

**Московский государственный академический художественный институт
имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств**

На правах рукописи

Му Кэ

**ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ
XX ВЕКА.**

Специальность: 17.00.04 -Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

**Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
профессор
Арустамова Ирина Леоновна

Москва – 2019

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----------|
| Введение..... | 4 |
| Глава I | |
| Влияние западноевропейской культуры на развитие станковой живописи в искусстве Китая XX века..... | 11 |
| 1.1 Появление масляной живописи в Китае..... | 11 |
| 1.2 Особенности традиционной китайской живописи Гохуа..... | 14 |
| 1.3 Развитие станковой живописи в первой половине XX века | 16 |
| 1.4 Нефигуративная живопись Китая второй половины XX века и влияние европейского искусства | 36 |
| Глава II | |
| Обновление системы художественного образования в Китае как один из критериев формирования станковой живописи..... | 45 |
| 2.1. Реализм в китайском искусстве. | |
| Предпосылки и развитие. | 45 |
| 2.2 Влияние педагогической деятельности советского живописца на развитие станковой картины в Китае..... | 50 |
| 2.3 Китайские художники, которые сформировались под влиянием изобразительного искусства СССР, особенности их творчества и педагогической деятельности..... | 55 |
| 2.4 Влияние на станковую картину творчества китайских художников, выпускников института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина..... | 72 |
| 2.5 Влияние художников русской эмиграции на китайскую живопись первой половины XX века..... | 87 |

Глава III

Жанры станковой живописи Китая последней трети XX века: натюрморт, пейзаж, портрет, абстрактная живопись96

3.1 Станковая живопись второй половины XX века.....96

3.2 Реалистические аспекты, получившие развитие в станковой живописи
после 1978 года98

3.3 Поворот к абстрактной композиции в китайском искусстве109

3.4 Станковая картина 1980-х – 1990-х годов.....120

Заключение133

Библиография138

Введение

Диссертация посвящена проблеме развития и становления станковой живописи в искусстве Китая XX века. Особое внимание уделяется не столько исторической хронологии, сколько процессам и закономерностям формирования различных направлений станковой живописи. Сложная политическая и культурная ситуации в начале XX века подтолкнула мастеров искать новые пути для развития искусства Китая. В среде традиционалистов появились художники, кто видел выход из сложившейся ситуации благодаря синтезу восточной и западной культур. Этот импульс сформировал целое поколение мастеров, кто после обучения в Европе вернулся на родину. Они создавали свои картины, полные новых форм и смыслов, но самое главное - подготовили почву для мастеров, которые пришли в искусство во второй половине XX века. Особое значение для формирования живописи Китая имели художники, покинувшие Восток и поселившиеся в Европе или Америке. В годы после культурной революции именно они стали значимыми ориентирами для молодых мастеров, через их творчество произошло соприкосновение с опытом западной культуры XX века. В исследовании зафиксирована последовательность основных влияний и импульсов, с которыми соприкоснулось станковое искусство Китая, чтобы к концу XX века ясно осознать традиции, освоить новые тенденции и выступать на международных выставках наравне с художниками других стран.

Актуальность темы обусловлена необходимостью исследовать основные пути формирования станковой живописи в искусстве Китая XX

века, так как на данный момент эта тема в российском искусствознании раскрыта недостаточно полно. В исследовании проблема развития станковой живописи в Китае в XX веке рассматривается с точки зрения взаимодействия двух культур: восточной и западной. Именно этот диалог способствовал быстрому развитию станкового искусства в Китае. Важным звеном в этом вопросе становится выявление влияния русской и советской школ на китайскую живопись в середине XX века. В данный момент реалистическое искусство в Китае не имеет первостепенного значения, китайские мастера выступают на международной арене в рамках нефигуративного и актуального искусства, однако важно понимать, что формирование китайской станковой живописи происходило под влиянием советской школы живописи. Развитие китайского искусства после культурной революции в большой степени связано с традициями искусства Европы и Америки. В современном искусствознании немало научных трудов посвящено культуре Китая, в том числе и XX века. Однако, в российском искусствознании большая их часть посвящена взаимодействию советского искусства, советской и российской систем художественного образования и изобразительного искусства Китая.

Степень разработанности проблемы представлена научной литературой и статьями в периодических и электронных изданиях на русском, китайском и английском языках. Теоретической основой исследования стали труды таких искусствоведов как Е.В. Завадская, Н.С. Николаева, Н.А. Виноградова, В.В. Осенмук, В.В. Малявин, Л.Е. Бежин, П.С. Одинокова, Т.А. Пострелова, В.Г. Белозерова и др. Значимыми для работы над диссертацией были исследования Люй Пэна, среди которых первое наиболее полное теоретическое издание «История китайского искусства XX века». Исследователь Гао Минлу написал ряд серьезных

трудов об искусстве Китая второй половины XX века, несколько из них были переведены на английский язык и опубликованы в США. Все его книги имеют хорошую структуру и четкую хронологию изложения исторических событий, особо выделяется книга «Стена – история и границы современного китайского искусства», которую можно считать учебником по современному изобразительному искусству Китая.

Последние два десятилетия XX века хорошо описаны в сборнике научных трудов «Библиотека тенденций китайского современного искусства», который вышел под редакцией Цзоу Цзяньпина. Среди авторов статей Гу Чэнфэн и Хэ Ваньли, Сунь Чжэньхуа, Ян Цзяньбинь и Чжу Бинь, Сюй Хун и другие.

О современном искусстве Китая 1990-х годов хорошо написано у Чэнь Шоусян, Чжан Сяолин, Сунь Цзинь, Хуан Даньхуй, Ху Жун, Хан Цзянь, Чжан Сяолин, Мэн Лусинь, Юй Дин. Работа Лу Вэй «Поворотные моменты на сорокалетнем пути становления современного китайского искусства» подводят определенный итог времени после культурной революции.

Среди диссертаций на русском языке, описывающих контекст проблемы формирования станковой картины в Китае можно назвать работу Чжао Пэна «Творческого содружество Дэн Шу и Хоу Иминя и его значение в контексте развития китайского изобразительного искусства второй половины XX – начала XXI в.», Ван Фэя «Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса», Чэнь Чжэнвей «Китайская реалистическая живопись XX века» и др.

Ключевые моменты искусства Китая XX века описаны в работах М.А. Неглинской, таких как «Современное изобразительное искусство Китая» в книге «История Китая с древнейших времен до начала XXI века», «Абстрактный экспрессионизм и китайская национальная

живопись Го-Хуа конца XX века», «Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения» и др.

Объектом исследования стали наиболее характерные произведения станковой живописи Китая XX века.

Предметом исследования являются жанровые и художественные особенности формирования станковой живописи Китая и основные тенденции ее развития в XX веке.

Цель исследования. Культура Китая в XX веке прошла достаточно сложный путь. В изобразительном искусстве соседствовали разные течения и направления, ощущалось влияние искусства других стран. Многие из привнесенного было новым для искусства Китая. Примечательно то, что в этом многоголосии достаточно стабильно проходило формирование станковой картины в масляной живописи.

Целью диссертационного исследования стало выявление закономерностей в формировании основных предпосылок и особенностей становления и развития станковой живописи в Китае в XX веке.

Для достижения цели автором были поставлены следующие **задачи**:

- 1) Исследование условий формирования станковой масляной живописи в Китае.
- 2) Анализ влияния советского изобразительного искусства на становление китайской станковой живописи XX века.
- 3) Выявление соотношения традиций китайского и западного изобразительного искусства в творчестве мастеров китайского станкового искусства.

- 4) Определение роли советской школы станковой живописи на формирование системы художественного образования в Китае.
- 5) Исследование жанровой структуры китайской масляной живописи в XX веке.

Для решения поставленных задач необходимо провести системный анализ развития китайского изобразительного искусства в XX веке, определить основные тенденции в вопросе формирования станковой картины в живописи Китая, рассмотреть влияние культуры других стран, а также пути проникновения этих влияний.

Научная новизна В диссертации впервые прослеживается влияние искусства Европы в первой половине XX века на живопись Китая, и особенно на масляную станковую живопись. Отмечается, что формирование станковой живописи происходило под влиянием разных событий в истории и культуре Поднебесной. Аргументировано доказывается, что искусство Китая XX века, пройдя путь бурного развития приобретает индивидуальное характерное обличие. Автор вводит в научный оборот исследование творчества мастеров, ранее неизвестных в России, а также дает целостный анализ важных тенденций на пути формирования станковой картины.

Теоретическое значение работы заключается в анализе процессов формирования тенденций современной станковой живописи, изучении произведений китайских художников, использовании ими традиций китайского искусства, изучении влияний советской и европейской живописи на китайскую станковую живопись XX века.

Практическое значение диссертации заключено в возможности использовать представленный материал для научной работы, педагогической деятельности, а также в рамках музейной деятельности. Особенности становления и развития станковой живописи в Китае в XX веке, взаимодействие традиций китайского изобразительного искусства и европейского и советской школ станковой живописи.

Методы исследования. В диссертации применен комплекс искусствоведческих методов, включающий композиционный, иконографический и историко-художественный анализ, а также метод социо-культурного исследования. Говоря о творчестве мастеров, применяется метод монографического исследования. Для выявления различий в искусстве разных стран автор использует сравнительно-исторический метод. В китайском искусстве выявляется соотношение традиционного и новаторского методом описания и анализа произведений.

Материалом исследования являются станковые живописные произведения китайских художников XX века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Станковая живопись в Китае полноценно сформировалась в XX веке.
2. Формирование станковой масляной живописи в Китае произошло под влиянием искусства других стран.
3. Влияние европейского искусства отразилось на творчестве нескольких поколений китайских мастеров. Это влияние происходило двумя путями: через непосредственное обучение китайских мастеров в Европе, и через

обучение китайских художников у мастеров, обучавшихся в европейских странах и вернувшихся на родину.

4. Ценным для развития искусства после культурной революции было влияние творчества художников, которые покинули Китай, жили и работали в Европе и Америке. – На китайское искусство в период после культурной революции решающее влияние оказало творчество художников, покинувших Китай и живших и работавших в США и странах Европы.
5. Важное значение в подготовке китайских живописцев сыграла советская система художественного образования и возможность изучения русского искусства XIX века, как единственно доступного классического искусства в Китае в середине XX века.
6. Формирование станкового искусства в Китае было связано не только с реалистическими тенденциями, но и с авангардными течениями.

Степень достоверности и апробация результатов. Главные положения диссертационного исследования нашли отражения в 8 статьях, которые опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, списка и альбома иллюстраций.

Глава I.

Влияние западноевропейской культуры на развитие станковой живописи в искусстве Китая XX века.

1.1 Появление масляной живописи в Китае.

Первые влияния европейской живописи на китайское искусство произошло задолго до XX века. Китайская масляная живопись имела к началу столетия уже некоторую историю. Это влияние делят на несколько этапов.

Первый из них называют теоретическим (1582-1814). Китай знакомится с европейской масляной живописью в момент приезда первых миссионеров. Именно с этим событием связано появление в Китае технике масляной живописи.

1757-1857 – это даты практического этапа, когда технике масляной живописи начинают обучать, создаются копии работ западных мастеров.

Третий этап длится с конца XIX века до настоящего времени и связан с освоением мастерами Китая техники и традиции станковой живописи других стран. Рамками этого периода будет ограничено данное исследование.

Впервые масляная живопись при императорском дворе была утверждена в конце XVII начале XVIII веков¹. Миссионеры, прибывшие с Запада, знакомили китайцев с масляной живописью. Большим успехом пользовалась живопись Джузеппе Кастильоне, в Китае он получил имя Лан Ши-нин. Он наглядно познакомил китайских мастеров с законами прямой перспективы.

¹Если говорить точнее, то во времена императоров Кан-си (1662–1722), Юн-чжэна (1723–1735) и Цянь-луна (1736–1795)

Миссионеры были хорошо образованными людьми, имели глубокие знания о традициях и искусстве Поднебесной. Их главной задачей были проповеди католицизма, однако, это не мешало им осуществлять культурно-просветительскую деятельность.

С 1581 года встречается упоминание о двух миссионерах Ли Мадоу и Чяо Вани (их европейские имена - Матео Риччи и К. Никола), они не имели профессиональной художественной выучки, однако, обладали неплохими навыками в живописи. Внедряя европейскую культуру, они обучали при дворе императора художников масляной живописи, гравюре не меди, понятиям светотени, линейной перспективы и основным композиционным приемам.

Чяо Вани способствовал распространению масляной живописи еще и тем, что в 1614 году открыл первый институт в Шэн Баолу в Аомыне, приближенный к западным аналогам по набору учебных дисциплин и способам обучения. Пи Ягу, Ю Вэньхэй и Ши Хунцзи – самые известные ученики Чяо Вани. Ли Мадоу (Матео Риччи) работал при дворе в качестве живописца и копииста, в своих работах он соединяет родную западную культуру с восточной, а также стремился рассказать понятно для китайцев историю западноевропейского искусства в своих проповедях и книгах.

Интерес к шинуазри в Европе привел к тому, что в Китае появились мастера, которые работали исключительно на экспорт.

После миссионеров в Китай стали приезжать и художники, большую известность имел прибывший в 1825 году в Аомынь Джорджа Чиннери (1774-1852). Где он и прожил до конца своих дней двадцать семь лет и открыл первую мастерскую, создающую произведения на экспорт в Европу. Художник более всего работал над портретами знати, в английском стиле. Этому же он и обучал своих учеников, впоследствии такая манера письма получила название «школа Чиннери». Он

преподавал в Гуанчжоу историю западноевропейского искусства. Вся его деятельность оказала значительное влияние на развитие масляной живописи в Китае. Хотя непосредственно его ученики не стали выдающимися художниками, но имели неплохой уровень владения техникой живописи.

Около ста лет (1757-1857) в Гуанчжоу работала мастерская, которая больше напоминала фабричный цех, где художники создавали произведения на экспорт в стиле картин Западной Европы. Эта мастерская была реакцией на все возрастающее увлечение восточными предметами искусства на Западе. Особого философского смысла в них не было, хотя торговцы утверждали обратное.

Подобные центры были открыты позднее в Шанхае, Гонконге и Аомыне. Производство было организовано по типу бригады, соответственно авторства не было, эти цели и не ставили перед собой.

Эти мастерские не создали станковой картины, однако, значимым позитивным моментом было то, что художники узнавали западноевропейское искусство, изучали его и копировали, что способствовало расширению их кругозора и творческого потенциала.

На юге Шанхая существовала мастерская «Ту Шаньвань» (с1864 по 1947), которую открыли Лу Боду и Лю Дэжэй. Мастерская работала на экспорт, в основном она создавала копии работ европейских мастеров. Но самым главным было то, что для подготовки новых кадров использовалась европейская программа обучения художников. Там преподавали историю западноевропейского искусства, где главный акцент делался на историю живописи. Преподавали рисунок, живопись, а позднее и скульптуру. Работали там как местные мастера, так и приглашенные, одним из них был Никола Масса, который преподавал богословие, живопись, рисунок, обучал технике акварели.

1.2. Особенности традиционной китайской живописи Гохуа.

Тут встает закономерный вопрос: почему, испытывая на протяжении нескольких столетий влияние западноевропейской живописи, в искусстве Китая так и не сложилась станковая картина?

Ответ заключается в том, что для китайского изобразительного искусства первостепенное значение имели собственные традиции Гохуа, которые формировали взгляд на искусства и казались совершенно естественными.

Гохуа – это картины на шелке или бумаге, чаще всего они пишутся тушью. Имеют форму свитка, настенного панно, реже ширмы или веера. Использование каллиграфической линии может быть разъединяющим или соединяющим, она определяет границы и связывает внутреннее пространство работы. Все это имеет не только визуальное значение, но и символическое. Знак круговорота Великого пути обозначается кривой линией и имеет огромное значение. Каллиграфический штрих является главным феноменом национальной живописи Гохуа и имеет тесную связь с иероглифом. Основной цвет – черный, иногда он дополняется другим цветом. Но многоцветие свойственно более технике гун-би, которая имеет тщательный детальный рисунок, ясную графичность и четкость деталей. Техника письма может варьироваться: контурный набросок (гоу-ле) или бесконтурная манера письма (мо-гу), заполнение цветом (ше-се) или разбрызганный цвет (по-цай).

Создание формы в Гохуа связано с ее размыванием, отсюда вытекает принципиальная разница двух миров Востока и Запада в технике. В Европе картина помещена в раму, имеет свое пространство, часто замкнутое, в то время как в Китае размывание формы стирает границы изображения и пространства вокруг, и этим становится логичной частью

интерьера. Гохуа в современном понимании куда ближе графике, чем живописи.

Иначе воспринимается и светлый фон, согласно укоренившейся традиции и философии даосизма он символизирует «неделение». Прямая перспектива, создающая иллюзию глубины в европейской живописи, оказывается ненужной китайским художникам, они пишут без опоры на фокусные точки, что создает ощущение большей широты охвата. Стремление изобразить суть вещей более, чем добиться внешнего сходства, свойственно Гохуа. Удивительно, как современно это утверждение.

Нельзя не упомянуть трактат Го Си «Заметки о высокой сути лесов и потоков» (1020–1090): «Тот, кто учится рисовать бамбук, берет побег бамбука, и когда в лунную ночь тень побега отразится на стене, взору явится истинный облик бамбука. Может ли поступить иначе тот, кто учится рисовать горы и воды? Он охватывает мысленным взором горы и потоки, и тогда смысл пейзажа проявляется воочию... На реки и долины действительного пейзажа надо смотреть издали для того, чтобы выявить их состояние, и на них надо смотреть вблизи для того, чтобы выявить их свойства»². Прием «три дали» (сань юань), предполагающий три точки зрения: снизу вверх, сверху вниз и на уровне глаз, описывается в этом же трактате. Он объясняет особенности взаимосвязей различных частей изображения, которые масштабно имеют несоразмерные формы. Это подразумевает нефиксированность позиции наблюдателя, а также подчеркивает важность живописных пустот, как одной из важнейших философских категорий.

Нельзя сказать, что заимствованная у миссионеров «живописи по линейке» (цзеху) совсем не развивалась в Китае, однако она ценилась

² Си Г. Заметки о высокой сути лесов и потоков. Москва, 2004. С. 56.

значительно меньше. А так как трехмерность пространства достигалась за счет пустого фона, то предметы изображались в соответствии с законами параллельной перспективы с косоугольным проектированием. Но вместе с этим часть предметов и строений выполнена в обратной линейной перспективе, в результате чего очертания предметов расширяются от наблюдателя.

Мастера Гохуа мыслят традиционными категориями, отсюда цельность замысла и воплощения. Техника Гохуа фактически является воплощением в изобразительном искусстве национальной духовности. В техниках гун-би и се-и усматривают два вида медитации: «пассивную» - связанную с наблюдением и передачей всех деталей мира, и «активную», которая связана с действиями человека, относительно введения себя в состояние измененного создания. Не смотря на сохранение безусловного светского начала в живописи Гохуа, она не может быть упразднена вовсе, но и не может не испытать влияния других школ на своем развитии.

1.3 Развитие станковой живописи в первой половине XX века.

Последняя династия Цин закончила свою бытность в ситуации катастрофы для Китая. Несколько десятилетий велись непрекращающиеся войны с европейскими колонизаторами, это дополнялось постоянными столкновениями с Японией. Для Китая это была череда поражений. Британия завезла в страну опиум и огромное количество жителей Поднебесной регулярно употребляли наркотики. Фактически Китай был раздроблен на отдельные части, которые были полуколониями, разделенными между европейскими государствами.

Все это привело к полному разорению страны, повсеместно был голод и нищета. Росли недовольство и возмущение граждан. Все это

подогревало атмосферу для социального взрыва Синхайской революции 1911 года.

Революция принесла много обновлений, для искусства открылись иные пути, художники стали чувствовать большую свободу, появилось новое поколение мастеров.

Развитие станковой картины в Китае как самостоятельного целостного рода живописи связано с искусством XX века. Временем, когда художники ассимилируют западную традицию, когда на стыке нескольких культур создаются уникальные произведения.

В истории живописи Китая начало XX века было сложным периодом, можно встретить такое название как время «Ста школ». Художники работали в разных направлениях и техниках: одни объединяли Восток и Запад, другие ревностно хранили китайские традиции, третья подражали западноевропейской живописи.

Сам термин Гохуа³, что значит «китайская национальная живопись» стал необходим в конце XIX века, так как нужно было отделить китайскую традиционную живопись от европейской. Но именно тут и начинается различие в трактовке этого обозначения, поскольку для востока Гохуа обозначает все искусство от древности до настоящего времени. Для европейцев Гохуа ассоциируется исключительно с традиционными жанрами китайской живописи. Для разрешения этого разночтения в 1920-е годы был введен термин синь Гохуа, который обозначил «новую национальную живопись», однако, он не прижился.

Такое положение дел сформировало новое деление на Гохуа и ю-хуа (масляная живопись). Это деление имело не столько техническое отличие, сколько различие в способе восприятия, а также изображения действительности. Оба эти направления существуют в XX веке, оба так

³Гохуа – в китайских источниках чаще применяется чжунго-хуа.

или иначе взаимодействуют с искусством Запада. Неглинская М.А. пишет следующее: «Для Гохуа более предпочтителен путь адаптации западного опыта, «отфильтрованного» китайской масляной живописью»⁴.

Фактически Гохуа существует в трех состояниях одновременно, как традиционная живопись, хранящая ценности и каноны прошлого (стиль гун-би). Второе направление - живопись в стиле се-и, где наиболее точно раскрывается связь с чань-буддисткой традицией, в современном понимании, это аналог европейского концептуального искусства и третья ветвь связана с проявлением искусства, соединяющего китайские и европейские традиции. Основоположниками этого стали художники, которые в начале XX века прошли обучение в европейских художественных мастерских и соединивших в своем творчестве эти традиции достаточно органично, чем они подготовили почву для стиля, в котором начиная со второй трети XX века талантливо работают большинство художников Китая. Основы этого третьего направления заложили такие известные мастера как Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, У Гуаньчжун, Лю Хайсу и другие.

На рубеже XIX и XX веков начинают закладываться именно те основы, которые позволят в полную силу проявиться станковизму в китайской живописи. Первым новатором принято считать Ци Бай Ши (1864-1957). Его подход к живописи оказался настолько новаторским, что иногда его называют китайским Пикассо. Он работал в технике Гохуа, но создавал работы на стыке восточной и западной культуры. Исходя из этого, творчество Ци Байши логично рассматривать как первый значимый шаг на пути утверждения нового станкового искусства Китая. Ци Байши не имел художественного образования, не прошел систематического

⁴Неглинская М.А. Современное изобразительное искусство // глава в книге История Китая с древнейших времен до начала XXI века. Под ред. А.В. Виноградова. М.: «Наука», 2016. С. 822.

обучения. Однако в его работах проявился неординарный талант. Новаторство проявилось в более интенсивном и многокрасочном колорите, уплощении формы и усилении декоративного начала, что выявляет связь его произведений с характерными чертами эпохи модерн.

Вместе с этим Ци Байши вобрал в себя и наследие классической живописи Китая, из этого возникает символичность его искусства (ил. 1, 2). Для понимания его творчества необходима литературная эрудиция. Он снабжает изображение наставительными надписями. «Даосско-буддийская линия — это намек и недосказанность, воплощение вечности как мига, пространства как беспредельной пустоты: монохромный, сдержанный язык, опосредованная связь с поэзией, понимаемая как внутреннее поэтическое созвучие, аналогичное состояние души. Творчество предстает здесь как откровение и наитие, истинное искусство воздействует, ошеломляя, преображая, границ творчества и восприятия практически не существует»⁵.

Ци Байши был непререкаемым авторитетом для молодых художников, хотя его искусство во многом тяготело к традиции по сути, а не только по форме, как станет позднее. Он был уважаем до конца своих дней. И когда на художественной арене уже появились мастера, чье творчество имело в своей основе синтез двух культур, Ци Байши пригласили преподавать в Центральный университет в Нанкине, тому особо способствовал Сюй Бэйхун, чье творчество заслуживает особого внимания в контексте нашего исследования

Одним из первых художников в искусстве которого проявляется синтез культур Запада и Востока был Сюй Бэйхун (1895–1953). Он рано сформировался как художник, известно, что первые уроки изобразительного искусства он получил от своего отца. В 1918 году

⁵ Завадская Е.В. Ци Байши. М.: Искусство, 1982. С. 88.

состоялось его выступление, где говорилось о необходимости усовершенствования метода китайской классической живописи. Это было по-настоящему революционно. Его основная идея заключалась в том, что лучшие традиции западноевропейской школы могут быть полезными для развития китайского искусства.

Ему повезло, он был замечен как талантливый художник и отправлен государством на учебу в Париж (1919-1927). Это сыграло очень важную роль в его профессиональной идентификации, заложило важную основу, которая потом получила раскрытие в его творчестве китайского периода.

После возвращения на родину Сюй Бэйхун занимается педагогической деятельностью, что оказало значительное влияние на развитие и формирование станковой реалистической живописи Китая.

Обширной темой его творчества стало изображение лошадей, в стремительном движении или покое. Он писал серии лошадей, скачущих галопом в технике «воды и туши». Здесь соприкасаются традиции Востока и Запада. Анатомически точные рисунки лошадей имеют высокий уровень обобщения, животные изображены в момент стремительного порыва или неспешного движения. Линии такие плавные и органичные, что словно не противостоят плоскости листа, а утопают в ней. Картины имеют формат близкий к свитку. Важно обратить внимание на размещение фигуры внутри пространства, ритмически свойственного китайскому искусству, где чередуются пятно и фон. (ил. 4).

В серии «Лошади» проявился талант Сюй Бэйхуна в вопросе соотношения реалистичности и обобщения образа. Однако, в масляной живописи он создает законченные станковые произведения. Такова его картина «Лянь Хэн и пятьсот солдат» (ил.8) он обращается к литературному сюжету. В исследованиях это полотно часто оценивается как очень важное, так как в нем раскрывается сложная многофигурная композиция. Однако, совершенно очевидно, что в ней автор не достигает

поставленной цели. Композиция оказывается неустойчивой, дробной, масштаб не выверен. Композиционное построение картины не очень убедительно, мастер пробует ощутить глубину пространства, хотя у него получается изобразить скорее театральную сцену с неестественными жестами и надуманной расстановкой фигур. Однако, это ранняя станковая картина Сюй Бэйхуна, в более поздних произведениях он становится глубже и убедительнее.

Иногда для понимания ценностей художника, важно посмотреть, кем из мастеров он был увлечен в годы ученичества. Это может быть интересным в контексте выявления течений европейского искусства, которые легли в основу «новой» живописи Китая. Большинство исследователей пишут, что китайские художники, которые в начала 1920-х годов прошли обучение в Париже были увлечены импрессионизмом, постимпрессионизмом, фовизмом, и это действительно так. Однако, такие композиция Сюй Бэйхуна, как «Итальянский пейзаж» (ил. 6) и «Пейзаж» (ил. 7) очень близки по состоянию работ раннего К. Коро. Казалось бы, необычный выбор при условии, что современный тенденции были куда более «зрелищными». Но в этом проявилась склонность Сюй Бэйхуна к реалистическому началу в живописи. Именно то, что будет впоследствии так характерно для его зрелых работ. Эти два пейзажа наполнены воздухом и пространством, есть в них и величавая молчаливость, безлюдность, тишина и созерцание.

В своей статье «Реформа китайской живописи» Сюй Бэйхун настаивает на необходимости писать с натуры, однако подчеркивает, что наиболее важным является не передача внешнего сходства модели, а возможность почувствовать и выразить особенности внутреннего мира человека. Он всегда ратовал за сохранение традиций китайской живописи, но не отрицал ценность опыта западноевропейской живописи. Не стоит забывать, что он учился в Париже в тот момент, когда традиции

реалистического искусства считались устаревшими, он видел фовистов и кубизм, был знаком с новыми авангардными течениями, что несколько не отстранило его от стремления к созданию реалистичной картины. Скорее всего, на это повлияли его взгляды, воспитанные в определенной степени консервативным искусством Китая рубежа XIX и XX веков, а с другой стороны, совершенно очевидно, что основной курс государства в этот период связан с реалистическими тенденциями.

Вернувшись из путешествия, он писал, что помимо сохранения традиций «важно также изучать технику и приемы западноевропейской живописи, которые могут обогатить китайскую живопись новыми веяниями, мыслями. До определенного времени все китайские художники не обращали внимания на другие культуры, учились только китайской живописи, их не интересовало то, что происходило вокруг»⁶. Философия синтеза восточного и западного искусства заметна в большинстве его работ.

