

УДК 7.012:7.074:  
7.091(043.5)

ЧЖУ Ц.

Львівська національна академія мистецтв, Львів, Україна

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.20.

## ТВОРЧІ ПОШУКИ КИТАЙСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: У ГУАНЬЧЖУН, ЧЖУ ДЕЦЮНЬ, ЗАО ВУ-КІ

**Мета** статті полягає у висвітленні принципів поєднання підходів і прийомів систем західного та китайського живопису на прикладі творчості митців другої половини ХХ ст. -- У Гуаньчжуна, Чжу Децюня і ЗАО Ву-Кі.

**Методологія дослідження** зумовлена специфікою матеріалу та поставлених завдань. Автором застосовано бібліографічний метод дослідження, а також прийоми та методи порівняльного, формального, образно-стилістичного аналізу.

**Результати.** У статті охарактеризовано особливості культурно-політичних процесів у Китаї ХХ ст., окреслено основні напрями та сутність дискусій щодо шляхів розвитку суспільства та задач мистецтва, показано їх вплив на формування концепції естетичного виховання. Встановлено, що серед живописців, які найбільш послідовно опанували західний живопис і отримали визнання як у Китаї так і за кордоном – представники т. зв. «паризької школи» У Гуаньчжун, Чжу Децюнь і ЗАО Ву-Кі. Проаналізовані біографічні та візуальні матеріали; показано, що формування вказаних художників як митців та їх творча діяльність відбувалися на тлі карколомних подій ХХ ст. і багато в чому ними визначалися. На підставі аналізу живописних творів У Гуаньчжун, Чжу Децюнь і ЗАО Ву-Кі висвітлено основні підходи в опануванні європейською системою живопису, шляхи творчої інтерпретації китайської традиції та здобутки.

**Наукова новизна.** Зібрано, систематизовано та визначено репрезентативні твори трьох митців, здійснено їх формальний та образно-стилістичний аналіз.

**Практична значущість** результатів дослідження полягає у можливості їх використання в педагогічній роботі при розробці програм та методичних матеріалів курсів мистецтвознавчого циклу та у практичній роботі живописців.

**Ключові слова:** живопис КНР; китайська графіка; китайська художня традиція; європейська художня система; паризька школа; абстракціонізм; діалог культур; естетичне виховання.

**Вступ.** Китай є однією з найдавніших цивілізацій. Його тривала культурна традиція та живописна спадщина, що фактично заклала підвалини живопису прилеглих країн (Японія, Корея, В'єтнам), досліджується науковцями усього світу. Гірські краєвиди, філософічність та надзвичайна виразність китайського монохромного живопису тушшю зумовлюють безперервний інтерес мистецтвознавців художників практиків та колекціонерів. Між тим художня спадщина Китаю не вичерпується старовинними формами. Понад століття китайці опановують західну художню систему і розвивають власний варіант олійного живопису, що поєднує обидві системи. У який спосіб уможливується таке поєднання, які можуть бути його результати – питання, що не втрачають своєї

актуальності як у теоретичній, так і в практичній площинах. Отже, задання цієї статті полягає у висвітленні творчості трьох знакових митців ХХ ст. і на прикладі їхніх творів з'ясувати використані ними підходи, принципи та прийоми.

**Аналіз попередніх досліджень.** Дослідження китайської живописної традиції мають тривалу історію як у Китаї так і в країнах Європи та США. Серед численних монографій, статей, оглядів переважають розвідки, присвячені мистецтву домодерної доби. У дисертації Гу Сінчень підкреслено сфокусованість західних вчених на питаннях філософії, символіки, техніки традиційного живопису [1]. Узагальненням дослідницьких парадигм у галузі китайського пейзажу подає А. Корнев [3]. Вплив європейського живопису

на формування китайського портрету висвітлено у наукових розвідках Хао Сяо Хуа [7] і Ген Чжунун [4]. Трансформації, що відбувалися у художній освіті Китаю у ХХ ст. і, зокрема, розвиток олійного живопису окреслено в дослідженнях М. Ковальової та Лю Фань [2], Сунь Ке [6]. Серед численних праць, присвячених національному живопису ХХ ст., що формують китайський науковий дискурс, відзначимо праці Лю Чун [14], Сунь Сяофей [16], Сун Юнджін [17], Лу Хун [13]. Питання мистецького діалогу між митцями Сходу та Заходу, обміну художнім досвідом розглядаються такими дослідниками, як С. Рибалко [5], Чень Сі [8], Лю Юе [15].

Попри наявний великий корпус наукової літератури щодо китайського живопису ХХ ст. відзначимо, що складність політичних процесів, що зумовлювала зміни соціокультурних орієнтирів, позначилася й на строкатості художніх процесів. Сучасний китайський живопис і, зокрема, творчість художників, які зазнали більш тривалого впливу західного живопису і водночас не поривали духовного зв'язку з національним мистецтвом, а саме У Гуаньчжун, Чжу Децунь і Зао Ву-Кі – висвітлено меншою мірою. Серед них відзначимо публікації М.Іларія [10], Тан Хунмей [11], Чжан Йонг [12]. Біографічні матеріали та окремі спостереження зазначених дослідників використані у формуванні фактологічної бази запропонованої розвідки. Джерельна база роботи доповнена також матеріалами мистецьких і персональних сайтів обраних художників.

