанхайської школи підтримували спосіб життя «інтелектуала» в найрізноманітніших аспектах: від зовнішнього вигляду (комфортний неформальний одяг, довга борода, нерідко – скуповжене волосся) до уникнення офіційних посад, незалежної та часом екстравагантної поведінки, смакування вина та віршів у колі однодумців тощо. Про одного з художників школи згадують, що він (У Хуфань) нечасто виходив з ре-

⁹ Ван Ітін (1867–1938) – відомий художник і каліграф, колекціонер, бізнесмен, буддист-мирянин.



Іл. 4. У Чаншо. Персики та вино. Бл. 1900. Пап., туш, фарби. Приватна колекція

зиденції, проте щодня його відвідували безліч друзів. Він казав, що «вчений не виходить з дому, але знає все на світі¹⁰» (цит. за: [14]).

Отже, мистецький твір був не стільки «втіленням традицій, чистоти й індивідуальності, які прагнуть трансцендентності та втечі від реального світу» [21], скільки породженням такого способу життя. Натюрморт «Персики та вино» є немовби свідком тих дружніх зібрань (іл. 4) та водночас виходом за межі усталених, підкреслено урочистих, пафосних моделей символічно-святкового натюрмрту. Однак і численні традиційні картини-ві-



Іл. 5. У Чаншо. Новорічне вітання на честь династії Цін. 1923. Пап., туш, фарби. Приватна колекція

тання зумовлювалися не тільки комерційним попитом, а й особливостями культури подарунків. Найкращий (і часто – єдино можливий) подарунок, який міг зробити художник своїм друзям на Новий рік, – це, так би мовити, живописний скоропис – привітання з побажаннями тривалого та щасливого життя, вираженими в символічних формах. Деякі художники щороку писали десятками такі натюрморти, що певною мірою сприяло розширенню предметного ряду, подоланню стиглих іконографічних схем.

¹⁰ Майже цитата з філософського трактату Дао де цзін, автором якого вважають Лао-Цзи (604–531 до н. е.).



Іл. 6. Мей Ланьфан в опері «Небесна дівка, що розсипає квіти». Світлина. Бл. 1917

Стилістика швидкого живопису тушшю в побудові натюрморту яскраво представлена у творчості таких яскравих постатей китайської історії мистецтва початку XX ст. як У Чаншо¹¹ та Ці Байши¹². У Чаншо, чие формування як художника і каліграфа припало на попереднє століття, отримав класичну для китайського інтелектуала освіту і щиро сповідував відповідні цінності. Тож попри бурхливі соціально-політичні зміни він намагався зберегти традицію, залишаючись у своїй творчості острівцем внутрішньої свободи і діалогу з минулими. У Чаншо провів у Шанхаї останній період свого життя та творчості і дуже швидко став лідером серед мистців. Він надав нового імпульсу розвитку школі, використовуючи та модернізуючи традиції живопису літераторів. Стиль живопису цього майстра і, зокрема, натюрморти визначаються великими, сміливими, точними тушевими розмашистими лініями, нанесеними немов у каліграфічному скорописі, та енергійністю мазків, які м'яко моделюють вишукані форми. У своїх творах художник часто використовував різкі тональні контрасти. Спираючись на традиції монохромного живопису, він при тому був одним з перших, хто став використовувати червону фарбу під назвою «західний червоний», привезену з Європи. Поєднання цієї яскравої фарби з енергійністю чорної туші надавало його творам враження повноти життєвих сил. Нескладно

¹¹ У Чаншо (1844–1927) – китайський каліграф, живописець, майстер різьблення печаток.

¹² Ці Байши (1864–1957) – китайський каліграф, живописець, майстер різьблення печаток.

помітити, що майстра не дуже хвилювала схожість форм. Він зосереджувався на створенні атмосфери, активно додаючи літературні тексти, каліграфія яких стилістично була співзвучною зображенню. За влучним висловом Л. Олівової, такі твори «пропонують царство думки за межами картини» [13].

