

УДК 7.03

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-51-13>

Тенг Сіяоджон

аспірант Львівської національної академії мистецтв

<https://orcid.org/0000-0003-4059-8038>

Виникнення і розвиток традиційного китайського живопису школи «Сінь Тінь-лін» та її чільні представники

Анотація. Розглянуто виникнення та розвиток традиційного китайського живопису школи «Сінь Тінь-лін» та її чільних представників. Мета дослідження – проаналізувати процес становлення та розвитку школи, а також художні особливості творчості найвідоміших представників, якими є художники Фу Баоши, Цянь Сунянь, Я Мін, Вей Цзісі та Сун Веньчжі. Предметом дослідження є школа традиційного китайського живопису «Сінь Тінь-лін».

Наукову новизну складає виявлення ролі та значущості регіональної школи «Сінь Тінь-лін» в історії китайського мистецтва XX століття та оцінка її впливу на сучасне китайське мистецтво. Використані методи – історичний та іконографічний аналіз, історико-біографічний підхід, формальний та стилістичний аналіз, а також порівняльний аналіз творів основних представників школи.

У статті проаналізовано географічні та хронологічні межі школи «Сінь Тінь-лін», з'ясовано історичний, соціально-політичний і культурний контекст у процесі її становлення. Описано процес розвитку школи, в якому політична ситуація в країні відіграла значущу роль. Вивчено художні особливості творчості основних представників школи, аналізуючи спільні й відмінні риси їхньої творчості. Спільністю творчості представників школи є відображення духу епохи і побутового життя народу, любов до природи. Художники приділяли велику увагу плернерній діяльності. Водночас кожен із названих художників пройшов різний шлях розвитку, на підставі якого сформували власний і неповторний творчий метод.

Узагальнені значення школи «Сінь Тінь-лін» в історії китайського мистецтва. Отримані результати сприяють кращому розумінню сучасного китайського мистецтва за допомогою вивчення школи традицій-

ного живопису «Сінь Тінь-лін» як невіддільної частини китайської культури.

Ключові слова: традиційний китайський живопис, регіональна школа, соціально-економічні обставини, техніки і методи, зміст творчості.

Постановка проблеми. Актуальність. З давніх часів провінція Цзянсу була одним із важливих культурних центрів Китаю. У XX столітті світ пережив швидкі та кардинальні зміни у всіх сферах, у тому числі в мистецтві. Те саме відбулося в мистецтві Китаю на початку XX століття. Самобутнє місце в мистецтві Китаю займає традиційний живопис тушшю. Для повноти дослідження китайського традиційного живопису тушшю необхідно та бажано вивчати школи різних місцевостей, що відображають оригінальні художні особливості творів чільних представників відповідного періоду. Школа традиційного китайського живопису «Сінь Тінь-лін» була однією з найвідоміших мистецьких шкіл у Китаї після утворення Китайської Народної Республіки. Представники цієї школи засвідчили непростий процес розвитку традиційного китайського живопису при нових вимогах до цього виду мистецтва. Сліди регіональних шкіл китайського живопису гохуа присутні у творчості сучасних китайських мистців, чим і зумовлена актуальність вивчення обставин виникнення, розвитку та впливу школи «Сінь Тінь-лін» – одного з найвідоміших осередків цього виду мистецтва в Китаї.

Мета дослідження – вивчити процес становлення та розвитку традиційного китайського живопису школи «Сінь Тінь-лін», проаналізувати художні особливості творчості найвідоміших представників цієї школи.

Для досягнення мети були визначені такі завдання:

- визначити географічні та хронологічні межі школи «Сінь Тінь-лін»;
- проаналізувати історичний, соціально-політичний і культурний контекст у процесі становлення школи «Сінь Тінь-лін»;
- систематично описати процес розвитку школи «Сінь Тінь-лін»;
- вивчити художні особливості творчості основних представників цієї школи;
- узагальнити значення цієї школи в історії китайського мистецтва.

Методика дослідження. Для виконання зазначених завдань у статті використано історичний та іконографічний методи дослідження мистецтва, історико-біографічний підхід, формальний та стилістичний аналіз, а також проведено порівняльний аналіз творів основних представників школи.

У XX столітті китайські регіональні школи живопису відігравали провідну роль у розвитку традиційного китайського живопису тушшю «гохуа». У розташованій на східному Китаї провінції Цзянсу від XVII століття з'явилася та розвивалася школа «Тінь-лін». Її характерними рисами було визнання природи за наставника, суб'єктивний реалізм й абстрактне успадкування стилів живопису династії Сун і Юань (виразний і потужний стиль). Художники цієї школи зображували переважно пейзажі навколо міста Нанкін у різних стилях, намагаючись досягнути величності, акуратності, вишуканості. Від середини XX століття до початку XXI століття почала творити нова школа – «Сінь Тінь-лін» («Сінь» означає «Новий», «Тінь-лін» – стара назва м. Нанкін, столиці провінції Цзянсу). Її характерними рисами було поєднання західних технік, акцент на малюванні життя, зображення навколишнього світу в дусі реалізму, а також просування почуття національного відродження та інновацій. Представники цієї школи творили у сфері традиційного китайського живопису тушшю (гохуа). Власне в роботах цих двох шкіл найяскравіше проявилися регіональні особливості художньої творчості провінції Цзянсу.

Віддавна провінція Цзянсу була економічним і культурним центром Китаю з відповідним розвитком мистецтва. Прекрасна природа і багата культура цієї провінції формували видатних художників традиційного китайського живопису з покоління в покоління – від Гу Кайчжи (348 – 405) періоду династії Східна Цзінь (317–420 рр.) до Фу Баоши у XX столітті. У провінції Цзянсу чітко проявилися чотири основні етапи історії традиційного китайського живопису: перший – це період шести династій (222–589 рр., між династіями Хань і Тан), другий – період Епохи п'яти династій і десяти царств, третій – наприкінці династії Мін – на початку династії Цін (XVII століття), зокрема, це школа «Тінь-лін» з представниками Гун Сянем (1618-1689), Фань Ці та іншими, четвертий – у другій половині XX ст., а саме – школа «Сінь Тінь-лін» з її чільним представником – художником Фу Баоши (1904–1965).

Школа «Сінь Тінь-лін» не випадково має цю назву, оскільки вона приблизно в один час із школою «Тінь-лін» з'явилася в околицях та місті Нанкін провінції

Цзянсу, з іншого боку, обидві ці школи мали певні схожі історичні контексти їхнього виникнення і певну схожість у художньому вираженні.

У XVII столітті в районі Нанкіна з'явилася група художників, які дотримувалися концепції вивчати традицію, але не обмежені традицією. Водночас при виконанні живописних творчих робіт тушшю вони працювали на основі ретельного спостереження навколишнього світу, а не тільки на основі переданих поколіннями канонічних способів зображення природи. Це був час кінця династії Мін (1368–1644) і початку династії Цін (1636–1912), що склався внаслідок нападу маньчжурських військ на ханьців і захоплення цінським урядом влади над країною.

