

УДК 7.01.02

DOI:10.30857/2617-0272.2023.4.15.

ТЕН С.

Львівська національна академія мистецтв, Львів, Україна

**ІННОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖИВОПИСУ ФУ БАОШІ В ПЕРІОД ЙОГО ПРОЖИВАННЯ В ПРОВІНЦІЇ СИЧУАНЬ (40-Х РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

**Мета:** дослідити процес трансформації художнього стилю Фу Баоші в період його проживання в Чунціні, провінція Сичуань під впливом модерністичних тенденцій китайського малярства початку ХХ ст.

**Методологія.** Здійснено порівняльний аналіз творів Фу Баоші у компаративному контексті розвитку китайського малярства ХХ ст., виконано мистецтвознавчий аналіз художньо-пластичних характеристик стилістично близьких творів, об'єднаних тематикою, композицією, застосованими живописними прийомами та засобами.

**Результати.** Досліджено такі аспекти мистецької діяльності Фу Баоші: тематичний діапазон творів, їх композиційні характеристики, інноваційність мови, можливості використання живописного матеріалу для трансформації індивідуальної практики. Виявлено, що художньо-пластичні характеристики творів Фу Баоші після переїзду до провінції Сичуань відзначаються єдністю, що відображалася в тематиці, композиції, застосованих живописних прийомах та засобах. Стилістично його малярська практика того періоду визначалася виразними інноваційними підходами, на які впливали особливості місцевого ландшафту та естетична програма тогочасного суспільства. Глобалізовані синтетичні міркування стосовно живописних методів тогочасних митців спроектовано на пейзажний досвід Фу Баоші, здобутий ним у провінції Сичуань. Серед великої кількості творів, які побачили світ у сичуанський період, особлива увага звернена до серії робіт «Пейзаж дощу», в якій яскраво проявилися інноваційні та трансформаційні тенденції майстра.

**Наукова новизна.** Встановлено, що інноваційні тенденції мистецької практики Фу Баоші можуть бути охарактеризовані як один із важливих етапів формування нової індивідуальної техніки пейзажного живопису, що згодом була названа його іменем – «Баоші Цунь».

**Практична значущість.** Результати наукового дослідження дозволить по новому оцінити вклад Фу Баоші у скарбницю світового мистецтва.

**Ключові слова:** мистецтво Китаю, тенденції китайського живопису ХХ століття, провінція Сичуань, мистецтво, пейзажний живопис, малярська практика Фу Баоші, модернізм, ілюстрація, художник, прийоми китайського мистецтва.

**Вступ:** Під час проживання Фу Баоші у місті Чунціні провінції Сичуань ним було створено низку репрезентативних творів інноваційного характеру, тому цей етап у науковому середовищі визнано важливим періодом його творчої кар'єри. Саме цей період пейзажного живопису Фу Баоші став вихідною точкою та значимим чинником формування його новаторства. Наукова робота інтерпретує теоретичні міркування Фу Баоші про творчість у Сичуанський період, аналізує життєвий досвід майстра, вивчає процес трансформації його художньо-пластичної мови. Встановлення імпульсу мистецьких змін, процесу формування нового стилю пейзажного живопису Фу Баоші

надає теоретичну базу для подальших дослідників китайського пейзажного живопису, забезпечує розуміння створених ним нових технік, стимулює розвиток сучасного китайського живопису.

**Аналіз попередніх досліджень.** Для визначення характерних рис початкового етапу процесу формування художнього стилю Фу Баоші особливо важливим стає емпіричний аналіз матеріалу. Слід зазначити, що попри доволі обширну джерельну базу, системне дослідження живопису Фу Баоші все ж не проводилося на належному рівні. Тематичні дослідження низки науковців розгорталися передусім у площині простого аналізу «зображення», хоча концептуальний

діапазон трансформаційного досвіду майстра однозначно заслуговував додаткового аналізу. Більшість попередніх досліджень були присвячені характеристикам раннього стилю Фу Баоші, особливостям живопису та взаємозв'язку з соціальним середовищем. Серед кращих наукових праць, в яких аналізується творчий метод Фу Баоші слід відмітити праці таких науковців-дослідників: Ван Сінхуа, який опублікував наукову розвідку «Дев'ять пісень Фу Баоші на тему зміни пейзажного живопису»; Лю Сінчжун, що досліджував біографію митця та опублікував наукову розвідку «Мистецьке життя Фу Баоші»; Шень Цинь, який аналізував культурологічні аспекти мистецтва та опублікував статтю «Фу Баоші – дві картини Сян, дослідження історичної трагедії»; Лі Сяосун, який спеціалізувався на вивченні сучасних йому мистецьких явищ та опублікував наукову розвідку «З передмови до виставки живопису в Чунціні». Саме в цих роботах доволі ефективно розкривається творчість Фу Баоші «періоду Цзінганпо». Слід зазначити, що окремі західні дослідники також займалися вивченням творчості Фу Баоші, у тому числі його періоду перебування в Чунціні. Проте більшість з них розглядала роботи Фу Баоші в загальному контексті, досліджуючи їх історичні та соціальні аспекти, тоді як окремі дослідники зосереджувалися на конкретних аспектах його творчості. Наприклад, Аніта Чунг [11], американська сходознавчиня, та Шела Вейнкер [15] з Великої Британії представили творчість Фу Баоші західній мистецькій спільноті шляхом організації виставок його робіт в Америці та колекцій у Європі. Вони аналізували роботи Фу Баоші з погляду історичного та соціального контексту, включаючи антияпонську війну, романтизм під час війни та контекстуалізацію [13]. Кореєць Лі Хе Джун успішно захистив дисертацію в Манчестерському університеті на тему «Дослідження візуальної сучасності та національної ідентичності в Китаї ХХ століття: самосвідомість і критична реакція Фу Баоші

під час китайсько-японської війни». У своєму дослідженні Лі Хе Джун [14] не лише звернув увагу на історичний контекст, але й на роль національної ідентичності та самосвідомості як важливих факторів у процесі еволюції творчості Фу Баоші, незважаючи на вплив японського мистецтва на нього. Британський дослідник Девід Кларке [12] провів специфічне дослідження елемента «вода» у творчості Фу Баоші. «Вода» виступала як засіб малювання та об'єкт зображення в роботах художника, включаючи дощ, річки, озера тощо. Дослідник зазначив двоїсту природу цього елемента у процесі творчості художника, розглядаючи його як ознаку сучасних тенденцій. Однак слід визнати, що дослідження творчого доробку Фу Баоші в період проживання в провінції Сичуань і, відповідно, аналітичне усвідомлення початкового етапу формування нового стилю потребує додаткового доопрацювання.

