

МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І МОДЕРНІСТЮ: СПАДКОЄМНІСТЬ САДОВИХ МОТИВІВ У КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1940–1970-х РОКІВ

ID ORCID 0009-0008-9714-1585

Венган ЛЮ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ID ORCID 0000-0003-1083-9590

Валентина ЧЕЧИК

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

У статті досліджено трансформацію садового мотиву в китайському живописі 1940–1970-х рр. у контексті напруженої взаємодії традиційної образності та модернізаційних процесів. Вихідною точкою аналізу слугує розуміння саду в китайській культурі як глибоко символічного простору, пов'язаного з філософією, літературою, духовним досвідом. Увагу зосереджено на способах спадкоємності та переосмислення класичної іконографії саду в умовах культурних, ідеологічних, естетичних змін середини ХХ ст. Особливий акцент зроблено на творчості двох знакових художників: Фу Баоши та Янь Веньяна, які репрезентують різні візуальні стратегії оновлення садової теми. У творчості Фу Баоши, що розвиває традицію східноазійського живопису, сад постає як метафізичний простір, де природа, архітектура й людська присутність зливаються в єдиний філософський ландшафт. Художник формує власну іконографію «пейзажного саду з самотником». Фу Баоши переосмислює традиційні образи, вводячи новаторські техніки та асиметричні композиції, в яких домінують густі тушеві масиви, імпровізаційна лінія і динамічна текстурна. Сад у його творах виступає місцем внутрішнього просвітлення, притулком для розуму й душі, що поєднує культурну пам'ять із сучасною рефлексією. У пейзажному живописі Янь Веньяна сад постає як модернізований простір художнього досвіду. На відміну від метафоричного підходу Фу Баоши, Янь Веньян, вихований на європейських мистецьких практиках, розглядає сад як реальний, урбаністичний і споглядальний об'єкт. Під впливом імпресіонізму митець звертається до плернерного живопису, фіксуючи гру світла, сезонні зміни, повсякденні сцени. Його твори 1950–1970-х рр. демонструють еволюцію образу саду: від класичних мотивів до «буферного простору» адаптації до нових соціокультурних реалій, а згодом – до інтимного, особистісного ландшафту, сповненого емоційної глибини й ліризму.

Ключові слова: сучасний живопис Китаю, традиційний пейзаж, іконографічна програма, типологія, образні моделі саду, Фу Баоши, Янь Веньян

ВСТУП

Упродовж століть сад у китайському мистецтві був не лише зображенням ландшафту, а й глибоко символічним образом – метафорою цілісності, гармонії, внутрішнього споглядання, зв'язку людини з природою. У класичному живописі жанру «гори-води» (山水, шань-шуй) садова тематика, що виокремилась у самостійний напрям за часів династії Мін, сформувала розгалужену іконографічну програму. Її усталені протягом століть сюжетні й мотивні лінії можна умовно об'єднати в окремі візуальні моделі, які, за авторською кла-

сифікацією, поділяються на «самотницькі, буддистські та даоські пейзажні сади», «сади літераторів та вчених», «палацові сади як простори дозвілля», «фантастичні та міфологічні ландшафти», «ботанічні рисунки та сезонні сцени», «архітектура саду як утілення філософських ідей». Однак середина ХХ ст. стала переламним етапом у розвитку культури Китаю. Мистецтво опинилося в нових історичних і соціокультурних умовах, позначених модернізаційним тиском, ідеологічною переорієнтацією, пошуками нової художньої мови. У цьому контексті вивчення спадкоємності традиційної садової іконографії набуває особливої

актуальності. У творчості різних майстрів цього часу «садова образність» або зберігається як культурна спадщина, котра інтегрується в нову естетичну та ідеологічну парадигму, або зазнає переосмислення, набуваючи нових художніх форм і змістів, що відповідають запитам нового часу. Найповніше ця еволюція образу саду, як на нашу думку, простежується в мистецтві Фу Баоши та Янь Венляна – художників, які репрезентують два різні, але однаково вагомні підходи до візуального втілення теми.

ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аналіз фахової літератури говорить про сталий науковий інтерес до творчості Фу Баоши та Янь Венляна як провідних представників живопису Китаю середини XX ст. Системні академічні дослідження, присвячені цим митцям, активізувалися переважно у 1980-х рр., зосереджуючись, з одного боку, на реконструкції їхніх творчих біографій, а з іншого – на аналізі художньо-образної специфіки живопису, індивідуального стилю та міркувань самих митців щодо природи пейзажу, ролі традиції і трансформаційних процесів у мистецтві.

Серед фундаментальних джерел, що мають особливу цінність для даного дослідження, слід виокремити низку монографічних видань, присвячених творчості Фу Баоши: «Теорія живопису Фу Баоши» під загальною редакцією Чень Люйшеня (1999) [5], «Фу Баоши. Твори пензля Фу Баоши» Хе Хуайшо (2003) [7], «Альбом пейзажного живопису Фу Баоши» Цю Меньюя (2018) [8]. У контексті вивчення творчості Янь Венляна ключовими були праці Лінь Венся «Янь Венлян: сучасний художник, теорія живопису, твори та життя» (1982 [12]; 1996 [11]), монографія Ван Сяо «Янь Венлян» (2009) [9], наукове видання «Вода Цанлан: спеціальна виставка творів Янь Венляна з колекції Художнього музею Сучжоу» (2014), що містить ґрунтовні мистецтвознавчі коментарі та каталог робіт митця [10]. Суттєву роль у розкритті динаміки художньої трансформації садових мотивів у творчості зазначених художників відіграють ілюстративні додатки до згаданих публікацій: репродукційні альбоми, каталоги виставок та візуальні аналітичні матеріали. Завдяки їм стало можливим простежити еволюцію образу саду, варіативність сюжетно-мотивних рішень, виявити інтерпретаційні стратегії репрезентації природи в умовах соціокультурних і політичних змін, а також зафіксувати специфіку індивідуального художнього бачення.