**Постановка завдання** визначається актуальними проблемами теорії та практики мистецтва, а саме: висвітлити основні принципи поєднання підходів і прийомів систем західного та китайського живопису на прикладі творчості китайських митців – представників т. зв. паризької школи – У Гуаньчжуна, Чжу Децуня і Зао Ву-Кі.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Імена У (або Ву) Гуаньчжуна (1919–2010), Чжу Децуня (1910–2014) і Зао-Ву Кі (1920–2013) є красномовними для мистецтва

Китаю другої половини ХХ століття. Ці відомі митці творили в один час, переламний в китайській історії. Тому уявляється доцільним окреслити ті трансформації, які відбувалися у Китаї в означений період. Безумовно початок цих процесів пов'язаний з буржуазною демократичною революцією в Китаї 1911 року. У соціальному плані революція прибрала з історичної арени застарілу систему ще феодальних відносин яка досі тривала в країні і дозволила долучатися до соціального життя широким станам населення. Відповідно це стосується і культурного життя, новітні впливи у ньому отримали назву «Рух нової культури 4 травня».

Це були складні та неоднозначні перетворення. Як писали у тогочасній пресі, в моду увійшли Містер Де (демократія) і «Містер Сай (наука)», зазначає Цяо Чжицян [18, с. 26]. Обидва ці поняття були відсилками до європейських досягнень початку ХХ століття, отже не дивно, що новий рух з одного боку був сприйнятий, як політика «вестернізації». Якщо раніше самоізоляцію Китаю силоміць через військове втручання зруйнували тодішні «світові держави», то відтепер тісне знайомство із так званою «західною культурою» стало потребою самих китайців. Принцип свободи думок та нових ідей став домінувати особливо серед китайської творчої молоді, у якої виникало бажання безпосередньо ознайомитися з європейськими досягненнями у галузі мистецтва [13, с. 35–36].

З іншого боку, зіткнення з європейськими мистецькими принципами не могло не вплинути на трансформацію класичного китайського мистецтва і це непокоїло багатьох громадських і культурних діячів. Дискусії з цього приводу обумовили кілька десятиліть у розвитку китайського мистецтва.

Сутність вказаної дискусії, на думку Лю Чун, яскраво відбивається у концепції освіти, сформульованої Цай Юаньпей – відомим громадським діячем, ректором Пекінського університету і першим міністром освіти Китайської республіки [14]. Як зазначає

дослідник, у 1917 році Цай Юаньпей опублікував «Теорію заміни релігії естетичним вихованням», в якій висунув п'ять принципів виховання, включаючи естетичне виховання. В свою чергу естетичне виховання виходило з того, що поняття краси є універсальним і може зламати упередження між людьми, а також виходить за межі раціональності і може зламати протилежність життя і смерті. З такої філософської концепції Цай Юаньпей виводив цілком практичні речі, такі як необхідність проводити інтеграцію східної і західної культур та вчитися у останніх, переймаючи у них краще [14, с.36]. Ці ідеї справили великий вплив на всю китайську мистецьку спільноту, яка сприйняла їх, як заклик до дії, а отже до ознайомлення з сучасним європейським мистецтвом і в тому числі, навчаючись за кордоном. Крім того, публікація Цай Юаньпея мала ще один важливий вимір. На думку Сунь Сяофей: «Культура нації завжди може зробити свій внесок у світ, при цьому маючи дві умови; по-перше, цей внесок заснований на притаманних цій культурі особливостях. По-друге, вона може поглинути культуру інших націй як живлення» [16, с. 126].

Отже, розмірковуючи про інтеграцію, відомий китайський культурний діяч в своїй основі залишався на класичних морально-етичних позиціях, які твердили, що власна культура і традиції повинні домінувати і тільки за таких умов можна вчитися у інших культур без страху втрати власної ментальної ідентифікації. При такому підході, відповідно, прийоми і технології інших країн і народів будуть асимільовані і пристосовані до «материнської» культури і можуть слугувати для її розвитку.

Означена надважлива для китайської культури і мистецтва дискусія мала своє продовження. Зокрема у 1919 році, у відомому часописі «Нова молодь» вийшла стаття «Мистецька революція – відповідь Лу Цзі», автором якої був засновник і головний редактор журналу, політик і громадський діяч Чень Дусю, відомий як критик старої

традиційної культури Китаю [19, с. 6]. У своїй статті він прямо пропонував реформувати китайський живопис, продовжуючи реформаторські традиції, які, на його думку, були закладені ще школою «Ван» періоду раннього Цин (1644–1911). Відомі майстри того часу Ван Шімін, Ван Цзянь, Ван Хуей, сприймалися як родоначальники експресійного живопису.

Чень Дусю по своєму трактував нові завдання китайського живопису. Так він водночас закликав китайських художників перейняти реалістичний дух європейського живопису і розвивати власну індивідуальність. На його думку наявний революційний час характеризується й месіанською роллю мистецтва, яке повинно вести діалог безпосередньо з суспільством. У зв'язку з цим Чень Дусю закликав митців не обмежуватися самою образотворчою діяльністю, а й працювати як теоретики і популяризатори, у власних статтях розкриваючи свої підходи до мистецтва і власні творчі принципи.