**Постановка завдання.** Мета статті – дослідити процес трансформації художнього стилю Фу Баоші в період його проживання в Чунціні, провінція Сичуань під впливом модерністичних тенденцій китайського малярства початку ХХ ст.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Фу Баоші (1904–1965) був не лише видатним сучасним китайським живописцем, а й відомим мистецтвознавцем. Він викладав на факультеті мистецтв Центрального університету (нині факультет образотворчих мистецтв Нанкінського нормального університету), був президентом Академії китайського живопису провінції Цзянсу, віце-головою Асоціації художників Китаю, головою Цзянсуського відділення Асоціації художників Китаю, а також талановитим, освіченим і досконалим майстром. В історії сучасного китайського мистецтва Фу Баоші вважається репрезентативним художником, який зробив великий внесок у китайський живопис. Завдяки його живописній практиці традиційний стиль китайського пейзажного живопису був суттєво видозміненим, техніка виконання творів була настільки суттєво

трансформована, що згодом вона отримала власну назву за іменем художника, відому сучасному мистецтвознавству як «Баоші Цунь» (іл. 1).

Час у 1940-х роках, коли майстер Фу Баоші жив у Чунціні (провінція Сичуань) (іл. 2), був визначальним для формування нової, новаторської за пластикою, а водночас класичною за суттю мови тогочасного китайського пейзажного живопису 20 століття. У цей період Фу Баоші створив низку знакових творів, серед яких відзначмо «Літні гори» (іл. 3), «Стрімкий сутінковий дощ» (іл. 4), «Даді Цаотан» (іл. 5), «Цюй Юань» (іл. 6), «Жінки, що йдуть» (іл. 7).

Слід відзначити, що до провінції Сичуань Фу Баоші прибув вже доволі успішним та сформованим художником, педагогом та дослідником. Отримавши освіту на художньому відділенні педагогічного коледжу, він мав власний педагогічний досвід, зокрема – роботу вчителем у початковій школі при педагогічному коледжі, а згодом – викладачем історії мистецтва факультету мистецтв Центрального університету в Нанкіні. В доробку митця були й теоретичні розробки, зокрема звернемо увагу на працю «Історію змін у китайському живописі» (1929), яка у 1931 році була опублікована у видавництві «Нанкін» у Шанхаї. Можна відзначити і певний фінансовий успіх творчих робіт Фу Баоші на виставках як в Китаї, так і за кордоном [4].

Як помітний факт відзначимо й те, що завдяки підтримці директора Бейпінської художньої академії Сюй Бейхуна (1895–1953) та голови уряду провінції Цзянсі Сюн Шихуї, які звернули увагу на особливі досягнення Фу Баоші у сфері каліграфії, живопису і різьбленню на печатках, молодому і перспективному художнику вдалося отримати мистецьку освіту в Японії. Під час навчання в Японії Фу Баоші, слідом за своїм наставником Кінбарою Сейго (1888–1958), вивчав історію та теорію західного мистецтва, сучасне мистецтво тощо. Він також наполегливо працював над вивченням японських та

західних технік живопису. Завдяки успіху його виставки каліграфії, живопису та гравюри на печатках, що відбулася в Токіо у травні 1935 року ще під час навчання, його твори були визнані японським мистецьким середовищем. Цікаво, що концепції експозиції цієї виставки допомагали розробити китайський вчений Го Моруо та японський наставник молодого майстра Фу Баоші – професор Кінбара Сейго. Виставку відвідало багато відомих людей з Китаю та Японії, кілька знаменитостей зробили відгуки на цю виставку, а більшість робіт на виставці були придбані японськими колекціонерами, про що писав у своєму щоденнику японський наставник майстра – Кінбара Сейго [4].

Для загального розуміння тогочасної ситуації відзначимо, що в 30–40-их роках ХХ століття Чунцін провінції Сичуань опинився у епіцентрі політичних подій країни. Зокрема, саме сюди китайський уряд вирішив перенести столицю з Нанкіна (провінція Цзянсу) [5]. У травні 1938 року тут було створено Третій відділ Політичного департаменту Військової комісії китайського національного уряду, директором якого призначили Го Моруо, який невдовзі запросив Фу Баоші приєднатися до нього в Ухані. Саме там Фу Баоші став секретарем Го Моруо. У квітні 1939 року сім'я Фу прибула до Чунціна, провінція Сичуань, а сам він все ще працював у Третьому відділі Політичного департаменту Військової комісії.

До приїзду в Сичуань художній стиль Фу Баоші був далеким від довершеності, художник все ще перебував на стадії мистецького пошуку. Мистецтвознавці виділяють два виразніші періоди творчості митця, які передували його приїзду в Сичуань і поєднують їх з досвідом, який він отримав до поїздки на навчання до Японії (до 1932 року), та безпосередньо в Японії (від 1932 по 1935 рік). Перший період творчості майстра характеризується його заглибленням у традиційні техніки китайського мистецтва. Пов'язане це з тим, що свій творчий шлях Фу Баоші розпочинав у порцеляновій майстерні

та майстерні з виготовлення рам, де під керівництвом майстра копіював старовинні

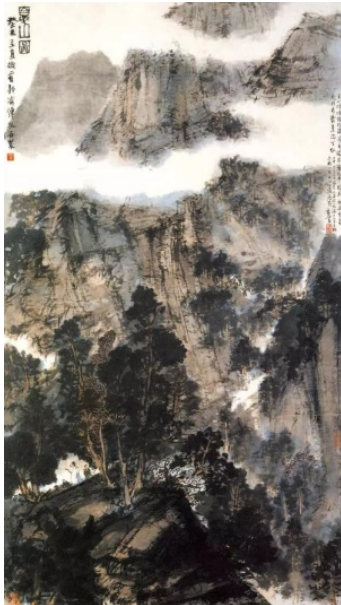
картини і вивчав доробок класика китайського мистецтва Ши Тао (іл. 8).