На окрему увагу заслуговує стаття Ван Сіня (2021) [13], присвячена аналізу садової образності у китайському живописі XX ст. на прикладі шанхайських парків. Автор розглядає ці образи крізь призму урбаністичних трансформацій та соціальних змін у культурному середовищі

середини століття, включаючи приклади з творчості Янь Венляна. М. Ковальова та Лю Фань аналізують особливості поєднання традиційної та інноваційної образності в китайському пейзажному живописі XX ст., зокрема в живописі Янь Венляна (2020) [1]. Теоретико-методологічну базу дослідження становлять публікації західних дослідників, присвячені осмисленню феномену китайського саду як художньої, культурної та філософської категорії. Зокрема йдеться про класичну працю М. Кесвік «Китайський сад: історія, мистецтво, архітектура» (1980) [3], студію Л. Леддероуза «Земний рай» (1983) [4], а також дисертаційне дослідження К. Браш «Збереження минулого в теперішньому» (2012) [2], яка детально аналізує візуальні репрезентації садів династії Мін у контексті культурної пам'яті. Опрацьований корпус літератури не лише засвідчує науковий інтерес до творчості Фу Баоши та Янь Венляна, а й дозволяє осмислити глибину і складність процесу спадкоємності й трансформації садових мотивів у мистецтві Китаю середини XX ст.

Метою даної наукової розвідки є виявлення та вивчення трансформації образу саду в китайському мистецтві середини XX ст. на прикладі творчості Фу Баоши та Янь Венляна як репрезентантів двох різних підходів до збереження, адаптації та переосмислення традиційної садової іконографії в контексті модернізаційних процесів означеної доби.

ФУ БАОШИ: САД ЯК СИМВОЛІЧНИЙ ВСЕСВІТ І ПРОСТІР ДЛЯ УСАМІТНЕННЯ

Становлення іконографії саду в китайському мистецтві пов'язано з образом «Семи мудреців бамбукового гаю» – символічних фігур інтелектуального усамітнення, які, за переказами, полишили придворне життя й обрали шлях духовного відступництва серед бамбукового гаю. Нагадаймо, що перше відоме зображення цього сюжету датується кінцем IV – початком V ст. й походить з провінції Цзянсу: фрагмент рельєфу з гробниці, що зберігся у вигляді відбитку, приписують Лу Таньвею (陆探微, ?–485). Сучасні дослідники припускають, що місцем зустрічей семи мудреців була не дика природа, а спеціально організований природний пейзаж – сад [4, с. 172]. Хоча композиція не відтворює садовий ландшафт у буквальному сенсі, в ній уже намітилася структура, яка згодом постане канонічною для садової іконографії: певний природний ландшафт, що включає архітектурні елементи, рослинність і людську присутність. Призначений для споглядання, усамітнення, злиття з природою та філософських роздумів, він функціонує як «філософське місце» (*locus philosophicus*) [там само]. Ідея саду як простору внутрішньої свободи, духовного пошуку й естетичного переживання так само бере початок із цього сюжету.

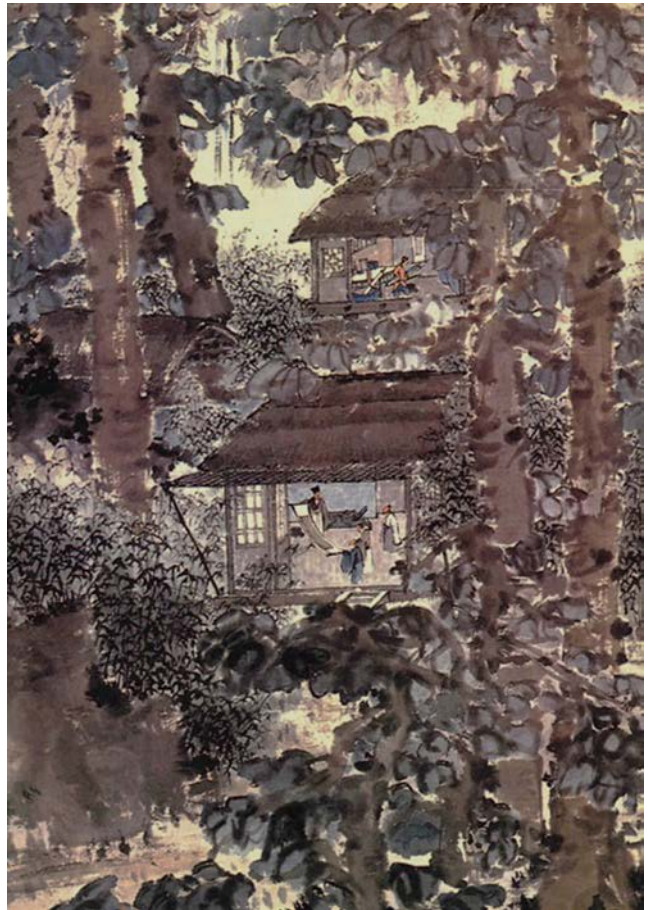


Іл. 1. Фу Баоши. Сім мудреців бамбукового гаю. Бл. 1942. Папір, туш, колір. 64,7 × 75 см. Нанкінський музей, Китай [6]

До цього живописного архетипу протягом творчості звертався Фу Баоши (傅抱石, 1904–1965). Найраніший відомий варіант його композиції датований 1942 р. (іл. 1). Усталена філософсько-літературна тема передана через суб'єктивну оптику майстра, який вдало застосовував динамічну побудову простору, асиметричну драматургію, гру порожнечі й заповненостей. Мудреці Фу Баоши ніби «вплетені» в природний ландшафт, є його продовженням. У технічному плані майстер поєднав тушеві техніки з новаторськими мазками, ввів емоційно виразні лінії, що порушили монотонність і статичність попередніх зразків. Фігури мудреців трактуються узагальнено, художник не потребує їх усталених портретних характеристик. Скоріше даоські самітники втілюють певні стани духу: споглядання, роздуму, діалогу.