На хвилі полеміки щодо оновлення мистецтва класична китайська традиція живопису тушшю на початку ХХ століття молодим китайським художникам здавалася чимось застарілим, якщо не синонімом ретроградства, застою. Тому творча молодь прагнула вчитися за кордоном. Спочатку цей потік прямував до Японії, яка в свою чергу активно модернізувалася та європеїзувалася, і водночас була близькою не тільки географічно, а й культурно. Не в останню чергу на вибір де навчатися справляла й помірна платня за навчання. Однак політичні і воєнні конфлікти між двома країнами призвели до того, що молоді китайські художники все більше стали виїжджати безпосередньо до Європи, значною частиною до Франції, яка бачилася всесвітнім мистецьким центром. Там вони засвоювали європейські технології і прийоми малювання з природи олійними фарбами, коли ж поверталися після навчання до рідної країни, то в свою чергу ставали у Китаї провідниками і розповсюджувачами нових ідей. Не стояли

осторонь від цих процесів і мистецькі освітні заклади. І першим з таких закладів не випадково став Ханчжоуський коледж мистецтв (надалі отримав статус Національної академії мистецтв), керований Лін Фенмянем.

Лін Фенмянь – один із провідних постатей для новітнього китайського мистецтва. На початку ХХ століття він був серед тих китайських художників, які знайомилися із західним мистецтвом безпосередньо в Європі. Навчання у Діжонській художній школі та Паризькому вищому училищі витончених мистецтв дозволило познайомитися з творчістю постімпресіоністів і фовістів. Під час перебування в Берліні підпав під вплив експресіоністів. Але не дивлячись на такі революційні погляди у царині мистецтва, він не полишав китайських тем і сюжетів, у тому числі зразків національного мистецького спадку. Отже не дивно, що коли він повернувся до Китаю на початку 1920-х років, то став в один ряд з іншими реформаторами китайського мистецтва і суттєво вплинув на студентів художнього коледжу в Ханчжоу, серед яких знаходилися і митці, до творчості яких звертаємося у цій публікації – У Гуаньчжуна, Чжу Децюня і Зао-Ву Кі.

Оскільки біографія Лін Фенмяня абсолютно суголосна тим непростим перетворенням, які відбувалися в Китаї протягом ХХ століття, і в цьому плані є показовою, наведемо ще кілька важливих в контексті цієї статті, фактів. Під час японської інтервенції окупаційна влада знищила майстерню художника разом з його роботами. До початку 1960 років Лін Фенмянь залишався дуже популярним, його ім'я було тісно пов'язано з паназійською ідеєю у її китайському варіанті, тобто панування азійського регіону в світі за умов постійного знайомства із зразками «західної цивілізації» і їх творчого запозичення. У 1964 році його персональна виставка проходила в мерії Гонконгу, але вже з 1966 році під час так званої Культурної революції він потрапив під гоніння проти інтелігенції. Частина його робіт знову була знищена, вже всередині країни, а

сам художник був вимушений виїхати з КНР до Гонконгу, де і перебував до самої смерті. Проте згодом під впливом ідей об'єднання політичної китайської нації, Лін Фенмянь був фактично реабілітований, а в 1989 році відбулася його посмертна виставка у Пекіні [15]. Отже друга половина життя Лін Фенмяня може слугувати і своєрідним тлом для біографії його студентів, які навчалися і отримували мистецько-світоглядну базу у керованій ним академії.

Звернемося безпосередньо до творчості досліджуваних художників. У Гуанчжун є визнаним майстром пейзажу, хоча, як вказують його біографи, остаточно художник зупинився на головному китайському мистецькому жанрі не одразу. В творчій долі митця виділяють три віхи. У юному віці він подавав надії як науковець, але мистецтво перемогло і в результаті У Гуанчжун став студентом Ханчжоуського коледжу мистецтв саме тоді, коли там розповсюджувалися нові ідеї, зазначає Лю Юе [15, с. 211]. Серед його вчителів був знаний майстер в стилі гохуа Пан Тяньшоу, що згодом позначилося і на творчості У Гуанчжуна. Наступним результатом стало навчання в Парижі і повернення до Китаю вже з європейським багажем знань. Початок його цілком самостійної кар'єри у новій КНР був вдалим. Посада професора кафедри архітектури в Університеті Цінхуа, потім викладання у Центральній академії образотворчого мистецтва у Пекіні.

Однак у 1966 році під час Культурної революції його творчість підпала під звинувачення у «буржуазному формалізмі», самого митця було вислано на примусові роботи [9]. Але він не впав у відчай і саме у цей тяжкий період обрав своїм головним жанром – пейзаж. Зрозуміло, що це відбулося з об'єктивних причин, по-перше, оскільки мав змогу малювати те, що бачив навкруги, по-друге, в плані ідеологічному пейзаж виглядав найбільш відповідним китайським мистецьким традиціям і дозволяв уникнути подальших звинувачень у так званому «формалізмі». Це і дозволило У Гуанчжуну після

повернення із заслання отримати дозвіл на персональну виставку в Пекіні і вже наступного 1978 року очолив Спілку китайських художників. Надалі ім'я У Гуанчжуна увійшло в історію китайського мистецтва поряд з іменами відомих творців минулого.

Період експериментів і пошуків авторського стилю для У Гуанчжуна особливо яскраво постав з середини 1980-х років, коли в Китаї розпочалася новітня дискусія щодо національного мистецтва та шляхів його розвитку. Дуже показовою у цьому плані є робота майстра «*Велика стіна*» 1986 року (іл. 1). Знаменита на весь світ китайська споруда, яку як відомо видно навіть з космосу, дійсно постала на цьому полотні у «космічному» вимірі. Вертикальний формат і навмисно експресивно вигнутий силует стіни, одразу надає роботі вигляд сувою із живописним зображенням «ієрогліфу». Та хоча стіна є основною домінантою, вона розташована ніби гігантський розлом серед не менш химерних звивів місцевості. І уся ця тектоніка, подана зверху як різнокольорова карта, вкладається у філософію класичного мистецтва, згідно якій з малого виростає велике.