Художники на чолі з Гун Сянем, переживаючи ці важкі часи, своєю творчістю намагалися виявляти любов до батьківщини. Як об'єкт зображення художники обирали місцеві штучні та природні пейзажі – гори, пагорби, річки та озера. Природні пейзажі провінції Цзянсу вирізняються пишністю і водночас ніжністю. У результаті осмислення цих особливостей виникла регіональна школа «Тінь-лін», що вирізнялася відтворенням місцевостей навколо міста Нанкін і підтримувала пленерську діяльність. У творчих роботах цих майстрів відображені переживання під час величезних історичних змін і патріотичні настрої на тлі втрати влади ханьців.

Варто відзначити, що художники школи «Сінь Тінь-лін» пережили ще бурхливі часи. Після значущої поразки для Китаю в Опійній війні (1856–1860 рр.), вже з кінця XIX століття китайські еліти прагнули знайти способи розбудови країни та перетворення її на велику потугу, займалися цим і за часів Китайської Республіки. Цікаво процитувати рекомендації тих часів, як-от «вивчати сильні сторони іноземців для того, щоб перемагати їх» [1], концепція епохи Цін «китайська сутність при західній корисності» [2], «залучення західного режиму, повчання, демократизація в Китаї». Замість консерватизму, у Китаї почали виступати проти старих традицій, прагнути до нового, до змін і невпинно зміцнювати свої сили після залучення до Китаю теорії природного відбору [3]. У цьому контексті в першій третині XX століття контакти між Китаєм і зовнішнім світом (переважно Європа, Америка і Японія) стали частішими, що кардинально впливало на розвиток китайського мистецтва.

За час правління Китайської Республіки (1912–1949) місто Нанкін було столицею Китаю, там розташовувалися державні органи та з усієї країни збиралися таланти в різних галузях, у тому числі й видатні

художники. Низка відомих китайських художників, які переважно за рахунок держави вирушили за кордоном на навчання в кінці XX і на початку XXI століття, після навчання, повернулися саме до міста Нанкін з новою для тогочасного Китаю теорією та технікою західного живопису, серед них були художники Сюй Пейхун (1895–1953), Чжан Дацянь (1899–1983), Чень Чжифо (1896–1962), Гао Цзяньфу (1879–1951) та Фу Баоши (1904–1965). Відповідно, в Китаї з'явилися нові види мистецтва, нові методи та інструменти виконання творів, нові ідеї та нові пошуки для розвитку мистецтва.

Під час Війни опору китайського народу японським загарбникам (1937–1945) антияпонська агітація й пропаганда стали одним з актуальних завдань для багатьох митців, хоча здебільшого це ставало їх особистим добровільним вибором. Слід відзначити, що представники цієї художньої течії загалом не зазнавали сильного впливу політики аж до 1949 року.

Після утворення Китайської Народної Республіки (1949) з початком правління комуністичної партії Китаю (КПК) в країні настали непрості часи, що характеризувалися і новими вимогами, які висувалися до діячів культури та мистецтва. На думку голови КНР Мао Цзедуня, який керувався естетикою марксизму, культура і мистецтво мали служити робітникам, селянам і солдатам [4], а не буржуазії. Таким чином, у країні радикально змінилися ідеї, зміст і функція творчості тогочасних китайських художників. Художники були змушені у власній творчості показувати дух нової епохи, досягнення соціалістичного будівництва під керівництвом КПК. Це явище стало характерним упродовж наступних 30 років після приходу до влади КПК.

Після утворення КНР традиційний китайський живопис було визнано частиною «старої культури і мистецтва» зі старого суспільства (зазвичай мається на увазі китайське суспільство до 1949 року), що потребувало перебудови. Під час обговорення питання «перебудови традиційного китайського живопису» 1950 року художник Лі Кежань вказав, що «заглиблюватися в саму гущу життя – це одна з базових умов для перебудови традиційного китайського живопису, тільки таким чином можна творити новий зміст, що знадобиться нашій епосі. І на основі нового змісту може з'явитися нова форма» [5]. Окрім Лі Кежа-

на, голова Спілки художників Китаю, художник Сюй Пейхун (1895–1953) також висловив свою думку щодо традиційного китайського живопису: «Реалістичне сьогодні знадобиться в мистецтві, живопис жанру «гори-води» з неквапливим і безтурботним настроєм не може просвіщати народ, не маючи інших активних значень» [6]. Тоді було проголошено урядом гасло «мати більші можливості в просторому селі»¹ та висунуто ініціативу ознайомити художників з реальним життям народу того часу, щоб їхня творчість змогла краще служити широким масам, внаслідок чого з'явилася течія реалізму.

У пошуках досягнення повноцінного існування традиційного китайського живопису в мистецькій царині відбувалася серйозна боротьба між прихильниками і противниками гохуа. Коли утворилася Центральна академія мистецтв у Пекіні 1950 року, був створений факультет начерку замість факультету традиційного китайського живопису. Тоді проводилася кампанія «анулювати традиційний китайський живопис тушшю», з чим категорично не погодилися багато художників, включно з Я Міном, який публічно виступав на захист цього виду мистецтва. Лише 1954 р. у вказаній Академії відновився факультет традиційного китайського живопису з назвою «факультет живопису кольоровою тушшю», що загалом свідчило про дещо принижене становище традиційного живопису гохуа. Саме через це відомі художники – прихильники традиційного живопису, такі як Пань Тяньшоу й Фу Баоши, активно зверталися до керівництва країни з проханням визнати важливість цього виду мистецтва і дати належну підтримку його розвитку.

У результаті активних звернень митців питання про статус традиційного живопису дійшло до центрального керівництва країни. У відповідь на звернення цього ж року Спілка художників Китаю організувала пленер за участю художників традиційного живопису тушшю жанру «гори-води» та виставку, що прокоментував 1955 року начальник відділу пропаганди ЦК КПК: «Проведення пленерної діяльності художниками традиційного живопису ламало звичку наслідування цього виду мистецтва, але реформа й розвиток традиційного живопису не повинні бути відірваними від життя нової епохи, від вимоги народу нової епохи» [7]. А питання про статус художників гохуа порушив прем'єр КНР Чжоу Еньлай у доповіді

1. Це було в рамках руху «Вниз до сільської місцевості», що проводився в КНР з 1950-х до 1978 року. Тоді певні освічені городяни були відправлені в гірські райони або фермерські села, щоб вчитися у тамтешніх робітників і селян.

«Про інтелігенцію» на засіданні Народної політичної консультативної ради Китаю в січні 1956 року. У квітні того ж року Мао Цзедун проголосив гасло «Нехай розквітають сто квітів, нехай змагаються сто шкіл», звертаючись до китайської інтелігенції, пропонуючи свободу думок, критику і плюралізм. У червні звіт про створення Інститутів традиційного китайського живопису в Пекіні та в Шанхаї було затверджено на робочій нараді Держради КНР. Таким чином закладено підґрунтя для розвитку і процвітання традиційного китайського живопису Китаю від середини ХХ століття.

1956 року, дізнавшись, що в Шанхаї збиралися запросити Фу Баоши обійняти посаду заступника голови Інститутів традиційного китайського живопису в Шанхаї, керівництво провінції Цзянсу негайно вирішило, що теж треба створити Інститут традиційного китайського живопису провінції Цзянсу, щоб Фу Баоши та низка інших талановитих митців працювали саме для провінції Цзянсу, згодом і стало основною частиною школи «Сінь Тінь-лін» [13].