Чень Люйшен, один з провідних дослідників китайської образотворчої культури, у дослідженні навів основні жанрово-тематичні лінії Фу Баоши, сформульовані самим художником на відкритті «Виставки живопису „У“ (полудня)», а саме: «вибір певного елемента природи як головної теми композиції»; «ілюстрування поезій давніх авторів із перенесенням поетичного настрою на зображення»; «створення сюжетів, заснованих на витончених історичних оповідях»; «повне або часткове копіювання творів старих майстрів» [5, с. 10]. Узагальнено цей типологічний розподіл можна подати як чотири тематичні напрями: природа, література, історія, традиція. Хоча садова тематика в ньому не згадується безпосередньо, вона виявляє тісний зв'язок з цими напрямками – як на рівні візуально-просторової моделі, так і на рівні символічного культурного коду.

Хе Хуайшо (2003) зазначає, що Фу Баоши створив значну кількість живописних образів історичних постатей [7, с. 1], серед яких «сім му-



Іл. 2. Фу Баоши. Цю Ін рисує й читає. Фрагмент. 1942. Папір, туш, колір. 149,3 × 40,3 см. Нанкінський музей, Китай [6]

дреців» з бамбукового гаю, а також образи Лі Бая, Ду Фу, Цюй Юаня, Сима Цяня, Цю Іна. Постаті ці репрезентують виняткові особистості, наділені високими моральними ідеалами, авторитетом та глибокою вченістю [7, с. 1]. Їхній біль, меланхолія, внутрішній драматизм, відстороненість від світу, але водночас свобода духу [там само] зближують їх з образом самітника – провідним героєм низки творів Фу Баоши 1940–1960-х рр. Саме в цей період художник часто звертається до композицій, у яких образ відлюдника поєднаний із зображенням ідеалізованого, впорядкованого фрагмента дикої природи, доповненого архітектурними елементами: альтанками, павільйонами, містками, огорожами. Цей тип композиції, умовно визначений як «пейзажний сад із самітником», є важливим іконографічним напрямом як жанру пейзажу, так і садової тематики. У творчості Фу Баоши він набуває значного поширення й форматного різноманіття – від альбомних аркушів і вертикальних сувоїв до віялоподібних композицій.

Образна структура твору «Цю Ін рисує й читає» (1942) репрезентує ідею гармонійного існування в межах упорядкованого куточка дикої природи (іл. 2). Вертикальний формат композиції, типова для сувоїв структура з підйомом погляду від зем-



Іл. 3. Фу Баоши. *Слухати води Цзе*. 1945. Папір, туш, колір. 51,3 × 61,3 см. Нанкінський музей, Китай [6]

лі до гірського верху організовує зображення як вертикальну модель космосу: внизу – вода і стежка, вище – архітектурна споруда (павільйони), далі – дерева і гори. Така побудова не лише передає глибину простору, а й символізує поступове сходження від матеріального до духовного. Павільйони, у яких одночасно перебуває знаний китайський художник доби Мін Цю Ін, розташовані в центрі саду – наче в точці гармонійного балансу між усіма рівнями Всесвіту. Фігура митця уособлює ідеал самотника-інтелектуала, що прагне пізнання й духовного просвітлення через мистецтво. Сам «пейзажний сад» у цьому контексті постає як простір, де здійснюється ця внутрішня трансформація: він уже не дикий ландшафт, а впорядкований світ із власною логікою, ритмом і символічними координатами. Твір Фу Баоши засвідчує зв'язок з традицією китайського саду як місця «відступу» від зовнішнього світу, світу суєти до простору Дао.

Близькими до цього твору за своєрідним утіленням традицій китайських «пейзажних садів» як місць для самозаглиблення є, на нашу думку, такі твори Фу Баоши, як «Вид на водоспад з павільйону на струмку» (1944), «Зображення поезії Дунпо» (1940-ві), «Хатка із солом'яним дахом» (1942), «В гостях у старих друзів» (1944), «Павільйон орхідей» (1940-ві), «Імітація пейзажу Ши Тао» (1943), «Слухати води Цзе» (1945) (іл. 3), «Елегантне зібрання Циньїнь» (1956) (іл. 4), «Щодня під орхідеями вмивати вуха» (1962) тощо.

Як підкреслює у своєму дослідженні Чень Люйшен, такі роботи репрезентують не лише сюжетну спадкоємність, а й особистісне, внутрішньо залучене ставлення художника до дійсності [5, с. 10]. Пейзажний простір перетворюється на метафору «саду як притулку внутрішньої сили» (М. Кесвік) [3, с. 76] або «місця, що підходить для розуму» (Л. Ледероуз) [4, с. 172], глибоко вкоріненому в китайській художній традиції. У контек-



Іл. 4. Фу Баоши. *Елегантне зібрання Циньїнь*. Фрагмент. 1956. Папір, туш, колір. 60,8 × 100,2 см. Нанкінський музей, Китай [6]



Іл. 5. Фу Баоши. *Прекрасні дами на прогулянці*. Фрагмент. 1944. Папір, туш, колір. 61,7 × 219 см. Нанкінський музей, Китай [6]

сті соціальних і політичних потрясінь середини ХХ ст. ця метафора набуває нових значень, поєднуючи культурну пам'ять із сучасною рефлексією.