Схожий прийом живописної картографії художник використовує і в міському пейзажі, наприклад у роботі «*Гонконг*» 1997 року (іл. 2). Величезне культурне й промислове місто не постає у митця людським мурашником, не є воно і частиною пейзажу, а представлене самим пейзажем, як самодостатня частина всесвіту. При цьому У Гуанчжун використовує класичний прийом, характерний для зображень у жанрі «гори та води». Різновеликі об'єми будинків від одноповерхового передмістя і до гігантського хмарочеса, який є центральною віссю композиції, та ще темні силуети гір за містом, складають кілька планів, що колись дозволяло китайським майстрам обходитися без лінійної перспективи, до якої зверталися у подібних випадках європейські майстри.

Якщо у зазначених роботах У Гуанчжун робить крок від малого до великого, то

в роботі «*Весняний вітер*» 2001 року (іл. 3) художник подає зворотній процес – велике у малому. Митець залишається вірним собі і в експресивній стилістиці зображення, і в апеляції до класичних жанрів і зразків китайського мистецтва. У даному випадку він звертається до жанру «Птахи й квіти», зображаючи фрагмент зволоженої місцевості, зарослої буйним різнотрав'ям.

Це дозволяє художнику і глядачу отримати задоволення від живописності цього фрагменту пейзажу. Але і цей маленький фрагмент виявляється «мікрокосмом»: придивившись, можна побачити і легку бабку, і барвистого метелика. Справжня гармонія, це коли світло відтіняється темрявою, і тому радісну вітальність врівноважують чорні експресивні плями.

Роботи Чжу Децюня нині найбільш відомі у Європі завдяки тому, що він після навчання залишився жити й творити у Франції. Важливо, що до класичного китайського мистецтва він долучався з дитинства, оскільки його дід та батько, хоча й були лікарями, але при тому славилися як колекціонери і знавці мистецтва. І свою мистецьку освіту Чжу Децюнь спочатку отримав у Ханчжоу під керівництвом безпосередньо Лінь Фенмяня. Однак японське вторгнення змінило вектор його творчої долі і з 1955 року він постійно жив і працював у Франції. Саме тут сталася подія, яка, на думку біографів митця, справила значний вплив на його подальшу творчість.

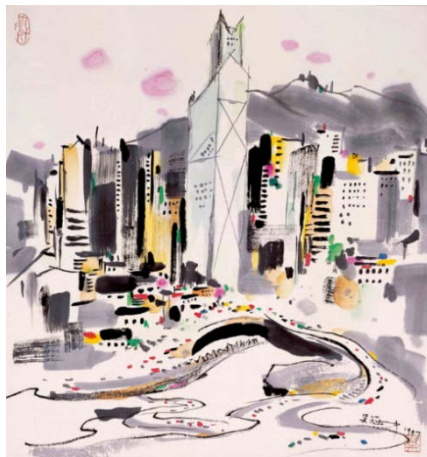
Париж 1960-х років з його революційним духом і соціальними виступами орієнтувався на нові форми мистецтва. Проте воно не справило такого враження на Чжу Децюня, як виставка голандського живописця XVII століття Рембрандта, яку він відвідав у 1966 році [15, с. 181]. Потужний живопис видатного майстра справив на Чжу Децюня велике враження і викликав бажання поєднати дух старих китайських майстрів і класичної поезії з живописним абстракціонізмом. Дотримуючись надалі цього напрямку, Чжу Децюнь постав одним із найбільш

відомих китайських майстрів у світі. У 1997 році він став першим китайським митцем, обраним членом французької Академії

витончених мистецтв. Нині його роботи найбільш високо оцінені на міжнародних аукціонах сучасного мистецтва.



**Іл. 1.** У Гуанчжун. Велика стіна. 121.5x64. Папір, туш, акварель. 1986 [25]



**Іл. 2.** У Гуанчжун. Гонконг. 48 x 45. Папір, туш, акварель. 1997 [24]



**Іл. 3.** У Гуанчжун. Весняний вітер. 60x57. Шовкографія. 2001 [28]



**Іл. 4.** Чжу Децюнь. Осінь. 97 x 195,5. Полотно, олія. 1978 [20]



**Іл. 5.** Чжу Децюнь. Тиха гавань. 81 x 100. Полотно, олія. 2006 [22]



**Іл. 6.** Чжу Децюнь. Усі бажання здійсняться. 103 x 83. Літографія. 2008 [21]



**Іл. 7.** Зао Ву-Кі. Морський пейзаж. 39,4 x 54,6. Літографія. 1952 [26]



**Іл. 8.** Зао Ву-Кі. Ноктюрн. 42,5 x 53,3. Літографія. 1955 [27]



**Іл. 9.** Зао Ву-Кі. Без назви (27-10-2002). 195 x 260. Полотно, олія. 1987-1988 [23]

Наведені у статті біографії художників свідчать про їх добре знайомство з досягненнями європейських модерністів різних напрямів. Це і абстрактне мистецтво, і експресіонізм, і супрематизм. Прикладом може слугувати робота 1978 року «Осінь» (іл. 4). Вона вирішена в традиціях живописного абстракціонізму. Чжу Децюнь демонструє тут своє вміння оперувати кольоровими масами аналітично на композиційному рівні і, в той же час, додаючи безпосередні емоції, експресію. Можна було б назвати цю роботу «портретом осені». У діагональній композиції перед глядачем розгортається вся гама осінньої природної стихії, від сліпучого світла до тривожної червоно-чорних фарб.