Переважає більшість натюрмортів У Чаншо належить до новорічних привітань. Зазвичай такі натюрморти – подарунки друзям містять зображення бамбуку, нарцисів, квітів сливи як символів здоров'я, довголіття, благополуччя. Одна з таких картин, що присвячена династії Цін, привертає особливу увагу (іл. 5). Гілки розквітлої сливи у селадонівій вазі та фрукти, що лежать поряд, написані тушшю з використанням традиційних пігментів і утворюють інтелектуальну атмосферу. Прикметними є рядки тексту-посвяти: «<...> взимку Яо Цін попросив намалювати красиву квітку Ваньхуа і зафіксувати її, надавши їй форми <...>» Зазначимо, що Ваньхуа – це друге ім'я Мей Ланьфана¹³, видатного актора китайської опери (іл. 6), а Ван Яоцін – ім'я його вчителя. Крім того, ім'я «Мей» звучить так само, як «слива». Отже, зв'язок візуального та вербального текстів у наведеному творі – непрямий, але зрозумілий у «своєму колі» людей, чие життя просякнуте мистецтвом. У такий спосіб майстер висловив своє щире захоплення талантом актора. Зауважмо, що ця зустріч¹⁴ мала творче продовження. Мей Ланьфан, захоплений інтелектуально-творчою атмосферою, яка супроводжувала всі зібрання, де з'являвся У Чаншо, став брати уроки живопису, розуміючи, що такий досвід збагатить його сценічне мистецтво¹⁵.

Тривала практика каліграфа (зазначимо, що живописом У Чаншо почав займатися значно пізніше, вже після 40 років) дається взнаки у кожному творі цього мистця. Майстер бачить предметність і простір як каліграф, для якого завжди за зовнішнім враженням спонтанності, емоційності розчерку пензля є чітка структура та логіка формотворення. Жвавий пензель митця точно визначає місце та характер кожного предмета незалежно від того, чи композиція будується на мінімумі предметів, чи зображується цілий парад улюблених інтелектуалами предметів естетичного милування: від ваз, букетів, фруктів до рослин у горщиках та рідкісних каменів¹⁶. Серед новорічних натюрмортів є й такі багатопредметні, складноорганізовані композиції (іл. 7). Завдяки виразній діагональній композиції

¹³ Мей Ланьфан (1894–1961) – видатний китайський актор пекінської опери, виконавець жіночих ролей.

¹⁴ Зустріч відбулась у Шанхаї 1914 р.

¹⁵ До сьогодні збереглося чимало живописних творів Мей Ланьфана. Заняття живописом не лише сприяли розвитку творчої уяви, а й певною мірою врятували акторові життя: під час японської окупації він зі зрозумілих причин відмовився від роботи в опері й тривалий час заробляв лише живописом.

¹⁶ Камені різноманітних форм, що часто можна бачити в натюрмортах шанхайської школи, – один з видів «пейзажу в горщику», який формує образ гірського пейзажу.



Іл. 7. У Чаншо. Новорічна картина на честь династії Цін.
Поч. XX ст. Пап., туш, фарби. 151,6 × 80,7 см.
Музей-палац, Пекін



Іл. 8. Яо Хуа, Ці Байши. Богу. 1923. Пап., туш, фарби.
139,5 × 68,5 см. Приватна колекція

майстер поступово розгортає предмети у просторі, створюючи візуальні зв'язки і водночас то фарбою, то контуром, то графічно-виразною лінією виявляючи особливості кожного зображального елемента.

Саме в Шанхаї відбулася зустріч У Чаншо та Ці Байши. Учителю помітно вплинув на формування творчої манери майбутнього великого майстра, у якого будуть ще й інші вчителі та фактори впливу, але легкість та точність рисунку тушшю, свобода та свіжість композиційних рішень назавжди стануть ознакою його творів. До стилю шанхайської школи належить і натюрморт «богу»¹⁷ (іл. 8), де Ці Байши разом з Яо Хуа¹⁸ урізноманітнили композиційну схему

натюрморту, додавши до поданого великим планом ритуального бронзового котла тексти, виконані каліграфічно пензлем, та імітацію гравіровки текстів на камені. Квіти, написані легкими, швидкими мазками напівпрозорої фарби, контрастують з важкою, статичною, рясно орнаментованою бронзою.