Сад є ключовим топосом у творах Фу Баоши, що зосереджені на зображенні жіночих образів, зокрема у чисельних варіаціях на теми «Прекрасна дама» або «Пісня про піпу». В останніх, що походять від однойменного вірша поета VIII ст. Бай Цзюї (白居易), жінка, яка грає на піпі, зображується Фу Баоши в павільйонах, оточених природним ландшафтом: квітами, бамбуком, водоймами, каменями. Такий композиційний прийом не лише локалізує дію в умовному просторі саду, а й увиразнює внутрішній стан героїні: емоційну витонченість й водночас тугу та відсторонення. Композиційне рішення горизонтального сувою «Прекрасні дами на прогулянці» (1944) (іл. 5), як нам

здається, демонструє концептуальну й структурну подібність до «Семи мудреців у бамбуковому гаю» (1942): групові процесії – чи то витончено вбраних жінок, чи то елегантних чоловіків – занурені в пластичні рими рослинного оточення. Така організація простору підкреслює їхню вкоріненість у сфері приватного, відстороненого від зовнішнього соціального простору. Візуальний простір саду тут функціонує не лише як декоративне тло, а й як семантична сцена для розгортання інтимних наративів (індивідуальної емоційної чи культурно-історичної драми [6, с. 112]). Він постає маркером естетизованого, витонченого дозвілля.

Постійно звертаючись до давньої традиції, сюжетів і символіки, зокрема садово-пейзажної, Фу Баоши не просто «цитував» класику: майстер переосмислював її, деконструюючи візуальні стереотипи і надаючи їм нових змістів. Захоплюючись творами таких майстрів як Шитао (石涛) [8, с. 4–5] («Наслідкування пейзажу Шитао» (1943); «Західний вітер жене червоний дощ» (1940-ві)), художник, за словами Цю Меньюя, «подолав вузький формалізм шкіл і традицій» і, експериментуючи з композиційною структурою, вільно переходив «від панорамної до фрагментарної, асиметричної та двопланової побудови» [8, с. 4]. У творах він часто застосовував прийом «обрізаного кадру» і майже ніколи не зображував небо [7, с. 1]. Простір аркуша митець зазвичай щільно заповнював зображеннями природних і архітектурних форм: гір, дерев, павільйонів та водоспадів, «утворюючи структуру “тексту з великих блоків”» [7, с. 1]. Ці масиви, як зазначає Хе Хуайшо, обов'язково мали внутрішню структуру й ієрархію, але візуально сприймалися як цілісний моноліт [7, с. 1].

Слідуючи настанові Шитао («гори та річки стикаються з моїм духом і виявляються в мазках пензля» (цит. за: [7, с. 1])), Фу Баоши виробив індивідуальну виразну живописну техніку. Його підхід до пензля був завжди вільним, імпровізаційним, енергетично насиченим. Новаторське застосування методу «зібраної зупинки пензля» (我笔战停), на думку Хе Хуайшо, дозволяло митцю досягти ефекту гнучкої сили мазка, що виникав у момент поєднання центрального і бокового тиску [7, с. 1]. Митець використовував пензель максимально варіативно – працюючи кінчиком, боком і навіть коренем, застосовуючи розмазування, натискання, прокручування, що руйнувало традиційні кордони між каліграфією та живописом. Ключовими елементами живописної мови митця стали густі тушеві площини, розбавлені легкими, прозорими шарами кольору. Особливе місце мають «точки Фу» – дрібні пульсуючі мазки, що надають текстурі динамічності. У кольоровій гамі художник залишався стриманим, вдаючись до виразних акцентів лише на завершальному етапі – переважно у червоному й зеленому відтінках [7, с. 1]. Часта робота на сирому папері дозволяла досягати ефектів плинності, розмиття й туманно-

сті, що надавало цим пейзажам медитативного характеру або поетичної недовомовленості.

Новаторство Фу Баоши в композиційних побудовах та техніці пензля було дійсно безпрецедентним. Саме в жанрі пейзажу художник досяг небувалої віртуозності, створюючи не стільки зримі краєвиди, скільки візуалізовані настрої. У цих образах садова іконографія постає як своєрідна форма внутрішнього ландшафту, що відкривався не стільки зовнішньому зору, скільки власне глибинному баченню. У ньому відлунюють голоси давньої традиції та пульсує життєва енергія унікального експресивного стилю Фу Баоши.

ЯНЬ ВЕНЬЛЯН: САД ЯК МОДЕРНІЗОВАНИЙ ПРОСТІР ВІЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧНОГО ДОСВІДУ

Якщо сад у живописних творах Фу Баоши постає насамперед метафорою «внутрішнього світу» («притулком внутрішньої сили»), іконографічні моделі якого втілено емоційно насиченими, експресивними, гнучкими, іноді з ефектом «розмиття» або «рваної» лінії, близькими до каліграфії пензлевими мазками, такими, що визначили унікальний авторський стиль майстра, – то у творах Янь Веньляна (顏文樑, 1893–1988) сад виступає в першу чергу натурним об'єктом чутливого спостереження та художньої інтерпретації крізь оптику раннього європейського модернізму кінця XIX – початку XX ст. На нашу думку, ця розбіжність пояснюється характером і місцем здобуття мистецької освіти. Фу Баоши навчався в Японії, де познайомився з традицією школи *ніхонга* (日本画) та східноазійським модернізмом (саме там митець почав переосмислювати класичну китайську традицію). Янь Веньлян свідомо обрав навчання у Франції (в Національній школі витончених мистецтв у Парижі), занурившись у середовище європейського реалізму та імпресіонізму. «Щодо імпресіонізму, – зізнавався художник, – мені він тоді не дуже подобався, але сам того не помічаючи, я теж опинився під його впливом» [10, с. 11].