Триптих «Тиха гавань» 2006 року (іл. 5) відбиває творчі пошуки художника, його прагнення поєднати експресію живопису тушшю з європейським колоризмом. Композиція побудована на сполученнях широких масивів фарби з короткими мазками, балансі темного та світлого, червоних, помаранчевих та чорних плям, що нагадують розпливи туші. до кращих творчих досягнень майстра. Урочистість яскраво червоного, що спалахує розмаїттям відтінків, виблискує жовтим золотом, сповіщає усій композиції святковий, доброзичливий підтекст, адже в Китаї червоний асоціюється з життєвою енергією, здоров'ям, силою, багатством.

У композиції «Усі бажання здійсняться» 2008 року (іл. 6) апеляція до класики знаходить інший вираз і простежується у використанні підкреслено видовженого вертикального формату (відсилка до сувою), поєднанні знаків-написів і зображення, графічному мінімалізмі. Чжу Децюнь немов розмиває кордони між зображенням і написом, справжніми ієрогліфами і авторськими фантазійними знаками. Ці риси притаманні вже сучасному авторському баченню китайських митців.

Другим визначним представником китайсько-французького живопису у художньому житті Франції кінця ХХ – початку ХХІ ст. є Зао-Ву Кі. Як і Чжу Децюнь, він отримав

перші художні враження на батьківщині. У Китаї. Відбірні зразки китайського мистецтва оточували Зао-Ву Кі з дитинства. У його родині, яка вела свій родовід від аристократії періоду Сун, (960–1279) зберігалися сувої таких видатних майстрів минулого, як Мі Фей і Чжао Менфу, високо цінувалося і мистецтво каліграфії. Батько майбутнього видатного митця з дитинства підтримував тягіння сина до мистецтва отже не дивно що вже у 14 років Зао-Ву Кі вступив до славнозвісної художньої школи в Ханчжоу. Ще навчаючись у Китаї він зацікавився європейським мистецтвом, зокрема творами Поля Сезанна і Анрі Матісса, а також свого сучасника Пабло Пікассо, з їх роботами він знайомився через поштові листівки і американські журнали.

З 1948 р. починаються навчання і мандри молодого китайського художника світовими центрами мистецтва – Франція, Італія, Швейцарія, США. Саме в Швейцарії у 1951 р. сталося знайомство з творчістю Пауля Клее, яке за словами самого художника, справило на нього велике враження і знайшла відгук у ставленні до лінійної графіки у поєднанні з живописом.

Китайські дослідники також звертають увагу на перипетії у житті художника які, на їх думку, впливали на його творчість протягом життя. Так душевна хвороба, а згодом і самогубство його другої дружини обумовили творчу кризу художника з 1960 по 1973 рік. Однак зустріч з третьою дружиною повертають його до творчого життя і обумовлюють звернення до медитативного живопису, у якому поєднується олійний живопис з традиціями китайського живопису тушшю [15, с. 137–139].

Розглянемо роботи Зао Ву-Кі які є характерними для його творчості у різні періоди мистецького життя. Серед них один з ранніх творів французького періоду – «Морський пейзаж» 1952 року (іл. 7). Перше, що характеризує наведену роботу, це мінімалізм та близькість до європейського примітивізму. З одного боку примітивізм

апелював до зразків первісного мистецтва, де знаходив графічну лінеарність, природну експресію, дитячу безпосередність відчуття. Усе це наявне і в зазначеній роботі Зао Ву-Кі. Разом з тим художники-примітивісти шукали зразки для мистецького діалогу і в мистецтві народному. У творчості Зао це простежується у зверненні до сувоїв та експресивної манери ієрогліфічної писемності. При тому художник не йде шляхом наслідування навіть у цій ранній роботі. Загальне тло роботи нагадує колір старого, пожовклого від часу сувою, а різниця між фігуративним зображенням та написанням ієрогліфів ніби стирається. Зображення рослинності і людей на березі, кораблів у морі, так як їх зобразив митець, легко можна уявити собі трансформованими писемними знаками, чи образами, які й породили ієрогліфічну писемність.

Та можна зауважити в цій роботі ще один аспект. Для Китаю протягом майже століття була актуальною темою колоніальної залежності. У цій парадигмі колонізатор завжди ставився до іншої культури як до примітивної, дикунської. Та частина європейських митців, починаючи від Поля Гогена, протиставили такому ставленню інший погляд на екзотичні культури, у тому числі південно-азійського регіону, як на первинні, природні, базові. Так і в «примітивній» роботі Зао Ву-Кі розкривається базовий потенціал морського пейзажу.

Робота «Ноктюрн» 1955 року (іл. 8) продовжує розвивати і ускладнювати обрану Зао Ву-Кі стилістику. Як відомо, музична форма ноктюрну звертається до поетики ночі. Ця поетика в європейській культурній практиці базується на містичному сприйнятті темної пори доби, але в цей темряві чатують і злі сили. У далекосхідній культурі містика ночі теж присутня але вона не має у собі первинної негативної конотації, а навпаки, наближає до усамітнення і медитації. Так і в роботі Зао живописний відгомін фовізму є зовнішньою формою висловлювання, з

середини ж його ночі ніби проривається осяяння духовної практики, в якій чи-то зірки перетворюються в знаки-ієрогліфи, чи-то навпаки.