Іл. 1. Характерний зразок техніки «Баоші Цунь»



Іл. 2. Гори та ландшафти Чунцина.  
Сучасне фото



Іл. 3. Фу Баоші, «Літні гори». Папір, кольорова туш, 111 x 62,5 см, 1943, Палацовий музей у Забороненому місті (Пекін)



Іл. 4. Фу Баоші «Стрімкий сутінковий дощ». Папір, кольорова туш, 103,5 x 59,4 см, 1945, Нанкінський Музей



Іл. 5. Фу Баоші. «Даді Цаотан». Папір, кольорова туш, 85,0 x 58,1см, 1942, Палацовий музей у Забороненому місті (Пекін)



Іл. 6. Фу Баоші. «Цюй Юань». Папір, кольорова туш, 58x84см, 1942, Нанкінський Музей



Іл. 7. Фу Баоші «Жінки, що йдуть». Папір, кольорова туш, 65x560см, 1944





Іл. 8. Ши Тао (1642–1708),  
«Читання під сосною».  
193×97см, папір, туш



Іл. 9. Мей Цин (1623–1697)  
«Високі гори і поточні води».  
Папір, туш, 249,5×121см, 1694,  
Палацовий музей у  
Забороненому місті (Пекін)



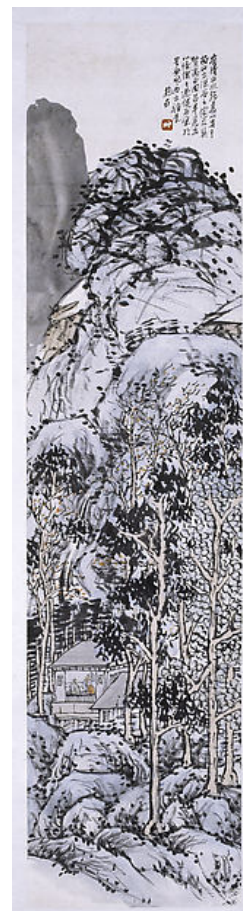
Іл. 10. Чен Суй (1607–1692). «Гори».  
Папір, туш 29,5× 22,7см,  
Музей провінції Чжецзян



Іл. 11. Фу Баоші «Соснові скелі,  
що п'ють разом». Папір, кольорова  
туш, 133,6х32,2см, 1925.  
Нанкінський Музей



Іл. 12. Фу Баоші «їхати на віслюку  
під бамбуковим деревом». Папір,  
кольорова туш, 133,6 х 32,2см, 1925,  
Нанкінський музей



Іл. 13. Фу Баоші «Павільйон біля  
води в осінньому лісі». Папір,  
кольорова туш, 133,6х32,2 см,  
1925, Нанкінський музей

У передмові до хроніки Ши Тао Фу Баоші написав: «Я вивчаю Ши Тао, це стало моїм хобі, любові до Ши Тао просто неможливо позбутися» [7]. Як можна зрозуміти з цього фрагмента, Фу Баоші був великим шанувальником Ши Тао і з його праць він почерпнув не лише техніку живопису стародавніх художників, але передусім, усвідомив принципи вираження ними власних внутрішніх почуттів. У процесі аналізу класичного китайського живопису Фу Баоші познайомився з доробком Аньхой Мей Цин (1623–1697) (іл. 9) та Чен Суй (1607–1692) (іл. 10), яких він навіть дещо наслідував у своїх ранніх роботах.

Одна із перших відомих робіт Фу Баоші – «Соснові скелі, що п'ють разом» (іл. 11). На картині, що нині зберігається в колекції Музею Нанкіна, зображено два величезні камені на близькій відстані, вершини яких спрямовані вгору і вниз ліворуч. У центрі композиції зображено двох старих чоловіків, що сидять обличчям до обличчя на скелі і п'ють чай на галявині. Важливим мотивом центральної зони композиції твору стають гори, між якими протікає ріка з водоспадом, та протиставлені їм гори заднього плану «далекі гори», які були написані в плернерній манері [2].

Напис на цій картині свідчить про те, що Фу Баоші вивчав техніку живопису Чен Суй, але не наслідував її повністю. Він використовував вільні, випадкові лінії та розслаблені помах пензля для формування неповторної стилістики власної роботи. Рослини, що ростуть на далеких схилах, зображені чорнильними крапками. Метою нанесення хаотичних та недбалих за характером чорнильних крапок та чорнильних ліній з легкою передачею кольору стає необхідність розриву суцільного контуру об'єктів, задля досягнення враження спонтанності та органічності. Такий метод письма в китайському мистецтвознавстві як правило означає принцип «лінії, яка розриває лінію». Очевидно саме на цьому етапі Фу Баоші усвідомив необхідність

пошуку оригінального способу трактування реальності у синтезі класичних та власноруч вигаданих прийомів.

Інша робота того ж періоду – «Їзда на віслюку під бамбуковим деревом» (іл. 12), написана 1925 року у вертикальній орієнтації (кольоровий папір, 133,6 x 32,2 см), нині зберігається в колекції Нанкінського музею. На мості верхи на віслюку зображений старий чоловік, одягнений у синій одяг. Він озирається на хлопчика-лютниста, якого акцентовано виразною червоною плямою одягу. Динаміки роботі надає рух хлопчика за віслюком та протиставлення статиці тла бамбукового лісу. Ліворуч від сцени, неподалік від дерев'яного мосту, зображена трав'яна хатина з книжками на столі, за хатою – похилий схил пагорба зі звивистою стежкою, що веде нагору, а вдалині на стежці ледь видніються два мандрівники на віслюках. Кожному елементу композиції надано вагомого змістового навантаження. Напис на картині свідчить, що автор створив цю роботу, вивчаючи манеру живопису художника Мі Фу (1051–1107, династії Сун). Фу Баоші вважав, що найуспішнішими послідовниками цього методу живопису стали Гао Кегун (1248–1310) епохи Юань та Дун Цічан (1555–1636) епохи Мін, які класичну стилістику доповнили власними малярськими «винаходами». Дослідники стверджують, що у порівнянні з іншими учнями тільки Фу Баоші, який вивчав картини Мі Фу систематично і глибоко, повністю зрозумів суть цього живописного методу.