Ці слова художника є показовими в контексті його творів на садову тематику, які, подібно до робіт Фу Баоши, займають визначне місце в його творчому доробку. Імпресіонізм надав Янь Веньляну нові можливості для осмислення глибоко вкоріненої в китайській культурі споглядальності садового ландшафту. Проте слід наголосити, що йдеться не про інтерпретацію саду як утілення історичної пам'яті, саду як «присутності минулого в теперішньому» [2, с. 6], а радше про вивчення саду як живого простору, пов'язаного з повсякденністю, урбаністикою та мистецькою рефлексивністю. Подібне бачення саду спостерігаємо в мистецтві французьких імпресіоністів з їх нескінченними «сніданками на траві», про що



Іл. 6. Янь Веньлянь. *Три пагоди відбивають місяць*. 1961. Полотно, олія. 37 × 25 см. Національний художній музей Китаю, Пекін [9]

нагадує Ван Сін у статті, присвяченій феномену «міських парків» в образотворчій культурі Шанхая 1950–1960-х рр. [13]. Історик вважає, що тема ця активно розвивалась у творчості багатьох сучасників Янь Веньляня: Лю Хайсу («Сніжна сцена в парку Фусін» (1978)), Хе Таньцзяня («Квіти півонії в парку Чжуншань» (1958)), Юань Сунняня («Народний парк» (1960)), а також у творчості самого Янь Веньляня. На його переконання, така естетична й культурна переорієнтація стала можливою під впливом «нового руху» в китайському образотворчому мистецтві, що спонукав митців залишити межі студійного простору й звертатися до практики пленеру як однієї з ознак художнього реалізму: «...парки ставали важливими локаціями занурення в справжнє життя» [13].

Повернення Янь Веньляня до садової тематики впродовж 1950–1960-х рр. у цьому контексті виглядає доволі показовим. Художник репрезентує візуальні мотиви, започатковані ще у 1920-х рр., засвідчуючи, з одного боку, тяглість естетичних зацікавлень, а з іншого – здатність цих мотивів до концептуальної та формальної трансформації під впливом змін культурного й соціального ландшафту. Нагадаймо, що у серії акварелей, створених під час подорожі до Ханчжоу в 1925 р., художник зобразив краєвиди Західного озера (Сіху) з характерними елементами класичного китайського саду: павільйонами, альтанками, містками, звивистими доріжками та розкішною, квітучою рослинністю (вербами, гібіскусами, соснами). Дослідники китайського пейзажу М. Ковальова та Лю Фань зауважують у цих ранніх творах витончений академічний рисунок, витриману в сріблястих тонах колористичну гаму [1, с. 71]. У творах зрілого періоду Янь Веньлянь продовжує дотримуватися «практики натурного бачення» як концептуального підґрунтя художнього висловлювання [10, с. 63], віддаючи перевагу техніці олійного живопису та невеликим горизонтальним форматам.

Більшість його творів, майже всі, виглядають як етюди, створені на пленері. Недивно, що митець приділяє багато часу подорожам, намагаючись зловити гру світла в пейзажах, фіксуючи враження від конкретного місця та часу. Янь Веньлянь був переконаний, що саме через начерки з натури художники розвивають навички швидкого й живого письма, що сприяє більш вільній і емоційно насиченій манері живопису. Свідомо підтримував і активно поширював методи пленерного живопису, етюдизму не тільки в рамках власної творчості, а й у своїй педагогічній практиці, тим самим сприяючи розвитку живого, спостережливого підходу до зображення природи й міського простору серед своїх студентів [11]. Відомо, зокрема, що картину «Три пагоди відбивають місяць» (іл. 6) Янь Веньлянь писав під час практичних занять зі студентами Чжецзянської академії мистецтв як зразок демонстрації техніки олійного живопису в межах пленерного навчального курсу, організованого для румунського професора Богдана Попеску [12, с. 217]. Картина залишається вдалою живописною інтерпретацією одного з найвідоміших пейзажних мотивів Західного озера в Ханчжоу – трьох кам'яних пагод, що відображаються в спокійній гладі води. Цей вид, який ще з часів династії Сун вважався уособленням класичного китайського садово-водного ландшафту (Гуо Сі (郭熙), Шень Чжоу (沈周)), художник подає крізь призму західного імпресіоністичного бачення.

Згаданий вище твір Янь Веньляня органічно вписується в іконографічну традицію «ставків з лотосами». Цей пейзажний мотив, що поєднав водну гладь, архітектурні елементи й квітучу рослинність, поступово став візуальним рефреном творчості Янь Веньляня 1960–1970-х рр. Уперше образ з'являється ще у ранній роботі «Холодне джерело» (1925), а згодом художник повертається до нього у своїх полотнах, серед яких «Три пагоди відбивають місяць» (назва відомого пейзажу в Західному озері, Ханчжоу, 1961), «Три басейни» (1962 та 1964), «Сад скромного адміністратора» (1964), «Сад Цансі» (1964), «Альтанка в центрі озера Західного саду» (1964), «Люйюань у Сучжоу» (1964) й, нарешті, картина з символічною назвою «Прекрасна весна» (1977–1978). Глибина просторового зображення досягається завдяки багатоплановій композиції, що ґрунтується на взаємопроникненні елементів деревної крони, водної поверхні та архітектурних структур. Як зазначає Гу Усянь, «широкі, енергійні мазки, великі кольорові площини надавали полотнам життєвої сили та динамізму» [10, с. 18]. Композиційний акцент змістився на дослідженні виражальних можливостей світла і кольору. За спостереженнями дослідника, «переважна більшість його олійних картин була насиченою кольором, з узагальненими формами, важкою й щільною фактурою» [10, с. 18]. У роботах цього періоду простежується зростання живописної свободи: мазок стає більш експресивним,



Іл. 7. Янь Венлянь. *Вогняна квітка*. 1970. Полотно, олія.
35 × 76 см. Національний художній музей Китаю,
Пекін [9]

палітра збагачується світлотіньовими нюансами, зростає емоційна насиченість композицій.