*Безіменна робота* майстра (іл. 9), що відмічена художником лише датою «27-10-2002» репрезентує ті підходи і прийоми, які з'являються у Зао Ву-Кі ще в середині 1950-х років і відточувалися ним протягом життя. У тепло-світлій кольоровій гамі постає торжество суцільної трансформації. Це пряма відсилка до великих китайських майстрів минувщини, які сповідували концепцію Дао у мистецтві, згідно якої світ містить у собі усе багатство можливих трансформацій від малого до великого. Так і в диптиху художника з нібито абстрактних форм постають гори і хмари, дерева і пасма туману над невидимими водними просторами. І раптом абстрактна композиція перетворюється на пейзаж в улюбленому китайському жанрі «гори й води».

**Висновки.** Розвиток китайського олійного живопису в др. пол. ХХ ст. тісно пов'язаний зі значним впливом західних художніх напрямів – імпресіонізму, постімпресіонізму та абстракціонізму. Хоча відомі китайські художники У Гуаньчжуна, Чжу Децюня, Зао Ву Кі. пройшли навчання у Франції, їхні роботи є прикладом поєднання західних технік та підходів до живопису з прийомами китайської каліграфії та класичного живопису тушшю. Протягом багатовікової історії китайського живопису колір і лінії, орієнтація на зображення ідеї, а не зовнішньої подібності завжди були його основною характеристикою. Саме тому імпресіонізм, а згодом і абстракціонізм як рух, який зробив своєю сутністю чистий колір і пластичність ліній, привернули увагу китайських художників. Незважаючи на те, що китайський олійний живопис наслідує ідеї сучасного західного мистецтва, він зберігає символізм лаконічних колірних рішень, глибину кольору, динамічність ритму ліній.



**Література:**

1. Гу С. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві: дис. ... д-ра філософії. Харків, 2021. 340 с.
2. Ковальова М., Лю Ф. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст.: традиційні та інноваційні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33, Том 1. С. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> (дата звернення: 08.04.2023).
3. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 57. Т. 1. С. 137–143.
4. Котляр Є., Чжизун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі ХVIII століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2018. № 2 (Вип. 39). С. 276–295.
5. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54–60. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.7> (дата звернення: 06.05.2023)
6. Сунь К. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2018. 294 с.
7. Хао Сяо Х. Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 20 с.
8. Chen X. Chinese artist creates dialogue between East and West. *Global Times*. Sep 26, 2021. URL: <https://www.globaltimes.cn/page/202109/1235124.shtml> (дата звернення: 08.04.2023)
9. Delarge J. Guanzhong WU. *Delarge, dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Paris: Gründ, Jean-Pierre Delarge, 2001. URL: [https://www.ledelarge.fr/16833\\_artiste\\_WU\\_Guanzhong](https://www.ledelarge.fr/16833_artiste_WU_Guanzhong) (дата звернення: 08.04.2023).
10. Ilaria M. S. The Space Between: Zao Wou-Ki's Life and Work. *ZOLIMA*. 2022. URL: <https://zolima.citymag.com/the-space-between-zao-wou-kis-life-and-work/> (дата звернення: 08.04.2023).
11. Tan H. Researchon Wu Guanzhong's Oil Painting Art [D]. Nanjing University of the Arts. 2015. 34 p.
12. Zhang Y. Wu Guanzhong's Artistic Career. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2021. Vol. 572. P. 340–347. URL: <file:///D:/Downloads/125960109.pdf> (дата звернення: 08.04.2023).
13. Лу Х. 30 років китайського сучасного мистецтва: 1978–2008 рр., Чанша: видавництво Hunan Fine Arts, 2013. 566 с. [鲁虹. 中国当代艺术 30 年 : 1978–2008. 北京: 湖南美术出版社, 2013. 566 页].
14. Лю Ч. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с. [刘淳著. 中国油画史 增订本. 北京 版社, 2016. 544 页].
15. Лю Ю., Ліворуч Ханчжоу Праворуч Париж. Пекін: Видавництво сучасного Китаю, 2021. 256 с. [刘, 左杭州右巴黎, 北京 : 当代中国出版社, 北京, 2021, 共 256 页].
16. Сунь С. Майстер століття Ли Фенмянь. Пекін, Реліквії культури», 2017. 202 с. [孙, 百年巨匠林, CenturyMasters, 北京, 文物出版社, 2017, 9, 共 202 页 (第 126 页)].
17. Сун Ю. Чому Лінь Фенмянь малював «чорні картини» в той час? *China.com*. 29.01.2018. URL: <https://culture.china.com/art/11159887/20180129/32020422.html> [宋永, 林, 何画 “黑画” ?, 中网. 雅昌网, 2018-01-29] (дата звернення: 11.05.2023).
18. Цяо Ч. Дослідження асоціацій сучасного китайського живопису: дис. д-ра філософії, Чжецзянь, 2005 р. [治强, 中国近代画社研究 浙江大学博士学位文, 2005].
19. Чень Д. Мистецька революція. Відповідь Лу Чену. *Нова молодь*, 1917. С. 6 [独秀, 美革命答激, 新青年, 1917 (第 6 页)].
20. Artbanx. URL: <https://www.artbanx.io/artworks/laotomne-le-1-mai-1978-15b3902c-50b2-494e-883b-2b78d4d6884c/> (дата звернення: 11.05.2023).
21. Chu Teh-chun: All Wishes Come True, 2008. URL: <https://www.artsy.net/artwork/chu-teh-chun-all-wishes-come-true> (дата звернення: 10.05.2023).
22. Schmitz-Grucker V. Chu Teh-chun: Red for Good Luck La Gazette Drouot. 2022.12 Jan. URL: <https://www.gazette-drouot.com/en/article/chu-teh-chun-3A-red-for-good-luck/31297> (дата звернення: 06.06.2023).