З утворенням Інституту традиційного китайського живопису побільшало матеріальної та політичної підтримки художників на державному та регіональному рівнях, дедалі частіше проводились пленери, семінари, виставки за участю художників живопису гохуа провінції Цзянсу, що й сприяло появі та розвитку школи «Сінь Тінь-лін» та розвитку традиційного живопису гохуа загалом.

Таким чином, традиція, соціально-політичні обставини, ідейна течія, нові вимоги влади до мистецтва – усім цим зумовлена поява школи традиційного китайського живопису «Сінь Тінь-лін» у провінції Цзянсу наприкінці 1950-х років.

Можна сказати, що 1950-ті роки - це інкубаційний період для виникнення школи «Сінь Тінь-лін», яка з'явилася на основі Інституту традиційного китайського живопису провінції Цзянсу. Інститут готувався до будівництва 1957 року за дорученням керівництва провінції Цзянсу і був створений у березні 1960 року. Фінансування Інституту здійснювалося з коштів державного бюджету. В Інституті було дотримано єдності мислення і сформовано цілісну творчу ідею, забезпечено сприятливі умови для художників, щоб вони змогли спокійно займатися мистецтвом і служити народу своєю творчістю. Отже, митці дістали змогу вільніше творити і водночас продовжували займатися традиційним китайським живописом у нових умовах, адаптуючись до нових вимог до мистецтва, нових політичних реалій країни зі спробами

пошуків нових ідей для розвитку цього виду мистецтва.

4 квітня 1960 року було утворено Асоціацію художників провінції Цзянсу, першим головою якої обрано Фу Баоши. Через чотири місяці Фу Баоши також став заступником голови Спільки художників Китаю, що допомагало привертати увагу суспільства і уряду на організовані ним наступні пленери і виставки, підвищуючи впізнаваність і репутацію школи «Сінь Тінь-лін».

Потрібно зазначити, що основні представники школи «Сінь Тінь-лін» тією чи іншою мірою обіймали керівні посади або в Інституті, або в Асоціації, або в обох організаціях. Ці організації матеріально забезпечили життя художників, дали платформи для їхнього розвитку. З іншого боку, особисті досягнення художників, особливо досягнення Фу Баоши, також відігравали значущу роль у розвитку школи «Сінь Тінь-лін» і в піднятті статусу провінції Цзянсу, що стало помітним явищем у історії мистецтв Китаю ХХ століття.

Під час ухвалення рішення створити Інститут, 53-річний Фу Баоши вже був знаменитим художником, теоретиком та істориком мистецтв. Після утворення КНР і приходу до влади компартії, Фу Баоши швидко переорієнтував свою політичну позицію, наблизвся до тогочасних поглядів компартії, брав активну участь в ідеологічній розбудові та самокритиці, що проводилися в 1950-х роках. Фу Баоши погодився з тим, що живопис тушшю жанру «гори-води», створений ще за каноном живопису династії Тан і Сун сотні років тому, не міг відобразити дух нового часу. Саме тому він у 1950-х роках підтримував питання адаптації традиційного живопису тушшю до нових вимог. З одного боку, це призвело до політизованого вираження у творчості та теоретичних роботах художника Фу Баоши, з іншого боку, ці поступки на певний час дали змогу художникам проводити експерименти, об'єднуючи традиційний живопис тушшю та «реалізм», у результаті чого з'явився так званий «революційний романтизм» у Китаї.

Тогочасні художники змушені були дати відповідь на непросте запитання – що можна зображати у власних творах, а що ні. У їхніх творах очікували побачити не об'єктивний «реалізм», а щось більш піднесене: героїчні постаті, зображені, за словами Мао Цзедуна, «на вищому рівні, інтенсивнішому, концентрованішому, типовішому, ближчому до ідеалу і, отже, універсальнішому, ніж реальне повсякденне життя».

Саме тому у вересні 1960 року керівництво про-

вінції Цзянсу та очільники вже створеного Інституту традиційного китайського живопису провінції Цзянсу ухвалили рішення провести тримісячний пленер по Китаю під назвою «Пленер на 11500 км» для того, щоб художники змогли на власні очі побачити чудові місцини країни, познайомитися з реальним життям народних мас. Наступного року в Пекіні успішно відбулася виставка робіт за підсумками цього пленеру з назвою «Нове обличчя країни», внаслідок чого критик Юй Фен вперше згадав назву школи «Сінь Тінь-лін». Спочатку цю школу теж називали школою «Цзянсу» для того, щоб відрізнити два стилі китайського живопису, які виникали тоді, в місті Сіань і провінції Цзянсу. Лише 1980 року назва Школа «Сінь Тінь-лін» офіційно й письмово зафіксував заступник директора Інституту вивчення традиційного китайського живопису Китаю у своїй монографії, а згодом була визнана широким колом митців, критиків і поціновувачів [8, с. 81].

Представниками школи «Сінь Тінь-лін» переважно стали співробітники Інституту традиційного китайського живопису провінції Цзянсу, зокрема Фу Баоши (1904–1965), Цянь Сунянь (1899–1985), Сун Веньчжі (1919–1999), Я Мін (1924–2002), Вей Цзісі (1915–2002) та інші, що надавали великого значення зображенню живої природи, малювали реалістичний пейзаж у районі Цзяннань (у низині річки Янцзи). Пейзажна творчість жанру «гори-води» стала панівною темою для цієї школи, хоча окремі представники також працювали над жанром «квіти-птахи» та живописом із фігурами.

У 1960 – 1965 р. школа «Сінь Тінь-лін» активно розвивалася. На «пленері на 11500 км» художники школи експериментували у своїй творчості, щоби знайти нові способи малювання з натури, відповідні теми та стилі в нових умовах. У результаті на виставці було показано новий зміст, нові техніки пензлем і тушшю, а також нові художні та духовні стани, що надало цінного досвіду при пошуках інших шляхів розвитку традиційного китайського живопису. Тому пленери і всередині Китаю, і поза країною були важливими подіями у творчому житті представників школи.

Після смерті Фу Баоши 1965 року, художники Цянь Сунянь, Я Мін та інші продовжували розвиток цієї школи. Однак наступного року розпочалася кампанія «Культурної революції» в Китаї, через що творча діяльність художників була призупинена, а самих митців критикували та відправили на «трудове перевиховання» у села або у в'язниці. Наприклад, у пер-

ші роки «Культурної революції» Я Мін був ув'язнений на 5 років, а Цянь Сунянь та інші художники були відправлені на трудове перевиховання.

Тільки з 1971 року художники могли поступово знову займатися публічною творчою діяльністю. Тема і зміст творчості представників цієї школи здебільшого залишилися тими самими, що й у період до «Культурної революції», тобто оспівуванням влади, народної маси, досягнень будівництва країни.

З проведенням політики реформ і відкритості (програма економічних реформ, проведених у КНР) 1978 року, художники були звільнені від політизованої функції творчості та могли вільно висловлюватися. У спільноті традиційного китайського живопису відновилася організація пленерів і виставок. Проведена Асоціацією художників провінції Цзянсу 1979 року виставка 84-х робіт традиційного живопису Цянь Сунянь, котрий був головою Інституту традиційного китайського живопису провінції Цзянсу з 1977 року, стала символом відновлення школи «Сінь Тінь-лін». Тоді саме Цянь Сунянь, після Фу Баоши, став синонімом школи «Сінь Тінь-лін».