Формально-пластичних трансформацій зазнають і інші усталені сюжетні архетипи, так чи інакше пов'язані із зображенням садово-пейзажного простору. У дещо пізній роботі «Вогняна квітка» (іл. 7) (1970) художник відходить від традиційних образів «цвітіння сливи» або «посадки хризантем», зосереджуючи увагу на нетиповій для китайських садів рослині, сальвії. Щільно згруповані на передньому плані її яскраво-червоні пелюстки буквально пульсують, не потребуючи розгорнутого сюжету: квітка самодостатня, як емоційний акорд. Подібно до сливового цвітіння, сальвія у Янь Венляна – не просто декоративний мотив, привабливий чи вражаючий кольором, а образ миттєвості краси. Важливо зазначити, що такі сюжети урізноманітнюють візуальний наратив, виводячи садовий пейзаж за межі традиційної фіксації краси.

Варто нагадати ще один аспект, уже зазначений вище: сальвія як рослина європейського походження, що здебільшого висаджується в громадських міських парках і є характерною для західної традиції садово-паркового мистецтва, «засвідчила» розширення типології садово-ландшафтного образу за рахунок осмислення модернізованого міського середовища як нової естетичної, культурної, нарешті, соціальної реальності. У цьому контексті особливо резонують слова Ван Сіня, який зауважив, що «порівняно з такими новими темами, як індустриальне виробництво чи урбаністичні пейзажі, парк із поєднанням природи та міського середовища створював буфер – простір для адаптації. У ньому художники могли спиратися на знайоме й водночас поступово осмислювати, як треба змінювати техніку та уявлення, щоб відповідати новим соціалістичним реаліям. У цьому буфері



Іл. 8. Янь Венлянь. *Зелень парку Фусін*. 1963. Полотно, олія.
25 × 37 см. Національний художній музей Китаю,
Пекін [9]

приховано їхні сумніви, розгубленість, пошук, а також зусилля й прагнення зустріти нову епоху» [13]. Саме паркова тема в пейзажах Янь Венляна постає як така «буферна зона», що дозволяє зберегти естетику традиційного китайського саду, водночас вводячи нові образи, мотиви та композиційні рішення. Ця трансформація в пейзажній творчості художника чітко простежується у творах «Парк Сіцзяо. Рання весна» (1960), «Весна парку Чжуншань» (1964), «Сад (парк) Цзіньань» (1964), «Зелень парку Фусін» (1963), а також у пізніших творах 1970-х рр.: «Червоніє, коли прилітають гуси» (1974), «Літній день у саду Ліян» (1973).

Особливо показовою, на нашу думку, є «Зелень парку Фусін» (іл. 8), написана в Шанхаї. Художник передає повсякденну сцену прогулянки серед дерев, залитих м'яким сонячним світлом, у парку, що колись мав назву «Французький сад». Композиція вирішена за принципом глибинної перспективи, що веде глядача вглиб алеї, створюючи ефект залучення до простору картини. Освітлення та кольорова палітра виразно імпресіоністичні: короткі мазки, гра теплих і холодних відтінків,



Іл. 9. Янь Венлянь. *Коли онуці Цінчен було сім років*. 1965. Полотно, олія. 29,5 × 44 см. Національний художній музей Китаю, Пекін [9]

світлові ефекти передають атмосферу пізнього дня. Художник зосереджується на «зображенні парку як простору, відкритого для народу, як місце спільного відпочинку», що, як зазначає Ван Сін, «мало важливе політичне значення» [13]. При тому автор картини уникає ідеалізації, передаючи побачене крізь призму особистого сприйняття. У цьому – ще один прояв тієї самої адаптаційної стратегії, про яку писав дослідник: через знайоме, ліричне й медитативне Янь Венлянь поступово наближається до нової дійсності, не відмовляючись від індивідуального живописного бачення, а навпаки – переосмислюючи його в новому контексті.

Сюжет саду перед родинним будинком займає чільне місце в пізньому періоді творчості Янь Венляня [9, с. 5]. Загалом слід зазначити, що на межі 1960–1970-х рр. у садово-парковій тематиці митця з'являються нові інтонації: інтимізація пейзажу й інтерпретація саду як особистісного, емоційно значущого простору – вже відомого нам як «духовний притулок». Композиції стають дедалі більш суб'єктивними, колір – чистішим і узагальненішим [10, с. 87]. Дослідники наголошують на поступовому відстороненні від зовнішнього світу та зверненні «до спогадів, мовчазних заміток», до «нашарування й комбінування образів минулого – коротких сцен, що промайнули швидко, але залишили глибокий емоційний слід» [10, с. 87].

У більшості пейзажних картин цього періоду людські фігури або відсутні, або зведені до мінімуму («Літо. Парк Сайян» (1973), «Ставок у саду Чжуншань» (1973)). Винятком стають роботи, де розкривається тема родинного кола. Однією з таких є картина «Куточок рідного дому» (інша назва – «Коли онуці Цінчен було сім років» (1965)), що поєднує жанровий мотив, інтимність сімейної сцени з ознаками традиційного китайського пейзажу (іл. 9). Зображення дитини в межах локального простору подвір'я (саду) не створює акценту на фігурі, навпаки – підкреслює її органічну



Іл. 10. Янь Венлянь. *Літо*. 1972. Полотно, олія. 24 × 37 см. Національний художній музей Китаю, Пекін [9]

включеність у поетизоване рослинне оточення (маленька дівчинка «схожа на квіткову бруньку», як образно зауважив дослідник творчості художника Ван Сяо [9, с. 5]). Домінування чистих, проте м'яких зелених, охристих і коричневих тонів формує внутрішню врівноважену палітру, що відповідає загальному настрою спокою та ліризму. Відсутність лінійної перспективи або сильних світлотіньових контрастів зумовлює камерність зображеного простору. Композиційна замкненість фокусує увагу на приватному, майже інтимному фрагменті щоденного життя.