23. Recent Works by Zao Wou-ki. *Marlborough New York*. URL: <https://www.asianart.com/exhibitions/zao/18.html> (дата звернення: 06.06.2023).

24. Wu Guanzhong. Hong Kong. URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/hong-kong-1997> (дата звернення: 06.06.2023).

25. Wu Guanzhong. The Great Wall (I). URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/the-great-wall-i-1986> (дата звернення: 10.05.2023)

26. Zao Wou-ki. Heffel. URL: <https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki-Zao> (дата звернення: 10.05.2023).

27. Zao Wou-Ki (1921–2013) *Nocturne, 1955. Bonhams*. URL: <https://preprod-www01.bonhams.com/auctions/21772/lot/8380/> (дата звернення: 12.05.2023).

28. Декан Академії живопису та каліграфії Ці Байші - Шаобай Тан Фа Чжоу ділиться: гравюри У Гуаньчжун на аукціоні Guardian [白石画院院]-少白周分享：嘉德拍中的吴冠中版画]. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1687481775712025938&wfr=spider&for=pc> (дата звернення: 10.05.2023).

#### References:

1. Gu, X. (2021). *Naukovyyi diskurs doslidzhennya tradytsiynoho zhyvopysu Kytayu v yevropeys'komu ta amerykans'komu mystetstvosnavstvi* [The scientific discourse of the study of traditional painting of China in European and American art history]: Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

2. Koval'ova, M., Lyu, Fan' (2020). *Oliyny peyzazhnyy zhyvopys u Kytayi XX st.: tradytsiyni ta inovatsiyni osoblyvosti* [Oil landscape painting in China of the 20th century: traditional and innovative features]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 33(1), 68–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> (Last accessed: 08.04.2023) [in Ukrainian].

3. Korniyev, A. (2022). *Bazovi pryntsyipy kytays'koho natsional'noho peyzazhu: doslidzhennya ta diskusiyi* [Fundamental principles of the Chinese landscape painting: research and discussion]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 57(1), 137–143 [in Ukrainian].

4. Kotliar, Ye., Chzhyzhun, H. (2018). *Dzhuzeppe Kastilone ta formuvannya novoho kanonu zhinochoho portretu u kytays'komu zhyvopysi XVIII stolittia* [Giuseppe Castiglione and formation of a new canon of woman portrait in Chinese painting

of the XVIII century]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 2(39), 276–295 [in Ukrainian].

5. Rybalko, S. B. (2022). *Bauhauz u konteksti kytays'ko-yapons'koyi mystets'koyi paradyhmy* [Bauhaus in the context of the Sino-Japanese artistic]. *Ukrayins'kyi mystetstvosnavchyyi diskurs*, 5, 54–60. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.7> (Last accessed: 06.05.2023) [in Ukrainian].

6. Sun, K. (2018). *Tradytsii yevropeiskoho realistychnoho mystetstva u kytays'komu zhyvopysi XX – pochatku XXI stolittia* [Traditions of European realistic art in Chinese painting of the XXth – beginning of the XXI century]: Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Hao Xiao, H. (2015). *Portret v zhyvopysi Kytai: stanovlennia, etapy rozvytku, problemy zhanru v mystetstvi XX st.* [Portrait in Chinese painting: formation, stages of development, problems of the genre in the art of the 20th century]: Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Lvivska natsionalna akademiia mystetstv [in Ukrainian].

8. Chen, X. (2021). *Chinese artist creates dialogue between East and West*. *Global Times*. Sep 26. URL: <https://www.globaltimes.cn/page/202109/1235124.shtml> (Last accessed: 08.04.2023) [in English].

9. Delarge, J. (2001). *Guanzhong WU. Delarge, dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Paris: Gründ, Jean-Pierre Delarge, 2001. URL: [https://www.ledelarge.fr/16833\\_artiste\\_WU\\_Guanzhong](https://www.ledelarge.fr/16833_artiste_WU_Guanzhong) (Last accessed: 08.04.2023) [in French].

10. Ilaria M. S. (2022). *The Space Between: Zao Wou-Ki's Life and Work*. *ZOLIMA*. URL: <https://zolimacitymag.com/the-space-between-zao-wou-kis-life-and-work/> (Last accessed: 08.04.2023) [in English].

11. Tan, H. (2015). *Research on Wu Guanzhong's Oil Painting Art* [D]. Nanjing University of the Arts. 34 p. [in English].

12. Yong, Z. (2021). *Wu Guanzhong's Artistic Career*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 572, 340–347. URL: <file:///D:/Downloads/125960109.pdf> (Last accessed: 08.04.2023) [in English].

13. Lu, H. (2013). *30 Years of Chinese Contemporary Art: 1978–2008*, Changsha: Publishing House Hunan Fine Arts [鲁虹. 中国当代

艺术 30 年 : 1978-2008. 北京: 湖南美术出版, 566 页.] [in Chinese].

14. Liu, C. (2016). History of Chinese oil painting. Beijing: Chinese Youth Press [劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社, 2016. 544 页.] [in Chinese].