К особой группе его произведений следует отнести портреты. Он много пишет людей. В этих произведениях еще видны некоторые промахи анатомического строения фигур, общей дробности композиции. Что не мешает художнику передавать настроение человека, сохраняя свежесть образа. Женский портрет (ил. 9) получился светлым и красочным, многими оттенками синего, голубого и даже лилового. Сюй Бэйхун написал белое платье молодой женщины, которая удобно расположилась в кресле. Естественное пространство студии, где в глубине гипсовые копии античных скульптур. И вот тут проявляется очень сложный вопрос относительно путей становления китайского искусства XX века. Века, когда мастерам открывается вся многогранность искусства Европы от древности до современных исканий.

⁶ Фасы Ф. Юбилей со дня смерти художника Сюй Бэйхун // Искусство. 1954. № 9. С. 21.

Они впитывают все, что видят, что их поражает и трогает, однако, осознанная таким способом информация не может усвоиться мгновенно и целостно. Наследие античности с ее основами, внутренними течениями и проявлениями взаимовлияний осознавалось европейцами столетиями. Культура возвращалась к эстетическим ценностям антиков, отталкивалась от них, возрождала и переживала это наследие. В то время как китайские художники смогли воспринять античность только буквально, по-своему, потому и проявление этого периода в искусстве Китая носит поверхностный характер. Так и в этой картине сопоставления не имеют очевидных причин за исключением передачи белого сложным смещением колорита. Диагональное композиционное построение напряженно работает, сглаживая многие погрешности композиции. Образ девушки как символ человека «нового Китая», образованного, интеллигентного человека, ощущающего свое место в мире. В этой работе видно увлечение мастером импрессионистами.

В картине «Лунная ночь» (ил. 10) в технике импрессионизма передана тьма, а не свет. Художник словно растворяет фигуры девушек во мгле, которая усиливается влажностью ночного воздуха на берегу озера. Настроение персонажей лиричное и задумчивое, словно они пребывают в грёзе или сами являются только фантазией.

В исследованиях имя Сюй Бэйхуна связывают с зарождением китайской реалистической живописи, так же он одним из первых пробовал работать в станковой картине, не все его пробы были успешными, что, однако, не помешало ему воспитать несколько поколений хороших живописцев, которые продолжили своим творчеством работу над поисками в станковой живописи.

Приемы и техники, открытые для китайских художников Сюй Бэйхуном, оказались бесценными, его смелость прикоснуться к вопросу

синтеза восточной и западной традиции нашла многих последователей. В числе которых были художники, прошедшие обучение в Европе.

Китайское искусство в XX веке оказалось в самом центре слияния культур Востока и Запада. Формирование станковой картины в искусстве Китая происходило стремительно, художники впитывали опыт творчества мастеров тех стран, которые проделали долгий путь к обретению уверенных традиций станковой живописи.

Начало XX века стало временем, когда изобразительное искусство Европы разрывали все новые и новые течения, открытия и творческие споры. Париж стал столицей, куда приезжали творить, учиться и жить художники со всего мира. Китайские мастера ехали во Францию, чтобы получить совершенно новые знания.

Это было куда больше, чем профессиональная подготовка, натурные классы и упражнения в технике, это был уникальный дух эпохи, которую художники Востока впитывали. Надо понимать, что они так же впервые воочию столкнулись с наследием искусства Европы предыдущих столетий, однако именно современное искусство Парижа, с его разнообразием, творческими экспериментами и мятежными мыслями вдохновили китайских мастеров более всего.

В числе этих художников были мастера, которые так и остались в Париже или Европе после обучения, как пример можно вспомнит Сань⁷, известного в те годы больше на Западе, чем на Востоке. Однако его творчество стало иметь невероятную популярность в Китае спустя двадцать лет после его смерти. Фактически он повлиял на искусство своей Родины, но в более поздний период, когда станковая картина уже

⁷ Сань (1900-1966), настоящее имя Чан Юй, родился в Китае, в 1919 году поехал учиться Японию и затем в 1920 в Париж. Испытал влияние А. Матисса и фовистов, однако, сохранил свойственные китайскому традиционному искусству декоративность и уравновешенность композиции.

сформировалась в Китае. Однако, его творчество является частью той основы на которой развивается китайское искусство XX века, так как китайские художники, которые приезжали в Париж знали и посещали его мастерскую, то они видели ту смелость и талант в соединении традиций Востока и Запада.

Саньи уникальный художник, как правило, его творчество не рассматривают в контексте изучения китайского искусства, что неверно. Его искусство настолько органично связано с традицией Востока, что это нельзя недооценивать. Когда речь идет о синтезе двух культур, то Саньи является одним из самых талантливых художников своего времени, кто в этом синтезе оказался наиболее целостным. Его натюрморты с цветами (ил. 11, 12, 13, 14) хранят в себе напряженность и повышенную смысловую значимость каждой изломанной линии, которые словно отсекают все лишнее и выявляют саму суть. Нет ни одного случайного штриха. Картины имеют ясное декоративное начало, однако, что не исключает ощущение воздуха и пространства вокруг предметов. Саньи свойственно чувство меры. Иногда его называют китайским Матиссом и относят к представителям Парижской школы.

В натюрмортах он писал стихи династии Сун на вазах и горшках. В русскоязычных источниках встречается такое упоминание: «Китайский художник любил относиться к себе как к художнику-литератору, а не к профессиональному художнику». Что может быть неправильно трактовано и скорее всего является погрешностью переводов, речь идет о том, что Саньи относил свое творчество к направлению художников-интеллектуалов (вэньжэньхуа), имеющему глубокие традиционные корни. Это не значит, что он не был профессиональным художником, он имел хорошее художественное образование, которое получил сначала в Китае, и как один из лучших мастеров был отправлен на обучение в Европу. Так же он освоил и европейское художественное образование.

В 1920 году Саньши впервые оказался в Париже вместе с Сюй Бэйхуном и Линь Фэнмянем. Последние, как говорилось выше, вернулись на Родину после окончания обучения. Оба художника не порывали с традицией китайского искусства, однако, они не могли творить так, словно не видели искусство Европы. В своих статьях и обращениях, они говорили о необходимости использовать опыт западных мастеров, который даст обновление и новые темы для китайских художников.

Линь Фэнмянь занимал впоследствии руководящие посты в художественных учебных заведениях, он же стал первым ректором Национальной академии искусств (1928).⁸ По этой причине его деятельность как и творчество имели широкое влияние. В своих теоретических работах он поднимает вопрос относительно органичного существования китайской и европейской традиции в живописи. Эти идеи некоторый период являлись главенствующими в дискуссии развития искусства, однако в 1939 году живопись снова разделили на традиционную китайскую и западную. Вклад Линь Фэнмяня уже был реализован, главным образом в его произведениях. Для лучшего понимания процессов развития станковизма в Китае хорошо бы выявить истоки европейских влияний на творчество первого поколения художников, получивших образование в Париже.

Линь Фэнмянь обладал узнаваемой манерой письма, фигуры в его картинах кажутся легкими, утонченными, все линии подчинены единому ритму, словно плавные волны повторяют друг друга (ил. 15, 16, 17, 18). Он практически не разрабатывает пространство вокруг своих фигур, многие картины воспринимаются единой плоскостью. Пейзажи (ил. 19, 20), где предполагается охват пространства, становятся изображением нескольких планов разделенных плоскостями гор и деревьев. В ряде

⁸ В настоящее время Китайская академия искусств в Ханчжоу

работ он декоративен настолько, что кажется мы смотрим на панно арнуво (ил. 21), но невероятно изысканный по цвету. В китайских исследованиях авторы указывают влияние импрессионистов⁹ на творчество Линь Фэнминя (ил. 22). Однако, совершенно очевидно влияние нескольких художников из группы Наби, с творчеством которых мастер безусловно был знаком. Воздушность фигур, их легкость, а также схожесть пластики и ритма картин напоминают работы Мориса Дени. Линь Фэнмянь не теряет связь с традицией Китая, однако его увлечение французским искусством естественным образом переплетается с родной традицией. Линь Фэнмянь созвучен настроению символистов, в разных его произведениях можно увидеть влияние Поля Рансона, Жана Эдуара Вюяра и других. Если возвращаться к творчеству Линь Фэнминя в рамках развития станковизма, то важно отметить его переходное значение, он не отрицает традиции, вносит новые импульсы европейского искусства и в ряде своих работ близок декоративному началу более, чем станковому, однако именно через него в китайском искусстве происходит первая волна осознанной интеграции, не как внешнего подражания европейцам, а присваиванием себе опыта западных художников.

Эти два художника стали мастерами, кто не просто распространил в Китае искусство Западной Европы, они ратовали за создание некоего нового стиля, который сможет объединить лучшие традиции Востока и Запада. Они не отрекались от богатых традиций изобразительного искусства Китая, может быть эта связь и позволила другим мастерам увидеть наследие станкового искусства Европы в более понятном для менталитета китайцев виде.

⁹ Се Ю. Тенденции развития китайской живописи в настоящее время. Общие положения. // Культура. Наука. Интеграция. 2013. № 3 (23), с. 85.

Но если Линь Фэнмянь обращаясь к наследию Запада более всего вдохновлялся достижениями французского символизма, то Лю Хайсу (1896-1994) в своих пейзажах воспринял опыт постимпрессионизма. Китайские исследователи усматривают влияние В. Ван Гога и П. Гогена. В некоторых работах это прослеживается более очевидно. Хотя Лю Хайсу не порывает с традициями Китайской живописи, он словно открывает новые пластические возможности для изобразительного искусства. Удивительно глубоко и плотно он использует цветовую поверхность в картине «Закат» (1981) (ил. 23). Это поздний период, где мастер перешел к новому приему распыления цвета, что оживляло его полотно.

Лю Хайсу учился в Германии, Париже, посещал Японию и Италию. Влияние японского искусства в период раннего и зрелого творчества проявляется как одно из первостепенных. Вернувшись на родину, он стал одним из тех, кто основал Шанхайскую академию живописи в 1928 году, а позднее руководил ею. Его искусство не порывает с традиционными пространственными построениями, но новый, сильный импульс искусства постимпрессионизма врывается в китайское искусство именно благодаря его деятельности. Удивительная параллель, Ван Гог, подражая Японии писал сады и цветущие плодовые деревья, а Лю Хайсу пишет свои «Сливы» (ил. 24) под влиянием экспрессии Ван Гога. Он словно перемещает акценты внутри структуры живописного полотна, но будет неверным предположить, что цветущая слива у Лю Хайсу лишается своего символического смысла. Завадская Е.В. в своих глубоких исследованиях культуры Китая отмечает следующее: «При этом неискушенный европейский зритель, непосредственно воспринимающий китайскую живопись в контексте европейской традиции, нередко наделяет ее свойствами, которых она объективно лишена. Например, один из самых популярных живописных мотивов — веточка цветущей

сливы — осознается обычно европейским зрителем как лирическая весенняя картина, полная импрессионистической свежести и непосредственности, тогда как в традиционной китайской эстетической системе восприятия этот мотив представляет собой художественное символическое осознание сложнейших космологических проблем, в нем меньше всего «незаинтересованного удовольствия». «В цветах мэйхуа заключен образ-символ. Это и есть, по сути дела, их дух, сущность. Цветы построены по принципу ян (мужское, светлое начало), как и небо, тогда как деревья, их стволы и ветви — по принципу инь (женское, темное начало), как и земля...»¹⁰.

Глядя на работы китайских художников XX века, мы все чаще забываем о символической наполненности этого искусства, и к сожалению, с течением времени эти символы теряют свое значение, художники тянутся к другой культуре. Однако, в период становления станковой картины в Китае, мастера, которые верили в создание нового искусства на основе гармоничного баланса двух культур, не теряли символику китайской традиции, потому как она была для них основой основ. Особенно, это не могло быстро исчезнуть из пейзажа, жанра китайской живописи по силе духовного воздействия сравнимого с иконописью¹¹.

Лю Хайсу был новатором не только в живописи, но и в педагогической деятельности. В период работы в Шанхайском институте изобразительных искусств он водил студентов на пленэр, и шокировал всех, когда учил молодых художников рисовать обнаженную натуру. За это он и был уволен, а его мастерскую ликвидировали. Но, несмотря на

¹⁰ Завадская Е.В. Ци Байши. М.: Искусство, 1982. С. 87.

¹¹ Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1973. С. 54.

это, он старался помогать своим подопечным, внимательно и кропотливо возвращая творческую индивидуальность в учениках.

Наверное, самой известной на Западе ученицей Лю Хайсу стала Пань Юйлян (1895-1977). Ее судьба была непростой, рано оставшись без родителей она была продана в публичный дом, откуда неоднократно и безрезультатно пыталась бежать. В 1912 году ее выкупил Пань Цзаньхуа, который впоследствии стал ее мужем, его фамилию она носила до конца своих дней. Он дал ей образование, сначала в Японии, а потом, заметив ее талант к живописи, способствовал ее поступлению в Шанхайский институт изобразительных искусств. После окончания художественного института она в 1921 году поехала по стипендии учиться во Францию, сначала в Лион, а после в 1923 году в Париж. В Париже она участвовала в Евроазиатской выставке, по итогам которой получила грант от правительства Италии и возможность поехать учиться в Рим, что и сделала в 1925 году. Первое время в Европе муж помогал ей финансово, что сказалось на том, что Пань Юйлян могла путешествовать и смотреть современное бурно развивающееся искусство и наследие старых мастеров. Она была увлечена европейским искусством, и эти годы заложили тот необходимый ей как художнику фундамент.

В 1929 году художница возвращается в Китай, где преподает живопись сначала в Шанхайском институте, а потом в Центральном университете в Нанкине. Она была первой художницей, чьи персональные выставки прошли в Китае. В это время в Китае уже шло движение за равноправие мужчин и женщин, хотя взгляды общества были еще достаточно консервативны. Творчество Пань Юйлан было свежим импульсом в искусство Китая, но все же ее работы вызывали недовольство и нарекания, они казались слишком смелыми. Особо критиковали ее обнаженных. Эти нападки ранили Пань Юйлян и в 1937 году она покидает Китай, в тот момент она еще не знала, что уезжает

навсегда. Так художница переехала жить в Париж. Там она становится председателем китайской ассоциации искусств. Кроме творческой деятельности, она вела активную общественную деятельность. Поэтому китайские мастера, которые приезжали в Париж поддерживали с ней связь. Она участвовала во многих выставках китайского искусства, в Парижских Салонах, ее персональные выставки проходили по всей Европе, она была в США и возможно в СССР, что не во всех источниках подтверждается.

Пань Юйлан работала как живописец, график и скульптор, ее творчество было узнаваемо и признано. Она не продавала много работ, потому что надеялась, что уведет в Китай и привезет все свои работы с собой, однако, этому не суждено было случиться. Только после ее смерти, около 4000 произведений были перевезены в Китай и сейчас находятся в собраниях нескольких крупных музеев.

В статье Хань Юйфэн о живописи женского движения в Китае творчество Пань Юйлян характеризуется как сложный и многогранный организм, полный влияний и стремлений соединения двух культур, но одной из наиболее значимых тенденций автор указывает, что «главное достоинство живописных работ Пань Юйлян не их художественная форма, а то основное содержание, подсказанное собственным жизненным опытом, которое она так правдиво и без прикрас передает в них. Можно утверждать, что она первая из китайских художниц обратила внимание на собственное «я», на самоощущение современной женщины. Ни до нее, ни долгое время после не появлялось живописных работ, где женский взгляд и женское мировидение ощущались бы так отчетливо. По этой причине ее можно считать не только первой крупной китайской

художницей XX века, но и основательницей традиций женского искусства в Китае».¹²

Это, безусловно, важно, но на наш взгляд, она была талантливым художником, оригинально переработавший различные влияния, которые ее искренне увлекали. Творчество Пань Юйлян часто называют китайским импрессионизмом, хотя, просматривая ретроспективу ее произведений становится очевидным, что импрессионизм был ей воспринят как метод на определенный период, позднее художница испытала влияние фовизма, Модильяни.

Пань Юйлян работала как скульптор, ей свойственна осязаемость формы, понимание структуры предмета сказалось и в ее живописи, и в графических произведениях. Она идет от структуры трехмерного изображения к определенному уплощению предметов, фигуры.

Если сравнивать китайскую тему в ее творчестве и в творчестве современников, таких как Сюй Бейхун или Линь Фэнмянь, то становится видно, как художница воспринимает наследие китайской традиции не в качестве основы, которую трансформируют европейскими влияниями, а в качестве отдельной культуры, увиденной через призму индивидуального и часто отстраненного взгляда.

Главными темами в ее искусстве стали автопортреты (ил. 27, 32) и обращение к обнаженной натуре (ил. 33), в которой Пань Юйлян видела красоту и гармонию, любовалась игрой плавных линий и пересечений, смело решая вопросы интенсивности цвета. В ее образах всегда есть характер, настроение, часто они находятся в незавершенном движении, в крайней точке между реальностью и деформацией.

¹² Хань Юйфэн. Исследование живописи женского движения Китая // ст. в жур. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 82-1, 2008. С. 369.

Интересна ее картина «Моя семья» 1932 года (ил.31), где она изобразила себя пишущей ту же картину, что мы и видим. Это автопортрет с мужем и его сыном. Сочетание синего, который оплетает все полотно и интенсивного желтого создает дополнительное напряжение, однако, мужчина и мальчик изображены спокойными и расслабленными, наблюдающими за работой художницы. С одной стороны, здесь можно увидеть апелляцию к наследию Д. Веласкеса и Ф. Гойи, но интенсивные подсолнухи не исключают апелляции к Ван Гогу, и в то же время, уверенный взгляд на зрителя, с некоторым вызовом напоминает Олимпию Э. Мане. Эта работа была создана в Китае, до второй поездки в Париж, для китайских учеников и зрителей все эти цитаты могли быть не видны, а вот такой яркий образ семьи казался новым, необычным.

К натюрморту (ил. 35) она чаще стала обращаться в поздний период своего творчества, в этих картинах угадывается влияние постимпрессионизма, натюрмортов П. Сезана и В. Ван Гога. Обращает внимание лепка формы, умение обобщать. Часто натюрморты становились фрагментами ее работ Нью.

Особое место занимают и автопортреты (ил. 27, 32), их сохранилось довольно много, Пань Юйлян смотрит на зрителей, она напряженная, ее взгляд полон энергии, меняется обстановка, меняется внешний вид художницы, но остается напряжение, некоторая резкость образа, его собранность.

Ей разрешили вернуться в Китай, когда установились дипломатические отношения с Францией, однако, это оказалось временем культурной революции и временем гонений на творческую интеллигенцию. Художницу совершенно поразило, что многие ее коллеги по институту в Шанхае, в частности ее уважаемый учитель Лю Хайсу были объявлены «врагами народа». Эти известия снова отложили ее возвращение на Родину.

Подлинное признание ее творчества в Китае произошло уже после смерти, так из «развратной», как писали газеты 1930-х годов Пань Юйлян превратилась в «легендарную» художницу.

Течение импрессионизма было и отчасти остается до сих пор достаточно популярно в китайском искусстве XX века. Важное значение в передаче этой техники живописи мастерам Китая сыграл Янь Вэньлян (1893-1988). Невероятно популярный в зрелые годы художник. В 1922 годы его стараниями в Сучжоу был открыт художественный институт, ректором которого он был несколько лет.

Судьбоносным для него стала поездка в Париж в 1928 году, в Европе он провел три года. Этого времени хватило, чтобы ознакомиться с основными течениями западного искусства и увлечься импрессионизмом.

После возвращения на родину Янь Вэньлян преподавал сначала в Сучжоу, потом был ректором Чжэцзянской академии художеств (с 1952 года) и с 1962 стал председателем Союза художников. Более всего он работал в жанре пейзажа, что и определили его увлечение импрессионизмом.

Пространство в его работах передается гармонично, картины наполнены воздухом, светом, кажется, что кроны деревьев не существуют реально, а становятся осязаемыми только под воздействием солнца и воздуха (ил. 37). В картинах можно усмотреть влияние Клода Моне (ил. 38), как раннего, так и позднего периодов. Янь Вэньлян накладывает красочный слой то очень мягко и поверхностно, а то широко и густо. Но во всех работах видно уверенно сделанные плоскости, и не важно, это гладь пруда, уходящие вдаль поля или замкнутая перспектива комнаты. Наиболее часто упоминается влияние французского искусства на его творчество, однако в картине «Дети» (ил. 41) очевидно увлечение голландским искусством XVII века. Китайские дети словно стаффажные фигурки находятся в пространстве комнаты, где много мелких предметов.

Но сохраняется удивительное ощущение воздуха, словно подчеркнута его прозрачность и легкость. Увлечение голландским искусством ощущается в драпировке белой скатерти на углу стола, вниманию к мелочам, деталям, причудливым предметам. В работе есть деликатная монохромность, не свойственная его живописным пейзажам. Нельзя сказать, что Янь Вэньлянь отходит от традиций китайского искусства, он, безусловно, не теряет связь с ними в своем творчестве.

Янь Вэньлянь работал на пленэре, его произведениям характерно умиротворенное настроение, задумчивость, но не грусть, скорее сожаление (ил. 36, 39, 40). Он был разнообразным художником, среди его работ есть и более драматичные полотна, как например «Колизей» (1930). Эта работа имеет сложные и тонкие переходы светотени, однако она не лишена драматизма и напряжения, которое достигается за счет контраста античной архитектуры и современного города.

Будучи на руководящих постах Янь Вэньлянь написал книги о технике живописи, они были очень популярны среди молодых живописцев в годы культурной революции, когда были закрыты художественные вузы. По этим книгам учились. Как итог такого подпольного обучения стало неофициальное течение европейской пейзажной живописи, более всего проявившееся в Шанхае в 1970-х годах. Позднее художник приобретает популярность в среде молодежи. Стоило ему выйти писать на пленэр, как собирались ценители его творчества и ученики, чтобы только следить за его мастерством живописца. Отсюда влияние искусства Янь Вэньляна на новый шанхайский художественный стиль, в котором до сих пор ощущается импрессионистическое течение.

1.4. Нефигуративная живопись Китая второй половины XX века и влияние европейского искусства.

Вторым поколением художников, прошедших обучение в Европе, которые значительно расширили рамки станковой картины в Китае XX века, были У Гуаньчжун, Чжао Уцзы, Чжу Децунь. Все трое прошли обучения у Линь Фэнмяня в Государственном художественном институте в Ханчжоу. «Особенностью этого учебного заведения было то, что там проходили занятия, где подробно знакомили с искусством Европы, и видели создание нового китайского искусства возможным при синтезе западных и восточных культур»¹³.

Каждому из этих мастеров их учитель советовал ехать во Францию, чтобы продолжить обучение. Все они добились больших успехов в живописи, были известны в Европе и Китае. Все трое обращались в своем творчестве к нефигуративному искусству кто-то раньше, а кто-то позднее. Но только У Гуаньчжун после обучения вернулся в Китай и жил на родине в сложные годы культурной революции.

У Гуаньчжун (1919-2010) является очень важной фигурой для развития китайского искусства второй половины XX века. Его взгляды и творческие поиски имели достаточно сильное влияние в 1980-х годах и позднее. Он родился в 1919 году в провинции Чжецзян, где провел детство в окружении белых каменных домов с черными крышами, в близлежащих рощах с извилистыми реками. Эти детские впечатления легли в основу многих его произведений. Он учился в государственном художественном институте в Ханчжоу. За успехи в учебе художник получил возможность продолжить занятия в Париже в Национальной высшей школе изящных искусств, куда и отправился в 1947 году. В 1950 году он вернулся в Китай и занимался педагогической деятельностью в

¹³ Чэнь Жэйлинь. Историческое исследование китайского художественного образования XX века. Пекин: Издательство университета Цинхуа. С. 43.

Центральной академии художеств в Пекине. В это время начались гонения на творческую интеллигенцию, такие художники как Линь Фэнмянь (1900–1991) и У Даюй (1903–1988) были обвинены в буржуазности и формализме. В этот момент начинаются нападки и на У Гуаньчжуна. Цзян Дэсай в своей статье о художнике отмечает, что в тот период мастер работал над жанровой живописью, но, несмотря на многочисленные исправления своих работ, его все время обвиняли в формализме и тогда он стал заниматься пейзажной живописью, чтобы избежать новых проблем¹⁴.

В 1953 году художника отправили преподавать на архитектурный факультет университета в Цинхуа. Позже в 1954 году он перевелся на кафедру масляной живописи в Пекинский педагогический университет.

После начала культурной революции У Гуаньчжун подвергся полной конфискации имущества и был отправлен в глухую деревню, где ему запрещалось писать картины, там он серьезно болел, его заставляли учить цитатник. Перед ссылкой художник в надежде, что его не тронут, уничтожил все свои работы французского периода, как буржуазные, а работы, написанные в Китае, раздал по одной знакомым, в надежде, что хоть что-то удастся сохранить. Есть сведения, что У Гуаньчжун не писал восемь лет, последние годы ссылки он начал тайно работать, потому что надзор над деятелями культуры был ослаблен¹⁵.

Постепенно, вернувшись к работе, он стал получать заказы на создание пейзажей для общественных зданий. Если говорит более обще, то его картинам 1970-х годов еще свойственна реалистичная передача природы (ил. 43, 44).

¹⁴ Цзян Дэсай. Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение, 2014. № 9-1, С. 110.

¹⁵ Юй Цзин. Хронология жизни У Гуаньчжуна. Шанхай: Шанхайский художественный музей. 2009. С. 12.

Однако, в этот период художник чаще обращается к туши, он вводит тушь в масляную живопись и применяет к технике рисования тушью западноевропейские приемы. С этого момента он отходит от линейной перспективы в работах, вводит изображение объектов с разных точек зрения, вводит обратную перспективу. Это словно связывает его еще сильнее с традиционной живописью Поднебесной. Он увлекся монохромной живописью и одной из важных идей становится единение человека и природы.

В его работе «Слоны» (ил. 47) он обращается к этой теме, так же здесь применяется метод работы с тушью, где он рисует от пятна, без контурного наброска. Этот прием стал достаточно популярным среди художников XX века.

Его живопись меняется технически, он начинает привлекать новые фактуры, иногда это пастозные мазки или наоборот легкие бархатистые размывки туши. У Гуаньчжун начинает все больше обобщать и упрощать форму, улавливать сильные акценты, иногда усиливая их звучанием цвета.

Начиная с 1978 года, к У Гуанджуну возвращается успех в художественных кругах и среди зрителей. После 1980 года художник начинает писать еще более свободно и непринужденно. «На холсте или на бумаге он стал одновременно использовать как масло, так и тушь. Из разнообразных объектов он стал выхватывать изображения, в которых был ритм движения жизни, особенным вдохновением для него в этом плане стали природные линии и цвета, которые, будучи изображенными на полотне, иногда получались сложными, а иногда минималистичными»¹⁶.

¹⁶ Цзян Дэсай. Творчество китайского художника Хх века У Гуаньчжуна // Научное мнение, 2014. № 9-1. С. 113.

С этого момента живопись У Гуаньчжуна становится ритмичной, графичной. Работа тушью дает ему возможность проводить длинные изогнутые линии, не отрываясь, в этом одновременно проявляется сила и спонтанность его искусства. Кажется, что на картинах царит хаос, непрерывное переплетение всего, однако, всматриваясь с линии становится понятно, как гармонично их движение, как оно по природному стихийно и логично одновременно. Он работал тушью, но не боялся отступить от опыта его великих предшественников. Шедеврами того периода можно назвать «Львиный лес» (1983) (ил. 45), «Руины Гаочана» (1981), «Лесное плато» (1987).

С середины 1980-х произведения художника все больше приближаются к абстрактной живописи. В 1989 году он едет в Париж, путешествует по миру, много пишет, формы становятся лаконичными, цвета - чище, легкие мазки создают свежесть, воздуха в работах становится больше, хотя мастер все дальше и дальше уходит от предметной живописи. После 1980-х годов в искусстве У Гуаньчжуна становится больше черного цвета, сам художник называл это время «черным периодом». В статье об актуальных тенденциях современного китайского искусства Неглинская М.А. пишет о творчестве У Гуаньчжуна следующее: «На этапе выздоровления современному китайскому искусству оказалось присуще стремление к решению абстрактных художественных задач, ярко проявившееся в творчестве такого романтического мастера старшего поколения, как У Гуань-чжун, до конца 1990-х гг. продуктивно творившего в технике масляной живописи, графики и акварели. Синтезируемый в его работах опыт китайской традиции и западной живописи, содержателен и эстетичен, напоминая достижения американских абстрактных экспрессионистов – «романтиков авангарда». Работы У Гуань-чжуна 1980–90-х гг. визуально приближаются к некоторым произведениям конца 1970-х гг. наследников

Дж. Поллока. Началом становления «нереалистического» современного искусства китайские исследователи чаще всего считают период между 1985 и 1989 гг.»¹⁷.