Аналогічні мотиви спостерігаємо в роботах «Ранкове світло» (1974) та «Сцена в саду» (1974), де художник опрацьовує тематику замкненого простору й стану підкресленої внутрішньої рівноваги через сюжети з домашніми тваринами. Штокрози й мальви, що традиційно асоціюються із замиською тишею та сільським садом, стають центральним пластичним та символічним елементом у картині «Літо» (іл. 10) (1972). Простір зменшується до невеличкого тихого дворика, в якому невисокий дерев'яний паркан і квіти вибудовують ритмізовану кольорову структуру. Художник уникає різких контрастів, відмовляється від різких контурів і працює легкими мазками, м'якими тональними переходами. Колористичне мислення художника виявляється у здатності створювати візуально вивірені, майже музикальні живописні тканини, які цілком слушно були охарактеризовані дослідниками як «справжні поеми кольору» [9, с. 5]. Водночас живописна манера Янь Венляня не втрачає характерну для китайської традиції повагу до природного ходу речей. Через зображення буденних сцен художник ретранслює ідею внутрішньої завершеності, впорядкованості всесвіту. У пізньому періоді творчості Янь Венляня простота й камерність композицій відображають не стільки втечу від дійсності, скільки внутрішню естетичну зрілість митця, що трансформує буденне у простір філософського осмислення.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що садовий мотив виступає важливим каналом культурної спадкоємності між класичним минулим і новим періодом в історії Китаю. Незважаючи на політичні й естетичні трансформації, садова тематика, що була майже витіснена на початку XX ст., відроджується та переосмислюється в живописі 1940–1950-х рр., зокрема в пізній творчості Фу Баоши та Янь Венляна. Порівняння садових пейзажів у доробку цих художників підтверджує два розбіжні художні підходи до зображення природи й садового простору, що значною мірою зумовлені освітою митців у різних культурних середовищах: східноазійському модернізмі (Фу Баоши) та європейському реалізмі й імпресіонізмі (Янь Венлян).

Для Фу Баоши сад постає насамперед як філософська метафора внутрішнього світу. Художник розвиває тему самотництва, де сад виступає сим-

волом, архетипом, духовною конструкцією. У цих вертикальних композиціях природа постає простором самозаглиблення, історичних алюзій, поетичного настрою. Живописна мова Фу Баоши тяжіє до каліграфічної експресії, вона – гнучка, емоційна, динамічна. На противагу цьому у Янь Венляна сад – це реальний об'єкт натурного спостереження, елемент повсякденного світу, засіб фіксації мінливої атмосфери, гри світла і кольору. Садові пейзажі цього митця репрезентують як традиційні сюжети (наприклад «ставок з лотосами»), так і нові мотивні структури: родинний сад, сад емоційної пам'яті. У невеликих за розміром горизонтальних композиціях художник прагне просторової глибини, ясності форми, конкретності місця та часу, що зближує його живописну манеру з французьким імпресіонізмом.

Ця художня дихотомія вказує на широту адаптаційних стратегій китайського живопису у XX ст. та засвідчує його багатовекторну модернізацію. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис у Китаї XX ст. (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33, т. 1. С. 68–75. URL : <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> (дата звернення : 12.09.2024).
2. Brash C. S. Keeping the past present: representations of ming dynasty gardens : PhD Dissertation : Art History. Minneapolis : University of Minnesota, 2012. 226 p.
3. Keswick M. The Chinese Garden: History, Art & Architecture. London : Rizzoli, 1980. 216 p.
4. Ledderose L. The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art. *Theories of the Arts in China* / edited by Susan Bush and Christian Murck. Princeton : University Press, 1983. P. 165–183.
5. 傅抱石. 傅抱石画论/陈履生主编. 郑州: 河南人民出版社, 1999. 129页 [Фу Баоши. Теорія живопису Фу Баоши / голов. ред. Чень Люйшен. Чженчжоу : Народне видавництво провінції Хенань, 1999. 129 с.].
6. 傅抱石. 傅抱石画选. 南京博物院, 朝华出版社合编. 北京: 朝华出版社, 1988. 115页.[Фу Баоши. Вибрані картини Фу Баоши. Нанкінський музей, Видавництво Чаохуа, спільне упоряд. Пекін : Видавництво Чаохуа, 1988. 115 с.].
7. 傅抱石. 傅抱石绘制. 北京: 北京工艺美术出版社, 2003. 104页 [Фу Баоши. Живопис Фу Баоши. Пекін : Видавництво прикладного та художнього мистецтва, 2003. 104 с.].
8. 傅抱石. 傅抱石山水画册. 上海: 上海人民美术出版社, 2018. 80页 [Фу Баоши. Альбом пейзажів Фу Баоши. Шанхай : Народне художнє видавництво Шанхаю, 2018. 80 с.].
9. 王骁著. 颜文樑. 北京: 文化艺术出版社, 2009. 262页 [Ван Сяо. Янь Венлянь. Пекін : Видавництво культури й мистецтва, 2009. 262 с.].
10. 沧浪之水: 苏州美术馆馆藏颜文樑作品特展/苏州市公共文化中心, 苏州美术馆编. 苏州: 吴轩出版社, 2014. 125页 [Вода Цанлан: Спеціальна виставка творів Яня Венляна з колекції Сучжоуського музею мистецтв / Суспільно-культурний центр м. Сучжоу ; упоряд. Сучжоуський музей мистецтв. Сучжоу : Видавництво Гу У-сянь, 2014. 125 с.].
11. 林文霞. 颜文樑: 现代艺术家. 畫論. 作品. 生平. 北京學林出版社出版的, 1996. 190页 [Лін Венся. Янь Венлянь: сучасний митець, теорія, твори, біографія. Пекін : Видавництво Сюелін, 1996. 190 с.].