Ще ближчим до елегантних і творчих новорічних привітань у дусі «інтелектуалів» є натюрморт «Лічі та коник» (іл. 9). Художник енергійними ударами пензля позначив смачні ягоди, які в китайській культурі вважаються одним із символів кохання, перехресними штрихами намітив плетену корзину та тонкою лінію окреслив коника – символ шляхетності, доброї вдачі. Яскраво-червона фарба,

¹⁷ Живопис «богу» – один з мотивів у натюрморті; передбачає імітацію форм стародавнього начиння або ж виробів, прикрашених графікою стародавнього начиння, які називаються «богу». Зазвичай це стосувалося бронзових виробів, але згодом термін нерідко застосовувався і до інших предметів антикваріату.

¹⁸ Яо Хуа (1876–1930) – відомий різьбяр печаток, колекціонер (камені, картини, давні книги). Займався живописом тушшю, але це не було його основним заняттям. Навчався в Японії в університеті політики та права.



Іл. 9. Ці Байши. Лічі та коник. XX ст. Пап., туш, фарби. 32,5 × 31 см. Приватна колекція

яка домінує у просторі, підкреслює святковий і гедоністичний зміст натюрморту.

Серед найбільш помітних митців молодшого покоління шанхайської школи – Кун Сяю¹⁹. Як і більшість майстрів, він працював у різних жанрах, однак до натюрморту звертався неодноразово на різних етапах своєї творчості [10]. Розмаїті версії натюрмортів з бронзами «богу», порцеляновими виробами, з квітами та рослинами у вазах і горщиках, виставлених на різьблених різнорівневих підставках, виступають як серії, що збираються в моделі «чотирьох сезонів року», або в збільшеному масштабі – як розписи чотиричасткових ширм. Майстер практикував і ретельну передачу форм, і вільні та лаконічні живописні візії в дусі «веньженьхуа» (іл. 10). У кожному з варіантів бачимо поступове розширення предметного складу та значно більшу імплементацію західних прийомів живопису, це насамперед виразні власна тінь і світло, відблиски, передача конструктивних особливостей форми не лінією, а контрастом світла та тіні, урізноманітненням характеру штрихів і мазків для передачі матеріальності предметів. Водночас узгодженість зображальних елементів не тільки за формою та кольором, а й за символічним значенням продовжує передавати атмосферу вишуканого дозвілля освіченої інтелектуальної еліти.

Зазначимо, що попри високий рівень живописної майстерності, представники шанхайської школи, котрі мислили себе як останні веньжень, вважали живопис у своїй творчості другорядним заняттям, традиційно надаючи перевагу поезії та каліграфії. Так, наприклад, один з натюрмортів з колекції родини згадуваного вище господаря ре-

зиденції Ван Ітіна містить три поетичних тексти, розташовані обабіч простору сувою: два ліворуч зверху і внизу та один праворуч [11]. Кожен з текстів містить підпис та особисту печатку, які сповіщають, що авторами рядків є Ван Чжень²⁰, У Чаншо та Чен Чжан²¹. Хто саме є автором живописного твору, залишається невідомим: ним міг бути хтось із цих каліграфів, а може – господар резиденції, який сам був не тільки завзятим колекціонером і меценатом, а й художником. Традиція додавати поетичні рядки, які характеризують враження від побаченого, утворюючи інколи полілоги кількох осіб, підтримувалася в середовищі освіченої еліти, адже живопис існував саме для створення творчо-інтелектуальної атмосфери.