Творчество У Гуаньчжуна имело свою логику развития, он переходит от полотен, насыщенных деталями и формами к более простым и ясным по композиции, а позднее снова наполнял полотна. Он шел путем от фигуративного искусства к абстрактному, неспешно, без резких движений и в этом он логичен.

Независимо от того тяготел ли мастер к традиционному или новаторскому искусству, он сохраняет в своих работах целостность станковизма, можно говорить, что к моменту последних десятилетий XX века, художники Китая восприняли и уверенно использовали опыт станковой живописи.

В его пейзажах затрагивается категория времени, быстротечности и бесконечности, это отчасти связано с даосской философией, традицией китайского пейзажа. Он один из самых органичных художников, кто соединил традиционные ценности с художественным языком модернизма.

Всю жизнь особое место в его искусстве занимают белые стены и черные крыши, как память о детстве, о родной деревне, о светлых и размеренных днях (ил. 49, 50).

Развитие беспредметной живописи в творчестве его современников Чжао Уцзы и Чжу Децюнь было более стремительным, поскольку они постоянно жили во Франции с середины XX века и путешествовали по другим странам. Тут важно отметить, что в Китае ими гордятся и считают их своими художниками, хотя в публицистических статьях можно встретить, что это французские художники китайского происхождения. Они принимали участия в выставках китайского

¹⁷Неглинская М.А. О актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его развития // Общество и государство в Китае. 2010. № 40. С. 406.

искусства в Пекине, в частности речь идет о выставке Современного китайского искусства в Пекине (1989), где приглашались мастера, живущие на Западе. «Началом становления «нереалистического» современного искусства китайские исследователи чаще всего считают период между 1985 и 1989 гг., хронологически и идейно обрамлённый экспозицией 1985 г. «Выставка произведений передовой китайской молодежи» и итоговой для него «Выставкой современного китайского искусства» (1989 г., Пекин). Возрастной состав первой выставки в действительности не был однородным; примечательно и то, что в экспозиции приняли участие китайцы, живущие за пределами страны»¹⁸.

Чжао Уцзы (1921-2013) родился в Пекине, учился, как было сказано выше у Линь Фэнмяня в художественном институте в Ханчжоу, в 1948 году уехал в Париж, где и прожил большую часть жизни. Дружил с видными деятелями искусства, такими как А. Джакометти, Х. Миро, Ж.-П. Риопелем, Дж. Митчелл и С. Фрэнсисом. Был хорошо знаком с творчеством современников, был увлечен в разное время работами А. Матисса, П. Пикассо (ил. 51, 52, 54), а после поездки в Швейцарию (1951) испытал сильное влияние П. Клее (ил.53, 55, 56). Китайские исследователи считают, что он никогда не порывал с традиционным искусством Китая, хотя сильно трансформировал свой живописный язык под влиянием западного искусства. Во время пребывания на родине художник испытывал большой интерес к работам импрессионистов, что отчасти определило его желание переезда в Париж.

В 1957 году он поехал в Нью-Йорк, где познакомился с работами представителей абстрактного экспрессионизма: Ф. Клайна, Ф. Густона и А. Готлиба. После этого художник стал работать над полотнами большего размера и стал значительно смелее в своих поисках. Это

¹⁸Неглинская М.А. О актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его развития // Общество и государство в Китае. 2010. № 40. С. 404.

путешествие поменяло его восприятие современного искусства, он обрел свой уникальный стиль, который впоследствии повлиял на художников следующего поколения в Китае.

С 1960-х годов мастер практически полностью обращается к абстрактной живописи, его манера становится экспрессивной, работы получаются напряженными и эмоциональными. Сам художник не хотел навязывать какие-либо смыслы зрителям, поэтому он перестал давать названия произведениям и называл по дате окончания работы. Он пишет разными фактурами, иногда размашисто и пастозно, а иногда наоборот легко.

1970-е годы связаны с интересом Чжао Уцзы к классической китайской живописи тушью, он словно заново ощутил свои корни, занялся каллиграфией и через это десятилетием позже начинает привносить техники туши в масляную живопись (ил. 57, 58).

Художник, начиная с 1960-х годов, был востребованным, его работы хорошо продавались в Европе, Великобритании и США с 1960-х, а с 1980-х появился интерес и на азиатском рынке. Произведения Чжао Уцзы наполнены стихийной энергией, силой и ощущением беспрепятственного движения. Он повлиял на поколения китайских художников 1990-х – 2000 гг.

Другим мастером, который работал в технике абстрактной живописи был Чжу Дэцзюнь (1920-2014). Его жизнь в Китае схожа с жизнью Чжао Уцзы, учеба в Ханчжоу, преподавание в университете Нанкана, позднее преподавал в Тайваньском педагогическом университете. В 1955 году он переехал жить в Париж. В отличие от мастеров, о ком шла речь выше, он не учился в Париже, а приехал туда уже сложившимся художником. Но Европа изменила его творчество. Живя в Китае, Чжу Децзюнь изучал европейское искусство и даже преподавал его. Но оказавшись в Париже, он был ошеломлен современным искусством. Есть данные о том, что,

увидев выставку абстрактных работ Никола де Сталя, Чжу Дэцзюнь попробовал работать в технике нефигуративного искусства.

В работе «Синий возглас» (ил. 61) художник использует масло и холст, но пишет словно чернилами. Сочетание техник и материалов, смелое решение колорита, характерно для его творчества.

Во многих работах он пишет слоями, покрывая одну красочную плоскость другой (ил. 60).

В зрелый период в живописи Чжу Дэцзюнь переходит от темных глубоких тонов к светлому, отчего кажется, что картины искусственно подсвечены. В работах нет форм, он называет их по дню создания, как делал и Чжао Уцзюю (ил. 59). Художник стремится лишить работу какой-либо узнаваемой ассоциации. Чтобы только цвет влиял на восприятие зрителя. Эти мастера следовали путями, которые разработали немецкие экспрессионисты. Однако, китайская основа мировосприятия, знание и ценность традиции классической живописи Китая, владения каллиграфией сделали произведения восточных мастеров инаковыми в пространстве Парижской школы (ил. 60), к которой Чжу Дэцзюна неоднократно относили исследователи.

Эти художники покинули родину по причине изменившейся политики государства, они раскрылись и получили известность живя в Европе, но именно им приписывают некоторые из самых главных вкладов в китайское современное искусство. Они создали важные межкультурные союзы и создавали новые способы понимания искусства¹⁹.

¹⁹Ming Lin. Chinese modernist painter Chun Dies at 93. [Электронный ресурс]. –

Режим доступа:

<http://www.artasiapacific.com/News/ChineseModernistPainterChuTehChunDiesAt94>. (дата обращения – 22 мая 2018 года).

Китайская культура XX века испытала влияние разных художественных школ. Соприкосновение с европейским изобразительным искусством оказалось продуктивным и интенсивным, оно подтолкнуло художников, прошедших обучение в Европе в начале столетия, к поискам, которые помогли следующим поколениям китайских живописцев лучше осознать синтез восточной и западной культуры. Именно эти мастера заложили фундамент для формирования всех тех течений, с которыми столкнулись живописцы после культурной революции, когда политика Китая стала более открытой.

Сейчас уже существует много толкований современного искусства Китая. Но даже относительно путей развития XX века нет единого мнения. В этой связи правильным будет отметить, что художники, которые покинули Поднебесную и жили в других странах, логически входили в преемственность китайской художественной школы живописи, и после культурной революции, влияние их творчества было ничуть не меньше, чем влияние мастеров, которые не покидали родины.

Глава II

Обновление системы художественного образования в Китае как один из критериев формирования станковой живописи.

2.1 Реализм в китайском искусстве. Предпосылки и развитие.

Образование Китайской Народной Республики и последовавший процесс утверждения нового социалистического строя привели к глобальным изменениям в духовной и культурной жизни китайского общества. Изменилось восприятие принятой ранее идеологии и традиционных культурных ценностей, а как следствие началось формирование иного национального характера, подготовка почвы для воспитания новой интеллигенции, поиски других образных средств в искусстве, оформление его содержания и идеологии. На помощь приходит СССР, к тому времени уже около тридцати лет строивший коммунизм.

Нужно отметить, что культурное взаимодействие советской и китайской художественной среды на протяжении длительного времени активно влияло на изобразительное искусство, и не в последнюю очередь на формирование станковой китайской живописи. Такие духовные и идеологические лидеры художественных кругов Китая, как Лу Синь и Сюй Бэйхун, в 1920-ые годы становятся активными пропагандистами советского культурного движения. Лу Синь призывал своих современников к борьбе за новую китайскую культуру, за свержение сложившегося веками строя, эксплуатирующего бедные слои населения и процветающего за их счет. Лу Синь был не только поклонником русской литературы, но и активным организатором графических выставок советских художников в КНР.

На свои средства Лу Синь издал «Сборник новой русской гравюры» и «Произведения советской гравюры», считая гравюру одним из самых действенных и универсальных изобразительных средств, влияющих на сознание общества. Действительно гравюры носили характер агитации, быстрого отражения сменяющихся друг друга политических событий. В художественном плане гравюра первых десятилетий советского общества отражала доступные для восприятия китайского народа категории. Утверждение реализма при активной работе пятна и фона, одновременно законченность и композиционная устойчивость и, самое главное, интенсивное звучание линии и штриха.

Сюй Бэйхун — еще один участник наряду с Лу Синем укрепления взаимоотношений между СССР и КНР. Сюй Бэйхун по просьбе Всесоюзного общества культурных связей подготовил для Москвы и Ленинграда персональные выставки, представив традиционную китайскую живопись и современный реализм. Кроме того, общество культурных связей занималось выпуском журнала «Культура Китая и СССР», чтением лекций и организацией выставок советского искусства, демонстрацией советских фильмов.

Даже в тяжелый период Второй мировой войны процесс обмена опытом между художниками двух стран не прекращался. В 1940 году в Москве состоялась выставка китайского искусства.

Следствием продуктивного взаимодействия двух стран стало признание Мао Цзэдуном в 1942 году опыта СССР в установлении социализма и взятие его за основу. Вплоть до 1950-х годов руководители коммунистической партии КНР основывались на идее «идти по пути русских».

В июле 1949 года, когда состоялся первый съезд Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства и Организации всекитайского союза художников, писатель Го Можо выступил с

предложением обратиться к творческому наследию СССР и принять во внимание важное значение советского искусства для развития китайского изобразительного искусства.

Сюй Бэйхун выступал за реформирование национальной системы художественного образования. Настаивая на повышении профессионального уровня молодых мастеров, он также предлагал ввести обязательное изучение анатомии рисунка, которое будет опираться на опыт Европы и СССР. Сюй Бэйхун отметил не только технические моменты в создании и технике представителей советской школы станковой живописи, но и бережное отношение к собственному наследию. В этот момент еще не было понятно, что на несколько десятилетий художественное наследие Европы окажется под запретом и единственный способ взаимодействия с классическим искусством окажется возможность изучения русского искусства XIX века.

Практически сразу после создания КНР основывается Общество китайско-советской дружбы, проводившее популяризацию литературы и искусства, организовывавшее выставки, демонстрацию фильмов. Параллельно через несколько лет в Москве создается такое же общество, в обязанности которого входило издание еженедельного журнала «Дружба» на русском языке и «Советско-китайская дружба» на китайском. В них освещались достижения в области культурного, художественного и научно-технического обмена между этими странами.

Учитывая сходство политических систем, госструктур и социального устройства, КНР решает, что необходимо создать базу для развития художественного искусства в русле СССР. Так начинается период, когда молодые китайские мастера направляются на обучение в ведущие советские образовательные учреждения. Для преподавания в Китай приглашаются советские художники, скульпторы. Советская система является главной в обучении китайских живописцев.

Творческая жизнь КНР, следовавшая под жестким лозунгом «Учиться у Советского Союза», оказалась отрезанной от новых западных тенденций. Художественные искания, которые происходили в Европе, оставались для китайских живописцев закрытыми и недоступными. Для того, чтобы шире распространить информацию о культуре СССР и передать главные теоретические основы соцреализма, помимо наблюдения за практической деятельностью художников, было принято решение о переводе с русского языка на китайский значимых трудов советских искусствоведов, издававшихся в новом китайском журнале «Изобразительное искусство».

Осенью 1954 года в КНР открывается выставка советских художников, представившая около трехсот экспонатов из государственных музеев. Выставка проводилась в нескольких крупных городах Китая: Шанхае, Ханчжоу, Гуанчжоу, Ухани и др. Китайские зрители, как и большинство художников, впервые познакомились с советским изобразительным искусством именно на этих выставках.

Перенимая опыт работы советских художников, отдельное внимание было уделено методике обучения П.П. Чистякова, создавшего особую педагогическую систему, которую ввели в художественных институтах Китая, ориентируясь на вузы СССР. Результаты его системы можно увидеть в творчестве Ло-Гунлю, Лин Ганя, Ван Тэ-уэ, Лий Тэн-Сиана и др.

«Если проанализировать все отдельные высказывания П.П. Чистякова, советы и указания, его беседы с учениками и письма, то можно увидеть, как они объединяются в последовательную работу педагога, в своеобразную систему преподавания. И в первую очередь становится ясно: отличие его системы работы от других педагогов проявилось в том, что Павел Петрович не просто учил рисовать, являлся не простым передатчиком информации, «натаскивающим» на получение определенного навыка, — он был

организатором процесса учения, идущим вместе с учащимися к мастерству»²⁰.

Павел Петрович Чистяков был талантливым наставником, в своей методике он старался подтолкнуть учеников к исследованию природы. Он считал, что обязательным для изучения должны быть анатомия, перспектива, законы образования внутренней конструкции объекта и механика движения.

Значимые моменты, выделяемые им при обучении рисунку, это:

1. Ощущение картинной плоскости, соотнесение «вертикального и горизонтального».
2. Целостный подход к восприятию объема, формы в отличие от линейного рисования.
3. Строгая последовательность в работе над рисунком. Рисунок, считал он, не импровизация или же озарение, а последовательный и кропотливый труд.

Его методика стала примером для многих признанных художников, среди которых Суриков, Серов, Врубель, Савинский, Репин, Васнецовы. Также она нашла последователей среди живописцев КНР, приверженцев реализма в искусстве XX века.

Серьезное воздействие на систему художественного образования в Китае оказал русский мастер К.М. Максимов. Он вел в Китае преподавательскую деятельность в 1955—1959 годах, чем способствовал изучению принципов советского реализма.

²⁰ Савинов А.М. Система преподавания П.П. Чистякова как пример профессиональной деятельности художника-педагога // Институт художественного образования. 2010. № 3. С. 15.

2.2 Влияние педагогической деятельности советского живописца на развитие станковой картины в Китае.

Константин Мефодьевич Максимов был живописцем, профессором Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова, дважды лауреатом Сталинской премии.

В 1955 году он прибыл в Пекин и вместе с другими советскими специалистами в разных областях науки и искусства и был назначен советником ректора Центральной академии художеств Китая. Его мастерская вела подготовку специалистов в области изобразительного искусства по системе совершенно отличной от подготовки живописцев в Китае. Взяв за основу систему художественного образования в СССР, он внес значительные изменения в построение учебного процесса и разработал свою методику для факультета живописи Китайской академии художеств, а также внес значительный вклад в основы развития станковой живописи.

Согласно К.М. Максиму, в основе обучения техники станковой живописи должно быть «непосредственное восприятие жизни и глубина ее понимания, что составляет основной источник творческой мысли»²¹, то есть искусство должно отражать повседневную жизнь и при этом не быть сухим повторением предметов. Он заострял внимание на том, что делает сюжеты станковой живописи одухотворенными, и учил студентов пониманию творчества, как способности легко донести до зрителя главную мысль. Хорошее произведение «не нуждается в разъяснении, оно понятно простому человеку и вместе с тем оно выразительно. Воздействие произведения искусства на человека, точнее сила воздействия, по-прежнему, остается мерилom его художественной

²¹ Максимов К.М. Живопись и преподавание живописи. Москва: Искусство, 1957. С. 87.

ценности: художественная выразительность как конфликт и взаимодействие добра и зла, нового и старого, светлого и темного, — фактически антитеза, пара противоположностей, устанавливающих гармоническое соотношение в природе»²². Если не возникает диалог между произведением и зрителем, если зритель не понимает увиденного или художник пытается словесно донести идею, то такое творчество называется немым.

В теоретических трудах К.М. Максимов обращается к проблематике технического усовершенствования рисунка в станковой живописи: «...прежде, чем написать предмет, необходимо изучить его строение, закономерность его формы, цвета. Только при этих условиях можно передать предмет живо, выразительно и убедительно; хотя определенные познания в рисунке, светотени, композиции также подразумеваются»²³.

Одним из важных этапов в преодолении статичности рисунка в станковых картинах китайских художников является выход на пленэр. Наблюдение изменения цвета в зависимости от освещения, направления лучей солнца, взаимодействия с другими предметами в естественной окружающей среде. Казалось бы, идеи К.М. Максимова не новы, однако общая образовательная система была сформулирована так просто и понятно, что имела большой успех в Китае. Это повлияло на формирование большого количества мастеров, работавших на высоком профессиональном уровне, а в масштабах становления станковой картины дало возможность стабильному развитию данного вида живописи.

²² Там же.

²³ Максимов К.М. Выступление на заседании союза художников. Москва: Искусство, 1955. С. 62.

В теоретических наработках К.М. Максимова достаточно четко обрисована его позиция относительно развития жанров искусства. По его мнению, в пейзажном жанре важно отобразить идею самого творчества, в портрете — внутренний мир героя. Если в произведении представлены два и более жанра, допустим, пейзаж и портрет, то пейзаж метафорически раскрывает внутренний мир человека, оттеняя его «внешнее» и заставляя задуматься о «внутреннем».

К.М. Максимов призывает художников КНР, пытающихся работать в жанре реализма, к отказу от прямолинейной конкретизации и детализации в работе. Он настаивает на необходимости обобщения, которое должно явиться предпосылкой, благодаря которой зритель может понять и почувствовать закономерность развития всего жизненного мира. Для художника является губительным бездумное копирование произведений известных мастеров, считал советский живописец.

К.М. Максимов делал акцент на изучение формы и цвета предмета, на их приближенное к реалистическому изображение, но при этом важным отмечал умение соотносить предмет по форме и цвету с пространством, с окружающими его предметами. По его мнению, безусловно, важным в создании произведения станковой живописи является умение работать с цветом: здесь требуется и определенная интуиция, «художественное чутье», определяющее меру и конфигурацию контрастных тонов...Цвет в природе не существует изолированно, но всегда — в форме: можно изобразить предмет исключительно цветом, в цвете можно увидеть сущность предмета, цвет раскрывает пространство, окружающее этот предмет, его обволакивающее или, напротив, подчеркивающее свойство»²⁴.

²⁴ Максимов К.М. Живопись и преподавание живописи. Москва: Искусство, 1957. С. 25.

Исходя из теоретических выводов К.М.Максимова, умение объединять холодные и теплые оттенки— основное умение в станковой живописи. Так, например, соотношение синего и зеленого, желтого и красного цветов и т.д. дает возможность запечатлеть различные состояния природы. Тон имеет свойство привести художественные элементы к целостности: «Художник должен уметь выбирать из хаоса цветоотношений только те, которые являются определяющими, своеобразными смысловыми аккордами. Холодный серый и теплый серебристо-серый — суть лишь серый: художник должен уметь заметить даже тонкое изменение цвета в природе»²⁵.

К.М. Максимов отмечал разницу в написании картины учеником и опытным художником. Профессионал создает множество этюдов, набросков, которые помогут довести идею до логического завершения и поспособствуют реализации конечного замысла художника, а ученик постигает последовательность и закономерность изображения предметов. Для начинающего живописца множество набросков, эскизов — это способ практиковаться в композиционном построении, в овладении мира предметности, что в дальнейшем поможет в написании полноценных картин.

Определенные изменения произошли и в творчестве К.М. Максимова в период его пребывания в Китае и преподавания в Центральной академии художеств, а это 1955—1959 годы. Помимо преподавания и проводимых мастер-классов, он занимается написанием портретов видных творческих личностей того периода, например, художника Ци Байши (ил. 63), в альбоме представлена графическая работа мастера. В отличие от известного портрета Ци Байши маслом,

²⁵ Там же С. 26.

этот графический лист выглядит более камерно, образ пожилого художника особенно выразителен.

После поездки Максимова в КНР отмечается новый виток его творчества. Вдохновленный природой и красотой, он создает произведения, отличающиеся ярко выраженным почерком, более сочными и светлыми цветами. Он часто упоминал, что, несмотря на обучение советской станковой живописи, всегда нужно помнить о невероятно богатой школе китайской живописи, о самобытных традициях и мастерстве. По итогам этой поездки в 1957 году была организована персональная выставка художника, где были представлены такие работы, как «Китайский юноша» (ил. 65), «Китайская девочка» (ил. 64) и др.

До влияния К.М.Максимова, как уже упоминалось ранее, в китайской станковой живописи преобладали методы работы, предложенные Чистяковым, в том числе в преподавании анатомического рисунка. Метод Чистякова был основан на том, что тело человека разбивается на разные плоскости. Данная техника являлась основой европейского образования. Китайские живописцы, используя эти уроки, не всегда справлялись с передачей плоскостей и объемов, конструктивным построением.

Знаменитый китайский живописец Цзинь Шани отзывался об обучении рисунку у Максимова так: метод был иной, но описать его было сложно; Константин Мефодьевич как будто наблюдал внутреннюю взаимосвязь между тенью и светом, объемом, и это он и считал конструкцией. По мнению Максимова, нужно отрабатывать метод наблюдения, что в последствии приведет к более конструктивному пониманию объекта. Мастер делал акцент на возможность увидеть суть вещи, а не явление. Целостное восприятие отличало методику Максимова и приносило высокий результат и глубокое понимание. Возможно,

именно эта целостность восприятия позволила китайским художникам лучше понять его.

2.3 Китайские художники, которые сформировались под влиянием изобразительного искусства СССР, особенности их творчества и педагогической деятельности.

Нужно отметить, что обучение в мастерской К.М.Максимова считалось очень престижным, так как мастер был строг, и поступить к нему было достаточно сложно. В его группу вошел 21 человек: Ван Девэй, Ван Люцю, Ван Сюйчжу, Ван Чэнъи, Вей Чуанъи, Гао Хун, Жэнь Мэнчжан, Лу Гоин, У Дэчжу, Фэн Фасы, Хоу Иминь, Хэ Кундэ, Цзинь Шани, Цжань Цзяньцзюнь, Чжан Вэньсинь, Цинь Чжэн, Чэн Бэйсинь, Шан Хушэн, Юань Хао, Юй Чангун и Юй Юньцзе, после тщательного отбора и отлично выполненных вступительных испытаний. После окончания мастерской большинство из них возглавили художественные вузы Китая.

В основе творческой идеи и метода преподавания Максимова лежало умение создавать гармонию с окружающей средой, цветовым и пространственным решением, образ и характер человека должны гармонизировать с выбранной композицией—для этого необходимо глубоко проанализировать все аспекты вплоть до характера человека. При этом итоговая работа должна выглядеть легкой, как будто импровизированной и гармоничной.

Максимов запомнился всем не только как сильный и опытный преподаватель, но и как человек огромного обаяния и творческого духа. Ученики отмечали его способность эмоционально увлечь творческим

процессом, одарить хорошим настроением и полезным советом. Максимов с большим удовольствием выезжал с учениками на пленэры, где они могли творить и наблюдать работу мастера над станковой картиной в реальности, а не по репродукциям.

Ученики К.М.Максимова внесли огромный вклад в развитие станковой живописи в Китае. Работы данного периода сохранили самобытность китайской культуры, но при этом умело передают основы европейской системы образования, лучшие традиции советской школы живописи. Основная часть выпускников мастерской советского живописца известна и признана, их творческий путь сложился удачно под руководством опытного и талантливого мастера советской станковой живописи.

В 50-е годы КНР следовала путями, проложенными соцреализмом, практически полностью прекратив контакты с современным западным изобразительным искусством. Основные тенденции советского искусства становились нормами — важно понимать, что о других направлениях советского искусства того времени китайские мастера не имели представления. Европейское искусство середины XX века было закрыто от художников Китая. Внедрение новых форм, методов, нового стиля в живописи отрывало китайских художников от традиционных форм. Официальный лозунг гласил: «Учиться у Советского Союза». Чтобы поддержать выбранный курс, в Китае издается журнал «Изобразительное искусство», где советская культура представляется единственным образцом. Публикации искусствоведческих статей, обзоры главных выставок и событий в изобразительном искусстве Советского Союза стали основным содержанием номеров периодики. Активная пропаганда новых целей, методов и задач искусства.

Видными мастерами, в творчестве которых наиболее целостно проявилось влияние советского искусства, стали художники, прошедшие

школу Максимова. Нельзя сказать, что китайские мастера восприняли советское искусство как единственно-верный свод канонов, вырванный из контекста всего изобразительного искусства. Академическая система обучения планомерно проявилась в методе, однако в произведениях художников, появившихся на творческой арене в конце 50-х — начале 60-х годов, образный строй картин был разным. От уравновешенных, сдержанных сюжетов до экспрессивных, с ощущением внутреннего надрыва образов. Таково живописное полотно Хоу Иминя «Лю Шаоци и шахтеры Амьюань» (1961) (ил. 67).

Поток людей широким раструбом движется на зрителей, реалистичнее всего написан Лю Шаоци, от него словно потоки реки в две стороны рассыпаются человеческие фигуры. Худоба их тел подчеркивается стремительностью кисти и широтой и легкостью мазка. Основной упорядоченный ритм задается параллелями рельс, а стремительное движение людей собирается из общего порыва, множества разных поз, которые диагоналями орудий, складок одежд, сгорбленных спин словно помогают себе двигаться. Ассоциации из наследия изобразительного искусства, которые приходят на ум внимательному зрителю, могут быть самые разные: это и романтическая «Свобода» Делакруа, и искаженные страданием лица пилигримов Гойи, и «Крестный ход» Репина, и даже ранние работы Коржева. Автор цитирует настолько буквально, что кажется, он призывает силы художественного наследия, чтобы эти персонажи могли вырваться из сумрака туннеля на свет, который находится по эту сторону рамы. Работа реалистична, однако энергия общего стремительного движения создает дополнительный смысл. Деформация лиц, фигур напоминает нам, что в этом мире есть страдания настолько сильные, что они могут уродовать человека, исказить его облик. Хотя картину Хоу Иминя нельзя считать

мейнстримом этого времени, она безусловно является ярким примером творческих поисков.

Хоу Иминь оказал большое влияние на формирование станковизма в китайской живописи посредством того, что долгие годы преподавал в Центральной академии художеств Китая в Пекине, которая и была его alma mater. Его годы обучения пришлось на руководство академией Сюй Бэйхуном, непосредственными его учителями были Дун Сивэнь, У Зуожень и Ай Чжансин.

Хоу Иминь был женат на художнице Дэн Шу, которая в 1953 году была направлена в Ленинград на обучение в художественный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Впоследствии она, помимо преподавания в той же академии в Пекине вместе с мужем, в соавторстве с ним написала много картин. Такой творческий тандем положил начало множеству интересных проектов.

Работам Хоу Иминя свойственно романтическое настроение, он стремится показать героическое начало в жизни китайского народа. Одной из таких картин считается «Переправа через реку Ялуцзян» (1957) (ил. 68). Художник изобразил китайских добровольцев, которые переправляются через реку, чтобы помочь корейскому народу. В начале 1950-х художник был в творческой командировке на реке Ялуцзян, где создал много эскизов и зарисовок. Однако с течением времени они были утрачены. Картина 1957 года написана по памяти. Наброски были найдены в 2003 году, спустя столько лет художник написал эту картину снова, опираясь на свои зарисовки и эскизы пятидесятилетней давности.