Як свідчить практика, щоби досягнути суть давньокитайських традиційних технік і форм живопису та осучаснити їх, необхідне розуміння формотворчих принципів давньокитайського мистецтва. Саме тому Фу Баоші значну увагу приділив аналізу творчих методів класиків. Він усвідомив, що Мі Фу творив свої пейзажі без використання ліній, за допомогою пензля, вмоченого в туш, який горизонтально ковзав по рисовому паперу, залишаючи сцену туманною і неоднозначною. Саме в цей час художник

зрозумів, що цей експресивний метод якнайкраще підходить для вираження дощової погоди південного Китаю. Можливо, тут він слідував шляхом Гао Кегун династії Юань та Дун Цічан династії Мін, які теж намагалися інтерпретувати методику живопису Мі Фу. Відзначимо, що Фу Баоші іншим чином інтерпретував техніку Мі Фу. Суть зміни полягала у етапності роботи. Він спочатку окреслює гору та скелі світлою тушшю, а потім використовує чорні крапки туші, щоб зафарбувати їх горизонтально по всій картині. Він використовує цей метод свідомо, щоб «зламати» межі лінії. Причиною такої експресії став його бунт проти стереотипної формули китайського пейзажного живопису, яка полягає в контуруванні елементів лініями, та наступного за ним розтушовуванні.

Однією з ранніх робіт Фу Баоші, є твір «Павільйон біля води в осінньому лісі» (іл. 13), авторський напис на якому пояснює власні підходи до мистецтва та його новаторські наміри. Насамперед звернемо увагу на сюжет твору. У лівій частині роботи, ближче до середини, зображено дерев'яний павільйон для відпочинку в лісі. Альтанка збудована над струмком, а праворуч від неї – густий ліс. Усередині альтанки двоє літніх чоловіків розмовляють один з одним. Хвилястий схил пагорба внизу сцени залишає порожній простір у лівому нижньому кутку, а вдалині – прямовисні вершини у верхній частині сцени, з далекими горами, намальованими в пленерній манері. Сцена є осінньою, тому на додаток до листя, намальованого тушшю та квіткового синього кольору, тут також присутнє червоне листя, намальоване фарбою верміліон.

Зауважимо, що у цьому новаторському за суттю творі Фу не використовував традиційний китайський метод глибокої та віддаленої композиції, який зазвичай застосовується в живописі, а вирішив зобразити лише сцену переднього плану для якої віддалений пейзаж виступив звичайним стафажем. Використовуючи експресивні

живописні прийоми майстер намагається порушити регулярність контуру, використовує розлогі та жваві мазки пензля, які формують силуети гірських вершин. Рослини на далеких пагорбах замінюються чорними крапками туші. Ці риси в техніці можна побачити в прагненні Фу Баоші до композиційних змін, в той час як він також досліджує різноманітність технік виконання.

Увагу дослідників небезпідставно привертає картина Фу Баоші «Чоловік з милицею та арфою» (іл. 14). Виходячи з самої назви ми можемо зробити висновок, що в даному випадку Фу Баоші орієнтувався на творчість юаньського художника Ні Цзана (1301–1374). Як можемо зрозуміти з серії наступних творів, після створення цієї роботи Фу Баоші захопився технічними прийомами Ні Цзана, передусім принципом використання простих мазків для відтворення «простих пейзажів». Саме в цьому первісному творі бачимо застосування Фу Баоші принципу творення картини не шляхом наслідування техніки майстра, а шляхом перенесення у власну творчість «розслабленого стану душі» живопису Ні Цзана. Також, у цей період можна зауважити захоплення Фу творчою спадщиною давньокитайських літераторів. Цей порив став для нього характерним і згодом під час вивчення теорії традиційного китайського живопису і що стверджувало глибокий фундамент національної культури. Живописні прийоми, використані Фу у його картині для зображення гір, відмінні від методу Ні Цзана. Характер письма Фу Баоші у цій роботі більше нагадує ескізний метод, він невимушений, розслаблений, органічний і близький до природи. Водночас, у даному творі бачимо і деякі архаїчні риси. Композиція цієї роботи Фу Баоші все ще базується на характерному для класичного китайського малярства принципі триступеневого відтворення далекого, середнього та ближнього планів.

Описані вище чотири артефакти вважаються найбільш ранніми виявленими

та вцілілими роботами Фу Баоші, долю яких можна простежити. Збереглися вони через те, що через багато років після їх створення Фу Баоші знайшов ці свої власні картини у крамниці живопису та каліграфії та викупив їх. Відтоді вони перебували в його особистій колекції, а після смерті художника його родина подарувала їх Нанкінському музею. Відзначимо, що в згаданих творах спостерігаємо прагнення художника до еволюції власної художньої мови, які однак ще не набули виразних та самобутніх рис.

Вивчення особливостей живопису Фу Баоші, дозволяє ствердити, що він тривалий час перебував під впливом пластики японського живопису. Однак більшість його робіт, у яких прослідковуємо ремінісценції японського мистецтва постали вже після того, як майстер покинув Японію і переїхав жити до Чунціна.

З наведеного вище аналізу видно, що домінантними темами малярства Фу Баоші переважно залишаються пейзажі, птахи, комахи та рослини. Фігуративні мотиви зовсім не характерні раннім етапам його творчості. Композиція типових картин цього періоду формується зі своєрідних шарів гірських піків-вершин, накладених один на одного, щоб створити структуру гори. При тому форми об'єктів відтворено делікатно і суворо.