Увійшовши в новий етап розвитку, що характеризувався відсутністю обмежень у зверненні до творів і практики західного мистецтва, художники школи прагнули змін та індивідуалізації у творчості. Предмети зображення повернулися до загальноприйнятих традиційних пейзажів чи постатей, при цьому малювали художники новою технікою та з новими способами вираження. Наприклад, Вей Цзісі звертався до прийому «монохромний живопис бризками з густим колеруванням», а Я Мін намагався зобразити іноземців живописом тушшю, водночас намагався передати у своїй пейзажній творчості спокій і любов до природи.

Наприкінці 80-х спостерігаємо черговий етап розвитку школи. 1985 року помер Цянь Сунянь, у 90-ті з керівної посади пішов Я Мін. Сун Венчжі і Вей Цзісі залишилися чи не єдиними активними представниками школи «Сінь Тінь-лін», які брали участь у різних заходах усередині та за межами Китаю.

Прийнято вважати, що школа традиційного китайського живопису «Сінь Тінь-лін» перестала існувати після смерті Я Мін і Вей Цзісі 2002 року. Хоча були й інші представники та учні цих майстрів, незважаючи на те, що їх називали послідовниками школи «Сінь Тінь-лін», термін «школа «Сінь Тінь-лін» став вживатися рідше, а натомість ширше почав використовуватися термін «художники провінції Цзянсу».

За півстолітню історію школа «Сінь Тінь-лін» про-

йшла складний процес від виникнення до падіння на тлі значущих політичних, соціальних та економічних змін. Здобуті успіхи школи виразно відобразилися на артринку. Наприклад, картини художника Фу Баоши досі користуються великим попитом на артринку і від кінця XX століття характеризуються високою ціною, що нерідко складає навіть кілька мільйонів доларів [9].

До основних представників-художників школи «Сінь Тінь-лін» зазвичай зараховують Фу Баоши, Цянь Сун-янь, Я Мін, Вей Цзісі та Сун Венчжи. Цянь Сунянь (1899–1985) і Фу Баоши (1904–1965) народилися ще наприкінці династії Цін (1836–1912), а Вей Цзісі (1915–2002), Сун Венчжі (1919–1999) та Я Мін (1924–2002) народилися в Китайській Республіці за часів володарювання Гоміньдану. Усі вони пройшли Війну опору японським загарбникам (1937–1945 рр.), Визвольну війну (1945–1949 рр.), утворення КНР (1949), кампанію «Великий стрибок» (1958–1960). Усі четверо, окрім Фу Баоши, тяжко пережили політичну кампанію «Культурна революція» (1966–1976), коли більшість митців зазнали репресій та скерування на трудове перевиховання в селах або у в'язницях, що дуже вплинуло на творчість митців та розвиток китайського мистецтва загалом.

Фу Баоши, як засновник школи «Сінь Тінь-лін», відіграв провідну роль у розвитку школи. Художник відрізнявся глибокою художньою думкою, інноваційним усвідомленням, сильним національним духом, що і вплинуло на інших і мало практичне значення в інноваційному пошуку традиційного китайського живопису.

За все життя Фу Баоши намалював понад тисячу картин тушшю та ескізів. Хоча Фу Баоши доволі рано пішов із життя, його роль як провідного представника широко і незаперечно визнана.

Від самого початку Фу Баоши досліджував історію китайського мистецтва, зокрема живопису тушшю. З 1925 року він, завдяки навчанню в Японії, безперервно писав статті та книжки про теорію та історію традиційного живопису, перекладав з японської мови на китайську дослідження відомих японських теоретиків про китайський традиційний живопис і про давніх художників-майстрів, а також книжку про базову теорію та техніку орнаменту японського автора Сеїджі Канеко (Seiji Kaneko) [10]. Наприкінці 1930-х – початку 1940-х Фу Баоши перебував у південно-західній частині Китаю, де розташовані численні високі гори з дощовою і туманною погодою. Фу Баоши творив картини у великій кількості, створив власну техніку

«штрихування косо поставленим пензлем». Роботи художника, виконані цією технікою, вирізняються динамікою і ритмом. Вивчення техніки давніх майстрів, використання досвіду китайських і японських майстрів, ретельне спостереження за природою – усе це дало йому змогу стати одним з провідних художників традиційного китайського живопису і у провінції Цзянсу, і загалом у Китаї.

У перші роки після утворення КНР не можна було використовувати такі звичні в традиційному живописі тушшю елементи та сюжети як «містки з річками, що протікають під ними», «квіти, птахи, риби й комахи», «анакорет високої моралі» тощо, бо їх визнали «змістом загніваючого феодалного суспільства». Їх замінили нові теми, сюжети й постаті нового суспільства, які були тісно пов'язані з трудящими і з бурхливим будівництвом нових часів. Водночас теми, які написали або згадали лідери країни, також стали предметом творчості традиційного китайського живопису.

Наприклад, Фу Баоши в першій половині 1950-х спробував з обережністю використовувати у своїй творчості такі елементи та сюжети, як вірші Мао Цзедуну, на яких зображено чудові краєвиди країни та відомих персонажів Китаю. До того, як Фу Баоши обрав історичні персонажі як предмет зображення, такі сюжети вже давно не малювали в Китаї. На фігурних картинах різні емоційні ефекти створені або легкими і гладкими лініями, або довгими круглими лініями. Саме Фу Баоши відновив цю традицію у творчості традиційного китайського живопису в XX столітті [11, с. 505].

Перші успішні творчі спроби на початку 1950-х років дали змогу Фу Баоши зробити більше пошуків, водночас і заохотили інших художників цього регіону. Дедалі більше художників збагатили свої твори в царині традиційного китайського живопису новими предметами зображення.

Художник Цянь Сунянь (1899–1985) у своїй творчості подолав традиційну просторову організацію «три далі» (у трактаті розрізняються три точки зору на об'єкт: знизу вгору – «високі далі», зверху вниз – «глибокі далі», на рівні очей – «рівні далі»), і знайшов новий спосіб зобразити простір. Цей спосіб полягав у цілісності композиції. Крім традиційної розсіяної перспективи китайського живопису, художник використовував перспективу фокусування в міру необхідності, щоби показати відносини між чітко намальованим і невиразно намальованим або порожнечою на картині. Фокусна точка переважно розташовується

близько до центру картини, використовуючи простий підхід, щоби зробити об'єкт більш помітним. Сюжети розташовані не на передньому, а на середньому плані, щоб розширити огляд. Використання написів і штампів також застосовується для коригування центру картини, підтримки гармонії та єдності й підкреслення індивідуальності твору.

Народжений 1899 року в повіті Ісин м. Усі, Цянь Сунянь з дитинства навчався у свого батька літератури, каліграфії та малювання. 1918 року вступив до Третьої педагогічної школи на спеціальність «традиційний живопис». Через п'ять років він закінчив школу і викладав у кількох школах м. Усі та м. Сучжоу. Під час навчання Цянь Сунянь намагався спілкуватися з різними художниками, під впливом Ху Тінлу взявся за вивчення робіт давніх майстрів Тан Іня (1470–1524), Кунь Цянь (1612–1692) і Шитао (1642–1708), так було закладено основу його традиційного живопису.