В соавторстве с Цзинь Шани супруги написали историческое полотно «Рождение Республики» (1952—1953) (ил.69). Непростая история создания картины заключалась в том, что политических деятелей, стоящих за Мао Цзэдуном, приходилось несколько раз менять, а соответственно переписывать полотно. Картина имеет два пространства:

на первом плане располагаются политические деятели и Мао Цзэдун, зачитывающий текст о создании КНР, а в глубине картины раскрывается пространство столь обширное и свободное, что оно кажется бесконечным. Подобный контраст подчеркивает огромное скопление граждан нового государства, слушающих речь политического лидера. Эта работа, несмотря на трудности написания, сохраняет свежесть утра и прозрачность воздуха, при этом чувствуется напряжение и особая торжественность момента.

Период Культурной революции (1966—1976) был сложным для художников, которые активно участвовали в жизни новой Республики и были приближены к власти. Академия была закрыта, Хоу Иминь и Дэн Шу подверглись гонениям.

В 80-х годах Хоу Иминь вернулся к преподаванию в академию в Пекине, совместно с супругой они чаще работали над монументальными произведениями. Их вклад в развитие искусства Китая и утверждения станковизма в живописи огромен: помимо создания талантливых, смелых и законченных произведений, они воспитали несколько поколений художников на надежном фундаменте системы двух советских школ живописи: московской и ленинградской.

В Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Дэн Шу училась у Ю.М. Непринцева, а после возвращения на родину ее творческие пристрастия были различны, она много работала с революционной темой в технике масляной живописи, постепенно все больше увлекаясь натюрмортом, портретом. Художницу отличает женский взгляд на вещи, такой мягкий, видящий детали, красоту.

Вместе с супругом Дэн Шу работала над созданием портретов и пейзажей для китайского юаня, вместе они делали новогодние открытки, которые расходились огромными тиражами.

Их творческий тандем оказал большое влияние не только на станковую живопись Китая, но и на монументальное искусство, которое было совершенно новым и олицетворяло идеологию социалистического Китая.

Художественное издательство провинции Ляонин выпустило в свет четырехтомный альбом «Избранные художественные произведения Хоу Иминя и Дэн Шу», в предисловии к которому художники написали, что вся их жизнь была тесно связана с судьбой родины, а работа на благо китайского народа всегда была для них самой большой радостью. Поэтому созданные произведения - не только результат их жизни и творчества, но важная часть культуры Китайской Народной Республики.

Влияние советского искусства особенно сильно проявилось в произведениях Цзинь Шани 60-х годов. Знаменитый портрет Мао Цзэдуна на декабрьской встрече выполнен в 1961 году (ил. 70). Образ имеет романтическую окраску, поскольку передает речь человека, чья харизма и внутренний порыв увлекали миллионы людей. Художник много работал над портретами в течение всей жизни. Его метод основывался на тщательном изучении европейской системы живописи. В работах Цзинь Шани можно усмотреть также и влияние советского искусства, «сурового стиля». Художник, однако, не теряет связь с корнями, такая картина, как «Северный пейзаж» (1977), приближает его к языку традиционного китайского искусства.

Творчество Цзинь Шани связано с продолжением развития станковой картины в Китае и созданием национального художественного метода «су» («советское направление»). Исследователь Ли Япин отмечает, что китайский реализм, основанный на советском фундаменте, включил в себя творческие методы русской масляной живописи, гуманизм ее содержания. Художники изображают жизнь, опираясь на знания о рисунке, анатомии, перспективе, цвете. Данную технику

отличает глубина цвета, что приближает ее к русской живописи, но одновременно мастер привносит и восточную философию, характерный принцип целостности и гармонии, что традиционно для китайской культуры.

Стоит отметить, что в 50-е годы в Китае продолжали работать великие мастера, придерживающиеся традиционной живописи. Это давало возможность молодым художникам объединить полученные знания как в области советского, так и традиционного национального искусства.

Путь Цзинь Шани начался с поиска особенностей масляной живописи. Он считал, что ее особенности заключаются в системе светотени, отличной от восточного традиционного творчества, в чем и содержится сложность понимания китайскими художниками европейского метода создания произведения. Цзинь Шани на протяжении нескольких лет исследовал структуру и положение предмета в пространстве, много рисовал с натуры, стараясь видоизменить свою технику.

В его портретах 60-х годов прослеживается внимание к структуре отдельных деталей и простоте фона. Это говорит о влиянии К.М. Максимова. Вспоминая о мастере, Цзинь Шани всегда подчеркивал, что тот научил его замечать форму и анализировать ее структуру²⁶.

Несмотря на большое значение обучения у К.М. Максимова художник воспринял в период 1980 х годов творчество европейских мастеров. Он изучал особенности работы маслом мастеров из разных стран. Существует мнение относительно того, что Цзинь Шани сохраняет в своем творчестве активную связи с традиционной китайской живописью, однако, на наш взгляд, это не так, он уходит все дальше и

²⁶ Цинь Чжэн. Уроки жизни // Изобразительное искусство. 1955. № 6. С. 12.

дальше от этого и концентрируется на станковизме в искусстве, важных живописных категориях пространства, формы и других.

В 80-е годы портретный жанр по-прежнему является основным направлением Цзинь Шани. В каждом произведении он, в деталях изобразив фигуру героя, передает глубину его мыслей. Мастер отмечал, что портретная живопись — один из методов не только отобразить реальность, но и воплотить на полотне собственные идеалы. Но в то же время выбор тем скорее был обусловлен социальными факторами, чем его предпочтениями, хотя с годами он гораздо чаще обращался к темам, которые интересовали именно его. В художественных образах Цзинь Шани отражал собственные мечты: в портретах воплотилась его вера и любовь к искусству.

После 1975 года он стал уделять больше внимания развитию собственного художественного стиля. Его произведения были пропитаны духом эпохи. Но, как ни странно, творчество Цзинь Шани казалось замкнутым. Идея его произведений довольно необычна: для них характерно спокойствие на фоне тревожного времени. Хотя работы мастера обладают большой культурной ценностью, в 80-е годы многим работникам искусства они казались скучными, что не помешало ему иметь множество учеников и последователей.

Следующее поколение художников выросло на изучении его творчества, считая его достойным мастером, представляющим советско-китайский стиль.

Для его картин характерно изображение фигуры в нижней части, при этом свет на нее падает сверху сбоку. Этим приемом мастер визуально увеличивает пространство картины, углубляет его. Большое значение он придает фону, так как уверен, что это позволит усилить образ героя. На нескольких портретах он изображал характерные для Китая детали. Так, в качестве фона выбирал традиционный китайский пейзаж или

национальную монументальную живопись, изображал традиционную одежду, мебель, украшения и прочее. Здесь Цзинь Шани не просто бездумно копирует советскую живопись, а приступает к размышлениям о самостоятельном развитии китайской масляной живописи.

В произведении «Сидящая обнаженная женщина» (1988) (ил. 71) мастер хочет передать особое настроение, используя контраст между светом и тенью. Фон темный, а большая часть женской фигуры залита светом, льющимся сверху и сбоку. Этот подход в сочетании с позой натурщицы передает ей внутренний покой. Но также чувствуется симпатия художника образу молодой женщины. Художник пишет фигуру широко, его кисть уверенно намечает форму, выделяет главные акценты. В этой работе видно умение мастер содавать целостность теплых и холодных оттенков не вводя слишком сильный контраст. Пространство в работах Цзинь Шани прозрачное, имеет ясное построение, художник не погружает модель в окружающее пространство, а словно отделяет, отчеканивает фигуры.

Его техника и преподавательская деятельность серьезно повлияли на следующее поколение художников, творивших в жанре китайской масляной живописи.

Цзинь Шани с 80-х годов начинает обучение студентов на факультете масляной живописи Центральной академии художеств Китая. Он рассказывает о реалистическом методе, учит воспринимать и анализировать формы, художественные приемы. Он выпустил целую группу художников-реалистов, и многие из них получили в Китае широкое признание, например, Ян Фэйюнь, Чао Гэ, Сунь Вэйминь.

Однако, хотя художник и достиг определенных высот в изображении обнаженной модели, это все же не может охарактеризовать главные аспекты его творчества.

Период 1980 х годов был сложным для художников реалистов, таких как Цзинь Шани, потому что к этому моменту они уже сформировались в русле реалистического искусства, но хлынувшее из Европы и Америке «новое» искусство модернизма и постмодернизма не могло не заставить их переосмыслить многие категории своего искусства.

Творчество Цзинь Шани начинает усложняться, он обращается не только к портретам, но к историческим портретам выдающихся личностей. Такой работой можно считать картину «Сунь Ятсен» 1984 (илл. 72). Известный китайский революционер запечатлен в пространстве, которое является сложной метафорой той несвободы, с которой он боролся. Выдающиеся способности Сунь Ятсена воплотились в его революционных идеях по изменению жизни китайского народа. Напряженность его позы задает ритм работе. Художник убирает все лишнее из картины, своей лаконичностью она напоминает манифест. Темные тона всей работы придают ей строгость и выдержанность. Зрители почти ощущают эту скованность фигуры внутри пространства картины. Все создает напряжение внутренней жизни героя.

Если в творчестве Цзинь Шани важную роль играет уравновешенность композиции, передача сильных эмоций и внутреннего напряжения по средствам спокойного темного колорита, ясного построения картины, то в работах Юй Юньцзе (1917-1992) основной акцент сделан на пространство, которое наполнено воздухом и светом. Главной темой его творчества являются портреты. Но он пишет людей, не вырывая их из привычной обстановки. Взаимодействие человека и окружающего пространства делает образ более убедительным и весомым. Интересен его портрет «Тишина Гу Шэнъин» (1980), известная пианистка держит в руках ноты, она облокотилась на рояль за ее спиной. Женщина погружена в раздумья, однако, ее образ невозможно назвать спокойным. Фигура имеет такую позу, что кажется состоит из зигзагов: углы локтей,

изгиб талии, резкая диагональ крышки рояля, все создает ощущение тревоги, экспрессии, порыва. Тишина как часть музыки, как антитеза звуку. Интересно отметить тот факт, что как Юй Юньцзе после обучения в Центральном государственном университете у Сюй Бейхуна и других известных китайских мастеров изначально вобрал в себя основы китайского искусства и китайского метода творчества, но его талант раскрылся под влияние советской школы живописи, после обучения у К.М. Максимова, там и Гу Шэнъин (ил.73) как пианистка раскрылась после прохождения курса обучения у советских пианистов, которые были приглашены в Китай для обучения китайских студентов. Среди советских педагогов были такие выдающиеся пианисты как Д. Серов, А. Татулян, Т. Кравченко (все они посетили Китай в период с 1954 по 1960). Как советская школа пианистов помогла китайским музыкантам оторваться от следования безупречной техники исполнения и обратиться к экспрессии, глубине и целостности в понимании музыкального произведения, так и К.М. Максимов помог таланту Юй Юньцзе обрести свою силу в целостности образов, в понимании единства световой среды. В портрет пианистки художник выбирает сдержанный колорит, противостояние белого платья и черного музыкального инструмента не кажется слишком интенсивным, выбирая общую несколько приглушенную цветовую гамму, художник собирает и обобщает все пространство.

Произведениям Юй Юньцзе свойственна музыкальность, он был увлечен музыкой и в своих картинах часто обращался к этой теме. Работа «Свирель» 1958 (ил. 74) написано в период после обучения в мастерской К.М. Максимова. В произведении есть исполнитель и слушатель, кажется, что он находится в едином с музыкантом состоянии созерцания. Настроение настолько убедительно изображено, что зритель, смотрящий на картину, тоже оказывается слушателем, невозможно не замереть и не

прислушаться, глядя на работу. Однако, в отличие от портрета известной пианистки на свирели играет человек не в стенах концертного зала, а сидя на полу в пространстве жилого дома. В картине много диагоналей, они не столь интенсивно работают в композиции, но создают определённые пространственные планы. Обращает внимание тёплый охристый колорит, который объединяет две фигуры и подчеркивает ограниченность пространства, замкнутость персонажей.

Как и все ученики группы Максимова после обучения Юй Юньцзе был отправлен преподавать 1960-го года в Шанхайское художественное училище, а с 1979 в Шанхайский институт масляной живописи и скульптуры и Шанхайскую академию живописи. В этот период в его творчестве появляются новые тенденции, связанные с влиянием шанхайской школы, где невероятной популярностью пользовался импрессионистический метод. Для Юй Юньцзе это оказалось невероятно органичным, в его картины проникает яркий солнечный свет, который наполняет интенсивностью цветовое решение картин. Как пример нового искусства можно отметить работу «Цюй Цюбай в своем родном городе» (1980) (ил. 75). Цюй Цюбай был видным революционером, образованным человеком, он придерживался коммунистических идеалов, посещал СССР и был расстрелян в возрасте 36 лет. Однако, в картине нет ощущения трагической судьбы революционера, Он написан на пороге своего дома в городе Чанжоу провинции Цзянсу. Работа наполнена солнечным светом, контрастные тени, яркие цвета подчеркивают изысканность серого в национальной одежде. Центральное положение фигуры в три четверти делает композицию уравновешенной, что придает ощущение устойчивости и значимости портретируемого. Точно зрения снизу делает образ монументальным, но не высокомерным. Юй Юньцзе художник, который всю свою жизнь впитывал новые влияния, однако, остался верен реалистическим традициям в живописи. Его творчество и

дальнейшая педагогическая деятельность стала важным фундаментом в формировании реалистического метода станковой картины.

Группа Максимова создавалась из разных художников, имеющих различное образование, темперамент и талант. Китайские исследователи выделяют Цжань Цзяньцзюня как мастера, который уверенно вошел в художественную жизнь Китая своими динамичными, смелыми композициями.

Художник работал в стезе официального искусства, но в период после культурной революции он обратился к темам, которые вызвали широкий резонанс. Он изображает с большой симпатией и вниманием людей народностей, которые и по сей день угнетаются Китаем. Такова его работа «Песня нагорья» 1979 (ил. 76). Закатное солнце окрасило красным и мохнатого яка, и фигуру прекрасной молодой тибетской девушки. Она в своей стихии, спокойная и гармоничная, в ее движениях чувствуется мелодичность и радость. Присутствует ощущение раздолья и свободы. Китайские искусствоведы усматривают романтизм в подобной трактовке очень непростой темы. К этому же направлению можно отнести и работу «Молчание. Уйгурская девушка» (1992), которая стала пророческой, так как спустя чуть более 20 лет, селение уйгуров превратилось в район Китая, где каждый житель обречен на молчание.

Работы Цжань Цзяньцзюня как и произведения Юй Югъзцы очень музыкальны, это связано с увлечением художников музыкой, театром, литературой. Образ человека в их картинах решен не прямолинейно, а с ощущением множества нюансов человеческих переживаний.

Работая в жанре пейзажа Цжань Цзяньцзюнь наполнял изображения природы дополнительным эмоциональным смыслом, потому его пейзажи кажутся столь насыщенными, динамичными, это не любования прекрасными далями, это внутренний надлом, внутренний кризис, который переживает каждый из людей.

Его произведениях «Ветер» (1983) (ил. 78) и «Пурга» (1988) (ил. 77) много экспрессии, движения. Они напоминают работы Николая Алексеевича Касаткина, чью живопись Цжань Цзяньцзюнь мог видеть. Работы кажутся немного декоративными, он словно разворачивает фигуру так, чтобы форма работала пятном, но вместе с этим умело создает конструкцию. Сила ветра подчеркивается размытым фоном, написанным широко и контрастно к фигуре. Есть в этих работах нечто от стилистики модерна. Обе картины одновременно характерны для художника и несколько выбиваются из общего строя тем.

Учитывая систему обучения и дальнейшей поддержки кадров в Китае, становится очевидным, что все выпускники группы Максимова стали занимать ведущие руководящие посты в художественных учебных заведениях. Краткая биография их карьерного роста приводится в статье Ли Япина²⁷.

Именно эти мастера оказались на службе у государства, они одновременно имели наибольший резонанс своего искусства и наименьшую свободу творчества. Что не помешало им создавать профессиональные произведения.

В работе каждого из них проявилась тема Революции и сопротивления. Это большие многофигурные композиции. Например, в художника Лу Гоина «Туннельная война» (ил.79). Работа динамична, чувствуется напряжение каждого из персонажей. Герои ожидают основного столкновения с врагом. Автор строит многофигурную композицию по принципу группировки участников события, очень естественно смотрится объединение всех людей по принципу единой устремленности. Кажется, что все услышали звук и повернулись в его направлении.

²⁷ Ли Япин. Творчество учеников К.М. Максимова. Продолжение традиции реалистического искусства живописи Китая // Известия российского государственного педагогического университета им А.И. Герцена. 2008. С. 211-215

Художник пишет фигуры в сложных, но естественных ракурсах. У Лу Гоина есть работы на военную тематику, но также хорошо ему удаются и многофигурные сцены собраний, одной из таких работ является картина 1951 года «Доклад Мао Цзедуна» (ил. 80). . Художнику легко удаются пространственные построения, в помещении много воздуха, ощущается то, что люди внимательно слушают «великого кормчего». Секретари собрания, усердно пишут. Композиция отличается достоверностью происходящего. Хотя она совершенно не похожа на кадр фотоаппарата, потому что художник меняет привычную расстановку кресел в зрительном зале. Лу Гоин словно раскрывает пространство, чтобы показать большое количество людей, сидящих, используется необычное построение перспективы.

Произведения на революционную тему Лу Гоина тяготеют к повествовательности. Он выбирает спокойный тон рассказчика.

Совсем иначе ощущается революционная тема в творчестве Хэ Кундэ, художника, который являлся членом правления Союза художников Китая, вел активную организационную работу. Много преподавал. Его искусство встретили с восторгом. Он имел много почитателей и последователей. Возможно, причина этого кроется в его динамичных композициях, напряженных моментах.

Его картина «Жизнь не прекращается» (ил. 81) фактически перевернула все те устои, которые были приняты для военной живописи. Это мощный порыв китайского солдата, идущего в атаку, его голова перевязана бинтом, сквозь который сочится кровь, однако, его порыв настолько решителен, что он словно разрывает поверхность холста. Его пытается остановить военный доктор, фигура которого видна над сугробом. Чтобы передать стремительное движение художник не пишет ноги воина, они словно растворяются в снежной пыли, которая встает от решительности его рывка. Художник пишет широко, тщательно прописывая только лица

раненого бойца и врача, другие однополчане написаны размашисто и словно тоже поглощены дымкой снега дымом пороха. Хэ Кундэ пишет в своих картинах людей необычных, героев, которые защищали родину, которые принесли себя в жертву. Но пишет их без лишнего пафоса, как эпизод из жизни, но яркий и запоминающийся. Такова его картина «Цю Шаоюнь» (ил. 82). Он изображен в самый кульминационный момент своего подвига. Цю Шаоюнь воевал в рядах китайской Добровольческой армии в корейской войне. Вместе со своими товарищами, которых было пятьсот человек, он подползал ближе к вражеской позиции. Все они были замаскированы соломой и ветками, в Шаоюнь попал зажигательный снаряд, который скидывали из самолета. Если бы он встал, то обнаружил бы своих товарищей, которым неминуемо грозила бы смерть. Но он продолжал лежать и сгорел заживо. Художник изобразил именно этот момент, в картине почти нет указаний на трагедию, которая совершается на наших глазах, только напряженная рука, которая сжимает камень перед собой, словно от невыносимой боли солдат хватается за него из последних сил. Работа производит очень сильное впечатление. Уважение мужества героя и воспоминания об ужасах войны. Но есть у художника и совершенно иные работы, необычное решение он предлагает изображению выступления Мао Цзэдуна. «Гутианская конференция» (ил. 83). Фактически в этом произведении повторяется сюжет картины Лу Гоина «Доклад Мао Цзэдуна», но решение совершенно иное. Более свободное романтическое решение темы. Интересный эффект разделение групп дает фрагмент бассейна, угол которого указывает на Мао Цзэдуна. В этой картине есть ощущение кадрирования пространства, словно мы увидели снимок фотоаппарата. Но все это служит главной цели: показать напряженное слушание, внимание солдат, фигура Мао Цзэдуна дана монументально. Художник словно увиден все происходящее откуда-то снизу. Интересно колористическое решение,

цвета одежды зрителей повторяются в одежде вождя, словно реки стекают к его фигуре. Удачное сочетание серого и красного, дает картине одновременно и торжественность и подчеркивает значимость происходящего. Хотя, опять же, присутствует романтическая героизация облика, но нет излишней надуманности и вычурности.

Хэ Кундэ очень талантливый художник, который смог внести романтическую струю в общую протокольную систему изображения официальных событий.

Группа Максимова реально оказалась «колыбелью ректоров», за два с половиной года К.М. Максимов смог передать самые важные основы московской школы живописи. Такие высокие результаты были достигнуты, потому что в группу попали самые лучшие, уже проявившие себя художники. Но эстетические взгляды художника из СССР оказались для них близкими и понятными и стали основой для нескольких поколений китайских молодых живописцев, которые так же сформировались под влиянием реалистических тенденций русского и советского искусства.

Важно не забывать, что влияние русской школы живописи проникало в живопись Китая не только по средствам творчества и преподавания К.М. Максимова. Большое значение тут имело и подготовка, которую прошли художники в стенах Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

2.4 Влияние на станковую картину творчества китайских художников, выпускников института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Культурное взаимодействие СССР и КНР продолжилось после почти 20-летнего перерыва, и в 1983 году возобновилось. В целях «идейно-эстетического воспитания масс» на обучение в высших учебных заведениях СССР были направлены представители китайской стороны. Множество учебных заведений на территории СССР ежегодно принимали представителей Китайской стороны, одним из таких институтов был Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им И.Е.Репина. Ленинградские вузы за годы сотрудничества в области науки подготовили огромное количество специалистов в самых различных областях.

Первыми приехали на обучение 25 студентов из Китая. Больше всего среди них было живописцев. В тот период Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина принимал студентов из разных европейских государств таких как: ГДР, Польша, Чехословакия, Венгрия, Албания, Нигерия, Монголия и Корейская Народная Демократическая Республика, что сделало ВУЗ центром международных художественно-учебных связей. Институт был привлекателен своей традиционной сильной школой, а также своей методикой преподавания станковой живописи, опытными и профессиональными преподавателями.

Возрастной состав студентов из Китая был довольно разный, кто-то получал первое образование, а кто-то уже успел получить образование в Китае и получал второе в Ленинграде. Например Ли Тяньсян, Линь Ганн, Го Шаоган и Дэн Шу успели окончить Центральный художественный

институт в Пекине²⁸. Студентов привлекала школа станковой масляной живописи.

Обучение строилось на основах традиционной школы, на единых педагогических, идейных, эстетических и художественных принципах подготовки специалистов. То есть базой для раскрытия собственного художественного стиля должна была стать общая направленность на тщательное изучение натуры и рисунка. В основу учебного процесса вошла система летних практик, которая помогала студентам усвоить накопленный опыт, а также помогала в процессе написания дипломной работы и в поиске своего собственного художественного стиля. Традиционными являлись также выставки по итогам работы на летних практиках, что являлось немаловажным для опыта будущих художников.

Именно из традиции создавать в советских художественных институтах творческие мастерские появились творческие мастерские в вузах КНР. В академии художеств Китая были созданы мастерские, получившие названия по порядковому номеру создания: «первая», «вторая» и «третья». Руководство мастерскими взяли на себя аспиранты Ленинградского института имени И.Е.Репина Ло Гуанлю, У Цзожэнь и Дун Сивэнь, а также работали в мастерских по возвращению Линь Ган, Дэн Шу, Фын Чжень, Ли Цзюнь и Су Гаоли.

Сложившиеся принципы обучения в коллективе мастерских стали в последующем основой для формирования традиционной системы образования в китайских художественных вузах. Три кита художественной педагогической системы обучения станковой живописи стали традиционными и для китайского изобразительного искусства, это умение писать с натуры, а также постижение законов композиции и рисунка.

²⁸ Институт впоследствии был переименован в Центральную академию изобразительных искусств (САБА). Иногда ее называют Центральной академией художеств.

Основными отличиями техники, сложившейся во «второй» мастерской было тщательное изучение построения фигуры и рисунка с натуры, которые китайским художникам давался очень непросто, так как они не привыкли писать с натуры, а большей частью писали то, что было им знакомо и легко воспроизводимо.

В 1960-х гг., китайская станковая живопись была на высоком уровне, благодаря, в том числе, и опыту, приобретенному в Ленинграде, а также политической и идейной поддержке. К этому расцвету принадлежат такие произведения как «Четыре девочки» Вэнь Бао (1962), «Вэнь Тяньсян» Фэн Хуайжуна (1962) и «Песня трамбовщиков» Ван Вэньбина (1962) и др.

Профессора Ло Гуанлю, Ли Тяньсян составили свод правил, целью которых было служение народу и социализму. Эти правила провозглашали: изучение и следование западным школам в изобразительном искусстве. Особо отмечалось величие советского искусства, отчасти как наследника и продолжателя российской школы. Внимательно изучались также и традиции западноевропейской живописи. Много времени уделялось рисунку и работе с натурой. Особое место отводилось технике масляной живописи.

В тот же период Ло Гуанлю написал статью «Несколько слов о масляной живописи»²⁹, в которой были затронуты вопросы сохранения традиционной китайской масляной живописи в сочетании с новой школой. Идея о синтезе искусств была близка многим мастерам того времени. Особенно если они получали образование в Европе или Советском Союзе. Их точка зрения была выражена в том, что в китайской традиционной живописи очень много для развития и становления масляной китайской картины, как национального колорита. Поэтому

29 Ло Гуанлю. Несколько вопросов о масляной живописи // Изобразительное искусство. - 1996. - № 1. - С. 42.

обучающиеся в творческих мастерских обязательно должны осваивать национальную технику а затем дополнять ее навыками масляной живописью для создания «новой» китайской станковой картины маслом. Художник Сай Жохун говорил о параллельном процессе обучения китайской живописи и масляной, а Ло Гуанлю считал что «Художники Гохуа должны быть преподавателями у художников. Которые осваивают масляную живопись, но сами заниматься масляной живописью не должны»³⁰. Он разграничивал художников традиционной китайской художественной школы и художников, занимающихся живописью маслом.

В 1962 г. Ло Гуанлю стал вести академический курс масляной живописи. Академическим курс назывался, потому что в его основу был положен опыт и традиции ленинградской школы и мастерской К.М. Максимова, как представителя московской академической школы.

Одним из известных выпускников Ленинградского института им И.Е.Репина был будущий ректор Шанхайского университета и будущий профессор Ленинградского института Ли Тяньсян на протяжении всей жизни был приверженцем русской и советской реалистической школы живописи. Ли Тяньсян разработал свою методику преподавания масляной живописи, основанную на своем понимании идеала в искусстве. Ли Тяньсян полагал, что в произведении искусства должны сочетаться идеал красоты, формы, идея, колорит. Ли Тяньсян советовал изучать пейзажи западных художников, в том числе импрессионистов для лучшего восприятия колорита художникам традиционной школы. А в конечном итоге произведение «по Ли Тяньсяню» должно сочетать в себе единство цветового решения, художественной формы, высших идей и эмоций, красоты и глубины, гармонии чувственного и рационального, просветительского, духовного и эстетического.

³⁰Там же. С. 44

Художник увлекался пейзажной живописью, его любимыми русскими пейзажистами был И. Шишкин и И. Левитан. Некоторый период он даже возглавлял «вторую» мастерскую Пекинского художественного университета. Его педагогическая позиция звучала так: «Точный цветовой тон зависит от света и времени суток, определяющих настроение природы; хороший рисунок формируется на основе постоянных изучений природы. Творчество же в целом опирается на личный опыт, переживание художника»³¹.

Ли Тяньсян большое внимание уделял колориту. Он говорил о важности цвета так: «У всякого предмета есть свой собственный цвет, на который влияет свет и цвет окружающей его предметной среды, поэтому у каждого предмета есть двойной колорит: цвет собственно предмета и цвет, преобразенный световыми рефлексам, отраженный. Последний является отчасти противоположным изначальному... предполагается, что при написании с природы учитываться будут одновременно и исконный цвет и его преобразование под воздействием окружающего. Приведение к гармоничному равновесию этих противоположностей по сути является наиболее важной задачей живописца»³².

В своих статьях Ли Тяньсян формулирует правила построения цветовой композиции, которые он транслировал студентам. Особое значение мастер оставлял за колоритом, который обогащаясь рефлексам и светом, каждый раз должен открываться в картинах новым потоком близких и противостоящих цветов. Для лучшего понимания тонального соотношения в живописи, он настоятельно рекомендовал упорно заниматься рисунком с передачей самым точным образом градации тона. В живописи он стремился к гармонии, которая достигалась путем

³¹Ли Тяньсян, Чэн Юпин. Наука цветового тона. Народное искусство, 1996. С. 67.