Звернімо увагу на ще одну важливу деталь в існуванні цього творчого кола однодумців. Намагаючись зберегти традицію через оновлення, вони були відкриті до різноманітних контактів. Частими гостями в саду Ван Ітіна були європейські колекціонери²². До 1930-х рр. зібрання художників відвідували й японські митці та колекціонери – як ті, що мешкали в Шанхаї, так і прибулі з Японії. Японія на той момент переживала ще більш інтенсивні процеси модернізації, які розкололи мистецький світ на прихильників класичного живопису та пропагандистів західного. У шанхайській школі японські шанувальники старовини бачили шлях бути сучасним, не пориваючи з традицією. Інтелектуально-творчий підхід представників цього руху знаходив розуміння у японців, знайомих із традицією літературного живопису – школою Нанга²³. Найбільшим авторитетом користувався У Чаншо, в постаті якого не лише японці бачили уособлення найкращих традицій живопису літераторів та вчених. Відомий японський скульптор Асакура Фуміо²⁴ зробив портрет У Чаншо спеціально для увічнення його пам'яті²⁵.

У досліджуваний період багато китайських митців виїздили до Японії, країн Європи та США для вивчення техніки олійного живопису. Повертаючись на батьківщину, вони впроваджували західні техніки у творчу та педагогічну практику, часто на репродуктивному рівні. І лише згодом знаходили компроміс між традиційним мистецтвом і західними формами художнього висловлювання, не в останню чергу завдяки майстрам шанхайської школи.

²⁰ Ван Чжень (1867–1938) – китайський каліграф і живописець, представник шанхайської школи.

²¹ Чен Чжан (1869–1938) – китайський каліграф і живописець, представник шанхайської школи.

²² Серед інших іноземців садибу відвідав Альберт Ейнштейн (1923). Вочевидь, у колах шанхайської освіченої еліти згаданий осередок вважали вартим уваги іноземця.

²³ Нанга – т. зв. південна школа, японський аналог китайської веньженьхуа, набула розвитку у XVIII ст.

²⁴ Асакура Фуміо (1883–1964), відомий японський скульптор, перший президент Японської академії мистецтв.

²⁵ Розмаїті та жваві творчо-інтелектуальні зв'язки китайської і японської інтелігенції були перервані японсько-китайською війною у 1937 р.

¹⁹ Кун Сяю (1899–1984) – китайський живописець, представник шанхайської школи.



Лл. 10. Кун Сяю. Живопис «Богу». XX ст. Пап., туш, фарби. Приватна колекція

ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК

Проведене дослідження дозволяє сформувати бачення одного з важливих етапів у розвитку натюрморту в китайському живописі. Установлено, що шанхайська школа, яка багатьма дослідниками мислиться як результат процесів модернізації, насправді стала середовищем збереження та актуалізації традиційного живопису. Лідером цього процесу в перш. трет. XX ст. став У Чаншо, і саме його творчість та мистецькі погляди позначилися на творчому становленні Ці Байши.

Розвиток артринку, і зокрема антикваріату, в Шанхаї актуалізував розроблений ще від часів ранньої Цін тип натюрморту зі старожитностями («богу»). Стиль життя веньженьхуа підживлював створення новорічних картин як побажання добра та інтелектуально-творчий обмін між митцями. Можна стверджувати, що в роботах митців

іконографія натюрморту вибирає увесь попередній досвід, синтезуючи мотиви антикваріату, доброзичливих символів рослинності, вотивних підношень. Водночас межі традиційних іконографічних схем стають гнучкими, в контексті доброзичливих урочистих картин-привітань можуть подаватися зображення звичайних побутових предметів.

Швидкість пензля, локальні кольори, умовність і символізм, які були суто традицією літературної школи, корелювали з авангардними пошуками перш. трет. XX ст. Високий культурний статус школи літераторів зумовив і відповідне сприйняття шанхайської школи як у китайського суспільства, так і в сусідніх та західних країнах. У Японії підґрунтям для сприйняття шанхайської школи стала традиція школи Нанга (похідної від китайської веньженьхуа).