Творчий шлях Цянь Суняня можна поділити на три періоди. До 1950 року, разом із викладанням м. Усі та м. Сучжоу провінції Цзянсу, він займався живописом тушшю, наслідуючи мотиви і техніки давніх майстрів, як-от Шитао, Тан Іня, Шен Чжоу. 1929 року тридцятирічний Цянь Сунянь узяв участь у першій Національній виставці в Шанхаї з роботами «Гора і вода», «Довголіття» (тут ще брали участь художники Ці Байші, Хуан Бінхун, У Хуфань та ін.). Ця виставка дала змогу молодому митцеві вперше проявити себе в колі художників країни. За словами самого Цянь Суняня, у цей період він намалював близько 500 картин. Однак ці роботи виконані здебільшого як наслідування робіт відомих давніх майстрів, базувалися на особистій фантазії художника, а не на основі спостережуваного на власні очі пейзажу. Можна ствердити, що в той час у Цянь Суняня ще не був сформований власний художній стиль. Цей полістилізм пояснюємо тим, що митцеві довелося орієнтуватися на смаки замовників, а продаж картин до 1950 року був основним способом заробітку для художника.

Від 1950 року до проведення «Культурної революції» 1966 року Цянь Сунянь спочатку обіймав посаду представника Асоціації працівників літератури і мистецтва міста Усі, а від 1957 року став художником в Інституті традиційного китайського живопису провінції Цзянсу. У цей період художник активно брав участь у пленерах, прагнучи адаптуватися до нових реалій. Процес пошуків відповідних мотивів у творчості не був легким, оскільки художник займався живописом тушшю жанрів «гори-води» і «квіти-птахи». Відтак Цянь Сунянь активно працював на пленері,

уважно спостерігаючи та вивчаючи природу і звичаї по всьому Китаю, намагаючись відмовитися від наслідування, типового методу в мистецтві традиційного китайського живопису. Саме тоді Цянь Сунянь сформував власний художній стиль жанру «гори-води» [12].

Відомим у всьому Китаї художником Цянь Сунянь став у віці понад 60 років. Роботи «Червоний камінь» (1962) і «Поле в місті Чаншу» (1963) заклали основу високого статусу художника в історії традиційного живопису жанром «гори-води». Картина «Червоний камінь» (104смx81.5) зображає село Хунянь міста Чунцін, де було представництво Восьмої армії (назва Народно-визвольної армії Китаю в 1937–1949 рр.). На картині вперше масштабно використано мінеральну фарбу кіновар замість туші для зображення червоних скель, що займали більше половини картини знизу, і дахи будинків на верхній частині картини. Бананові дерева нагорі та зліва від скелі й вимощена каменем стежка між скелями намальовані подвійним лінійним промальовуванням чорною тушшю. Листя дерев угорі біля будинків намальовано плямами тушшю. Масив червоних скель передає пишність природи та почуття пристрасі, в чому й відображений непохитний дух революціонерів у боротьбі проти японських агресорів.

Картина «Поле в місті Чаншу», присвячена 15-річному ювілею утворення КНР, була намальована 1963 року. На картині зображені великі зелені поля з посівами, річка, що струменить через поля, (від середини картини на правий верхній кут), озеро Шанху, вітрильні човни, будівлі з білою стіною і чорною покрівлею, внизу та біля озера. На лівій нижній частині картини намальований темно-зелений камінь, немов звідти художник дивився на цей пейзаж.

У перші роки Культурної революції Цянь Сунянь зазнав репресій, були травмовані всі десять пальців на руках, йому важко було тримати пензлі. Рішенням уряду провінції Цзянсу про святкування 55-ї річниці утворення Компартії Китаю 1971 року художника реабілітували, інтерес до його творчості в урядових колах знову зріс. Відтоді художник зміг заново приступити до виконання низки картин традиційного живопису за дорученням уряду, зокрема, пейзажної картини тушшю «Велика китайська стіна» для Офісу представництва КНР при ООН. У січні 1975 року Цянь Сунянь був обраний депутатом Всекитайських зборів народних представників. Це означало, що художник був визнаний урядом, офіційно став новим лідером школи «Сінь Тін-лін».

У період після завершення Культурної революції, коли політична тема перестала бути обов'язковою у творчості, за винятком замовлень великого розміру із зазначеними темами, художник Цянь Сунянь вибрав для вільної творчості побутові пейзажі, інколи з свійськими птахами, замість часто використовуваних тем, що нагадують революцію або політичний контекст. В останні роки життя, через поранені руки, художник почав писати пальцями. Змістом творчості, виконуваної пальцями художника, здебільшого були рослини, квіти, фігури та побутові предмети, за допомогою чого митець зобразив справжню красу та простоту буденного життя.

Я Мін (1924–2022) як рушійна сила й організатор у школі, відіграв важливу роль у її розвитку. Я Мін служив у Новій четвертій армії 1939 року. 1941-го вступив до Художнього коледжу «Хуайнань», після трирічного навчання повернувся в армію та виконував ілюстровану пропаганду проти ворогів. Після звільнення Китаю Я Мін, який відслужив у армії, був призначений на посаду головного редактора «Ілюстрованого журналу селян південної частини провінції Цзянсу», що дало йому змогу познайомитися з низкою художників живопису «гохуа». Таким чином митець зрозумів, що роботи, які він малював раніше, були примітивними, тому йому терміново потрібно серйозно зайнятися справжнім традиційним китайським живописом. На початку 1950-х років була кампанія «анулювати традиційний китайський живопис тушшю», з чим категорично не погодився Я Мін, публічно виступаючи за захист цього виду мистецтва, відтак він перейшов з жанру ілюстрації на традиційний живопис тушшю. Я Мін був переведений у м. Нанкін для заснування Асоціації працівників літератури і мистецтва провінції Цзянсу 1953 року. Того самого року Я Мін з делегацією китайських художників вирушив з візитом до Радянського Союзу, де познайомився з оригінальними творами західного живопису. Побачивши ці роботи, він задумався і вирішив, що потрібно далі розвивати традиційний живопис своєї країни [13, с. 102-103].

В якості предмета зображення у своїй творчості Я Мін обрав пейзаж, народ, побутове життя і традиції. Однією з його найяскравіших робіт у 1950-х роках була картина на тканині «Бродячий торговець» (1958) – типовий історичний сюжет для традиційного живопису, який написали кілька давніх художників, зокрема художник Лі Сун (1166–1243) династії Південна Сун (1127–1279). На картині «Бродячий торговець» у Я Міна густим коліруванням зображено 24 фігури у різ-

них позах. Торговець стоїть правіше візка з товаром на лівій частині картини, а місцеві жінки й діти радісно дивляться на крам, мацають тканину, міряють одяг, граються поруч. Замість того, щоб зосередитись на торговці та дитині, художник вирішив зосередитись на працюючих невибагливих жінках Південного Китаю та перетворити їхні рухи у витончені жести фігур на папері, надаючи їм справжньої витонченості та ритму. Жовте і рожеве тло, легка і радісна атмосфера показували, що люди жили в сприятливих умовах. У такий спосіб художник оспівував досягнення нового уряду за допомогою історичного сюжету та сучасних змістів.