³² Там же. С. 68.

соприкосновения на одном холсте холодных и теплых тонов. Как и в других мастерских этого времени, студентов призывали работать с натурой, изучать анатомию и иметь возможность писать самые сложные ракурсы легко и виртуозно. Кроме высокого профессионализма в живописи и рисунке художник оставлял место для творческой индивидуальности студентов и всегда подчеркивал значимость проявления особого почерка живописца.

В своих произведениях Ли Тяньсян проявляется как целостный художник, его работы имеют четкую структуру, понятную композицию. Есть в них и особое умиротворение. В работе «Осеннее солнце» (ил. 87) художник словно зажигает яркую листву, которая контрастирует с темным фоном парка, уходящего в даль.

В картине «Цветение» (ил. 88) автор сочетает реализм изображения и утопию, которая проявляется в общем настроении. Некий цветущий сад, улыбающиеся Мао Цзедун и Чжоу Эньлай в окружении легких розоватых лепестков. Ощущение удачного кадра репортажной фотосъемки, однако, в настроении улавливается вся утопичность этого сюжета. Надо отметить, что Ли Тяньсян хороший портретист, он отлично лепит форму. Чувствует нюансы и мастерски работает как живописец, а умение отмечать детали, которые так часто и определяют весь художественный строй, делает его талант художника выдающимся. А вот в работе «Холодная земля становится теплее» (ил. 89) явно проявляется аллегорический смысл. Хотя настораживает время создания работы 1978 год. Сложный период в жизни Республики и в жизнях многих представителей культуры.

Ли Тяньсян был приверженцем реализма в своем творчестве, он работал как живописец и станковист, его творчество и педагогическая деятельность еще сильнее укрепили место масляной станковой картины в искусстве Китая. Годы, проведенные им, как руководителем мастерской

и как ректором художественного института способствовали воспитанию не одного поколения замечательных художников реалистов.

Он работал в Пекине, а после культурной революции вернулся на родину, в Шанхай.

Следующим преподавателем «второй» мастерской стал Линь Ган в 1960-х гг. Основными принципами, лежащими в основе техники масляной картины данной мастерской, были крепкий рисунок и гармоничная композиция, целостность и точность. Линь Ган уделял также внимание формированию правильного художественного вкуса и эстетического мировоззрения учеников.

К заслугам Линь Гана относится создание «четвертой» мастерской масляной живописи с поддержкой Центральной академии художеств. Мастерская была ориентирована на развитие современного китайского искусства масляной живописи, при помощи изучения современных течений и заимствования основных принципов.

Ранняя его работа «Чжао Гуйлань на слёте героев труда» (ил. 91) была написана в 1951 году, в ней автор выступает как способный художник, она хорошо выстроена композиционно, ясно читается тема работы. Однако, наиболее целостно талант Линь Гана раскрывается в работе 1961 года «В тюрьме» (ил. 90). Здесь появляется его талант живописца, именно эта работа становится водоразделом, когда художник принимает решение работать в стиле западной живописи. Безусловно, основное значение тут имело его обучение в Ленинграде. Он преодолел повествовательность, свойственную его ранним произведениям и стал более уверенно работать с образом. Его работы так часто публиковали, что они стали символом своего времени и оказали огромное влияние на формирование следующего поколения мастеров.

Картина «Незабываемы годы» (1979) (ил. 92) показывает, как меняется художественный язык автора. Он пишет более широко,

свободно, оставляя фактурные пятна краски, он еще больше укореняется в эстетике масляной живописи, которая была им освоена в СССР. До конца своих дней он остается верен реалистической живописи, и искренне увлечен станковой картиной.

С деятельностью «второй» мастерской связано имя Су Гаоли, более известного как автор учебного материала «Лекции по обучению живописи», он был заведующим «второй» мастерской Центральной академии художеств Китая. Преподавал живопись, долгие годы был консультантом журнала «Художник». Не смотря на то, что он окончил факультет монументальной живописи и то, что его дипломной работой стал эскизы витражей, свою основную творческую деятельность в Китае он связал с живописью. Его работы наполнены свежестью восприятия, ясное реалистическое начало присутствует в произведениях. В некоторых своих картинах Су Гаоли излишне графичен, что не мешает ему в лучших свои картинах представлять лиричным и целостным мастером (ил. 93). Особенно вызывает уважение рано сформировавшийся индивидуальный стиль, которых отличает его от других китайских мастеров.

Практически все выпускники зарубежных вузов должны были вести педагогическую деятельность, вернувшись на родину. В их числе был художник, который глубоко понял и досконально изучил наследие русской и советской школ живописи - Цюань Шаньши (р. 1930), В Китае после окончания института он работал преподавателем Чжэцзянской академии художеств, был также руководителем мастерской масляной живописи, деканом факультета. Он подготовил огромное количество первоклассных художников.

В Ленинграде Цюань Шаньши учился в мастерской В.М. Орешникова и А.А. Мыльникова. Живописными средствами он работал с формой и фактурой предметов, персонажей, все это сочеталось с свободной, словно быстрой импровизированной манерой.

Художник умело создавал динамику в своих произведениях, первоклассно владея фактурой и контрастным колоритом. В использовании контрастов Цюань Шаньши есть нечто романтическое. Герои в его многофигурных композициях активно включены в происходящее. Так в картине «Героический и неукротимый» (ил. 94) каждый человек изображен таким образом, что вглядываясь в его лицо, мы словно видим его историю. Чувствуется трагедия каждого героя в отдельности и трагедия целого народа. Кажется, что дух их неукротим, за прямыми спинами и вертикальными орудиями совсем не военного назначения мы видим их стойкость, верность долгу и готовность сражаться до конца. Сам сюжет имеет революционную окраску, и вместе с тем он удивительно романтический. В их статичности словно заложена сила для решающего рывка.

Цюань Шаньши смело использует яркие цвета, смело сопоставляет их, однако он мастерски передает и богатство тональной живописи. В портрете женщины в красном жилете (ил. 96) взгляд сразу тянется к яркому пятну, но стоит рассмотреть пространство вокруг и становится ясно, какой тонкий живописец Цюань Шаньши. Ему особо удаются серо-коричневые переходы, иногда таким образом он подчеркивает неброские, но значительные детали.

Для передачи большего напряжения художник часто использует контрастную светотень, это некая отсылка к его увлечению искусством Западной Европы во время обучения.

«Восемь китайских женщин, приносящих себя в жертву отечеству» (1962) (ил. 95). одно из наиболее известных во всем мире произведений художника, которое было уничтожено во время «культурной революции», но восстановлено по заказу сразу в двух вариантах.³³

³³ Для Американского восточного музея и Гонконгского восточного художественного фонда

Цюань Шаньши сам говорил: «Чтобы написать эту работу, я специально ездил на северо-восток Китая, где произошли все эти события, чтобы там, на месте, прочувствовать, пережить всю эту историю. Я благоговею перед героизмом женщин; я сам прошел через китайско-японскую войну, и мне понятны и ясны чувства, которые эти женщины могли испытывать в момент выбора между жизнью и смертью. Я написал эту картину за полгода, работая без выходных и праздников. Очень жаль, что во время «культурной революции» картина была уничтожена»³⁴. Сюжет картины рассказывает о героизме восьми китайских женщин в период китайско-японской войны (1940–1948). Выбрав смерть вместо плена, женщины проявили мужество и силу.

Тревожность художник передает с помощью колорита, в котором преобладают два цвета темно-красный и изумрудный на контрасте цветов и динамики в передаче неба и волн, создается впечатление предстоящей трагедии. Беспокойная атмосфера картины, подчеркнута и небом, и волнами, передает драматизм происходящего. В данной работе исторический сюжет подкрепленный мастерством художника в колористическом исполнении и в технике рисунка выражает главные направления в творчестве художника.

Еще одним ставшим известным в Китае и других странах выпускником Ленинградского института имени И.Е.Репина был Чжан Хуацин (р. 1932), который будучи профессором, преподавателем нескольких китайских учебных заведений, активно внедрял знания, полученные во время обучения в Ленинграде. Помимо этого он внес большой вклад в взаимообмен культурных традиций КНР и СССР. После института им И.Е. Репина художник преподавал в Нанкине. Он старался передать знания, которые получил в советском вузе, до конца своих дней

³⁴ Исследование творчества китайских мастеров масляной живописи третьего поколения: Цюань Шаньши. Гл. ред. Шао Дачжэнь. Гуанси, 2001. С. 359.

оставался приверженцем масляной живописи станковой картины. Его творческий метод основывался одновременно на традициях московской станковой школы живописи и ленинградской, это связано с тем, что Чжан Хуацин учился в мастерской Б.В. Иогансона. Который получив образование в Москве, в творчестве стоял ближе к московской школе. Своим воспитанникам он передавал не только преданность реализму, но и присущие московской школе насыщенный колорит и импрессионистскую манеру живописи.

Начало творческого пути Чжан Хуацина связано с городом Шаошань, где родился, жил, учился и вступил на революционный путь Мао Цзедун. Художник был привлечен для создания Дома-музея «великого кормчего». Чжан Хуацин выполнил несколько станковых картин, которые рассказывал о значимых эпизодах жизни и революционной деятельности вождя (ил. 97). Впоследствии эти работы много репродуцировались, что принесло автору известность.

Им создано немало работ на революционные темы и они хороши в своем роде. Однако наиболее целостно художник стал проявлять после окончания «культурной революции», Он стал обращаться к камерным сценам, портретам и пейзажам (ил. 98). Его позже причисляли к «деревенскому реализму». В 1990-е годы Чжан Хуацин стал больше внимания уделять натюрморту, пейзажу, портрету и почти совсем перестал писать крупные многофигурные композиции. Сказать однозначно, то это было связано с возрастом и тем, что работать становилось сложнее – нельзя. Скорее художника стали интересовать тема психологии образа, красоты в малом и сиюминутном, духовность народа и одухотворенность природы.

Художник много выставлялся, как в Китае, так и за границей, посещал и устраивал выставки в России

Его творчество часто сравнивают с искусством К. Коровина по легкости колорита, виртуозности владения кистью, интересу к игре солнца и света в картине. В произведениях на темы новой Республики, Революции и политические темы художник более графичен, он отлично разрабатывает пространство, в его работах есть воздух. Однако, в камерных работах (ил. 99, 100) ему удавалось уловить особую легкость. Очень хорошо ему удавались женские образы, они полны грации, спокойствия и красоты. Такова его работа 193 года «Уйгурская студентка».

Чжан Хуацин говоря о путях развития масляной живописи в Китае, считал, что станковое искусство масляной живописи должна развиваться не в рамках копирования европейских образцов, а привнося и обогащая станковую картину национальным духом. По его мнению, начало масляной живописи в Китае связано с искусством Лю Хайсу Сюй Бэйхуна.

Чжан Хуацин много работал на привлечение внимания мировой общественности к современной реалистической живописи Китая. Этому способствовали персональные выставки мастера, а также участие в крупных международных. После «культурной революции» стало очевидным, что Китаю необходимо вливаться в общий процесс модернизации искусства.

Другой метод воссоединения с мировым художественным процессом был предложен выпускником ленинградского художественного института Сяо Фэном.

В период после обучения в СССР художник, как и все его сокурсники был привлечен участвовать в педагогической деятельности. Начиная с 1983 года, он много трудился над поиском и установкой дипломатических и творческих связей для сотрудничества Китая с другими странами. Им были организованы и успешно функционировали

Парижские мастерские для китайских художников. Он способствовал созданию нескольких фондов, поддерживающих важные творческие проекты и художников.

Сяо Фэн оставил много произведений, выполненных в технике масляной живописи, также запомнился как талантливый организатор, педагог и ректор. В произведениях «Пруд» (1958) (ил. 101) и «Вспоминая прошедшие годы» (1961) (ил. 102) ощущается влияние русской живописи второй половины XIX века, кажется, что работы светятся изнутри. В ряде своих произведений мастер явно обращается к наследию А.И. Куинджи. Обобщение масс на полотне иногда напоминает наследие Д.А. Крымова. Сяо Фэн при такой сложной судьбе в Китае в детстве и юности оказавшись в СССР впитал настолько органично русскую и советскую традицию, что глядя на его пейзажи иногда сложно ощутить его китайское происхождение.

Несмотря на успешное обращение к камерным жанрам, ведущей в творчестве Сяо Фэна всегда оставалась военно-историческая живопись, где художник мог выразить свои переживания и ощущения детской военной жизни.

Многие работы Сяо Фэн делал со своей супругой Сун Жэнь. Чаще всего они вместе работали над большими полотнами, посвященными Революции. Оба они остались без родителей в детстве после японско-китайских столкновений и рано вступили в революционное движение. Их картины словно пронизаны детскими воспоминаниями художников, где одновременно и боль, и романтический порыв связанный с революционным движением. Они живо и красочно воссоздают истории тех времен. Картина «Утро» (1979) (ил. 103) изображает ночное вступление Народной освободительной армии Китая в Шанхай. Чтобы не мешать отдыху горожан, отряды солдат НАОК не стали входить в дома жителей. А остались спать на улицах. Среди героев картины узнаваемы

два генерала Су Юя и Чень И, которые так же расположились на холодной земле. Авторы передают многогранность этого утра, потому что в ней нет триумфа, это скорее как история про каждого из бойцов, которых мы можем рассмотреть, их сон не так безмятежен.

Академическая выучка Сяо Фэна проявляется в его мастерском рисунке, однако в работе к академическому рисунку нередко добавляется манера «свободного» стиля, присущего китайской живописи. В его произведениях всегда есть идея и она чаще всего работает интенсивнее формы.

Иногда художник умышленно соединяет масляную технику с китайской тушью и ищет пути национализации живописи маслом. Его картины поэтичны, зрители испытывают целую гамму чувств, глядя на них.

Свои взгляды на художественное творчество мастер высказал во многих статьях, так он стал известен еще и как критик. Так как после начала политики «открытости» Китай стал поглощать поток новой информации о современном искусстве, то мастера старшего поколения отошли в культурной жизни страны на второй план. Сяо Фэн в своих публикациях поднимает вопросы про сохранение и развитие реалистической живописи Китая и старается знакомить молодых художников с наследием мастеров своего поколения.

Сред мастеров, которые закончили институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина все достигли признания и успеха на родине, каждый из художников занимался педагогической деятельностью. Среди них: Сюй Минхуа, Линь Ган, Го Шаоган, Фэн Чжэнь, Ли Цзюнь, Фын Чжень, Су Гаоли и др.

Так же большое значение для понимания процессов в искусстве Китая, для переводов книг о русском и советском искусстве имел критики и искусствоведы, которые окончили в Ленинграде факультет

теории и истории искусства. Они не писали картины, но именно благодаря их работе в Китае многие художники и просто любители искусства могли увидеть русское искусство, понять его глубину и духовную ценность. Ими были Шао Дачжэн, который стал главным редактором журнала «Изобразительное искусство», Ли Юйлань, выпустившая серию книг о зарубежном искусстве XX века, об искусстве Советского Союза. Книги о творчестве Передвижников и русской живописи второй половины XIX века были написаны Си Цзинчжи.

Обучение в творческих мастерских ленинградского художественного института позволило воспитать несколько десятков талантливых художников, создав этим основу и фундамент для дальнейшего развития. Мастера вернулись в Китай и активно стали делиться опытом, полученным в стенах вуза, таким образом, ленинградская живописная школа также была представлена в учебных заведениях. Как уже было сказано выше, деятельность К. Максимова сформировало влияние московской школы живописи.

Важно отметить, что оба эти направления имели устойчивые традиции станковой картины, и потому оказанное ими влияние окончательно сформировало станковую живопись Китая XX века. Удивительно то, что после того как станковизм укоренился в искусстве Китая, происходят изменения в политике страны, которая становится более открытой. В этот момент художники обращаются к новым течениям с таким воодушевлением, что реалистическая масляная живопись уходит на второй план.

«Между тем в современном китайском искусствоведении существуют различные мнения по поводу влияния советского реалистического искусства на китайскую живопись. Одни авторы подчеркивают его позитивную роль, другие считают, что чрезмерная

идеологизированность советского искусства «увлекла» китайскую масляную живопись на ложный путь. С нашей точки зрения, это понимание не имеет под собой почвы, поскольку идеологизированность советской и китайской живописи 1950-1960-х гг. обусловлена историко-политической ситуацией, в которой находились обе страны, диктатом коммунистических партий СССР и КНР обеих стран и изолированностью этих стран от западных государств и мирового искусства»³⁵.

2.5 Влияние художников русской эмиграции на китайскую живопись первой половины XX века.

Развитие станковой картины в Китае в XX веке не имеет единого и доминирующего вектора движения, а складывается из нескольких разных факторов. Китай в этот период становится государством, которое впитывает и аккумулирует художественные достижения других стран. Не исчезает искусство, основанное на традиционных культурных ценностях, однако параллельное развитие находит творчество мастеров, которые смогли перенять опыт своих современников из других культур. Идеология Китая предполагала развитие реалистических тенденций, что и стало доминантой на пути развития станковизма в живописи Китая XX века.

Новый виток культурного обмена между Россией и Китаем стал возможен благодаря таким событиям, как строительство Китайской

³⁵ Нин Бо. Китайские выпускники института им. И.Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической школы // диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. С-Пб. – 2010. Интернет ресурс: <http://www.dissercat.com/content/kitaiskie-vypuskniki-instituta-imeni-ie-repina-nositeli-i-prodolzhateli-traditsii-leningrads#ixzz5H7yoza7M>. Дата обращения: 22 мая 2018 г.

Восточной железной дороги (1897) и позднее - Октябрьской революции. Оба события способствовали увеличению эмиграции из России в Китай, что принесло с собой знакомство с русской литературой, музыкой, изобразительным искусством.

Среди эмигрантов были художники, которые организовывали изостудии, более всего такие центры распространились в Харбине и Шанхае.

Творчество и педагогическую деятельность русских мастеров в Китае освещали такие авторы как Лебедева Т.А.³⁶, Ван Пин³⁷, Чэнь Синь³⁸ и др.

Особый интерес в контексте данного исследования представляет значение деятельности педагогов из России и Советского Союза для формирования нового взгляда китайских мастеров на станковую живопись. Важным является возможность проследить какие живописцы сформировались под влиянием эмигрантов. Среди них Хан Цзиншэн (1912-1998) прошедший обучение в мастерской «Лотос» (Харбин) у Михаила Александровича Кичигина (1883-1968), Гао Ман получил основы мастерства у А.Н. Клементьева, Сунь Юньтай вышел из мастерской М.М. Лобанова.

Помимо педагогической деятельности, особое воздействие оказали работы русских художников, которые экспонировались на выставках и

³⁶Лебедева Т.А. Творчество художников –эмигрантов М.А. Кичигина и В.Е. Кузнецовой-Кичигиной в контексте русского искусства XX века: дис. Кандидат культурологии. – Ярославль: Ярославский гос. пед. Ун-т им. К.Д. Ушинского, 2010. – 276 с.

³⁷Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века: дис., канд. искусствоведения. М.: Науч.-исслед. Ин-т теории и истории изобразит.искусствРос.акад.художеств, 2007. – 326 с.

³⁸Чэнь Синь. Диалог культур через творчество: живопись китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке. Вестник Кемеровского ГУКИ № 41, 2017. С.45-52.

были доступны китайским коллегам. Сохраняя реалистические традиции мастера выходили на пленэр, что явилось новым методом для китайских живописцев.

Но если говорить о развитии станковой живописи в Китае, то тут, бесспорно, можно выделить отдельных художников, чье творчество было значимо на пути формирования основных приоритетов станковизма, еще до периода «дружбы» с Советским Союзом. И тут нельзя не упомянуть деятельность Михаила Александровича Кичигина. Родился художник в Пермской губернии, учился в Строгановском художественно-промышленном училище (1901-1908). Начал свой путь как монументалист, и звание художника прикладного искусства получил за проект росписи церкви, его руководителем был Ф.О. Шехтель. Свое образование он продолжил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1908-1915). Среди его педагогов были А.Е. Архипов, Н.А. Касаткин, С.В. Иванов, К.А. Коровин, А.С. Степанов и др. Тут важно отметить, что в Москве он прожил до 1918 года, это было время ярких событий в русском искусстве и смелых поисков. Он общался с Д.Д. Бурлюком, В.В. Маяковским, но более всего с С.В. Герасимовым.

М.А. Кичигин примкнул к кругу художников общества «Московский салон», впервые он выставлялся с ними в 1914 году, а в 1917 стал членом творческого объединения. «Московский салон» существовал с 1911 по 1921 год и в основе своей программы утверждал терпимость всех направлений современного искусства. Среди участников выставок общества были Д.Д. Бурлюк, С.В. Герасимов, Н.С. Гончарова, А.С. Голубкина, М.А. Добров, П.В. Кузнецов, М.Ф. Ларионов, А.В. Лунтулов, К.С. Малевич, Д.И. Митрохин, Н.М. Чернышов и др.

Спустя некоторое время художники общества заявили о тяготении к традиционной картине, что в свою очередь подчёркивает то, что М.А.

Кичигин формировался в атмосфере основательно укоренившегося станковизма.

А.М. Эфрос, регулярно публиковавший критические обзоры выставок Салона, отмечал: «То, к чему сейчас стремятся в живописи, можно назвать "тягой к картине". Это значит: строить картины по принципу классики и осторожно вводить в эти опыты то те, то другие дозы модернизма – вот в чем привлекательность и ценность "Московского салона". <...> Его сила в значительности самого пути, на который вступили И. Захаров и В. Яковлев, Камзолкин и Фейнберг, Олейник и Рыбаков, Кичигин и Эберман, - в правильности общей формы работы и поисков»³⁹. В той же статье критик причислил М.А. Кичигина к «ядру» объединения, отметив большую уверенность и цельность в работах, обратил внимание на его крестьянский цикл.

В это период М.А. Кичигин обращается к теме русской деревни, которая была для него естественной питательной почвой всего его творчества этого периода.

В 1918 году художник уехал к родителям, потому что не мог выжить в Москве. От этого периода сохранилось чуть более десятка произведений. В этот сложный период художник несколько лет скитался по Сибири и в 1921 году оказывается в Харбине, далее он обосновался в Шанхае в 1928. Именно в Китае он состоялся как живописец и станковист. Пройдя основательную выучку он чувствовал себя свободно в проявлении своего таланта: работал в живописи и графике, преподавал и был театральным художником. Основное его наследие связано именно с китайским периодом.

Художник много работал, активно экспонировался, писал работы на заказ, особой популярностью пользовались его портреты. Он оформил

³⁹Росций [А.М. Эфрос] Русские ведомости, 1917, 3 февраля, № 32.

несколько театральных постановок, в основном совместно с супругой Кузнецовой-Кичигиной Верой Емельяновной (1904/08 – 2005). Она родилась в Китае и училась в студии «Лотос» у Михаила Александровича Кичигина. Всю жизнь она так же разделяла взгляды академизма, основная ее профессиональная подготовка связана именно с деятельностью эмиграции в Шанхае. Среди своих учителей она называла А.Н. Каменского, В.М. Анастасьева, А.А. Бернардацци.

Супруги Кичигины вернулись на Родину в 1947 году, то есть более двадцати лет их творческая деятельность была связана с Китаем, но самое главное, что многолетняя педагогическая работа имела свои результаты, повлияла на формирование целого ряда замечательных китайских мастеров.

Одним из учеников был Хан Цзиншэнь, его творческая зрелость приходится на 1950-е – 1980-е годы. Влияние учителя заметно в пленэрных работах, очень точен он в натюрморте. Однако нельзя упустить и влияние «сурового стиля», которое проявилось в локальности и насыщенности цветовых пятен. Здесь очень важно оговориться, что «суровый стиль» не был влиянием М. Кичигина, потому что художник в 1947 году уже уезжает в Россию. Если говорить про общность творчества М. Кичигина и Хан Цзиншеня, то многое проявилось в портретах. Они уделяли особое внимание написанию глаз, а так же попытке передать психологическое состояние модели. В многофигурных композициях ученик под влиянием учителя стал опираться на станковую реалистическую традицию московской художественной школы (ил. 86). Пространство в его картинах ясное и осязаемое, фигуры располагаются естественно и гармонично.

Хотелось бы отметить тот факт, что художники эмигранты сформировали свой вектор влияния, имеющий другую окраску нежели влияние оказанное приглашёнными на непродолжительный период

выдающимися мастерами, потому что они постоянно проживая в Китае, несколько ассимилировали и их педагогическая деятельность мела более продолжительный и последовательный срок. Они более работали вместе с китайскими коллегами, находились с ними в одной среде.

М.М. Лобанов в творчестве придерживался идей социалистического реализма, что явилось близким взглядам и устремлениям середины XX века в Китае. Самым прославленным его учеником стал Сунь Юньтай, который в наиболее прославленных работах обращался к величественным панорамным видам городов и строек. В его творчестве развитие станковой живописи имеет значение утверждения основных идей социалистического реализма. Живописное полотно «Сталинский парк» 1964 зрелое и целостное восприятие советского влияния. Однако, не следует забывать, что к середине века китайские художники уже активно применяли опыт европейских мастеров. Сунь Юньтай воспринял опыт таких европейских течений в живописи как импрессионизм, фовизм и отчасти экспрессионизм. Китайские исследователи отмечают связь творчества Сунь Юньтая с традиционной китайской живописью, особенно в его пейзажных работах⁴⁰.

Гао Ман (1926-2017) воспринял опыт своего педагога А.Н. Климентьева в работе над портретом. Он мог использовать синтез китайской традиции и русской, добавляя надписи, используя тушь, но при этом он старался предать образам духовную наполненность. Его интересовали творческие люди с их интенсивной внутренней жизнью. Среди его работ есть серия картин с изображениями русских писателей. Основной его деятельностью были переводы на китайский язык произведений классической русской литературы. С русской культурой он

⁴⁰Чэнь Синь. Диалог культур через творчество: живопись китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке. Вестник Кемеровского ГУКИ № 41, 2017. С.49.

познакомился в Харбине, вырос в среде русских эмигрантов. Это и определило всю его сознательную деятельность. Он работал долгие годы главным редактором журнала «Мировая литература», в году «Культурной революции» подвергся гонениям, за свои взгляды. Потому наиболее хорошо известны работы после 1980 года. (ил. 84, 85). В течении своей жизни он много общался с советскими и российскими деятелями культуры.

Говоря о формировании станковизма в китайской живописи нельзя отрицать, что русские эмигранты имели тут не последнее значение, кроме формирования творческой среды, они воспитали целый ряд художников, которые уже в период 1920-х – 1930-х годов работали в русле традиций русской школы живописи и тем самым на несколько десятилетий опередили выпускников школы Максимова.

Важно отметить, что эти мастера так же оказались востребованными и уместными в годы дружбы КНР и СССР, когда от искусства требовалось быть понятным, уместным в конкретной политической ситуации и помпезным.

Ученики группы русских эмигрантов уверенно владели техников масляной живописи, хорошо передавали пространство, используя прямую перспективу.

Изменилось и отношение к жанру пейзажа в китайском искусстве, ученики художников- эмигрантов стали работать над такими новыми для Востока темами, как тема уходящей вдаль дороги, изображение живописного пейзажа вдалеке. Кроме этого новым восприятием отмечены сцены бытовых зарисовок, совершенно не типичная для искусства Поднебесной тема.

В российском искусствоведении много статей посвящено влиянию советской школы на революционное искусство Китая 1950-х – 1960-х годов. Значение этого влияния часто сильно преувеличены. Однако, не

формулируется главная идея импортирования социалистического реализма. Художников, которые прошли обучение в вузах СССР более всего интересовал не сам социалистический реализм, они имели куда больший и ценный для себя интерес к русскому искусству второй половины XIX - начала XX века. Это искусство замещало западный классический академизм, который по ряду причин не мог быть освоен художниками Китая в тот момент. Отсюда интересное наблюдение, что фактически через освоение русского искусства художники Поднебесной готовились к восприятию модернизма Европы.

Параллельно с этим все еще существует парижский академизм Сюй Бейхуна, но он в данную эпоху не мог стать отправной точкой для молодого поколения, слишком далеким и несовременным он был.

Чтобы иметь возможность к обновлению искусства для китайских художников единственно доступный способ был связан с обращением к классическому русскому искусству.

И тут очень важно понимать, что логика развития искусства Китая в 1950-1960 годы напрямую не связана с социалистической идеологией.

Не столь важным для визуальной культуры был политический диалог между СССР и Китаем, потому что к этому времен уже сложилась связь между русской живописью второй половины XIX века и китайским искусством.