15. Liu, Y., (2021). Hangzhou on the left, Paris on the right. Beijing: Modern China Publishing House, 256 p. [刘钺, 左杭州右巴黎, 北京: 当代中国出版社, 北京, 2021, 共 256 页.] [in Chinese].

16. Sun, X. (2017). Century Master Li Fengmian. Beijing, Relics of Culture [孙晓飞, 百年巨匠林风眠 Century Masters, 北京, 文物出版社, 9. 共 202 页 (第 126 页)] [in Chinese].

17. Song, Y. (2018). Why did Lin Fengmian paint "black pictures" at that time? *China.com*. [宋永进, 林风眠当时为何画“黑画”?, 中华网. 雅昌艺术网, 2018-01-29] URL: <https://culture.china.com/art/11159887/20180129/32020422.html> (Last accessed: 11.05.2023) [in Chinese].

18. Qian, G. (2005). A Study of the Associations of Contemporary Chinese Painting, Zhejiang University Ph.D. [乔治强, 中国近代绘画社团研究 浙江大学博士学位论文, 2005] [in Chinese].

19. Chen, D. (1917). Artistic revolution. Reply to Lu Chen, New Youth [陈独秀, 美术革命·答吕澂「J」, 新青年, 1917 (第 6 页)] [in Chinese].

20. Artbanx. URL: <https://www.artbanx.io/artworks/lautomne-le-1-mai-1978-15b3902c-50b2-494e-883b-2b78d4d6884c/> (Last accessed: 11.05.2023).

21. Chu Teh-chun: All Wishes Come True, 2008. URL: <https://www.artsy.net/artwork/chu-teh-chun-all-wishes-come-true> (Last accessed: 10.05.2023).

22. Schmitz-Grucker, V. (2022). Chu Teh-chun: Red for Good Luck La Gazette Drouot 12 Jan. URL: <https://www.gazette-drouot.com/en/article/chu-teh-chun-3A-red-for-good-luck/31297> (Last accessed: 06.06.2023).

23. Recent Works by Zao Wou-ki. *Marlborough New York*. URL: <https://www.asianart.com/exhibitions/zao/18.html> (Last accessed: 06.06.2023).

24. Wu Guanzhong. Hong Kong. URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/hong-kong-1997> (Last accessed: 06.06.2023).

25. Wu Guanzhong. The Great Wall (I). URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/the-great-wall-i-1986> (Last accessed: 10.05.2023).

26. Zao Wao Wou-ki. Heffel. URL: [https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki\\_Zao](https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki_Zao) (Last accessed: 10.05.2023).

27. Zao Wou-Ki (1921–2013). Nocturne, 1955. *Bonhams*. URL: <https://preprod-www01.bonhams.com/auctions/21772/lot/8380/> (Last accessed: 12.05.2023).

28. Dean of Qi Baishi Academy of Painting and Calligraphy – Shaobai Tang Fa Zhou Sharing: Wu Guanzhong's Prints in Guardian Auctions [齐白石书画院院长-少白汤发周分享: 嘉德拍卖中的吴冠中版画专场]. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1687481775712025938&wfr=spider&for=pc> (Last accessed: 10.05.2023).

## CREATIVE SEARCH OF CHINESE PAINTERS OF THE SECOND HALF OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY: WU GUANZHUN, ZHU DEQUN, ZAO WU-KI

ZHU JIAN XUN

*Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine*

**Goal:** the purpose of the article is to highlight the principles of combining the approaches and techniques of Western and Chinese painting on the example of artworks of artists of the second half of the 20<sup>th</sup> century (Wu Guanzhong, Zhu Dejun and Zao Wu-Ki).

**Methodology.** Research methods are determined by the specifics of the material and tasks. The author applied biobibliographical method of research, as well as techniques and methods of comparative, formal, figurative and stylistic analysis.

**Results.** The article describes features of cultural and political processes in China in the 20<sup>th</sup> century. It outlines the main directions and essence of discussions about the ways of development of society and the tasks of art as well as their influence on the formation of aesthetic education concept. It has been established that representatives of the so-called "Parisian School" Wu Guanzhong, Zhu Dejun and Zao Wu-Ki are among the painters who most consistently mastered Western painting and received recognition both in China and abroad. The article analyzes biographical and visual materials; it is shown that the formation of these people as artists and their creative activity took place against the backdrop of the

dizzying events of the 20<sup>th</sup> century and was largely determined by them. The main approaches to mastering the European system of painting, ways of creative interpretation of the Chinese tradition and achievements are reflected on the basis of the analysis of paintings by Wu Guanzhong, Zhu Dequn and Zao Wu-Ki.

**Scientific novelty.** Representative works of three artists were collected, systematized and identified, their formal and figurative-stylistic analysis was carried out and highlighted.

**The practical significance** of the results of the study lies in the possibility of their use in pedagogical work in the development of programs and methodological materials for Art History courses and in practical work of artists.

**Keywords:** *Chinese painting; Chinese graphics; Chinese artistic tradition; European art system; Parisian school; abstract art; dialogue of cultures; aesthetic education.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

**ЧЖУ Цзяньсюнь**, аспірант, факультет історії і теорії мистецтва, кафедра теорії і історії мистецтва, Львівська національна академія мистецтв, ORCID 0009-0003-8333-7660, **e-mail:** 365310449@qq.com

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.20](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.20)

**Цитування за ДСТУ:** Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зao Ву-Кі. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 237–248.

**Citation APA:** Чжу, Ц. (2023) Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зao Ву-Кі. *Art and design*. 2(22). 237–248.