Під час «Культурної революції» Я Мін був затриманий на 5 років через не повне дотримання політики партії щодо реформи традиційного живопису тушшю, а також через захист художників, які малювали у «застарілій» стилістиці. 1972 року після звільнення йому доручили очолити Групу художньої творчості в провінції Цзянсу і відновити мистецьку діяльність. Як учасник на дипломатичних заходах на тлі культурної дипломатії, за дорученням уряду Я Мін вирушав разом з іншими китайськими митцями до В'єтнаму, Пакистану, Японії та Європи з візитом і пленером відповідно 1973, 1978, 1980 і 1983 роках [14, с. 40]. Спочатку художникові хотілося показати, що можливо зобразити пейзажі, які відрізняються в різних країнах, за допомогою традиційного китайського живопису тушшю. Потім зображав те, що хотілося написати, не думаючи про функцію «служити народу» своєю творчістю. На пленері в Пакистані Я Мін відновив власну практику фігурного живопису і намалював серію портретів місцевих мешканців різних професій, як-от торговця соєю та торговця папугами. На цих виконаних технікою китайського живопису тушшю картинах відображено душевну «відокремленість» у китайській філософії. На схилі років Я Мін на практиці дотримувався творчої концепції «уявлення в думках» традиційного китайського живопису, що закорінена в давньому національному усвідомленні та естетичній традиції Китаю.

Ще одним художником школи був Сун Венъжжі (1919–1999). У нього з дитинства проявився талант до образотворчого мистецтва, і базові художні знання про традиційний китайський живопис тушшю він отримав у школі. Після придбання книжки «Слово про живопис із Саду з гірчичне зерно» (класичний твір мистецької думки епохи імператора Кансі, 1654–1722), молодий Сун Венъжжі почав самостійно вивчати традиційний китайський живопис. 16-річний

хлопчик працював підмайстром у рекламному бюро протягом півтора року в Шанхаї, де мав змогу познайомитися з роботами відомих художників традиційного живопису на виставках, які там проводили. Від 1938 року Сун Веньчжі працював учителем мистецтва, крім змальовування картин традиційного живопису жанру «гори-води» чотирьох майстрів династії Цін, ще вивчав предмети і техніку західного живопису, зокрема перспективу, малюнок і акварель. 1947 року Сун визнав Чжан Ши-юаня (1898–1959) своїм наставником, через два роки визнав шанхайського художника У Хуфаня (1894–1968) другим своїм наставником традиційного живопису [15, с. 10–11].

Роботи художника Сун Веньчжі вирізняються свіжістю, витонченістю і романтичним кольором. У ранніх роботах художника зображено сільську ідилію з домашніми тваринами і птахами, селянами, які працюють у полі, дітьми, що граються, сільським життям і пейзажем. Зрілі роботи майстра вирізняються іншим сюжетно-тематичним наповненням. 1957 року Сун Веньчжі запросили працювати в Інститут художників традиційного живопису провінції Цзянсу, потім призначили секретарем голови Інституту. Відповідно, з початку другої половини 1950-х років у його творчості з'явилася політична тема. У цей період він намалював низку робіт – «Річка Тунцзян» (1956), «На річці Сін'янь» тощо – одні з найважливіших робіт, які митець виконав у зрілому віці, яскраво відображають його незвичайні пошуки та вибір у певну політичну епоху, а також різноманітні зміни та зсуви у стилі та інтересах, які він здійснював відповідно до політичного статуту. Тут митець переніс у картини безліч промислових і сільськогосподарських будівельних об'єктів, як-от греблі, димарі, високовольні лінії, кораблі та нафтові резервуари, які «за вагою» поділено порівну з пейзажними образами, але він успішно розв'язав проблему введення нового в картину шляхом уточнення образу та тону пензля, аби вони не псували пейзажного настрою, а органічно вписувалися й доповнювали одне одного. Загалом роботи Сун Веньчжі засновані на традиційних техніках живопису «гохуа», адекватно вбирають західні методи живопису, зосереджуючись на сумісності традиційного пензля і туші з реальним життям, вони склали оригінальний стиль Суна в темах соціалістичного економічного будівництва, визначили його панівне становище в процесі перетворення китайського традиційного живопису.

З 1980-х років Сун Веньчжі у творчості почав практикувати безконтурний метод розбриканої ту-

ші (розчин кольорової або чорної туші рясно наноситься на потрібну ділянку зображення так, щоб він розтікався, не залишаючи слідів руху пензля), запозичуючи техніки темно-зеленого пейзажу, написаного в блідо-фіолетовій манері, а також акварелі. Ця практика дала змогу художникові зобразити масивні гори, скелі без конкретних і дрібних штрихів з випадковими ефектами, переводити традиційний китайський живопис на шлях, подібний до європейської абстракції.

В останні двадцять років життя, роботи Сун Веньчжі часто виставлялись в інших країнах, наприклад, на Виставці каліграфії та живопису художників провінції Цзянсу в Японії (1980), на Персональній виставці нових робіт Сун Веньчжі в Японії (1984), в Гонконзі (1985), Німеччині (1988) [16, с. 50–51].

Можна зробити висновки, що творчість художника Сун Веньчжі можна поділити на три етапи. Перший етап – це беззастережне і некритичне вивчення традицій у стародавніх майстрів, другий – тривалий процес пошуків та інновацій, часто з неминучим «новим вином у старих пляшках». А в третьому етапі, який можна описати як етап вдосконалення, художник проявляє свій талант і нове натхнення, вводить у творчість природну емоцію, спричинену звичайним життям.

Вей Цзісі народився в провінції Хенань 1915 року. Закінчив Художній педагогічний інститут провінції Хенань за спеціальністю «традиційний китайський живопис». До 1949 року художник викладав спочатку в школі, потім у Хенаньському університеті. Вей в молодості вивчав і запозичував техніки виконання творчості давніх китайських майстрів-живописців жанру «гори-води», наприклад, Ван Шиміня (1592–1680), Мей Цін (1623–1697). Від 1951 року Вей Цзісі переїхав на роботу в Нанкін.

Пейзажна творчість Вей Цзісі виглядала бадьорою та енергійною. Сун Веньчжі також вивчав техніку малювання Ван Шиміня (1592–1680). Однак, порівняно з творчістю Сун Веньчжі, творчість раннього періоду Вей Цзісі вирізняється сильнішим контрастом кольору, твердістю та пишністю.

Стиль живопису Вей Цзісі характеризується величчю північних пейзажистів, водночас вбирає в себе ніжні риси й вільну манеру південних художників. Митець спеціалізується на пейзажах гір Тайхан на півночі Китаю, а в останні роки життя пише чудові картини. Деякі з його робіт написані червоною тушшю замість чорного чорнила, що створює особливий ефект.

Після 1950 року до початку Культурної револю-

ції художник здебільшого творив композиції, у яких людські постаті розміщував на тлі пейзажу, створив низку картин, що відображають різноманітні сцени життя того часу, зокрема «Гора сливи м. Нанкін» (1955), «Незважаючи на сніг і вітер» (1958), «Збирання добрива» (1958) тощо. Легко виявити навіть за назвами картин, що художник Вей Цзісі намагався зобразити справжнє життя людей різних професій певного періоду, уникнувши малювання заборонених тоді елементів у творчості традиційного китайського живопису [17, с. 58–59].

На деяких роботах художника сільськогосподарські машини й фігури гармонійно зображені на тлі традиційного пейзажу, а на інших – навпаки, з'явився дивний ефект. Однак роботи Вей Цзісі дали нам уявлення чистого побутового життя простих людей того часу, особливо селян, що і стало важливим візуальним документом для вивчення історії цього періоду.