REFERENCES:

1. Kovalova, M., & Liu, F. (2020). Oliynyi peizazhnyi zhyyvopys 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. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> [In Ukrainian].
2. Brash, C. S. (2012). *Keeping the past present: Representations of Ming dynasty gardens* [PhD dissertation, University of Minnesota]. University Digital Conservancy. hdl.handle.net
3. Keswick, M. (1980). *The Chinese garden: History, art & architecture*. Rizzoli.
4. Ledderose, L. (1983). The earthly paradise: Religious elements in Chinese landscape art. In S. Bush & C. Murck (Eds.), *Theories of the arts in China* (pp. 165–183). Princeton University Press.
5. Fu, B. (1999). *Fu Baoshi hua lun* [Fu Baoshi's theory of painting] (L. Chen, Ed.). Henan People's Publishing House. [In Chinese].
6. Fu, B. (1988). *Fu Baoshi hua xuan* [Selected paintings of Fu Baoshi] (Nanjing Museum & Zhaohua Publishing House, Eds.). Zhaohua Publishing House. [In Chinese].
7. Fu, B. (2003). *Fu Baoshi hui zhi* [Drawings by Fu Baoshi]. Beijing Arts and Crafts Publishing House. [In Chinese].
8. Fu, B. (2018). *Fu Baoshi shanshui hua ce* [Fu Baoshi's landscape paintings album]. Shanghai People's Fine Arts Publishing House. [In Chinese].
9. Wang, X. (2009). *Yan Wenliang* [Yan Wenliang]. Wenhua yishu chubanshe. [In Chinese].
10. Suzhou Public Cultural Center & Suzhou Art Museum (Eds.). (2014). *Canglang zhi shui: Suzhou meishuguan guancang Yan Wenliang zuopin tezhan* [Water of Canglang: Special Exhibition of Yan Wen's Works from Suzhou Art Museum]. Guwuxuan chubanshe. [In Chinese].
11. Lin, W. (1996). *Yan Wenliang: Xiandai yishujia. Hualun. Zuopin. Shengping* [Yan Wenliang: Modern artist. Painting theory. Works. Biography]. Xuelin chubanshe. [In Chinese].
12. Lin, W. (1982). *Dangdai yishujia: Lilun, zuopin he zhuanji. Yan Wenliang* [Contemporary artists: Theory, works and biography. Yan Wenliang]. Shanghai Diwu chubanshe. [In Chinese].

12. 林文霞. 当代艺术家: 理论、作品和传记. 颜文樑. 上海: 上海第五出版社. 1982. 250页 [Ліннь Венься. Сучасні митці: теорія, твори та біографії. Янь Венлянь. Шанхай: П'яте шанхайське видавництво, 1982. 250 с.].
13. 王欣. 刘海粟吴湖帆笔下的那些公园. 中国画里的上海公园. 艺术评论. 2021. URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_13061594 (дата збереження: 12.09.2024) [Ван Сін. Парки, змальовані Лю Хайсу та У Хуфанем: Шанхайські парки у китайському живописі. Мистецька критика, 2021] 王欣. 刘海粟吴湖帆笔下的那些公园——中国画里的上海公园. 澎湃新闻. [Ван Сін. Парки в роботах Лю Хайсу та У Хуфана – шанхайські парки в китайському живописі. *The Paper*]. URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_13061594 (дата звернення: 12.09.2024).
13. Wang, X. (2021, June 18). *Liu Haisu Wu Hufan bixia de naxie gongyuan – Zhongguohua li de Shanghai gongyuan* [Parks depicted by Liu Haisu and Wu Hufan – Parks in Shanghai in Chinese paintings]. *The Paper*. https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_13061594 [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2025.02.08

Wengang LYU, Valentyna CHECHYK BETWEEN TRADITION AND MODERNITY: THE CONTINUITY OF GARDEN MOTIFS IN CHINESE ART OF THE 1940S–1970s

The article examines the transformation of the garden motif in Chinese painting from the 1940s to the 1970s in the context of the dynamic interplay between traditional imagery and modernization processes. The analysis begins by considering the garden in Chinese culture as a deeply symbolic space associated with philosophy, literature, and spiritual experience.

Particular attention is given to the methods of preserving and reinterpreting classical iconography amid the cultural, ideological, and aesthetic shifts of the mid-twentieth century. Special emphasis is placed on the work of two iconic artists – Fu Baoshi and Yan Wenliang – who represent contrasting visual strategies for renewing the garden theme. In the work of Fu Baoshi, who develops the tradition of East Asian painting, the garden appears as a metaphysical space in which nature, architecture, and human presence merge into a unified philosophical landscape. The artist formulates his own iconography of the “landscape garden with a hermit.”

Fu Baoshi reinterprets traditional imagery by introducing innovative techniques and asymmetrical compositions dominated by dense ink masses, improvisational line and dynamic texture. In his painting, the garden becomes a site of inner enlightenment, a refuge for the mind and soul, combining cultural memory with modern reflection.

By contrast, in Yan Wenliang's landscape painting, the garden emerges as a modernized space of artistic experience. Educated within European artistic practices, Yan Wenliang approaches the garden as a tangible, urban, and contemplative environment. Influenced by Impressionism, he turns to plein-air painting, capturing the play of light, seasonal transitions, and everyday scenes.

His works from the 1950s to the 1970s demonstrate the evolving image of the garden: from classical motifs to a “buffer space” mediating adaptation to new socio-cultural realities, and later to an intimate, personal landscape full of emotional depth and lyricism.

KEYWORDS: modern Chinese painting, traditional landscape, iconographic program, typology, figurative models of the garden, Fu Baoshi, Yan Wenliang

Стаття надійшла до редакції: 20.08.2025

Прийнята до публікації: 03.10.2025

Дата публікації: 30.12.2025

© Лю В., Чечик В., 2025



Ця робота ліцензується відповідно до
Creative Commons Attribution 4.0 International License