На аскетизм мистецького вислову художника загалом впливала як своєрідна природа краю, так і матеріальне становище митця. Після прибуття до Чунціна сім'я Фу Баоші жила в невеликому фермерському будинку на схилі Цзінган. Фу Баоші так описував своє життя в Чунціні: «Я жив поруч зі старою гірською дорогою, під схилом Цзінган в дуже маленькому будиночку, який спочатку використовувався як сторожова будка, розділена на дві кімнати бамбуковою огорожею, тому що кімната була маленькою і темною, тільки після сніданку мені доводилося виносити єдиний квадратний дерев'яний стіл до зали і використовувати світло, що проникало крізь двері, щоб

малювати, а коли я закінчував малювати, я ніс його назад на те саме місце, щоб поїсти або використати для інших цілей. Таким чином, мені доводилося двічі на день прибирати зі столу, збирати макулатуру, мити пензлі, мити чорнильніці, підмітати підлогу і витирати стіл» [6]. Очевидно, що в той час його житло було дуже скромним, а життя – важким. У своєму творі він написав: «Житло було лише захистом від стихії, а одяг, який я носив, був придбаний раніше. ... У будинку не було зайвої їжі» [8]. Щоб вижити, він також підробляв у Центральній академії політичних наук художнім редактором, а у вільний від роботи час почав укладати «Хроніку Ши Тао». Хоча життя було важким, адже Чунцін у той час був частиною великого ар'єргарду Китаю, під час війни він став політичним, культурним та економічним центром Китаю, де зосередилася еліта з усієї країни, а також деякі співробітники іноземних консульств. Фу Баоші був відкритою і товариською людиною і вмів заводити друзів. Ця його чеснота відіграла ключову роль в успіху його кар'єри. Іноземні друзі, з якими він товаришував, цінували і купували його роботи, що стало головною причиною поширення його творчості в інших країнах світу. У Китаї соціальна взаємодія є дуже важливим аспектом діяльності художника. Під час перебування в Чунціні Фу знайшов багато друзів, які згодом проявили себе як виразні персоналії в китайському літературному та мистецькому світі. «У Чунціні він добре порозумівся зі своїми колегами з Третього відділу Військової комісії національного уряду і познайомився з Лао Ше (1899-1966), Чжао Цінге (1914-1999), Хуан Мяоцзи (1913-2012), Лі Кераном (1907-1989). Близькими друзями також були У Цзуорен (1908-1997), Чень Чжифо (1896-1962) і Цзун Байхуа (1897-1986)» [9]. Про спілкування батька з друзями у своєму есе «Спогади про Ваджра По» розповів син Фу Баоші, Фу Сяоші. Там описується, що художники, які жили у Ваджра По, часто зустрічалися в будинку



патріотично налаштованого китаїця Ситу Цяо, їх часто відвідували карикатуристи Гао Луншен (1903-1977) і Чжан Веньюань (1910-1992), а також відомий живописець Лі Керан, а двома найвпливовішими з цих друзів були Сюй Бейхун і Го Моруо.

З моменту знайомства з Сюй Бейхуном у 1930 році Фу Баоші був високо оцінений ним і з тих пір просувався по кар'єрних сходах. Сюй Бейхун відіграв велику роль у творчому житті Фу, про що твердив у розмові з істориком східного мистецтва Чан Ренманом сучасний китаїський письменник Бао Лімін [1]. Відомий історик Чан Ренман на той час був викладачем Національної академії образотворчих мистецтв і мав глибокі дружні відносини з Фу Баоші. Саме Чан Ренману Фу Баоші делегував делікатну місію переконати Сюй Бейхуну дозволити йому зосередитися на практичній реалізації власного таланту, тобто перейти від викладання історії мистецтва до викладання практики китаїського живопису. Слід відзначити, що Сюй Бейхун відмовив художнику, оскільки за його словами «Фу Баоші дуже добре викладав історію мистецтва». Виявилось, що Сюй Бейхун не був надто високої думки про методи викладання Фу Баоші практики китаїського живопису. Тож, щоби довести протилежне, Фу Баоші вирішив влаштувати «Виставку Жень'у». Мистецтвознавець Лін Му також твердив складність стосунків між Сюй Бейхуном і Фу Баоші в Чунціні. На підтвердження своїх думок він цитує розповідь Бао Ліміна та аналізує причини відмови Сюй Бейхуна від Фу Баоші. Сюй Бейхун був переконаним антитрадиціоналістом, а Фу Баоші – переконаним традиціоналістом; Сюй Бейхун хотів використати західний живопис для порятунку східного мистецтва, а Фу Баоші виступав проти теорії «поєднання Сходу і Заходу», виступаючи за засвоєння іноземної культури на основі національної культури і збереження самобутності [3]. Відповідно, влаштовуючи власну виставку, Фу Баоші намагався ствердити власну спроможність

викладати практику китаїського живопису і вишукував у цій практиці новаторські риси. Натомість Сюй Бейхун свій оригінальний стиль живопису вважав непридатним для викладання. У протистоянні цих двох векторів ми вбачаємо один із вагомих чинників, які привели до формування неповторного стилю пейзажного живопису Фу Баоші.

На противагу Сюй Бейхуну підтримку Фу Баоші у його творчих пошуках надавав Го Моруо. З часу їх знайомства в Японії в січні 1933 року, вони на десятиліття стали вірними друзями. Го Моруо часто піклувався про Фу під час його перебування в Чунціні, підписував вірші до його картин, надавав художнику певну фінансову допомогу. У 1942 році Го Моруо завершив історичну драму «Цюй Юань», яка була поставлена в Чунціні і отримала великий резонанс. Цюй Юань – представник авторитетної наукової школи Давнього Китаю, своє життя присвятив відстоюванню гідності власної нації.

Національний дух діяльності Цюй Юаня настільки глибоко зворушив Фу Баоші, що він створив картину «Цюй Юань» до якої Го Моруо написав спеціальний і доволі довгий вірш. Загалом у творчому тандемі художника і поета постала цілісна серія творів, присвячена постаті Цюй Юаня. Збережені і каталогізовані роботи Фу Баоші свідчать, що Го Моруо написав близько тридцяти чи сорока віршів до картин художника, і ці вірші ефектно репрезентують творчість Фу Баоші. Наприклад, «Жінки, що йдуть», «Леді Сян» (іл. 15), «Дев'ять старих» (іл. 17) та інші збережені твори Фу Баоші містять вірші, написані Го Моруо.