Після завершення Культурної революції Вей Цзісі повернувся до творчості жанру «гори-води», переважно виконував твори великого розміру. Зміст творчості майстра не сильно змінився, здебільшого залишався цілком реалістичним. Однак саме в цей час, як нам видається, у художника вже विकристалізувався власний стиль. Віддаючи перевагу теплому тону, він писав картини технікою каліграфії, «структурним методом користування пензлем» (другий принцип із «Шести законів живопису», що стосується суті художнього процесу – користування пензлем і тушшю, вміння рухом руки передати суть, саму основу зображуваного). Художник малював фронтальною атакою (рух пензля в живописі, коли напрямком пензля суворо вертикальний (до паперу), нахиленим кінчиком (пензлик рухається під невеликим кутом, водночас його кінчик не втримується в центрі риси, а скошується вбік, унаслідок чого один край лінії виходить рівним, а інший – ні) та «неслухняним кінчиком» (техніка письма, під час якої пензлик рухається проти ворсу кінчиком уперед).

З 1980-х років Вей Цзісі почав експеримент переходу від двомірної до тривимірної творчості, відійшовши від традиційної китайської композиції та піддаючись впливу західного живопису. Наприклад, на картині «Гори Тайхан» (1992) художник підкреслив контури гір за допомогою світлотіні, дрібними штрихами зобразив природну текстуру гір, що в результаті забезпечило справжнє відчуття масивності гір перед очима глядача.

Зазначені художники є важливою частиною тих, хто представляє школу «Сінь Тін-лін» у перші 30 ро-

ків другої половини ХХ століття. Під їхнім прямим чи опосередкованим впливом з 1980-х років з'явилося нове покоління художників – представників школи, зокрема Лу Сінтан, Фу Ерші, Хуа То, Сун Юйлін, Фан Цзінь тощо. Послідовників можна поділити на дві групи: одна група приділяла увагу самій природі, на основі чого вони зображували побачене, а інша група художників фокусувалася на інтеграції та реконструкції традиційного пензля й туші з сучасною естетичною свідомістю, художньою обробляючи природні пейзажі для створення ідеалізованих, емоційних пейзажних картин «у своїй власній уяві». Однак зараз вже не прийнято називати їхніх учнів представниками школи після смерті Я Міна 2002 року, а просто художниками провінції Цзянсу.

Висновки. У статті досліджено становлення та розвиток школи традиційного китайського живопису «Сін Тін-лін» в історичному, соціальному та політичному контексті.

Поява і розвиток цієї школи, а також зміст творчості художників до 1980-х років піддавався сильному впливу політичних обставин Китаю. Незважаючи на складне ставлення до традиційного китайського живопису в 1950-ті роки, представники школи «Сін Тін-лін» послідовно боролися за існування цього виду мистецтва, прагнучи знайти компромісні рішення його виконання – проведення пленерів для докладного спостереження природи і життя, а також внесення нових предметів зображення, намагаючись відмовитися від малювання з фантазії на основі сформованої протягом тисяч років парадигми традиційного китайського живопису. Такі поступки ставали не обов'язковими після руху китайського сучасного мистецтва середини 1980-х, і представники школи змогли відносно вільно висловити свої думки у творчості.

Школа «Сін Тін-лін» розвивалася на основі трьох аспектів. З точки зору художньої ідеї, художники школи прагнули відобразити дух часу, народне благоденство і любов до природи. З точки зору художніх методів, художники, на основі техніки традиційного китайського живопису, поєднували революційний реалізм і революційний романтизм, знайшли нові межі поєднання реалії та ідеалу в традиційному китайському живописі. А з точки зору стилю художньої мови – вони прагнули відображати реальне життя на картинах традиційною технікою тушшю, в міру сприймати яскравий колорит, який використовується в західному живописі. Таким чином сформувалися оригінальні художні особливості творчості

школи «Сінь Тінь-лін», які полягали в гармонійному поєднанні традиційного живопису тушшю і реальною життя та духу того часу; витонченість і виразність творчості художників цієї школи; залучення прийомів західного живопису в традиційний китайський живопис (кольори, композиції).

Представники школи «Сінь тінь-Лін» відрізняються один від одного у творчості, пройшли різний шлях розвитку, на підставі якого сформували власний і неповторний творчий метод. Бурхливі й вільні лінії, динаміка, ритм, велич і елегантність часто зустрічаються у роботах Фу Баоши. Оригінальність і мінливість у композиції, сміливе використання кольору, традиційні предмети зображення, наближеність до життя – усе це є головними художніми особливостями творчості художника Цянь Суняня. У творчості художника Я Міна сформовані такі особливості як поетичність, витонченість і пишність.

Спільністю творчості представників школи «Сінь Тінь-лін» є відображення духу епохи і побутового життя народу, любов до природи. Художники приділяли велику увагу плернерній діяльності. До 1980-х їхні основні мотиви включають природу (гори, вода), історичні руїни, процеси будівництва країни і сюжети з віршів, а після 1980-х стали вільнішими. Все це розширило змістовні та естетичні межі китайського живопису гоуа.

Творчість школи відігравала важливу роль у розвитку мистецтва живопису Китаю, впливає на наступні покоління художників, особливо в провінції Цзянсу

1. Вей Юань. Ілюстрований трактат про морські Королівства. 1843. 魏源.海国图志[M].1843年.
2. Чжан Чжидун. Єдина надія Китаю. 1872. 张之洞.劝学篇[M].1872年.
3. Ху Ши. Автобіографія за 40 років. Бібліотека Ядун, 1933. [胡适.四十自述[M]. 亚东图书馆,1933]
4. Мао Цзедун. Виступи на нараді з питань літератури і мистецтва в Яньані. Цзефан жибао. 1943. [毛泽东:毛泽东延安讲话,解放日报,1943]
5. Лі Кежань. Про трансформацію традиційного китайського живопису. Народне мистецтво. 1950. Vol. 1, № 1. P. 36. [李可染.谈中国画的改造[J].人民美术(创刊号),1950,(1):36]
6. Сюй Пейхун. Про картини жанру "гори-води". Нове будівництво. 1950. Vol. 1. [徐悲鸿.漫谈山水画[J].新建设,1950,(1)]
7. Чжоу Ян. Примітки щодо роботи над мистецтвом. Мистецтво. 1955. № 7. [周扬.关于美术工作的一些意见美术[J].1955.(7)]
8. Сюй Шуджи; Іє Цянь-юй. Збірник неба і землі, півдня та півночі. Урумчі: Синьцзянське народне видавництво, 1982. 81 p. [徐庶之;叶浅予.天地南北集[M].新疆人民出版社·1982.81页]
9. Фу Баоши "Дві дами" 1946 URL: <https://www.polypm.com.cn/>

assest/detail/0/art5177070639/34. (дата звернення: 19 березня 2023 p.) [0639 傅抱石 1946年作 二湘图 立轴. [电子资源] <https://www.polypm.com.cn/assest/detail/0/art5177070639/34>. (访问日期: 2023年3月19日)]