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні впливу шанхайської школи та її здобутків у галузі натюрморту на розвиток відповідних мотивів у мистецтві Японії та Кореї. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біюнь Ч. Живопис «хуа-няо» в художній культурі Китаю XX – поч. XXI ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С. 125–128.
2. Гу Сінчень. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві Європи : дис. ... д-ра філософії (Ph.D) : 023 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021. 163 с., додатки.
3. Ковальова М., Лю Фан. Олійний пейзажний живопис у Китаї XX ст. (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33, т. 1. С. 68–75. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704>
4. Котляр Є., Чжижун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі XVIII століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. № 2, вип. 39. С. 284–294.
5. Новікова О. В. Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів : дис. ... докт. філософії : 023 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2021. 498 с. (На правах рукопису). URL : <https://drive.google.com/file/d/1QdSrBBD SgvSObbfCrQM4wLpwiypEqYI6W/view> (дата звернення : 12.03.2023).
6. Рибалко С. Б. З пензля ллються слова : літературні алюзії в образотворчому мистецтві Японії доби Токугава. *Всесвіт*. 2000. № 9/10. С. 155–168.
7. Цао Г. Ю. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39/40. С. 164–185. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhodoz_2007_39-40_15 (дата звернення : 12.08.2022).
8. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільоне як синтез східної та західної традицій. *Art and Design*. 2022. № 4(20). С. 121–132. DOI : 10.30857/2617-0272.2022.4.11
9. Chinese Art: Modern Expressions / edited by Maxwell K. Hearn, Judith G. Smith. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. 311 p.
10. Collected Paintings of Masters in Modern and Contemporary China: Kong Xiaoyu. Beijing : Peoples Fine Arts Publishing House, 2013. 204 p.
11. Fine Chinese modern painting. *Christies*. [2012]. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5635344> (дата звернення : 14.09.2022).
12. Li Xianting. Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, Post-1989 :with a Retrospective from 1979-1989* / edited by Tsong-zung Chang [et al.]. Hong Kong : Hanart T Z Gallery, 1993. P. X-XXII. URL: https://monoskop.org/images/a/ac/Xianting_Li_1992_1993_Major_Trends_in_the_Development_of_Contemporary_Chinese_Art.pdf (дата звернення : 09.09.2022).
13. Olivová L. Qi Baishi and the Wenren Tradition. *Asian Studies*. 2011. Vol. 15, no. 1. P. 63–83. DOI : 10.4312/as.2011-15.1.63-84
14. Rediscovering Shanghai modern: Chinese cosmopolitanism and the urban art scene, 1912–1948 / Jane Zheng, Sabrina P. Y. Zhang, Zhen Fan, Hui Lin and Yuen-Sang Leung. *Urban History*. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. P. 1–35. DOI : 10.1017/S096392682200027X
15. Sullivan M. Art and Artists of Twentieth Century China. Berkeley : University of California Press, 1996. 392 p.
16. Sullivan M. Modern Chinese artists: a biographical dictionary. Berkeley : University of California Press, 2006. 274 p.

REFERENCES:

1. Biyun, Zh. (2011). Zhyvopys "Khua-Niao" v khudozhnii kulturi Kytau XX – poch. XX st. [On "Hua Liao" Painting in Chinese Artistic Culture of 20 and Early 21 cc.]. *The Ethnology Notebooks*, 1, 125–128. [In Ukrainian].
2. Gu, X. (2021) *Naukovyi dyskurs doslidzhennia tradytsiinoho zhyvopysu Kytau v yevropeiskomu ta amerykanskomu mystetstvoznavstvi. Yevropy* [The Scientific Discourse of the Study of Traditional Painting of China in European and American Art History]. (Unpublished Doctoral (Ph. D) dissertation) Kharkiv state academy of design and arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
3. Kovalova, M., & Lyu, Fan. (2020). Oliinyi peizazhnyi zhyvopys u Kytai XX st. (tradytsiini ta innovatsiini osoblyvosti) [Oil Landscape Painting in China of the 20th Century: Traditional and Innovative Features]. *Humanities science current issues*, 33(1), 68–75. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> [In Ukrainian].
4. Kotlyar, Ye., & Zhirong, H. (2018). Dzhuzeppe Kastilone ta formuvannia novoho kanonu zhinochoho portretu u kytaiskomu zhyvopysi XVIII stolittia. [Giuseppe Castiglione and Formation of a New Canon of Woman Portrait in Chinese Painting of the 18 Century]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies*, 2(39), 284–294. [In Ukrainian].
5. Novikova, O. V. (2023). *Kytaiskyi farfor v muzeiakh Ukrainy: istoriia kolektsii ta atributsiia tvoriv* [Chinese Porcelain in Museums of Ukraine: History of Collections and Attribution of Art Pieces]. (Unpublished Doctoral (Ph. D) dissertation) National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
6. Rybalko, S. B. (2000). Z penzlia lliutsia slova: literaturni aliuzii v obrazotvorchomu mystetstvi Yaponii doby Tokuhava [Words Pour from the Brush: Literary Allusions in the Fine Arts of Tokugawa Japan.]. *Vsesvit*, 9/10, 155–168. [In Ukrainian].
7. Tsao, H. Yu. (2007). Tradytsiine kytaiske mystetstvo: pytannia rozvytku ta osoblyvosti [Traditional Chinese Art: Issues of Development and Features]. *The Oriental Studies*, 39/40, 164–185. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhodoz_2007_39-40_15. [In Ukrainian].
8. Zhang, Zhe. (2022). Natyurmorty Dzhuzeppe Kastilione yak syntezy skhidnoi ta zachidnoi tradytsii [Still Life Paintings by Giuseppe Castiglione as a Synthesis of Eastern and Western Traditions]. *Art and Design*, 4(20), 121–132. doi: 10.30857/2617-0272.2022.4.11 [In Ukrainian].
9. Hearn, M., & Smith, J. G. (Eds.). (2001). *Chinese Art: Modern Expressions*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
10. *Collected Paintings of Masters in Modern and Contemporary China: Kong Xiaoyu*. (2013). Beijing: Peoples Fine Arts Publishing House.
11. Christies. (2012). Fine Chinese modern painting. Retrieved from <https://www.christies.com/en/lot/lot-5635344>.
12. Li Xianting. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. In Tsong-zung Chang, Li Xianting, V. C. Doran, L. Wen, D. J. Cohn, Zhang Jingqing, J. Hantover, J. Sze, E. Wear (Eds.). *China's New Art, Post-1989 :with a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Hanart T Z Gallery. Retrieved from https://monoskop.org/images/a/ac/Xianting_Li_1992_1993_Major_Trends_in_the_Development_of_Contemporary_Chinese_Art.pdf.
13. Olivová, L. (2011). Qi Baishi and the Wenren Tradition. *Asian Studies*, 15(1). P. 63–83. doi: 10.4312/as.2011-15.1.63-84
14. Zheng, J., Zhang, S., Fan, Z., Lin, H., & Leung, Y. (2022). Rediscovering Shanghai modern: Chinese cosmopolitanism and the urban art scene, 1912–1948. *Urban History*. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. P. 1–35. DOI : 10.1017/S096392682200027X