Дослідження теорії мистецтва та створення робіт є важливою основою для оцінки художньої цінності та статусу митця, а також найкращим способом для художників продемонструвати свій талант. У провінції Сичуань Фу Баоші розробляв власну теорію живопису, чим заклав міцний фундамент для долання вершин своєї мистецької творчості. У провінції Сичуань Фу Баоші опублікував низку праць з історії та теорії мистецтва,

зокрема «Дослідження історії китайського живопису» (1940), «Походження гравюри на печатках» (1940), «Дослідження давнього китайського живопису» (1940), «Коротка історія китайської гравюри на печатках» (1940) та «Дослідження історії давнього китайського пейзажного живопису» (1940), «Дослідження давнього китайського живопису» (1940), «Коротка історія китайської гравюри на печатках» (1940), «Дослідження історії давнього китайського пейзажного живопису» (1940), «Ремесло Китаю» (1943) тощо. У цей період Фу Баоші також провів кілька тематичних досліджень, у яких аналізував доробок місцевих художників і різьбярів печаток. Саме цієї проблематики стосуються його праці «Хронологія Ши Тао Шанґрена» (1942) та «Хуан Мофу, печатник» (1940). Слід відзначити й кілька тогочасних наукових та науково-популярних розробок Фу Баоші у царині теорії мистецтва, зокрема «З духу китайського мистецтва війна буде виграна» (1940), «Прогрес китайської живописної думки» (1940) та інші. У праці «Розвиток давньокитайської живописної думки» він досить глибоко досліджує основні ідеї китайського живопису. Він також вказує на важливість Гу Кайчжі (348–409), Цзун Біна (375–443), Ван Вей (414–453) та інших у зміщенні акценту китайського живопису від створення фігур до пейзажного живопису, особливо він наголошує на необхідності обговорення культури мистецтва як глибинної суті китайського живопису. У праці «Дослідження історії китайського живопису в пейзажі, живописі, туші та розмиві» (1940) він прояснив основну траєкторію розвитку китайського живопису через вивчення історії живопису, а також вказав, що ці теоретичні дослідження слугували позитивним орієнтиром для його подальшого дослідження живописної практики. Його вагомим дослідженням під час перебування в Чунціні була «Хронологія Ши Тао», і він сам визнавав свою одержимість дослідженням Ши Тао:

«Дослідження творчості Ши Тао для мене стало майже фетишем, який я не можу покинути упродовж кількох останніх років. Чим більше я вивчаю, тим більше я зацікавлений, але також чим більше я вивчаю, тим більше у мене виникає проблем, тим більше я відчуваю, що це нелегка справа» [7]. Ши Тао, важливий новатор китайського пейзажного живопису пізньої династії Цин, не лише досягнув великих успіхів у живописі, але і в його теоретичному обґрунтуванні. Вивчення доробку Ши Тао не тільки допомогло Фу Баоші практиці пейзажного живопису, але й мало велике значення для формування його загальної теорії живопису та появи власних оригінальних живописних ідей.

Зазначмо, що Фу Баоші жив у Чунціні в період Цзінганпо – час, коли китайський живопис досяг етапу свого першого розквіту. Саме в цей час пейзажний і фігуративний живопис розвивалися суголосно. Відповідно, поетичний та історичний живопис Фу Баоші цього періоду виявилися дуже продуктивними. Стилістичне розмаїття цих полотен демонструє процес експериментування в пошуках власного стилю.

Вказуючи на інноваційні тенденції та трансформації живопису Фу Баоші в період його проживання в провінції Сичуань особливу увагу слід звернути на твір «Бамбуковий гай під дощем» (іл. 16). Це одна з тих робіт Фу стилю «Вітер, дощ і пейзаж», в якій він винайшов особливу техніку малярства. Метод цей базований на певних технологічних особливостях, характері використаних чи пристосованих матеріалів, їх фізичних характеристиках. З огляду на властивості матеріалів, основою методу можна вважати принцип розбризкування поверхнею грубого дешевого паперу особливої «квасцевої води» [10]. «Квасцева вода» – це суміш особливим чином приготованого клею тваринного походження. Такий клей (глютиновий клей) по суті є білковим клеєм, виготовленим зі шкір, кісток, сухожилів і зв'язок тварин, або

хорди осетрових риб. Цей вид клею із квасцями у певних місцях художник наносив на папір, забезпечуючи паперу певні фізичні

властивості, які допомагають досягнути враження, подібного до техніки «мокрого малювання» в акварелі.



**Іл. 14.** Фу Баоші «Чоловік з милицею та арфою». Папір, кольорова туш, 133,6x32,2см, 1925, Нанкінський музей



**Іл. 15.** Фу Баоші «Леді Сян». Папір, кольорова туш, 1944



**Іл. 16.** Фу Баоші «Бамбуковий гай під дощем». Папір, кольорова туш, 110,2 x 62,7см, 1944, Нанкінський музей



**Іл. 17.** Фу Баоші «Дев'ять старих». 1952, Меморіальний музей Го Моруо

Картини створені за цим методом, і серед них твір «Бамбуковий гай під дощем», характеризуються ритмікою смуг квасцевої

води, нанесених по діагоналі на папір. На папері, обробленому таким чином, художник малював великим пензлем,

вмоченим у світлу фарбу. Завдяки використанню згаданого методу досягалося відчуття живопису «по мокрому», який дуже вдало підходив для відтворення місцевого вологого клімату, імітації акварельних ефектів, наповнених відчуття вологості та дощової прохолоди. Даний метод передбачав два етапи послідовної роботи. Фінально живописний твір виконувався мокрим способом, подібно до акварельного живопису на поверхні, попередньо підготованій під час першого етапу роботи. Поверхня паперу після висихання квасцевої води, набирала вигляду і значення ізольованого шару, а велика площа нанесеної на неї фарби набувала ефекту «летючої білизни». У місцях активного розбризування води створюючи враження, що дощ йде з великою силою. Виявлені та згодом ефективно відтворені Фу Баоші художньо-пластичні особливості привели митця до усвідомленого реформування та інновації як живописного матеріалу так і техніки живопису майстра. Інноваційність цього методу живопису свідчить, що Фу Баоші був наділений тонким відчуттям мистецтва, посиленням аналітичним та практичним опануванням актуальних в той час технік іноземного живопису і поєднанням їх з традиційним китайським.