10. Фу Баоши. Візерунки та орнаменти. Велика Китайська енциклопедія URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=5567866Type=bkzyb&SubID=241648>. 1936. 傅抱石.基本图案学.中国大百科全书.[电子资源] (дата звернення: 19.03.2023)
11. Іє Цзонгао. Біографічна хроніка художника Фу Баоши. Шанхай: Шанхайське видавництво каліграфії та живопису, 2012. 505 p. [叶宗镐.傅抱石年谱(增订本)[M].上海:上海书画出版社,2012.]
12. Чжоу Цяньхуа. Дослідження художньої мови пейзажного живопису художника Цянь Суняня. Нанкін: Нанкінський університет мистецтв, 2017. 周乾华.钱松岳山水艺术语言研究[D].南京艺术学院,2017.
13. Ши Нань. Дивитися назад: творчий шлях Я Міна. Хайнань: Хайнаньський Міжнародний центр преси та публікацій, 1995. 102–103 p. 石楠:回望人生路:亚明艺术之旅[M].海南:海南国际新闻出版中心·1995.102-103页]
14. Сюй Ган. Коротко про плернери за участю Я Міна за кордоном. Жунбаоджай. 2016. № 7. P. 40. [徐钢.有规律无定法——略论亚明先生异域写生[J].荣宝斋,2016(7):40.]
15. Чень Люйшен. Положення художника Сун Веньчжі в історії традиційного китайського пейзажного живопису 20 століття. Художник традиційного китайського живопису. 2019. № 2. P. 10–11. 陈履生.宋文治在20世纪山水画史上的地位[J].国画家,2019(02):10-11.
16. Сун Юйлін. Хронологічна таблиця художника Сун Веньчжі Китайська каліграфія та живопис. 2005. № 8. P. 50–51. 宋玉麟.宋文治年表[J].中国书画,2005(8):50-51.
17. Цзінь Яо; Чжан Кан. Про вплив малювання з природи на художню творчість Вей Цзісі. Китайське образотворче мистецтво. 2020. Vol. 63, № 6. P. 58–59. 金瑶,张康.生活的力量——论写生对魏紫熙艺术创作的影响[J].中国美术,2020.

References

1. Wei Yuan. Illustrated treatise on maritime kingdoms. 1843. 魏源.海国图志[M].1843年.
2. Zhang Zhidong. China's only hope. 1872. 张之洞.劝学篇[M]. 1872年
3. Hu Shi. Autobiography for 40 years. Yadun Library, 1933.胡适.四十自述[M]. 亚东图像,1933
4. Mao Zedong. Speeches at a meeting on literature and art in Yan'an. Zefang Zhibao. 1943. 毛泽东:毛泽东延安歌术,解放日报, 1943
5. Li Kezhan. About the transformation of traditional Chinese painting // Folk art. 1950. Vol. 1, No. 1. P. 36. 李可染.谈中国画的改画[J]. People's Fine Arts (创刊号), 1950,(1):36
6. Xu Peihong. About paintings of the "mountain-water" genre. New construction. 1950. Vol. 1. 徐悲鸿.漫谈山水画[J].新工件,1950.(1)
7. Zhou Yang. Notes on working on art. Art. 1955. No. 7. 周扬.电影电影工作工作可以下载电影[J]. 1955. (7).
8. Xu Shuzhi; Ie Qian-yu. Collection of heaven and earth, south and north. Urumqi: Xinjiang People's Publishing House, 1982. 81 p. 徐庶之;叶浅予.天地南北集[M].新疆人民电视社·1982.81页

9. Fu Baoshi "Two Ladies" 1946 URL: <https://www.polypm.com.cn/asses/detail/0/art5177070639/34.0639> 傅抱石 1946年作二湘图 立长. (access date: March 19, 2023)

10. Fu Baoshi. Patterns and ornaments. The Great Chinese Encyclopedia 1936. 傅抱石. 天天电影学. 中国大百科全书. [电视电视 URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=5567866&Type=bkzyb&SubID=241648> (access date: March 19, 2023)

11. le Zhonggao. Biographical chronicle of the artist Fu Baoshi. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2012. 505 p. [叶宗长. 傅抱石年谱 (增阳本) [M]. 上海: 上海书画出版社, 2012.

12. Zhou Qianhua. A study of the artistic language of landscape painting by the artist Qian Sunyan. Nanjing: Nanjing University of the Arts, 2017. 周乾华. 钱松岳山水画艺术语言研究[D]. Nanjing Art Academy, 2017.

13. Shi Nan. Looking back: the creative path of Ya Min. Hainan: Hainan International Press and Publication Center, 1995. 102–103 p. 石楠: 回望人生路: 亚明艺术最好[M]. 海南: 海南国际新闻电视中心 · 1995.102-103页

14. Xu Gang. Briefly about plein airs with the participation of Ya Min abroad. Zhongbaojia. 2016. No. 7. P. 40. 徐钢. 有简介无定法——略论亚明先生异域写生[J]. 荣宝斋, 2016(7):40.

15. Chen Luisheng. The position of the artist Song Wenzhi in the history of traditional Chinese landscape painting of the 20th century // Artist of traditional Chinese painting. 2019. No. 2. P. 10–11. 陈履生. 宋文治在20上师山水画电影的最作的最新[J]. 国画家, 2019(02):10-11.

16. Song Yulin. Chronological table of the artist Song Wenzhi Chinese calligraphy and painting. 2005. No. 8. P. 50–51. 宋玉麟. 宋文治年表[J]. 中国书画, 2005(8):50-51.

17. Jin Yao; Zhang Kang. About the influence of drawing from nature on the artistic work of Wei Jixi. Chinese fine art. 2020. Vol. 63, No. 6. P. 58–59. 金瑶, 张康. 生活手机——论写生对魏紫熙艺术手机手机手机[J]. China Art, 2020.

ANNOTATION

Teng Xiaozhong. The occurrence and development of traditional Chinese painting of the regional Xin Jinling school and its prominent representatives.

This article explores the emergence and development of the Xin Jinling school of traditional Chinese painting, focusing on its notable representatives. The main objective of this study is to investigate the school's formation, development, and the artistic features of works by renowned artists such as Fu Baoshi, Qian Songyan, Ya Ming, Wei Zixi, and Song Wenzhi.

The scientific novelty of this research resides in determining the role and significance of the regional Xin Jinling school in Chinese art history and assessing its influence on contemporary Chinese art. Employing research methods such as historical and iconographic analysis, a historical and biographical approach, formal and stylistic analysis, and comparative analysis, the study delves into the school's main representatives.

This article examines the geographical and chronological scope of the Xin Jinling school while elucidating the historical, sociopolitical, and cultural contexts of its formation. It also outlines the school's development trajectory, significantly impacted by China's political landscape during the twentieth century. Furthermore, the article scrutinizes the creative paths and artistic attributes of the school's primary representatives, analyzing the commonalities and distinct features of their works. These artists captured the spirit of their time and the everyday lives of the people, demonstrating a profound appreciation for nature. They devoted considerable attention to plein air activities, with each artist employing a unique creative approach.

In conclusion, this article underscores the importance of the Xin Jinling school within the annals of Chinese art history. The findings of this research enhance our understanding of contemporary Chinese art by studying the Xin Jinling school of traditional painting as an integral component of China's artistic heritage.

Keywords. traditional Chinese painting, regional school, socio-economic environment, techniques and methods, contents of works