В 1950-1960 годы китайские теоретики искусства обратились к изучению работ русских художников критического реализма, были сделаны переводы главных монографических исследований, выпущены альбомы. И как следствие именно это направления становится более близким живописцам КНР.

Отсюда еще одно важное свойство соприкосновения русского классического искусства и китайской живописи середины XX века, так как отталкиваясь от этой исторической эпохи после Культурной

революции китайское искусство входит в фазу модернизма и соприкосновения со всеми существующими к этому моменту стилями тенденциями, которые начинают активно развиваться именно из этой точки.

Безусловно. «живопись шрамов» и передвижнический реализм возникли в очень непохожие времена, но самым важным тут является понимание того, что сходство между ними не сводится к имитации стиля.

«В начале XX века, став одной из ключевых опор китайской «революции в искусстве», реализм значительно влиял на траекторию развития искусства в Китае — именно потому что был больше чем стилем. Он обладал чрезвычайно тесной и глубокой связью с прогрессивистской ценностью «искусства ради жизни».⁴¹

⁴¹ Гао Минлу. Современное искусство Китая: Кризис? // Искусство № 6 (579), 2011 г. Интернет ресурс: <http://iskusstvo-info.ru/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-krizis/> Дата обращения: 25 мая 2018 .

Глава III

Жанры станковой живописи натюрморт, пейзаж, портрет, абстрактная живопись Китая последней трети XX века.

3.1 Станковая живописи второй половины XX века.

Станковая живопись второй половины XX века в Китае отмечается преобладанием реализма с его стилистическими особенностями. Примечательно, что именно русское искусство оказало важнейшее влияние на китайских художников-станковистов. Творчество великих русских живописцев второй половины XIX века - внимательно изучалось, копировалось, переосмысливалось. Целая плеяда художников-передвижников, при жизни ставших классиками, училась по знаменитой системе преподавания рисунка и композиции П.П. Чистякова. Как уже отмечалось выше, именно эта система в последующем стала методическим базисом обучения в художественных вузах Китая.

Также ключевым в развитии основ реалистической школы живописи в Китае стал вклад советского художника Константина Мефодьевича Максимова. Ему принадлежит собственная система обучения живописи, которая была адаптирована к художественным учебным заведениям Китая.

В контексте культурной революции именно гуманистические идеи советских художников, способствовали рождению произведений полных психологической глубины и проникновенности. Эти работы появились в то время, когда художественный круг был «заражён» псевдо правдой, пропагандой ложных ценностей на фоне слепой идеологии.

Наибольший интерес в искусстве Китая XX века представляет период после культурной революции. Так как именно в этот момент окончательно происходит формирование станковой картины, в том смысле, что с периода реформ «открытости» начинается сверхскоростное развитие всех форм изобразительного искусства, осознание всего того, что происходило в культуре других стран за последние сто лет. В тексте используется понятие «современное искусство» в значении противопоставления этого искусства традиционным устоям. На данный момент в Китае существует полемика относительно двух понятий «современное искусство» в данном случае используется значение, которое вкладывает Лу Хун говоря, что «современное искусство имеет глубокий авангардистский смысл обычно обозначающий, что в традиционной или ортодоксальной системе живописи происходят разнообразные сложные эксперименты»⁴².

Термины «современное искусство» или «актуальное» не прижились в Китае. Чаще всего, то, что отходит от академических и традиционных образцов называют «экспериментальным искусством».

Период после «культурной революции» (1978-1984) стал временем, когда изобразительное искусство Китая собиралось с силами, чтобы сделать мощный прорыв. Здесь важное место заняли молодые художники, которые жадно впитывали творческий опыт всего изобразительного искусства, с которым имели возможность соприкоснуться прямо или косвенно. Конец искусства «культурной революции», то есть искусства подчиненного требованиям политики и власти подошел к концу и это послужило мощным импульсом для реализации новых течений и их постепенного вхождения в пространство экспозиций.

⁴² Лу Хун. Понимание "современного искусства".//Сеть критиков изобразительного искусства КНР. (<http://www.msppj.com>). 2018.

Новое искусство было так или иначе связано с травмами, нанесенными временем культурной революции. «Живопись шрамов» и «Деревенский реализм» стали этому явным подтверждением. Художественные идеи полны новых смыслов: ценность человеческой жизни и неповторимость личности, самопознание и осмысление человеческой природы.

Именно во второй половине XX века наметились ключевые ориентиры работы художника-реалиста. Позднее, в последней трети XX века, в контексте смены политической системы Китая стали доступны культурные достижения Западной Европы.

Китайское реалистическое искусство в начале двухтысячных годов испытало кризис. После чего знаменитые художники сформировали в Пекине реалистическую группу живописцев, которая своей идейной направленностью напоминала некогда существовавшую в России группу художников-передвижников. Большинство китайских реалистов учились в СССР и Новой России.

3.2 Реалистические аспекты живописи, получившие развитие в станковой живописи после 1978 года.

История Китая в XX веке имела несколько рубежей, относительно которых происходило деление на «до» и «после», последний переломным моментом стало время культурной революции.

В годы культурной революции у искусства появилось «официальное» лицо и, как следствие, утвердилась особая реальность: помимо технической фиксации событий, игнорировалась художественная интерпретация. Теперь реализм – единственный стиль, отвечающий

потребностям государства – главного заказчика. При том, налёт идеологии сделал творчество многих художников безликим, однообразным и закостенелым. «Летописцами современности» называли художников СССР, которые входили в Ассоциацию Революционной России. Похожим термином можно определить художников Китая в период «культурной революции». Авторское начало в художественном произведении уничтожается, а сам творец превращается в слепого фиксатора.

Искусству культурной революции были необходимы герои, и они вычленились путем отсева: из общей людской массы выделялись положительные персонажи, из них выбирались герои, а среди героев определялись центральные фигуры, которые впоследствии воспевались на любой лад. Сюжетная линия была также обрисована: центральными фигурами полотен были лидеры страны и сама идея культурной революции, что повлияло на появление новых лиц в произведениях искусства - рабочих, крестьян и солдат. Эмоциональная тональность так же была очевидна - подчеркивалось величие и могущество руководства страны, ведущее место рабочего класса, крестьянства и армии. С точки зрения композиции, центральная фигура была легко читаема, наполнена драматизма и силы. Говоря о цветовом решении живописных полотен, важно отметить, что в приоритете были яркие локальные цвета, предпочтение отдавалось красному, что, по мнению художников, подчеркивало позитивный дух произведения. Подобная ситуация в искусстве сохранялась достаточно продолжительное время после изгнания «банды четырех» из ЦК КПК во главе с Хуа Гофэном. На этом историческом этапе китайская живопись времен культурной революции весьма близка произведениям, созданным в период социалистического реализма, который господствовал в СССР.

Типичным произведением, являющимся приметой времени можно считать полотно «Дорогой учитель» Сюй Куана (ил. 104), а также совместную работу Пэн Биня и Цзинь Шани «Вы взялись за дело, я спокоен» (ил.105). Последнее полотно композиционно напоминает картину Исаака Бродского «Ленин в Смольном» (ил. 106), которая была написана в 1930-м году. Тот же аскетизм интерьера, эмоциональная сдержанность, тишина и уверенное спокойствие. А еще ощущение масштаба личности портретируемых.

Каждая из этих картин ярко демонстрирует, что искусство этого времени являлось политическим инструментом. В данный период перед каждым художником ставилась конкретная задача - отражение классовой борьбы и воспевание идей социализма. Большинство произведений времен культурной революции было подчинено государству и той политике, которую это государство вело.

Благодаря 3 пленуму ЦК КПК 11 созыва, который состоялся в декабре 1978 года, наступил новый этап практической работы революционного процесса в Китае. Политика «свободного мышления» и «практических поисков истины» на основе дискуссии о критериях истины повлияла на иное расположение акцентов: теперь интерес с деятельности партии, с классовой борьбы сместился на задачи социалистической модернизации и экономического строительства. Это явило конец искусства «культурной революции», поскольку для него именно классовая борьба выступала в качестве ключевой темы. Таким образом, история еще раз доказала утопичность авторитарного искусства времен культурной революции. Конец искусства эпохи культурной революции ознаменовал рождение нового искусства.

В начале 1980-х годов в реалистическом искусстве Китая появилось два течения, опровергавшие все достижения «культурной революции»: «живопись шрамов» и «деревенский реализм». «Живопись шрамов»

появилась в китайском искусстве как отражение тех человеческих трагедий, драм, психологических травм, которые были нанесены временем Мао. В это непродолжительное время ее существования были разрушены высокие идеалы культуры и искусства, которые многие столетия отличало творчество китайских художников.

Творцы, работавшие внутри течения «живопись шрамов», стремились к достоверному, реалистическому воспроизведению истинной стороны жизни во времена культурной революции и хотели напомнить людям о недавних страданиях. Ярким примером этому служит произведение Чэна Цунлиня «Снег в один из дней 1968 года» (ил. 107) или живописная серия иллюстраций к роману «Дерево Фэн» (ил. 108, 109, 110).

«Дерево Фэн» – серия живописных полотен, состоящая из 32 картин, создана тремя авторами: Чэнь Иминем, Лю Юйюнем, Ли Бинем по одноименному произведению Чжэн И. «Дерево Фэн», написанное с преобладанием натуралистических черт, рассказывает о трагической любви мужчины и женщины в эпоху культурной революции. Главные герои Ли Хунган и Лу Даньфэн испытывали большие чувства, но из-за классовой борьбы были разделены разными политическими позициями, что в конце концов привело к драматичному финалу - они уничтожили друг друга.

Эта серия является наиболее ярким отражением жанра «живописи шрамов». Произведения к «Дереву Фэн», созданные содружеством авторов впервые были опубликованы в 1979 году в журнале «Иллюстрации», вызвав множество споров. Подобная реакция доказывает остроту темы и близость широкому кругу людей.

Деликатность и уважение к действительности, подлинное отражение реальности было принципом творчества художников течения «живописи шрамов». Они словно поводят итоги и создают в своих произведениях не

индивидуальность человека, а его тип. Создавая гигантскую государственную машину, люди оказались средством исполнения воли руководства, потеряв так много в эти годы, они потеряли индивидуальность, превратившись с одинаковые фотографии себя.

Стоит обратить особое внимание на то, что в подобных работах художники возвращались к истокам реалистической живописи. Это было закономерным, потому как иные течения искусства XX века еще не обрели силу в КНР. Внимание китайских художников сосредоточилось на внутреннем мире человека, на отражении чувств, психологической стороны, что, безусловно, явилось ключевым отличием от принципов, существующих во времена так называемой «культурной революции».

В начале 80-х годов, параллельно со всевозрастающим интересом к творчеству художников «живописи шрамов», проявляется внимание к новому течению в китайском искусстве, которое получило название «деревенский реализм». Существенной разницей становится спектр тем, привлекающий внимание живописцев данного течения. Они обращаются к бытовой стороне жизни, к каждодневному труду людей, к красоте человеческих чувств в совершенно обыденных условиях. Иное и настроение этих полотен – в картинах «деревенского реализма» присутствует идеализированный мир, в каждой детали которого царят красота и надежда на счастье. Этот мир казался антитезой привычного Китая. Деревни, которые расположены в горах казалось таили в себе гармонию, люди, жившие там не знали воин, революций, политики.

Как и «живопись шрамов» «деревенский реализм» утверждал гуманистические ценности, показывал субъективный мир человека с его чувствами и эмоциями. Красота безыскусной повседневности проявилась в картинах художников этого направления.

Одна из самых известных картин Ло Чжунли «Отец» (ил. 111) 1979 года, которая была представлена зрителям в 1980. Здесь впервые в

искусстве Китая реалистичное направление пересекается с «гиперреализмом». Отсюда прием фрагментации, который усиливает противопоставления морщинистых лица и рук старика и утрированно выровненных плоскостей рисовых полей, соотношение мятой одежды и старческой кожи. Для Китая гиперреализм не был в тот момент хорошо известен, тем более не имел столь законченной формы. Размер произведения 200 x 150 см, что скорее связано с констатацией реальности, но несколько не с соотношением старика с образами вождей. Картина до сих пор производит сильное впечатление, так как буквально обращается к бессознательному «узнаванию» старости, к архетипам рода. В официальной биографии Ло Джунли указано, что после завершения начального художественного образования в Чунцине в 1968 году он отправился познавать реальность сельской жизни, в этот период многие художники были сосланы в отдаленные поселения без права заниматься живописью. Точная причина переезда художника не ясна. Ло Джунли описывает эпизод, когда в 1975 году он встретил в общественном туалете старика, который забился в угол, полностью потерявшего человеческий облик, напуганного и агрессивного. Художник понял, что многие крестьяне доведены до полного отчаянья нищетой и государственной системой. Он захотел рассказать об этом. Зная историю создания полотна удивляет как замысел художника превратил этого старика в столь целостный образ крестьянина, который хранит печать сложной жизни, но не потерял свое достоинство. Чаша с чистой водой как символ ясности, возможно, даже разоблачений, которые именно на рубеже 1970-х и 1980-х годов стали настолько частыми.

В этой работе художник структурирует, уравнивает композицию с помощью цвета, добиваясь тем самым и естественного эффекта в изображении загорелого лица и старой морщинистой кожи крестьянина. Ло Чжунли с документальной тщательностью прописывает

самые мелкие детали: заскорузлую старческую кожу, выступивший на лице прозрачный пот, потрескавшиеся губы крестьянина и воду в чаше, но при этом портрет не теряет своего основного критерия – психологической характеристики человека.

Это произведение явилось флагманом, поскольку именно оно ознаменовало собой изменение в истории китайской живописи XX века, смену приоритетов в выборе натуры – теперь вместо лидеров и героев внимание художников привлекали простые люди с их повседневностью, бытом, простотой, но непосредственностью. Отражение настоящей жизни преобразило ее, указало на красоту и исключительность.

Картина Ло Чжунли «Отец» заставляет вспомнить серию произведений классика советской живописи Гелия Коржева «Опаленные огнем войны» (ил. 113), написанная художником с 1962 по 1967 годы. Та же жесткая компоновка, кадровость и пристальный взгляд, обращенный к совести зрителя. Оба автора интересовались героическим в повседневном и имели способность это героическое находить.

Ло Чжунли не создал серию подобных работ, однако его картина «Весенние шелкопряды» (1980) (ил. 112) названа автором парной к работе «Отец». Сила этого образа в анонимности, зритель видит только морщинистые руки пожилой женщины. По аналогии с названием «Отец» - это образ матери, вызывающий столько тяжелых, «неподъемных» эмоций, что сложно даже взглянуть ей в лицо, поэтому художник намеренно уходит от какой-либо конкретики. Фон работы становится темнее к верхней кромки холста, и этим окутывает фигуру бездной, у этого тяжелого труда нет временных рамок, словно проходит целая вечность на наших глазах.

Несмотря на постепенную смену иерархии реалистического и «экспериментального» искусства в современном Китае, столь интересный художник, умеющий выявить психологическую

составляющую человеческого образа, не мог раствориться в общем потоке живописцев бесследно. Он занимал пост ректора Сычуанского института искусств и на данный момент входит в десятку самых дорогих современных художников Китая.

«Деревенский реализм» затрагивает темы не только безысходности жизни крестьян, это направление является неким романтическим течением, повествующим о свободе и красоте простого народа. Это можно усмотреть в работах Чэнь Даньцина, который обращается к картинам на тему жизни тибетцев. Непростая тема для китайцев, затрагивающая и политические, и этические вопросы. Чэнь Даньцин подходит к этому циклу с большой симпатией, он никого не осуждает, он рассматривает жизнь тибетцев как жизнь без отрыва от своих корней. Автор взывает к человеческим чувствам, демонстрируя пробуждение сознания у основной массы людей. В этих работах можно усмотреть элементы европейского реализма, переосмысленные и синтезированные с иной культурой.

Почти все работы цикла – результат многочисленных этюдов и набросков, сделанных с натуры. Некоторые произведения, которые не вошли в цикл «Тибет», стали самостоятельными станковыми работами. Композиционное решение цикла «Тибет» также просто, как и персонажи, населяющие его. Основное событие разворачивается на переднем плане, тогда как перспектива обозначается или весьма условно, или не обозначена вовсе. Именно это можно отнести к отличительной черте художественного почерка мастера – классическая композиционная ясность. Чэнь Даньцин выступает тонким психологом, способным в, казалось бы, простых жизненных ситуациях примечать драматизм, усиливая его деталями: поворотом головы, выражением лица, жестом.

В одном из произведений цикла - «Поездка в город» (2) (ил. 116) - Чэнь Даньцин изобразил женщину с ребенком на руках, которая следует

за мужчиной. Незначительная дистанция между главными героями, смещение центра композиции – возможно, дадут ключ к разгадке семейных взаимоотношений, наполненных глубиной и молчанием. Семейный уклад тибетцев того времени был очень суровым, место женщины в обществе было приближено в лучшем случае к прислуге. Жизнь на Тибетском нагорье очень сурова, потому лица на картинах мастера лишены красоты, изящности, однако образы полны собственного достоинства, они свободны внутри своей культуры, отрезаны от мира и максимально самодостаточны. Множество деталей одежды, украшений подчеркивают это безыскусную красоту, как мощь первоэлементов, мощь рода.

На картинах Чэнь Даньцина нет суеты, они степенны и молчаливы. Все заняты делом, они не говорят, они пребывают в величии своего духа. Такова работа «Купальщицы» (ил. 115). Особое внимание привлекает тщательность, скрупулёзность и деликатность, с которой изображены полуобнаженные женщины. Художник с документальной достоверностью и доскональностью пишет элементы одежды героинь. Подробно выписана кожаная юбка, тулуп, которые позволяют говорить об этнографическом облике персонажей, об их взаимодействии. Некой былинности и историзму жизни простых тибетцев художник придает актуальность и современность благодаря внимательно прописанным бытовым вещам, окружающим главных героев – ковер, медная печь и др.

Работа «Люди Кхампа» (ил. 114) повествует о повседневной жизни небольшой этнической группы. Собственно, «кхампа» - это древняя тибетская национальность, а традиционная культура и быт были для Чэнь Даньцина предметом исследования и наблюдения в творчестве.

Работа наполнена поэтичностью, невзирая на отсутствие явного действия. Лица мужчин одухотворены, глаза блестят, рты приоткрыты. Эти люди, которые выросли и возмужали в горах, всем своим видом

демонстрируют достоинство своего небольшого народа: уверенность, твердость характера, смелость и даже дерзость. Для художника важно создать психологический портрет. Фон работы типичен для Чэнь Даньцина и мало информативен – старая стена. Пространство условно, автор, как правило, фокусирует все внимание на первом плане. Но именно эта видимая простота фона придает драматизм и эмоционально усиливает всё содержание картины.

Чэнь Даньцин свободно трактует и интерпретирует жизнь и быт тибетцев, но делает это по-особенному – прочувствованно и глубоко понимая этническую индивидуальность народа. Известны этюды к работе «Люди Кхампа», которые говорят о продуманности и усовершенствовании в станковой работе именно изображения главного героя.

Цикл станковых произведений Чэнь Даньцина «Тибет» был написан с натуры. Обилие этюдного материала и эскизов к картинам стали не только тематической основой, но и позволили создать особое настроение.

Художник сосредоточил свое внимание на отдельных эпизодах жизни простых людей, на предметах, окружении, среде, которая формирует быт. Все это выразилось в живописной серии произведений, запечатлевших повседневность. Но каждая работа – это не чистая фиксация ежедневного труда или жизни тибетского народа, в них нет рутины, обыденности, в них есть поэтичность, музыкальность и одухотворенность. При всей композиционной и цветовой простоте работы наполнены жизнью, столь интересной окружающим, ведь нет ничего привлекательнее, чем наблюдать жизнь.

Тибетская тема часто встречается в искусстве «деревенского реализма», но авторы подходят к ней по-разному.

Чжоу Чуньи (1955 г.р.) одним из первых обратился к «деревенскому реализму» через увлечение пленэрной живописью, сутью которой для

него был отказ от искусственности сюжетов. Он делал множество этюдов в Тибете, его поразило богатство красок, которые наполнили и его картины. Центральной работой этого периода стала картина «Новое поколение тибетцев» (1980) (ил. 117). Художника поразили суровые и честные жители гор, он не смог удержать в памяти все детали, но хотел предать яркость первого впечатления от Тибета и его жителей. Художника интересовала природа как проявление человеческих чувств, возможность показать соразмерность человека и окружающего его мира, начиная от малых величин, своего дома, семьи и заканчивая безграничностью Гималаев. Именно Тибет с его просторами, ветрами, холодами способен измерить силу человека и его духа.

Новаторство картины «Новое поколение тибетцев» заключалось еще и в том, что в работе художник отходит от тщательного письма, столь распространенного в предыдущие годы, он решает образы детей несколько декоративно, подчеркивая плоскости. Герои кажутся настолько нереалистичными, что с трудом можно определить их этнический тип. Однако в картине создается ощущение радости, искренности, бесхитростности и внутренней силы, которые свойственны горному народу.

Чжан Сяоган (1958 г.р.) тоже очень остро ощущал природу, видел в ней проявление человеческих эмоций, ходил на пленэр. Он был художником, который в конце 1970-х и начале 1980-х годов увлекся западноевропейским искусством, сравнивал себя с барбизонцами, с Ван Гогом, подчеркивая свою внутреннюю и духовную схожесть с великим голландцем. Природа стала для него источником вдохновения, он прятался от реальности, которая казалась настолько непереносимой, что требовала изменений. Работа «Облака» (1980) (ил. 118) написана по итогам пленэрной поездки в окрестности Тибета. Молодой художник находился под влиянием Ван Гога, что отразилось на характере мазка,

пластике фигур. Грузность крупных фигур смягчается ощущением единства людей и природы, момент отдыха, спокойствия и неги наполняет пространство картины.

Романтическая, эмоциональная наполненность «деревенского реализма» имела очень большое значение для развития изобразительного искусства Китая переходного периода. Это течение помогло освободиться от приоритетов социалистических норм искусства. «Живопись шрамов» находила себе место на противоположном полюсе от идеального искусства времени культурной революции и этим постоянно вступало с ним во внутреннюю полемику. «Деревенский реализм» вне политических взглядов и норм, в этих работах нет сюжета, напряженной драмы. Это служение красоте, в формах, фактурах, пятнах в максимальной субъективности реальности, которая неотделима от природы.

3.3. Поворот к абстрактной композиции в китайском искусстве.

В последние десятилетия XX века в Китае главный интерес в изобразительном искусстве был связан с течениями XX века, которые долгое время были под запретом. Проникновение новых течений началось через теоретическое осмысление. «Живопись шрамов» и «Деревенский реализм» оказались первым шагом на пути к раскрытию новых горизонтов для китайских художников.

Бурные дискуссии, которые не стихали последующие пять лет разразились вокруг статьи «О красоте формы» У Гуаньчжун⁴³. Художник высказывал в свободной форме свои мысли о значении формы

⁴³ У Гуаньчжун. Красота формы в живописи // Мейшу. - 1979. - № 5. С. 33

в искусстве, как одного из способов служению красоте. Для большинства деятелей искусства в тот период было очевидным, что невозможно более обращаться только к реалистическим тенденциям, так и У Гуаньчжун говорил об усилении образного начала, называя это вдохновением и одухотворенностью, свежестью первого впечатления. Как пример он приводил творчество французских импрессионистов, которые были близки его восприятию ценности изобразительного искусства. Важно отметить, что импрессионистический метод долгое время после культурной революции, имел большую популярность.

Но самое главное в статье мастера было утверждение, что «правдивость» в искусстве не равна степени реалистичности изображения. Следствием этого в статье идет речь о большей значимости формы, то есть вопрос «как изображать?» более значим, чем «что изображать?».

В искусстве Китая данного периода эти суждения проявляются в большем интересе к изучению и любованию более свободной цветовой гаммой, фактурой, поиске новых композиционных построений. Другие художники (в частности Пэн Дэ) поддерживают рассуждения У Гуаньчжуна об эстетической ценности искусства, заключая, что суть искусства исключительно в самом себе («искусство для искусства»).

Статья У Гуаньчжуна имела большое значение для осознания новых задач в китайском искусстве 1970-х годов. Для понимания новаторства взглядов, озвученных художником, необходимо принять во внимание следующие особенности творческого метода китайских мастеров. Деятельность художников делилась на «творческую», этим термином обозначалось создание произведений для выставок, музеев и представления зрителям и «тренировочную», которая состояла из натуральных зарисовок и работы на пленэре. Последняя была подготовительным этапом при создании творческих произведений.

Оговоримся, что оба термина приводятся в дословном переводе с китайского языка. У Гуаньчжун видел в этом разделении препятствие для работы художников. Целью тренировочной практики являлась отработка техники, необходимой для объективной и точной передачи действительности художником, она предполагала фактически безучастное копирование объектов, и таким образом, работа с формой в живописи происходила лишь в формате совершенствования композиции и реалистических приемов, а «бессюжетное» рисование с натуры не считалось творческим процессом.

У Гуаньчжун в статье предлагает отменить подобное деление. «Художественная деятельность - это единое целое, креативность и техника - это не более чем две концепции, которые могут быть применены для осмысления одного и того же с разных сторон... На самом деле вопрос "как изображать" в не меньшей степени является предметом неутомимого поиска очень многих художников»⁴⁴.

У Гуаньчжун видит главную идею в передаче свежего впечатления, того, что взволновало художника, когда он работал с натуры, а главным препятствием этого видения становится именно стремление максимально реалистично изобразить увиденное, руководствуясь не своим восприятием, а правилами перспективного построения и создания иллюзорности в картине.

Идея правдивости в искусстве не связана для художника с его тождественностью реальности. Есть мнение, что эта идея у Гуаньчжуна воспринята им от импрессионистов, однако, совершенно очевидно, что на его творчество, а как следствие и взгляды большее влияние оказал опыт экспрессионизма. Это один из ключевых моментов в понимании искусства Китая после культурной революции.

⁴⁴ У Гуаньчжун. Хуэйхуа дэ синши мэй (Красота формы в живописи) // Мейшу. - 1979. - № 5. С. 35.

Долгое время в исследованиях китайских аспирантов фигурировал анализ произведений искусства, выявляющих влияние советской и русской школ живописи, что было связано с попыткой связать культурное наследие двух стран. В более поздний период стали появляться работы, освещающие связь китайского искусства и импрессионизма, логично, что, получив доступ к наследию западного искусства, многие мастера попали под обаяние французов. Однако, на данный момент, спустя сорок лет после окончания культурной революции становится очевидным, что мощным толчком к развитию современного искусства становится экспрессионизм. В данном случае, будет ошибочно указывать связь У Гуаньчжуна с импрессионистами и упускать его открытое соприкосновение с экспрессионизмом.

Непосредственность восприятия, подобная детскому творчеству, о которой пишет в статье художник, куда сильнее связана с опытом «бессознательного письма», чем кажется на первый взгляд. Он упоминает и о важности субъективного в искусстве, и инстинктивного.

Как следствие из вышесказанного становится утверждение, что теперь в искусстве Китая первостепенным становится проблема «как изображать», а не «что изображать», отсюда и название статьи «Красота формы».

Этой статьей У Гуаньчжун смог сформулировать начало этапа в искусстве Китая, когда приоритетным в понимании ценности живописи, да и всего изобразительного искусства становится эстетическая составляющая, выраженная во внешней форме. Так же это разрывала связь искусства с идеологией и политикой, что еще десятилетием ранее было не просто невозможным, но и преступным. Тут можно вспомнить как негодных художников не просто ссылали на принудительные тяжелые работы в отдаленные селения, но и запрещали работать.

Эта статья так важна в раскрытии полемики еще и потому, что она оказалась на пике водораздела двух периодов. Один из которых требовал от любого публичного творчества пользу обществу, призыву к гражданским ценностям, в то время как новые времена провозглашали эстетические функции искусства, как творчество ради красоты.

Статья не была принята единогласным одобрением, приверженцы реалистического искусства подвергли жесткой критике эстетическую концепцию У Гуаньчжуна.

Критика вызвала волну ответов художников, которые стремились поддержать уже очевидную идею У Гуаньчжуна.