У зв'язку із економічними чинниками, зокрема відсутності у митця хорошого паперу «сюань» у часі його перебування в Сичуані, митець був змушений використовувати шовковичний папір (кору), який був грубим, доступним в цих околицях папером. Майстер зрозумів фізичні можливості матеріалу, зокрема здатність шовковичного паперу витримувати багаторазове нанесення фарби, стійкість до механічних впливів навіть жорстких за структурою пензлів, що дозволяло застосовувати етапність нанесення окремих шарів, підпорядкування пластичної мови творчим імпульсам та бажанням творця. Задля забезпечення відносної гладкості поверхні паперу та належної зміни

водопроникних його характеристик, художник усвідомив необхідність обробки та чищення шорсткої поверхні шовковичного паперу квасцевою водою. У процесі розведення квасцевої води Фу Баоші не завжди зміг наносити її рівномірно. Оскільки в певних місцях розтирання виходило не щільним, частина поверхні перекривалася надто густо, що приводило до нерівномірного наступного зчеплення носія з фарбою. Оскільки в таких місцях фарба «не лягала», отримана неоднорідна текстурована поверхня була особливо придатною для відтворення ефекту дощу чи вологої погоди. Фу Баоші любив малювати на папері з шовковиці (кори), який є дуже гнучким і придатним для багаторазового фарбування. Практична майстерність Фу Баоші, використання техніки розбризування води та пензля в живописі стали важливою ознакою його унікального стилю і сприяли появі у майстра нових аспектів та ідей щодо теоретичного дослідження пейзажного живопису Китаю.

**Висновки.** Проведені дослідження показали, що досвід життя в Сичуані мав вплив на творчий шлях визнаного митця, тому що пластична мова живопису водорозчинними фарбами Фу Баоші саме в цей час набула виразної початкової художньої форми, що згодом еволюціонувала у самодостатній художній стиль, заклала міцний фундамент для пізнішого стилю пейзажного живопису Фу Баоші. Виявлено, що творчість Фу Баоші до його приїзду в Сичуань і стиль його живопису в цей період в основному базувалися на вивченні традиційного китайського мистецтва. Аналітичне опрацювання доробку художника дозволяє стверджувати його цілеспрямоване зацікавлення регіональними особливостями місцевості. Створені в цей період роботи орієнтовані на реалістичне відтворення дійсності, в яких однак проявляються елементи японського туманного живопису, пластична форма артефактів при тому



набувала модерного вияву. До подібних ознак віднесемо характерне долання практики застосування трискладової класичної композиції китайського малярства, долання контурного характеру письма, опанування пластики асоціативних плям. Серед великої кількості творів, які побачили світ у сичуанський період, особлива увага звернена до серії робіт «Пейзаж дощу», в якій яскраво проявилися інноваційні та трансформаційні тенденції творчості майстра.

Результати проведеного дослідження свідчать глибину усвідомлення та вживлення Фу Баоші в особливе місцеве природне середовище Сичуаню. Активне спостереження за природою стимулювало майстра до переосмислення власного мистецького шляху. Він був одержимий вивченням історії мистецтва, а природне середовище Сичуані спонукало його до застосування результатів теоретичних розвідок у практичну площину. Майстер був захоплений своєю художньою творчістю, практикував використання несподіваних, лише йому притаманних матеріалів та технік живопису, що в результаті призвело до створення власного стилю. У зв'язку із економічними чинниками, зокрема відсутності у митця хорошого паперу «сюань», митець був змушений використовувати доступний й грубий за текстурою шовковичний папір. Майстер зрозумів фізичні можливості матеріалу, зокрема здатність шовковичного паперу витримувати багаторазове нанесення фарби, стійкість до механічних впливів, що

дозволяло застосовувати етапність у нанесенні шарів, підпорядкування пластичної мови творчим імпульсам та бажанням творця. Задля забезпечення відносної гладкості поверхні паперу та належної зміни його водопроникних характеристик, художник усвідомив необхідність обробки та чищення шорсткої поверхні шовковичного паперу квасцевою водою. Особливості нанесення квасцевої води надавало матеріалу особливих фізичних характеристик, які сприяли формуванню в спостережливого живописця неповторного характеру власного письма. Власний стиль живопису Фу Баоші розвивав на основі традиційного малярства, однак під впливом низки чинників майстер наважився на трансформації, що сприяло формуванню актуальних та сучасних йому форм мистецького вислову. Вивчення траєкторії художнього зростання Фу Баоші свідчить, що значна частина його робіт спиралася на існуючі та попередньо створені артефакти. Формування стилю пейзажного живопису Фу Баоші під час його перебування в Сичуані було зумовлене передусім впливом місцевого природного середовища, особистими мистецтвознавчими дослідженнями майстра, духовними та емоційними переживаннями. Еволюція його художнього стилю була послідовною, не змінилась під впливом цінностей і естетичних смаків пейзажного живопису після заснування держави, що можна пояснити життєвим досвідом, який Фу Баоші отримав у Чунціні, Сичуань.

#### Література:

1. 包立民. 傅抱石与徐悲鸿 人物, 2000. 10. 第 125-130.
2. 叶宗镐. 傅抱石年谱 (增订本 上海: 上海书画出版社, 2012. 505頁.
3. 林木. 傅抱石徐悲鸿关系谈从傅抱石壬午画展谈起[J]. 荣宝斋, 2003. 5. 77 頁.

4. 林木. 傅抱石评传 版. 台北: 羲之堂文化出版事业有限公司, 2004: 第. 42–46.
5. 谢儒弟. 重庆抗战文化史 北京: 团结出版社, 2005. 579 頁.
6. 萧平. 傅抱石 杭州: 西泠印社出版社, 2009. 19 頁.
7. 傅抱石, 叶宗镐. 《石涛上人年谱》, 《傅抱石美术文集 上海: 上海古籍出版社, 2003. 248頁.

8. 傅二石. 金刚坡的回忆, 《傅抱石研究文集 上海: 上海书画出版社, 2009. 348頁.