17. Three Thousand Years of Chinese Painting / Richard Barnhart, Yang Xin, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun and Hung Wu. New Haven : Yale University Press ; Beijing : Foreign Languages Press, 1997. 402 p.
18. 闻铭, 周武忠, 高永青. 中国花文化辞典. 合肥市: 黄山書社, 2000. 652頁 [Вень Мін, Чжоу Учжун, Гао Юнці. Словник китайської культури квітів. Хефей : Видавництво Хуаншань, 2000. 652 с.].
19. 潘天寿. 中国绘画史. 苏州市: 古吴轩出版社, 2022. 496頁 [Пан Тяньшоу. Історія китайського живопису. Сучжоу : Гувусюань, 2022. 496 с.].
20. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史, 1900–2000. 长沙: 湖南美术出版社, 2014. 404頁 [Цзоу Юеджін, Цзоу Чзянлінь. Сто років китайської історії мистецтва, 1900–2000. Чанша : Hunan Fine Arts, 2014. 404 с.].
21. 蔣勳. 齊白石: 中國文人畫最後的奇葩. 台北: 雄獅圖書公司, 1982. 118頁 [Цзян Сюнь. Ці Байши: останній розквіт літературного живопису. Тайбей : Lion Books, 1982. 118 с.].
15. Sullivan, M. (1996). *Art and Artists of Twentieth Century China*. Berkeley: University of California Press.
16. Sullivan, M. (2006). *Modern Chinese artists: a biographical dictionary*. Berkeley: University of California Press.
17. Richard Barnhart, R., Xin, Ya., Chongzheng, N., Cahill, J., Shaojun, L., & Wu, H. (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press.
18. 闻铭 周武忠 高永青. (2000). 中国花文化辞典. 合肥市: 黄山書社 [Wen, Ming; Zhou, Wuzhong; Gao, Yongqi (2000). *Dictionary of Chinese Flower Cultur*. Hefei: Huangshan Publishing House]. [In Chinese].
19. 潘天寿. (2022). 中国绘画史. 苏州市: 古吴轩出版社 [Pan Tianshou. (2022). *History of Chinese Painting*. Suzhou: Guwuxuan Publishing House]. [In Chinese].
20. 邹跃进, 邹建林. (2014). 百年中国美术史, 1900–2000. 长沙: 湖南美术出版社 [Zou, Yuejin; Zou, Jianlin. (2014). *One Hundred Years of Chinese Art History*. Changsha: Publishing House Hunan Fine Arts].
21. 蔣勳. (1982). 齊白石: 中國文人畫最後的奇葩. 台北: 雄獅圖書公司 [Jiang, Xun. (1982). *Qi Baishi: the Last Flowering of Literary Painting*. Taipei: Lion Books]. [In Chinese].

DOI 10.33625/hudprom2023.02.066

Svitlana RYBALKO, Zhe ZHANG

REPRESENTATIONS OF STILL LIFE IN CHINESE PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: THE SHANGHAI SCHOOL

The purpose of the article is to determine the ways of formation of still life as a genre in the first half of the 20th century and the features of its conceptualization; highlighting the creative output of representatives of the Shanghai school in the field of depicting the objective world. A wide range of visual materials is considered, and a circle of representatives of the Shanghai school who participated in the development of still life as an independent genre of painting is identified. Wu Changshu and Qi Baishi are among the most significant creators of still life. Representative samples and leading approaches to the development of the figurative structure of still life, its understanding as a complete symbolic and artistically expressive composition, as a gift and expression of an individual creative principle are identified. The connection of the Shanghai still life with the previous tradition is shown, and the decisive influence of *wenrenhua* aesthetics is highlighted; the significance of Shanghai as an artistic center and a cosmopolitan environment for the development of the artistic process is pointed out. It is emphasized that the still life of the Shanghai school became a transitional link to the still life of the Western style. The cultural status of still life as a result of the activity of scientists determined its perception by Japanese artists, the representatives of the Nanga school and ensured its further spread in the art of China, Japan and Korea.

The main approaches to the interpretation of pictorial motifs close to still life are determined. Traditional and modern aspects in the depiction of the objective world by representatives of the Shanghai school in the first half of the 20th century are identified. The practical significance of the research results lies in the possibility of their use in the development of the conceptual framework for educational courses, textbooks, as well as in artistic and museum practices.

KEYWORDS: Chinese art of the first half of the 20th century, the Shanghai school, *wenrenhua*, the genre-specific structure of Chinese painting, still life, tradition, modernization, antiques