Пэн Дэ в статье «Применение красоты - единственная функция изобразительного искусства» привлекает внимание к базовым ценностям изобразительного искусства, таким как отсутствие практической, материальной пользы, отсутствие обучающей составляющей в изобразительном искусстве, речь идет, что невозможно почерпнуть новую практическую информацию, в том смысле, что искусство не генерирует новую информацию. А так единственной имманентно существующей чертой искусства является «красота», то и эстетическая функция становится единственной возможной для искусства. Но Пэн Дэ различает функции и цели искусства, среди целей он выделяет возможность искусства вызывать человеческие эмоции средствами формы. Безусловно, Пэн Дэ слишком сужает цели и средства искусства, чтобы усилить важность своих утверждений. Невозможно не отметить, что предмет изображения тоже становится важной составляющей эмоционального воздействия, что в первое десятилетие после культурной революции проявилось в «живописи шрамов». Так было понятнее, яснее, постепеннее в переходе.

Однако, важно заострить внимание, что становление и развитие станкового искусства в Китае в XX веке не может бы связано только с

реалистическими тенденциями. Именно с У Гуаньчжуном связано и новое отношение к абстрактным формам. В своей статье «Об абстрактной красоте» он пишет: «Абстрактная красота - это ядро красоты формы, а человеческая любовь к красоте форме и абстрактной красоте инстинктивна»⁴⁵. При этом абстрактное искусство осмысливается с двух сторон: с одной стороны, как фактически метод познания неких абстрактных законов красоты, с другой стороны, как результат исследования этих законов, воплощенный в произведениях искусства. Абстракционизм как метод предполагает поиск и извлечение из реально существующих объектов закономерностей, принципов, факторов, создающих ощущение прекрасного: определенных сочетаний цветов, контрастов, форм, линий, ритма, которые, соединяясь, подсознательно воспринимаются нами как красивые, порождают определенные образы и настроения. Почему одни цветы и деревья кажутся нам более эстетичными, чем другие? Почему полотна традиционной китайской живописи мы оцениваем по-разному, хотя в сюжетном плане они практически идентичны?

Художник подмечает, что если есть универсальные, всеобщие законы красоты, то они должны быть абстрактными, воспринимаемыми как осознанно, так и бессознательно. Абстрактное искусство, сохраняя эту универсальную красоту, одновременно становится еще и способом максимальной передачи субъективного мира художника, его подсознания, связанного с индивидуальным опытом и переживаниями, то есть выразить невыразимое.

Художники в абстрактных композициях передают невербальный смысл, который считывается зрителями при помощи их бессознательного опыта. У Гуаньчжун, доказывая эти принципы, приводит пример музыки или

⁴⁵ У Гуаньчжун. Об абстрактной красоте // Мейшу. - 1980. - № 10. С. 38

птичьего щебетания, которое своими ритмическими трелями вызывают в большинстве случаев ощущение гармоничного звука. «Музыка сама по себе не несет конкретных, предметных образов, это нерепрезентативное искусство, апеллирующее к интуитивным, субъективным образам, а не предметам объективной реальности»⁴⁶.

Не следует забывать, что к доскональному копированию искусство Китая пришло благодаря влиянию запада, в то время как традиционное искусство Китая изначально не стремилось к буквальному подражанию действительности. Китайский традиционный пейзаж не передавал внешнее топографическое сходство, данный жанр (допустим «горы и воды») являлся фактически внешним проявлением взаимодействия противоположностей: высокое и низкое, вертикальное и горизонтальное, твердое и текучее, непроницаемое и прозрачное, статичное и движущееся. То есть абстрактная форма заложена в самом традиционном искусстве Китая. Исходя из этого У Гуаньчжун призывает художников Китая изучать европейское искусство, но не копировать, а распространять абстрактную красоту, присущую традиционному искусству Китая, анализировать ее принципы и видеть в этом дальнейшие пути развития

Статья У Гуаньчжуна оказалась отправной точкой для дискуссий и дебатов, которые затронули все слои творческой интеллигенции. Появилось много выступлений в прессе по этому вопросу не только художников и искусствоведов, но и философов. Каждый высказывал свою точку зрения.

Противоположный статье У Гуаньчжуна взгляд был высказан Хун Ижаном в статье «От чувства формы к красоте формы и абстрактной красоте». Он не считает, что красота складывается исключительно из «чистой формы», в то же время он замечает, что содержание

⁴⁶ У Гуаньчжун. Об абстрактной красоте // Мейшу. - 1980. - № 10. С. 39

произведения не существует отдельно от формы. Связь чувства прекрасного и формы произведения очевидна, но она не является исключительной прерогативой формы. Он пишет, что «эстетический опыт сам по себе является более комплексным, сложным переживанием, состоящим из разных компонентов. Кроме того, признавая, как невозможность передачи содержания без облечения его в какую-либо форму, Хун Ижан в то же время отрицает существование "чистой", бессодержательной формы и, соответственно, красоты чистой формы»⁴⁷.

Помимо статей У Гуаньчжуна и Хун Ижана, наиболее интересными и последовательными статьями в этих дебатах являются: «Красота формы и диалектика» Чи Кэ⁴⁸, «Красота формы и ее место в изобразительном искусстве»⁴⁹, «Взаимоконтроль: послание к вопросу о форме и содержании» Шэнь Пэна⁵⁰.

Дебаты в публикациях проходили три года с 1979 по 1981. Обсуждение формы в абстракции, формы и красоты, формы и содержания постепенно расширялось и захватывало все больше других важных вопросов в искусстве. В статьях стали затрагивать вопросы целей и природы искусства, значения и характеристик абстракции.

Такие публикации как «Базовая иерархия художественных концепций» Гао Эртая⁵¹, «Пробная дискуссия об эстетических концепциях

⁴⁷ Хун Ижан. Цун От «чувства формы» к «красоте формы» и «абстрактной красоте» // Мейшу. - 1983. - № 5. С. 5.

⁴⁸ Чи Кэ Красота формы и диалектика // Мейшу – 1981. №1, с. 22 - 27.

⁴⁹ Красота формы и ее место в изобразительном искусстве // Мейшу. - 1981. - № 4, с. 5-9

⁵⁰ Шэнь Пэн. Взаимоконтроль: послание к вопросу о форме и содержании) // Мейшу. - 1981. - № 12, с. 12-21

⁵¹ Гао Эртай. Базовая иерархия художественных концепций // Мейшу. - 1982. - № 8, с. 10-17.

абстракции в традиционной китайской живописи» Хэ Синьтин⁵², «Ритм изображения и изображение ритма: несколько взглядов на вопрос об абстрактной красоте» Ду Цзяня⁵³, а так же статьи Ма Синьчжуна, Ли Сяньтина, У Гуаньчжуна, в которых авторы старались с точки зрения не только эстетики, но и психологии найти аргументы, что абстрактные формы являются источником возникновения искусства. Независимо от рассматриваемой темы - будь то связь формы и содержания или красота формы и абстракции - дебаты неизменно, прямо или косвенно, приводили к фундаментальному вопросу об основной цели искусства

Эти размышления в статьях имели огромное значения, потому как сформировали более свободное видение, определили новые перспективы развития для изобразительного искусства Китая. Прослеживается определенная логика между описанной выше полемикой и появлением нового течения – 85.

Крайней точкой в увлечении художников «чистым» искусством становится абстрактная композиция. У Гуаньчжун пояснял, что абстрактная красота - это ядро красоты формы, а человеческая любовь к красоте форме и абстрактной красоте инстинктивна⁵⁴.

Абстрактное искусство не мыслилось только как метод познания абстрактных законов красоты, для у Гуаньчжуна – это способ осмысления, выявления характерного, закономерного, целостного при помощи цвета, формы, ритма, воздействующих на подсознание зрителя более, чем на сознание.

⁵² Ли Сяньтин. Пробная дискуссия об эстетических концепциях абстракции в традиционной китайской живописи // Мейшу. - 1983. - № 1. С. 14-22.

⁵³ Ду Цзянь. «Ритм изображения и изображение ритма: несколько взглядов на вопрос об абстрактной красоте» // Мейшу. - 1983. - № 10. С. 5-13.

⁵⁴ У Гуаньчжун. Красота формы в живописи // Мейшу. - 1979. - № 5. С. 38.

Сам У Гуаньчжун обращается к абстрактному искусству в своем творчестве, «Львиный лес» (1983) (ил. 45) или «Великая стена (1)» (1986) (ил. 46) и многие другие произведения оказываются иллюстрацией его теоретических работ. В этих произведениях угадываются черты реального мира, однако куда более важным оказывается эмоциональная наполненность работ. Словно, глядя на них, мы ощущаем настроение, состояние замысла мастера. Несвойственная для Китая эксцентричность в искусстве в абстрактном направлении дает очень интересный результат, отличный от абстрактных работ европейцев и американцев. Китайские мастера более деликатны, большее стремление к универсальным категориям, чем к личным субъективным. Изобразительное искусство в данном случае становится сродни музыке.

Китайскому традиционному искусству свойственна в определённой степени абстрактная красота, поэтому обращение к традиции оказалось важным в 1980-е годы. Своего расцвета абстрактное искусство достигло во время «Новой Волны 85», которая прокатилась по всему Китаю. Оглядываясь назад, достаточно много известных художников-авангардистов старше пятидесяти лет прошли короткий и загадочный «путь абстракции» в течение этого времени. Было очевидно, что они использовали абстракционизм как орудие революции против устаревшей системы. Среди полуабстрактных достижений потомкам достались ценные наработки.

В конце 1980х отношение официальных институтов искусств к абстрактному искусству отразилось в трех событиях: приглашение Чжао Уцзи, китайского абстракциониста, во Францию с курсом лекций от Чжэцзянского Института Искусств; открытие выставки испанского художника Антони Тапиеса в Национальном Музее Китая; и, наконец, вручение серебряной медали за абстрактную картину Чжоу Чанцзян на Национальной Выставке Искусств.

Среди абстракционистов на севере Китая выделяются Юй Чжэньли, Янь Чжэньдуо, Тань Пин, Ци Хайпин, Бай Мин, Чжан Голун, Шэнь Вэйгуан, И Лин, Янь Бинхуэй, Чжан Юй, Ху Юбэн, Лю Сюгуан, Лу Цин, Чэнь Гуану, Сю Хунмин, Чжоу Янмин, Сунь Кай и Инь Гэ, в то время как представителями южных провинций стали Дин И, Цинь Ифэн, Шэнь Фань, Ши Хуэй, Фу Чжунван, Цю Дэшу, Чэнь Синьмао, Чэнь Цян, Сю Хун, Ли Лэй, Ли Хуаншэн, Ян Шу, Ван Чуань, Лю Цзыцзянь, Лян Цюань, Чжао Баокан, Пань Вэй, Хуан Юаньцин, Цю Фэнго, Цао Хяодун, Чжан Хао, Ван Юань, Янь Фэйсян и Ван Седа все вместе сформировали даже большее творческое объединение, чем художники с северных территорий. Художники, жившие за границей уже долгие годы, такие как Цзян Дахай, Су Сяобай, Чжу Цзиньши, Мэн Лудин, Шэнь Чэнь, Ма Шудин, Ли Сянян, Чэнь Жобин вернулись на родину, готовые творить. Стоит также упомянуть, что даже в Шанхае, городе с колониальными культурными традициями, произошел неожиданный резкий скачок в развитии абстракционизма, подаривший Китаю более 30 художников, принявших участие в создании абстракционизма и творивших в этом направлении на протяжении 30 лет, начиная с 1980х, что, безоговорочно, ставит Шанхаю «столицей абстракционизма». С появления в 1997 «Неосвязаемого существования – Выставки Абстрактного Искусства в Шанхае», множество выставок абстрактного искусства стали появляться одна за другой в Шанхае, среди которых самая известная – «Метафизическое», которая четырежды успешно проводилась в Музее Искусств Шанхая. С каждым годом абстракционизм развивается всё больше в Китае, открываются всё новые выставки, интерес к ним не пропадает по сей день, бурные обсуждения сопровождают абстракционизм от Пекина до Шэньчжэня, от галерей до музеев.

3.4 Станковая картина 1980-х 1990х годов.

Иная волна, которая развивалась параллельно «деревенскому реализму» в станковой живописи Китая была оформлена группой художников-живописцев под названием «Идея 85». Течение появилось в 1985 году, что следует из названия, как итог масштабной конференции, состоявшейся в Хуаншане. Это событие повлияло на программные изменения художественной жизни страны, произведя эффект разорвавшейся бомбы.

Конференция объединила не только художников, которые представляли различные направления китайского искусства XX века, но и искусствоведов, культурологов и других представителей художественного круга. Центральным вопросом, который был поднят на конференции, стал необходимость реформирования китайского искусства в сторону большей творческой свободы, которая не регламентировалась бы в будущем политическими режимами, не диктовалась бы тематика произведений, не контролировалось бы исполнение и смысловое наполнение. Как итог, эта конференция, а точнее её результат, повлек за собой раскрепощение творческой мысли. На фоне творческой раскрепощенности и свободы палитра художественной жизни страны стала разнообразней и пестрей: возникли различные направления и целые школы, среди которых и сформировалась «Идея 85».

Теперь и в периодической печати произошли ключевые изменения: они стали не просто реагировать на изменения в художественной жизни страны, но и отражать важнейшие события, влияющие на формирование дальнейших культурных тенденций, которые способствовали развитию национально школы станковой живописи Китая.

В 80-х годах XX века китайские художники переживали этап понимания и освоения новых художественных направлений.

Западноевропейское искусство обескуражило китайских художников обилием форм и направлений. Фактически, каждый мастер переживал лавину информационного потока, которая обрушилась после столь масштабных изменений. Однако, свежесть взгляда мастеров помогла им создавать разнообразные новые формы, которые были представлены не только у себя на родине, но и в других странах. Это время формирования своих позиций в искусстве, соотношение традиции и новаторства, отказа от всего китайского или попытка найти новые формы «устаревшим» формам, к которым с течением времени все больше стали относить и реалистический метод.

В контексте «Идеи 85» в искусстве Китая стали проявляться новые грани реализма - неореализм и неоклассицизм. Неореализм как направление оформился в Китае в 80-е годы. Именно в это время китайские художники глубже познакомились с классическими образцами западноевропейской живописи, акцентируя свое внимание на элементах реализма. Это было более осмысленное изучение и всматривание, нежели знакомство с творчеством художников русского реализма рубежа XIX-XX веков в 1950-е-1970-е годы.

Целая плеяда художников-неореалистов сумела синтезировать истоки западноевропейского реализма с традиционной культурой Китая, переработав, заново осмыслив и адаптировав европейское искусство к новейшим течениям китайского искусства. Художников по-прежнему интересовала жизнь, которая окружала их самих, со всеми её нюансами и особенностями, во всём её натурализме и прозаичности. Художественными средствами живописцы стараются воссоздать жизнь, приблизиться к ней как можно теснее, отразить её и отчасти интерпретировать.

Основными представителями неореализма, наиболее яркими художниками этого направления в китайской живописи были Чэнь Даньцинъ, Ван Цидунъ и Ян Фэйюань. Но ключевой фигурой китайского неореализма безусловно был Цзинь Шани. О нем шла речь выше. Здесь он упоминается снова в контексте дальнейшего развития своего творчества. В начале 80-х годов он пишет картину «Молодая певица» (1984) (ил. 120), которая становится знаковым событием и знаменует своим появлением подъем неореализма в Китае. Среди прочего также стоит выделить ряд других произведений и авторов, чьи работы сформировали эту ветвь реализма: картины «Девушка с Севера» и «Девушка с игрушкой» Ян Фэйюня, работы Чао Гэ, произведение «Моя мечта», Сюй Маняо, «Реку Ихэ» и «Дождь в горах Мэн» (ил. 119), Ван Идуна и др.

Конец 80-х годов был богат на знаменательные события в истории искусства Китая. Так в 1987 году в Шанхае прошла «Первая китайская выставка картин маслом», на которой были представлены важные работы мастеров, обращавшихся к наследию европейского реалистического искусства.

Неоклассицизм, как оформившееся течение китайской живописи продолжает развиваться и сегодня, во многом благодаря педагогической деятельности Цзинь Шани. Хотя сам художник придерживается мнения, что неоклассицистическая живопись Китая находится в зачаточном состоянии, что лишний раз должно явиться стимулом молодым художникам продолжать знакомиться и изучать образцы европейской живописи, при этом в параллели развивать и собственный живописный язык, основанный на многовековой национальной культуре. Именно благодаря такому мудрому и точному послы в адрес юных творцов неоклассицизм продолжает развиваться и привлекает внимание не только живописцев, но и любителей искусства. По сей день, произведения в

стиле неоклассицизма известны во всем Китае, но безусловным центром является Пекин.

Цзинь Шани резко высказывался относительно новейших течений и направлений в станковой живописи Китая, он выражал опасения относительно их «времени жизни в истории искусства», говорил об их скоротечности, сменяемости и видоизменяемости. По мнению художника, все эти новейшие течение бессистемны и представляют интерес лишь тем, что документируют лишь ракурс, который характерен на данном отрезке, а концепция неоклассицизма имеет вневременной характер, поскольку являет собой не направление, а художественную систему.

Выше, в предыдущей главе творческий путь Цзинь Шани был рассмотрен в контексте обучения у К.М. Максимова. Теперь важно отметить творчество этого китайского живописца, как основного идеолога неоклассицизма, являющегося наиболее перспективным реалистическим направлением изобразительного искусства Китая.

Цзинь Шани называют основоположником «новой живописи». Как уже говорилось выше, наиболее ярко талант мастера проявился в жанре портрета.

В 1991 году в Пекинском историческом музее проходит выставка «Современное искусство нового поколения», которая имела важное значение в дальнейшем формировании китайской станковой картины конца XX века. В ней приняли участие ряд известных художников, среди которых Чжу Цзя, Пан Лэй, Вэй Жун, Юй Хун, Шэнь Лин, Чэнь Шуся и Чжаньван, Ван Хуасян, Ван Хао, Ван Юйпин, Ван Юшэнь, Ван Ху, Ван Цзиньсун, Чжоу Цзижун, Лю Цинхэ, Сун Юнхун.

Наиболее ярким представителем нового поколения стал художник Лю Сяодун (1963 г.р.). Он оказался настолько актуальным со своими темами в искусстве, что стал популярен не только в Китае, но и в других

странах. В своем творчестве он обращается к тревогам, переживаниям и хлопотам людей, которые столкнулись с новым более открытым Китаем. Художник использует гротеск в своих работах, изображая часто людей, которые воспринимаются отбросами общества. Среди героев наркоманы, проститутки, трансвеститы. Они курят и пьют, оказываются в мрачных, грязных неприглядных помещениях. Его работы антигламурны, ничего искусственного. Гротеск, излишняя натуралистичность, которые отталкивают и одновременно притягивают взгляд, ощущение своей неуместности, как зрителя, словно видишь подсмотренный случайно кадр из чужой жизни. Сам Лю Сяодун называет себя учеником Люсьена Фрейда (внук Зигмунда Фрейда). Есть некоторое подражание китайского художника британскому в манере письма, экспрессии мазка, но более всего их общность проявляется в изучении человеческого тела, но не для создания внешних эффектов, а для передачи внутреннего напряжения, надрыва внутренней боли или потерянности от безысходности. Такие шокирующие человеческие штудии. Произведения Лю Сяодуна относятся к неореализму в китайской живописи. Начиная он как абстракционист, постепенно отошел от этого течения и нашел свою нишу в неореализме.

Его жизнь сложилась таким образом, что он видел ужасы культурной революции, но более всего он отразил в своем творчестве слом промежуточного периода в жизни своей родины, когда рушились идеалы социализма и начинало строиться тоталитарное государство.

Впервые он выставился в 1989 году с китайскими авангардистами, но успех пришел к нему после персональной выставки в Пекине в начале 1990-х, позднее он уже был известен и в других странах, где были показаны экспозиции его работ, среди них Япония, США и многие европейские государства.

Лю Сяодун умеет убедительно показать человеческую тревогу. В картине «Любовники» (ил. 122) погруженность в себя каждого из героев, их отрешенность создает дополнительное напряжение. Художник оставляет зрителей в неопределенности: кто эти люди? одиноки ли они? что их связывает?

В работе «Зажженная мышь» (ил. 121) обратный эффект, все определено и бессмысленно. Шалость двух взрослых мужчин, столь жестокая и бесцельная кажется откровенно отталкивающей и мерзкой. Эмоциональная наполненность работ имеет напряжение настолько сильное, что много его картин могут вызвать физическую тошноту. Но в этом и есть особая честность мастера, смелость, решительность, цельность.

Как и все реалисты, Лю Сяодун черпает темы для своего творчества в среде, окружающей его, в бытовой стороне действительности. Вообще все искусство Китая 1980-х годов – это критика общества и старых порядков, отражение окружающей реальности.

Новое поколение художников тонко ощущало реальность. Их мало занимает теоретическая обоснованность их творчества, концептуальная форма и философия, они свободны от идеологии и политики. И это также является отличительной особенностью их мироощущения. Теперь современное искусство – это продукт времени. Это вырванный из контекста случайный кадр. Эти поиски и новации создали почву, на которой выросло следующее направление в китайской станковой живописи – цинический реализм. Художественные поиски живописцев цинического реализма близки тому, что делали советские художники начала 1980-х годов, в рамках так называемого соц-арта. В СССР это было подпольное течение, которое возникло как реакция на официальное искусство соцреализма.

Впервые термин «циничный реализм» употребил Ли Сяньтин в 1991 году в своей статье «Чувство скуки и третье после культурной революции поколение художников». Пытаясь дать определение такому явлению, как циничский реализм, автор очень метко замечает: «Циничские реалисты – третье поколение художников, родившихся в шестидесятые годы и в 80-е еще не закончивших вузы. Их главное отличие от двух предыдущих поколений обусловлено социокультурной средой эпохи их детства. На период их созревания пришлось окончание «культурной революции», западный модернизм вызвал к жизни «новое течение в живописи – "Идею 85"». Был создан колорит идеализма двух поколений художников, «спасавших» китайскую культуру.

С тех пор, как в середине 70-х годов это поколение художников пошло в начальную школу, они оказались погруженными в эпоху постоянной смены социальных концепций, начав свою жизнь в искусстве под лозунгами «спасения» китайской культуры предыдущих двух поколений художников. В 1989 году они вступили в общество, прошедшие перед их глазами выставки современной китайской культуры исчерпали все, что можно было взять от современного искусства Запада.

Мечта о спасении китайской культуры превратилась в ничто, и искусство и общество оставили этому поколению художников лишь разбитые черепки. Это заставило их отбросить иллюзорные мечты о спасении культуры или общества и приступить к прагматичному «спасению» самих себя. Поэтому чувство скуки – не только самое искреннее ощущение, испытываемое ими в отношении собственной жизни, но и самый оптимальный путь к «самоспасению» в новых условиях. Это чувство скуки подтолкнуло их к тому, чтобы отбросить идеализм и героизм предыдущих двух поколений художников, вместо «командных высот» в качестве места человека в искусстве они перешли к обыденному изображению окружающей реальности. Скука означает

бессмысленность, которая не требует к себе уважительного отношения. Поэтому чувство скуки заставляет их высмеивать себя, цинично и безразлично относиться к себе и к окружающей действительности, изображая бессмысленные и скучные сценки из жизни, что привело к созданию стиля в искусстве – скандальный юмор»⁵⁵.

Художники цинического реализма использовали гипертрофию, в качестве приема искажения отдельных элементов реальности, таким образом, стараясь выразить иронию на тему абсурдности существования. Суть этого нового типа реализма заключалась в том, чтобы исказить реальность, а не отразить ее.

Конец 80-х - начало 90-х - период, когда в истории китайской станковой живописи появилась целая плеяда художников, объединённых идеей цинического реализма. Это и Фан Лицзюнь, и Юэ Миньцзюнь, и Ян Шаобинь и Лю Вэй. Утрируя и деформируя, они определяли место человека в современном мире.

Одним из ярких представителей этого направления в искусстве Китая можно назвать Фан Лицзюня. В своих работах он выражал скепсис в отношении людей, в общепринятых ценностях, особенно идеологических. Ирония, насмешка и юмор – такова эмоциональная составляющая его произведений. В спектре внимания художника были обыденные, повседневные сцены из жизни, которые намеренно утрировались автором до скучных, безрадостных и монотонных. Часто героями его картин становились персонажи, выбритые наголо – своего рода обнаженность. Именно эта черта придавала творчеству Фан Лицзюня скандальности, эпатажности. Что касается пространства, в котором эти персонажи существовали, то это был поэтический мир, лишенный насмешки – голубое небо, океан, белые облака.

⁵⁵Сяньтин Л. Выдержки из исторических записок.1993. С. 33.

По образованию Фан Лицзюнь график, в 1988 году он окончил факультет графики в Центральной пекинской академии изящных искусств. И это графическое начало наложило отпечаток на всю станковую живопись художника. Монументальность, плакатность, условность – природа графики. При этом живописная основа, так или иначе, проявлена в его работах. Некая отстраненность, дистанция, порой индифферентность к происходящему – является характерной чертой этого автора. Еще одной особенностью можно назвать колористическую гамму произведений: преобладание оттенков розового, порой неприятного, отталкивающего, делающего героя мертвенно бледным, с нездоровым румянцем. Это еще одна форма утрированности, к которой прибегает Фан Лицзюнь.

В конце 1980-х годов Фан Лицзюнь создает целую серию картин, герои которых были полностью бритоголовыми (ил. 123).

В середине 90-х в эмоциональном посыле работ художника произошли определенные изменения – теперь появились веселые или зевающие лысые.

Картины Фан Лицзюня участвовали во множестве выставок, в частности на выставке «Новое китайское искусство после 1989 года», которая проходила в 1993 году. Но именно на Венецианской биеннале 1993 года простодушные, ироничные и прямолинейные произведения китайского художника получили широкое признание. Помимо авторского стиля инейбитых образов, работы Фан Лицзюня привлекали еще и тем, что громогласно говорили на тему столкновений между Востоком и Западом.

Художником, последовавшим за философией Фан Лицзюня в контексте цинического реализма был Юэ Миньцзюнь. Героями его картин стали мужчины с широкой, часто гипертрофированной улыбкой, которая больше отталкивает, нежели привлекает. (ил. 124). Персонажи с

глупыми улыбками выстроены в шеренги или изображены стоящими на коленях. Это не портрет в чистом виде. Это маска безразличия, смех, как защитная реакция на идеалы современного общества.

Неожиданные образы, пугающее безразличие, чрезмерный оптимизм и малопривлекательность персонажей – таковы особенности станковой живописи Юэ Миньцзюня. В одной из своих работ автор изобразил голову человека в виде бассейна. На другой картине обезглавленные тела, которые бегут, зажав смеющиеся во весь рот головы.

Иной прием – подмена персонажей классических западноевропейских произведений. Примером может служить работа, в которой художник заменил своими героями персонажей известного полотна Э. Делакруа «Свобода ведет за собой народ» (ил. 125). А к примеру, известный жест У. Черчилля «Виктория» («V») переоформлен в перевернутый сатирический образ с невероятно широко разведенными ногами. Всё это приёмы, известные и широко применяемые как раз в конце XX века и в китайском искусстве, и в искусстве СССР.

В кажущихся легкости и юморе Юэ Миньцзюнь поднимает темы, которые касаются каждого. При видимом равнодушии, сюжеты его картин остры, колки, они высмеивают то коллективное прошлое, которое обезличивало, приравнивало и уравнивало.

Юэ Миньцзюньне единственный художник, прибегавший к подобного рода образам. Еще один автор, героями картин которого стали глупо смеющиеся мужчины – Ян Шаобинь (1963 г.р.). Разница лишь в том, что если персонажи первого – это скорее собирательный образ, то героями произведений второго были личности определённых профессий – военные, полицейские или исторические герои. С точки зрения технического исполнения полотна обоих мастеров близки, и это неудивительно, ведь речь идет о конце XX века, на пороге уже гиперреализм. В дальнейшем творчестве Ян Шаобиня произошли

заметные изменения – от внешней маскрадности художник перешел к изображению сцен кровавого насилия (ил. 126).

Безусловно, предпосылками к созданию подобного рода произведений стали политические события в истории страны, прежде всего идеологический прессинг. Глупо улыбающиеся герои – маска, за которой скрывается безразличное отношение к жизни (ил. 123). Юэ Миньцзюнь.