9. 山谷. 傅抱石·落笔世所稀 郑州: 大象出版社, 2003. 93頁.

10. 沈左尧. 傅抱石先生逝世二十周年纪念集《艺术之峰, 远而弥高 南京, 1985. 119頁.

11. Chung A., Andrews J. F., Fu B. Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904–1965) (Cleveland Museum of Art). Illustrated edition. Yale University Press, 2012. 256 p.

12. Clarke D. Raining, drowning and swimming: Fu Baoshi and water. *Art History*. 2006. № 1(29). P. 108–144.

13. Eden J. E. Black Marks, Red Seals: Contextualizing the Ink Paintings of Fu Baoshi. 2023. 117 p.

14. Lee H. J. Exploring visual modernity and national identity in twentieth-century China: Fu Baoshi's self-awareness and critical response during the Sino-Japanese War (1937–1945). The University of Manchester (United Kingdom), 2015.

15. Vainker S. Fu Baoshi in Chongqing: Some Paintings in European Collections. *Arts Asiaticques*. 2012. № 67. P. 89–96.

#### References:

1. Bao, L. (2000). Fu Baoshi and Xu Beihong. *People*, 10, 125–130 [in Chinese].

2. Ye, Z. (2012). *Biographical Chronicle of the Artist Fu Baoshi*. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House [in Chinese].

3. Lin, M. (2003). Discussion on the Relationship between Fu Baoshi and Xu Beihong – from the Fu Baoshi Exhibition in 1942. *Zhongbaozhai*, 5 [in Chinese].

4. Lin, M. (2004). *Fu Baoshi Biography Edition*. Taipei: Sichitan, 42–46 [in Chinese].

5. Xie, R. (2005). *History of Cultural Resistance in Chongqing During the War of Resistance Against Japan*. Beijing: Tuanjie Publishing House [in Chinese].

6. Xiao, P. (2009). *Fu Baoshi*. Hangzhou Xiling Seal Art Society Publishing House [in Chinese].

7. Fu, B., & Ye, Z. (2003). *Chronicle of the Artist Shitao*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House [in Chinese].

8. Fu, E. (2009). *Memoirs of Jin Gangpo*. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House [in Chinese].

9. Shan, G. (2003). *Fu Baoshi – a Rare Brush in the World*. Zhengzhou: Daxiang Publishing House [in Chinese].

10. Shen, Z. (1985). A Memorial Collection in Commemoration of the Twentieth Anniversary of the Passing of Mr. Fu Baoshi. Nanjing: Twentieth Anniversary of the Passing of Mr. Fu Baoshi: 'The Summit of Art, Distant and High [in Chinese].

11. Chung, A., Andrews, J. F., & Fu, B. (2012). *Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904–1965)* (Cleveland Museum of Art). Yale University Press; Illustrated edition.

12. Clarke, D. (2006). Raining, drowning and swimming: Fu Baoshi and water. *Art History*, 1(29), 108–144.

13. Eden, J. E. (2023). *Black Marks, Red Seals: Contextualizing the Ink Paintings of Fu Baoshi* [Master's thesis, Bowling Green State University].

14. Lee, H. J. (2015). *Exploring visual modernity and national identity in twentieth-century China: Fu Baoshi's self-awareness and critical response during the Sino-Japanese War (1937–1945)*. The University of Manchester (United Kingdom).

15. Vainker, S. (2012). Fu Baoshi in Chongqing: Some Paintings in European Collections. *Arts Asiaticques*, 67, 89–96.

TENG X.

*Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine*

## INNOVATIVE TENDENCIES AND TRANSFORMATIONS OF FU BAOSHI'S PAINTING DURING THE PERIOD OF HIS RESIDENCE IN SYCHUAN PROVINCE (40S OF THE 20TH CENTURY)

**Objective.** *The aim of this study is to investigate the process of transformation of Fu Baoshi's artistic style during his residency in Chongqing, Sichuan Province, under the influence of the modernist tendencies of Chinese painting in the early 20th century.*

**Methodology.** *Comparative analysis of Fu Baoshi's works in the comparative context of the development of Chinese painting in the 20th century. Art-historical analysis of artistic and plastic*

characteristics of stylistically related works with regards to thematic unity, composition, applied painting techniques and means.

**Results.** The artistic and plastic characteristics of Fu Baoshi's works after his relocation to Sichuan Province demonstrate a unity reflected in thematic content, composition, applied painting techniques and means. Stylistically, his painting practice during that period was characterized by expressive innovative approaches influenced by the local landscape features and the aesthetic program of contemporary society. The following aspects of Fu Baoshi's artistic activity were explored: thematic range of works, their compositional characteristics, innovation of artistic language, and the possibilities of using painting material for the transformation of individual practice. Globalized synthetic considerations on the painting methods of contemporary artists were projected onto Fu Baoshi's landscape experience acquired in Sichuan Province. Among the numerous works produced during his Sichuan period, special attention is given to the series «Rainy Landscape», in which the master's innovative and transformative tendencies are particularly vivid.

**Scientific novelty.** It has been established that the innovative tendencies of Fu Baoshi's artistic practice can be characterized as an important stage in the formation of a new individual technique of landscape painting, which was later named as «Baoshi Cun».

**Practical significance.** The results of this research will contribute to a new assessment of Fu Baoshi's contribution to the treasury of world art.

**Keywords:** Chinese art, trends in Chinese painting of the 20th century, Sichuan Province, art, landscape painting, painting practice of Fu Baoshi, modernism, illustration, painter, techniques of Chinese art.

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Тен Сіяоджон**, аспірант, Львівська національна академія мистецтв, ORCID 0000-0003-4059-8038, **e-mail:** 339110584@qq.com

**Цитування за ДСТУ:** Тен С. Інноваційні тенденції та трансформації живопису Фу Баоші в період його проживання в провінції Сичуань (40-х роки XX століття). *Art and Design*. 2023. №4(24). С. 171–185.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.4.15](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.4.15)

**Citation APA:** Тен, С. (2023). Інноваційні тенденції та трансформації живопису Фу Баоші в період його проживання в провінції Сичуань (40-х роки XX століття). *Art and Design*. 4(24). 171–185.