Еще одним автором, представляющим интерес можно назвать Лю Вэя. Героями его произведения стали члены его семьи. Натуралистичное изображение диссонирует с специфичной техникой и неординарной цветовой гаммой, что видимо искажает выражения лиц. В каталоге к «Выставке картин маслом Фан Лицзюня и Лю Вэя» 1992 года дано исчерпывающее описание произведений Лю Вэя: «Основными героями его картин выступают члены его семьи: одетые в мундиры отец и мать, свадьба младшей сестры, отец в воде, его предки, отец, который смотрит по телевизору пекинскую оперу. Это реальные персонажи, нарисованные в естественных позах, это своего рода реализм... Голубое небо и изумрудные холмы, а также невозможные в пекинских дворах самолеты и вертолеты, изогнутые тела и искаженные лица – это его оценка реальности. Лю Вэй – это художник, играющий с живописью. Он пресытился серьезным и сложным миром, поэтому он шутит над ним, высмеивая все. Он как ребенок, который разрисовывает глаза статуе, зрительно искажая знакомые лица»⁵⁶.

На 46-й Венецианской биеннале Лю Вэй представил работу под названием «Ты любишь мясо?». Живописными средствами художник рассказал миру о прогнившем мусоре. Таким образом, автор высказал свое мнение о цивилизации, полностью отрицая ее. Как утверждал сам живописец, теперь после 1995 года для него любой предмет или сюжет –

⁵⁶ Выставка картин маслом Фан Лицзюня и ЛюВэя. Каталог.1992. С. 8.

не более чем мясо: «Сейчас я хочу нарисовать кусок мяса, неважно какой формы. Главное, о чем я думаю – это кусок мяса, неважно плохого или хорошего, и это продолжается, начиная с 1997 года»⁵⁷. «В эпоху полной утраты ценностей и жизненного смысла искусство Лю Вэя уникальным образом зафиксировало скуку, абсурд и упадок этого периода. Гниение стало объектом изображения»⁵⁸.

Творчество этого художника только начиналось как художника неореализма, очень скоро он был очарован актуальным искусством (или «экспериментальным», как его называют в Китае). Прославился он инсталляциями в том числе и изображающих человеческие фекалии.

Концептуально в станковой живописи художников нового поколения и авторов цинических реалистов было много общего. Принципиальным различием было лишь то, что первые задействовали способы изобразительного повествования, тогда вторые гипертрофировали реальность.

Развивается ли китайская станковая живопись самостоятельно или это результат заимствований, переосмысления и переработки западноевропейских художественных направлений постмодерна? Многие критики Китая склонны считать, что национальное искусство претерпевает колоссальное влияние Западной культуры. Тем не менее, реалистическая школа живописи Китая с ее многогранностью и, как видим, неисчерпаемым потенциалом базируется на опыте многовековой национальной культуры.

Творчество Лю Вэя в начале имея хоть какие-то соприкосновения со станковым искусством с течением непродолжительного времени оказывается на полюсе тех художников, которые отрицают традиции, а вместе с этим и станковизм. Сложно однозначно оценить ситуацию

⁵⁷Пэн Л. История китайского искусства XX века. Пекин, 2007. С. 359.

⁵⁸ Там же.

станкового искусства Китая на данный момент, однако, все больше тревоги вызывает стремление современных мастеров бездумно подражать актуальному искусству Запада.

Заключение

Искусство Китая в XX веке развивалось так интенсивно, что сложно найти в истории аналоги столь стремительных изменений. За одно столетие сменились идеологические ориентиры, произошло переосмысление искусства, жанры китайской живописи, которые имели вековые традиции, исчезали и появлялись заново. Последнее десятилетие XX века словно подвело итог этим процессам. Постепенно закончилось идеологическое давление на художников, было заново переосмыслено традиционное искусство, в китайском искусстве появилось свое «contemporary art», за несколько десятилетий появился и успешно развивается собственный арт-рынок.

Станковая живопись в изобразительном искусстве Китая XX века имела свое начало, развитие и отчасти завершение, поскольку из главного вида изобразительного искусства она перешла в одно из направлений. Однако, это не означает исчезновения станковой живописи. Изменения в современном китайском искусстве так стремительны, что за последние десятилетия эта форма превратилась из передовой в одну из форм традиционного искусства.

Формирование станковой картины в Китае происходило в несколько этапов. Первоначально станковая живопись была воспринята через подражание и копирование европейских образцов. Следующим этапом можно считать первую половину XX века, когда освоение наследия западноевропейского искусства стало иметь важное значение в системе художественного образования Китая. Здесь главная роль принадлежит мастерам, которые стремились создать синтез восточной и западной культуры, путешествовали по Европе и обучались живописи в других странах. Несмотря на то, что не все китайские художники, вернувшиеся

после обучения на родину, работали в технике масляной живописи, привнесение новых форм в технику Гоху способствовало развитию станковой живописи в искусстве Китая. В этот период уже появляются первые образцы станковой живописи в Китае уже не как подражание западноевропейскому искусству, а как самостоятельные законченные произведения.

Начиная с 1949 года главное влияние на формирование станковой живописи оказывает искусство СССР. Это время сотрудничества двух стран в области науки, культуры и образования. Идеология и основной политический курс способствовали развитию реалистического искусства, отражающего достижения социалистического государства. «В первой половине 1960-х гг., с появлением в Китае профессиональных художников масляной живописи, этот вид искусства испытывал подъем: появились новые талантливые художники, новые настроения, иные тенденции в живописи»⁵⁹. Далее последовали сложные для искусства годы «культурной революции», имевшие негативное влияние на китайское искусство.

Четвертый этап формирования станковой живописи связан с восстановлением после «Культурной революции» (1976-1985). Политический курс страны был изменен, увеличились межкультурные связи, расширился жанрово-тематический спектр. В культуре стали преобладать гуманистические настроения. В эти годы развитие станкового искусства переживает момент соприкосновения с абстрактными композициями.

Пятый этап, который начался после 1985 года и длился до конца XX века, был назван временем «реформ и открытости». Именно в этот момент было сформировано современное искусство Китая, открыты

⁵⁹ Цит. по: **ЧэньЧжэн Вэй**. Китайская реалистическая живопись XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ГУК «ГРМ». - СПб, 2006. - С. 18.

новые возможности для международных культурных связей. К концу столетия традиционная станковая живопись перестала иметь первостепенное значение.

Как итог развития масляной живописи в Китае в XX веке можно констатировать, что на момент начала XXI столетия масляная живопись имеет целый ряд художественных направлений.

Молодые художники КНР, испытавшие влияние искусства западного модернизма и постмодернизма, после организованной в 1985 году «Выставки произведений передовой китайской молодежи» создали в двадцати провинциях объединения, отражающие самые разные тенденции мирового искусства - импрессионизм, символизм, абстракционизм, сюрреализм, дадаизм, поп-арт концептуализм и т.д. И все же ведущим творческим методом китайской масляной живописи остается реализм⁶⁰. Это мнение Чжэнь Чжэнь Вэй можно оспорить в настоящий момент, что опять же говорит о стремительности развития искусства, которое меняется невероятно быстро.

Важное значение в развитии реалистического искусства сыграла «группа Максимова», а также выпускники Санкт-Петербургского государственного академического художественного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, чья последующая деятельность была связана с преподаванием в ведущих вузах Китая. Таким образом, обеспечивалась преемственность в развитии реалистической станковой живописи.

Новый виток в развитии культурных связей России и Китая связан с периодом 1990-х годов, поскольку именно в это время китайские художники снова начали обучаться в художественных учебных заведениях Москвы и Санкт-Петербурга, получая профессиональное

⁶⁰ См.: Чжэнь Чжэнь Вэй. Китайская реалистическая живопись XX века.

образование в рамках классического реалистического искусства. По мнению Ли Япина «до сих пор советский стиль является главным направлением в области масляной живописи в КНР, несмотря на то, что широко активизируется модернизм»⁶¹.

Важно помнить, что с точки зрения формально-эстетических направлений в современном искусстве Китая присутствует заново переосмысленное традиционное национальное искусство, искусство модернизма и реалистическая живопись.

Во второй половине XX века в рамках станковой масляной реалистической живописи сформировалось два направления. Первый из них – «новый классический реализм» сформировался как синтез революционной живописи и традиционной китайской живописи. Более всего он ориентирован на западноевропейскую масляную живопись⁶².

С реалистическими тенденциями российского и советского искусства связан «деревенский реализм», но с присутствием китайских национальных особенностей мировоззрения и восточной гармонии. Несмотря на активное влияние искусства России, оно на рубеже XX и XXI века было не единственным, а по мнению некоторых китайских исследователей и не самым интенсивным. Сильное влияние оказали такие страны, как США, Япония, Великобритания, Германия и другие европейские государства.

Подводя итог исследованию, можно сделать вывод о том, что изучение китайского искусства XX века гораздо более сложный процесс, чем констатация событий линейного временного промежутка. Это период настолько интенсивных преобразований и освоения новых методов и

⁶¹ Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР. - С. 13.

⁶² Цит. по: Неглинская М.А. Современная живопись Китая. Художник. 1989. № 4. С. 17.

художественно-эстетических ценностей, что достижения китайской живописи сложно сравнивать с европейским искусством XX века. В отличие от западного искусства, китайская живопись не вступала в рыночные отношения, и не определялась только как протест официальной идеологии.

Уникальным в развитии китайского изобразительного искусства является еще и тот факт, что, начиная с 1990-х годов, становится очевидной система, когда различные направления одновременно противостоят и этим усиливают друг друга, и подобная сложившаяся структура уникальна.

Библиография

Библиография на русском языке

1. Борисов О.Б., Колосков В.Т. Советско-китайские отношения. Москва, 1971. С. 116.
2. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века: дис., канд. искусствоведения. М.: Науч.-исслед. Ин-т теории и истории изобразит.искусств Рос.акад.художеств, 2007. – 326 с.
3. Васильев Л. Культуры, религии, традиции в Китае / Л.С. Васильев. – М.: Восточная литература, 2001. – 488 с.
4. Васильев Л. Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета) / Л.С. Васильев. – М.: Наука. – Издательство «Главная редакция восточной литературы», 1989. – 309 с.
5. Виноградова Е. Живопись Гохуа в новом Китае / дисс. на соискание учен. степени кандидата искусствоведения / Акад. наук СССР. Ин-т народов Азии. – М., 1961.
6. Виноградова Н. искусство средневекового Китая / Н.А. Виноградова. – М.: Акад. Художеств СССР, 1962. – 102 с.
7. Виноградова Н., Николаева Н. Искусство стран Дальнего Востока / Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева. – М.: Искусство, 1979. – 374 с.
8. Виноградова Н., Каптерева Т. Искусство средневекового Востока / Н.А. Виноградова, Т.П. Каптерева. – М.: Детская литература, 1989. – 240 с.
9. Виноградова Н. Сто лет искусства Китая и Японии / Н.А. Виноградова // Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1999. – 252 с.

10. Виноградова Н. и др. Традиционное искусство Востока: терминологический словарь / Н.А. Виноградова и др. – М.: Эллис Лак, 1997. – 360 с.
11. Гао Минлу. Современное искусство Китая: Кризис? // Искусство № 6 (579), 2011 г. Интернет ресурс: <http://iskusstvo-info.ru/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-krizis/> Дата обращения: 25 мая 2018 .
12. Головачёв В. Биография Лан Шиьнина (Джузеппе Кастильоне) – придворного художника китайских императоров // В сб.: Общество и государство в Китае. XXVI н.к. — М., 1995. С. 70-75.
13. Головачёв В. Дж. Кастильоне / В.Ц. Головачёв // Духовная культура Китая. Энциклопедия. – М., 2010. Т. 6, С. 568.
14. Джекобсон Д. Китайский стиль / Д. Джекобсон. – М.: Искусство XXI век, 2004. – 240с.
15. Дмитриев С. Империя Цинь как Китай: анатомия исторического мифа / С.В. Дмитриев, С.Л. Кузьмин // Восток (Oriens). – М., 2014. № 1. С. 5-17.
16. Дубровская Д. Миссии иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552-1775 гг.) / Д.В. Дубровская. – М.: Крафт; Институт Востоковедения РАН, 2001. – 254 с.
17. Дьяконова Н. Искусство народов зарубежного востока в Эрмитаже / Н.В. Дьяконова. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1962. – 127 с.
18. Ермаков М. Срединное государство: Введение в традиционную культуру Китая / М.Е. Ермаков, И.А. Алимов, А.С. Мартынов. – М.: Издательский дом «Муравей», 1998. — 288 с.
19. Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. / Е.В. Завадская. – М.: Искусство, 1975. — 440 с.
20. Завадская Е. Слово о живописи из сада с горчичное зерно, пер с кит / Е.В. Завадская. – М.: Шевчук, 2001. — 512 с.
21. Завадская Е. Морфология китайской живописи / Е.В. Завадская // Китай. Общество и государство. – М., 1973. – С. 346-355.

22. Завадская Е. ЦиБайши / Е.В. Завадская. – М.: Искусство, 1982. – 288 с.
23. История Востока в 6 томах. Том IV книга 1 «Восток в новое время (конец XVIII - начало XX в.)». - М., «Восточная литература» РАН, 2004. – 608 с. – С. 228-229.
24. Ипатова А. Политика «закрытых дверей» Цинов: политика «самозащиты» или «самоубийства государства» (к постановке вопроса в современной историографии КНР) / А.С. Ипатова // Всемирная история и Восток. – М.: 1989. дисс. на соискание ученой степени кандидата исторических наук.
25. История Востока в 6 томах. Том IV книга 1 «Восток в новое время (конец XVIII – начало XX в.)». – М.: Восточная литература РАН, 2004. – С. 228-229.
26. Китайская живопись XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sinke.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=30 (дата обращения – 22 мая 2018 года).
27. Конрад Н. Запад и восток / Н.И. Конрад. – М.: Наука, 1966. - 520 с.
28. Кравцова М. История искусства Китая / М.Е. Кравцова. – СПб.: Триада, – 2004. 960 с.
29. Купцов И.И. К.М. Максимов. Ленинград: Художник РСФСР, 1984. – 134 с.
30. Лебедева Т.А. Творчество художников –эмигрантов М.А. Кичигина и В.Е. Кузнецовой-Кичигиной в контексте русского искусства XX века: дис. кандидат культурологии. – Ярославль: Ярославский гос. пед. Ун-т им. К.Д. Ушинского, 2010. – 276 с.
31. Ли Япин. Творчество учеников К.М. Максимова. Продолжение традиции реалистического искусства живописи Китая // Известия российского государственного педагогического университета им А.И. Герцена. 2008. С. 211-215.

32. Лю Жундэ. Китайская традиционная живопись: сб. научных трудов. Искусствознание и педагогика / под ред. П.А. Кудина. СПб., 2007. С. 187-189.
33. Максимов К.М. Живопись и преподавание живописи / Максимов К.М. - Москва: Искусство, 1957.
34. Максимов К.М. Выступление на заседании союза художников. Москва: Искусство, 1955. С. 62.
35. Меликсетова А. История Китая / А.В. Меликсетова. – М.: МГУ, 2002. – 736 с.
36. Не Ц. Проблемы синтеза традиционной и европейской живописи в китайском изобразительном искусстве в период нового Китая. // Искусство и культура. – 2003. - №2 (10). С. 63-70.
37. Неглинская М.А. О актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его развития // Общество и государство в Китае. 2010. № 40. С. 403-414.
38. Неглинская М.А. Современная живопись Китая. Художник. 1989. № 4. С. 16-22.
39. Неглинская М.А. Современное изобразительное искусство // глава в книге История Китая с древнейших времен до начала XXI века. Под ред. А.В. Виноградова. М.: «Наука», 2016. С. 822-835.
40. Неглинская М., Колерова Ю. и др. Искусство востока и запада / М.А. Неглинская., Ю.М. Колерова и др. – М.: Наука, 1993. с. 22-36.
41. Непомнин О. История Китая: Эпоха Цин. XVII - начало XX века / О.Е. Непомнин. – М.: Наука. – Издательство «Восточная литература», 2005. – 712 с.
42. Непомнин О. Социально-экономическая история Китая 1894 – 1914 / О.Е. Непомнин. – М.: Наука, 1980. - 325 с.
43. Нин Бо. Китайские выпускники института им. И.Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической школы //

- диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб. – 2010. Интернет ресурс: <http://www.dissercat.com/content/kitaiskie-vypuskniki-instituta-imeni-ie-repina-nositeli-i-prodolzhately-traditsii-leningrads#ixzz5H7yoza7M>. Дата обращения: 22 мая 2018 г.
44. Осенмук В. Чань - буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII-XIII века) в Китае / В.В. Осенмук. – М.: Смысл. 2001. — 384 с.
45. Пэн Чжао. Китайский художник и педагог ХоуИминь. // Университетский научный журнал № 11, 2015. СПб. С. 89-96.
46. Романтический реализм художника Хэ Цзяина. // Журнал России и Китая №7. 10 декабря 2012.
47. Росций [А.М. Эфрос] Русские ведомости, 1917, 3 февраля, № 32.
48. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. – М.: Наталис, 1997, с. 212-325.
49. Савинов А.М. Система преподавания П.П. Чистякова как пример профессиональной деятельности художника-педагога // Институт художественного образования. 2010. № 3. С. 15-19.
50. Сборник статей, посвященный Съезду работников литературы и искусства города Пекин в 1950. Пекин, издательство Секретариат Съезда, 1951.
51. Символизм в китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dveimperii.ru/articles/simvoly-v-kitaiskoi-zhivopisi> (дата обращения – 8 апреля 2018 года).
52. Титаренко М. Духовная культура Китая. Искусство / М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, С.А. Торопцев, В.Е. Еремеев, С.М. Аникеева, М.А. Неглинская, А.Е. Лукьянов. – М.: Восточная литература, 2008. — 876 с.
53. Фасы Ф. Юбилей со дня смерти художника СюйБэйхун // Искусство. 1954. № 9. С. 21-27.

54. Хань Юйфэн. Исследование живописи женского движения Китая // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 82-1. С. 367-375.
55. Цзинь Лихуа. Чжан Хуацин и его творческая жизнь // Научные труды. Вып. 34. Вопросы художественного образования. Июль/сентябрь : Сб. статей / Науч. ред. В. А. Могилевцев, В. С. Песиков, сост. А. В. Чувин, Е. М. Елизарова. СПб. : Ин-т имени И.Е.Репина, 2015. 216 с. С. 99-114.
56. Цзян Дэйсай. Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение. 2014. № 9-1. С. 109-116.
57. Чэнь Вэйхуа. Пропаганда советского искусства в Китае в 30-60 годы XX века. Традиции художественной школы и педагогика искусства. Вып. VII / Сб. науч. Трудов Рос.Гос. пед. Университета им. А.И. Герцена. Науч.ред. Н.Н. Громова. СПб., 2007.
58. Чэнь Синь. Диалог культур через творчество: живопись китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке. Вестник Кемеровского ГУКИ № 41, 2017. С.45-52.
59. Чэнь Чжэн Вэй. Китайская реалистическая живопись XX века. Автореф. дис. на канд. искусствоведения / ГУК «ГРМ». - СПб, 2006.
60. Чирков В.Ф. Краткий словарь художественных терминов и понятий / В.Ф. Чирков. - Омск, 2003. – 175 с.
61. Юй Сяому. Становление творческих организаций Шанхая в области масляной живописи в условиях главенства марксистской теории. // Сб. ст. Международной научно-практической конференции «Синтез науки и общества в решении глобальных проблем современности». г. Стерлитамак. Издательство: Уфа, ООО «Агентство международных исследований», 2017. С. 269-271.
62. Ян Гуан. Из истории развития художественного образования и традиционной живописи Китая. // Теория и практика общественного развития. №1, 2013. С. 197-200.

63. XX век в китайской пейзажной живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://usinart.ru/xx-vek-v-kitajskoj-pejzazhnoj-zhivopisi/> (дата обращения – 14 мая 2018 года).

Библиография на западноевропейских языках

64. Barnhart R. Peach blossom spring: gardens and flowers in Chinese painting. – N.Y., 1983. – 143 с.
65. Barnhart R. Review of the great painters of China, by Max Loehr. – *Arsorientalis* 12, 1981. pp. 80-81.
66. Harrist, Robert E., Jr. Power and virtue: The horse in Chinese art. Exh. cat. – N.Y.: China institute gallery. 1997. – 136 с.
67. Ming Lin. Chinese modernist painter Chun Dies at 93 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.artasiapacific.com/News/ChineseModernistPainterChuTehChunDiesAt94>. (дата обращения – 22 мая 2018 года).
68. Yang Xin. “The Zhe and Jiangxia schools of painting” in three thousand years of Chinese painting. – New Haven: Yale university press, 1997. pp. 208-215.

Библиография на китайском языке

69. Ван Боминь. История китайской живописи / Ван Боминь. Шанхайское издательство народного искусства, 1982, с.502.
70. Ван Цзянь. Символизм китайской живописи / Вань Цзянь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-kitayskoj-zhivopisi> (дата обращения – 8 апреля 2017 года).
71. Вэньхань Ц. Мой путь в искусстве: воспоминания Цзинь Шани. Цзилинь: Изобразительное искусство, 2000.
72. Гао Минлу. История китайского современного изобразительного искусства: 1985-1986 / Гао Минлу. - Шанхай, 1991.
73. Гао Минлу. Обособленные методы, обособленная современность / Гао Минлу. - Шанхай, 2005.
74. Гао Минлу. Китайское авангардное искусство / Гао Минлу. - Нанкин, 1997.
75. Гао Минлу. Стена – история и границы китайского современного искусства / Гао Минлу. – Пекин, 2006.
76. Гао Цяньхуй. Путешествие хода мыслей современного искусства / Гао Цяньхуй. – Гуйлинь, 2003.
77. Гао Эртай. Базовая иерархия художественных концепций // Мейшу. - 1982. - № 8, с. 10-17.
78. Ду Цзянь. «Ритм изображения и изображение ритма: несколько взглядов на вопрос об абстрактной красоте» // Мейшу. - 1983. - № 10. С. 5-13.
79. Красота формы и ее место в изобразительном искусстве // Мейшу. - 1981. - № 4, с. 5-9.
80. Ли Дэцзя. Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи / Ли Дэцзя [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiya-kitayskoj-zhivopisi> (дата обращения – 3 мая 2018 года).

81. Ли Линцань. История искусства Китая / Ли Линцань. – Тайбэй.: Сюнши, 1987.
82. Ли Сяньтин. Пробная дискуссия об эстетических концепциях абстракции в традиционной китайской живописи // Мейшу. - 1983. - № 1. С. 14-22.
83. Ли Тяньсян, Чэн Юпин. Наука цветового тона. Народное искусство, 1996. С. 67-77.
84. Ло Гунлю. Несколько вопросов о масляной живописи // Изобразительное искусство. - 1996. - № 1. - С. 42-49.
85. Лу Вэй: Поворотные моменты на сорокалетнем пути становления современного китайского искусства. / Лу Вэй Пекин, 2018.
86. Лу Хун. Искусство и общество: 26 ведущих критиков рассуждают об изменениях в современном китайском искусстве / Лу Хун, Сунь Чжэньхуа. – Чанша, 2005. С.138–139.
87. Лу Хун. Понимание "современного искусства" // Сеть критиков изобразительного искусства КНР. (<http://www.msppj.com>). 2018.
88. Лю Цзитан. История китайской эстетики / Лю Цзитан, Ли Цзехоу. – Шанхай: Искусство. – Издательство «Жэньминь», 1984. с. 38.
89. Люй Пэн. История китайского искусства XX века / Люй Пэн. – Пекин: Искусство. – Издательство «Пекинский университет», 2007.
90. Лю Хайюн. О китайской живописи жанра «цветы-птицы» в стиле Сеи династий Мин и Цин / Лю Хайюн. – Ханчжоу: Искусство. – Издательство «Китайская академия художеств», 2012.
91. Пэн Дэ. Применение красоты - единственная функция изобразительного искусства / Пэн Дэ // Мейшу. - 1982. - № 5. С. 16.
92. Пэн Чен. Изобразительное искусство России и Советского союза в XX веке / Пен Чен. - Пекин: Издательство культуры и искусства, 1997.

93. Синь Цин. История искусства Китая / Синь Цин. – Пекин: Китайское высшее образование, 1990.
94. Су Линь. Библиотека китайской живописи XX века / Су Линь. - Гуанси: Гуансийское издательство изобразительного искусства, 2001.
95. Сюй Фугуань. Душа, суть китайского искусства / Сюй Фугуань. – Шэньян, 1987.
96. Сюй Шучэнь. Эстетика изображения / Сюй Шучэнь. – Пекин: Восток, 1991.
97. Тяньчжун Ш. История искусства и человек / Ш. Тяньчжун. - Гуй Линь, 2001.
98. У Гуаньчжун. Автобиография У Гуаньчжуна / У Гуаньчжун. - Пекин: Народное литературное издательство. 2004. 336 с.
99. У Гуаньчжун. Красота формы в живописи // Мейшу. - 1979. - № 5.
100. У Гуаньчжун. Об абстрактной красоте // Мейшу. - 1980. - № 10. С. 38.
101. Фань Мэн. История искусств востока / Фань Мэн. – Юньнань, 1990.
102. Хун Ижан. Цун От «чувства формы» к «красоте формы» и «абстрактной красоте» // Мейшу. - 1983. - № 5. С. 5-10.
103. Хунхуйчжэнь. Сравнение европейско-китайской живописи / Хунхуйчжэнь. – Хэбэнь, 2000.
104. Цинь Чжэн. Уроки жизни // Изобразительное искусство. 1955. № 6. С. 12.
105. Цзин Хао. Эпоха пяти династий. Заметки о технике письма / Цзин Хао. – Пекин: Искусство. – Издательство «ЖэньминьМейш», 1982.
106. Цзоу Цзяньпин. Акт искусства / Цзоу Цзяньпин. - Чанша, 1995.
107. Цзоу Цзяньпин. Библиотека тенденций китайского современного искусства / Цзоу Цзяньпин. – Чанша, 2002.
108. Цзоу Цзяньпин. Китайские современные картины тушью / Цзоу Цзяньпин. - Чанша, 1999.

109. Цзоу Юецзинь. Другой взгляд: западное влияние в современном искусстве / Цзоу Юецзинь. – Пекин: Искусство. – Издательство «Писатели», 1996.
110. Цзоу Юэцзинь. История изобразительного искусства Нового Китая 1949 – 2000 гг. / Цзоу Юецзинь. – Чанша: Искусство. – Издательство «Хунаньское искусство», 2002.
111. Цзун Байхуа. Эстетическая прогулка / Цзун Байхуа. – Шанхай: Искусство. – Издательство «Шанхайский народ», 1981.
112. Цин Шилу Исторические хроники династии Цин (1644 – 1911 гг.) / Цин Шилу. – Пекин: Чжунхуашуцзюй, 1985.
113. Цю Вэйюань. Малый словарь эстетики (кит. язык) / Цю Вэйюань, Чжу Лиюань. – Шанхай: Цишу, 2004.
114. Чаовэнь В. Об эстетике формальных композиций. Рассуждение о творчестве в новом искусстве / Чаовэнь В. - Пекин: Издательство народной литературы, 1963.
115. Чжан Гуанфу. История китайского изобразительного искусства / Чжан Гуанфу. – Пекин, 1982.
116. Чжао Пен. Творческое содружество Ден Шу и Хоу Иминя и его значение в контексте развития китайского изобразительного искусства второй половины XX – начала XXI века / Чжао Пен. - диссертация. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, С-Пб, 2017.
117. Чжу Босюн. Пятидесятилетие европейской живописи в Китае: 1898 – 1949 / Чжу Босюн, Чэнь Жуйлинь. – Пекин: Искусство. – Издательство «Народное искусство», 1989.
118. Чи Кэ Красота формы и диалектика // Мейшу – 1981. №1, с. 22-27.
119. Чэнь Даньцин. Рисунки и живопись, которые были выполнены Чэнь Даньцином в течение 1968–1999 / Чэнь Даньцин. - Пекин. Народное искусство, 2002.

120. Чэнь Жэйлинь. Историческое исследование китайского художественного образования XX века / Чэнь Жэйлинь. - Пекин: Издательство университета Цинхуа. 276 с.
121. Чэнь Чжуаньси. История эстетики китайской живописи / Чэнь Чжуаньси. – Пекин, 2000.
122. Шао Дачжэн. Исследование творчества китайских мастеров масляной живописи третьего поколения: Цжань Цзяньцзюнь / Шао Дачжэн. - Гуанси, 2001. 324 с.
123. Юй Цзин. Хронология жизни У Гуаньчжуна / Юй Цзин. - Шанхай: Шанхайский художественный музей. 2009.
124. Шэнь Пэн. Взаимоконтроль: послание к вопросу о форме и содержании) // Мейшу. - 1981. - № 12, с. 12-21.
125. Ян Цзянь. Введение в искусство. Чанчунь: Цзилиньское издательство изобразительного искусства, 1993. 403 с.