

УДК 75.038.6(510)

Проблема синтеза традиционной и европейской живописи в китайском изобразительном искусстве в период нового Китая

Не Ци

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры
и искусств», Минск



Развитие китайской живописи, как и всего китайского изобразительного искусства в эпоху нового Китая, отмечено многими противоречивыми явлениями, связанными с активным заимствованием достижений западноевропейского искусства. Китайская живопись вошла в творческий период, совершенно не похожий на прошедший. Известно, что на протяжении тысячелетий художественная культура Китая складывалась, оттачивалась и развивалась на национальных традициях, идеологии и образе жизни китайского народа. И именно работа тушью всегда оставалась основой творческих изысканий многих поколений художников. Вхождение же в национальную художественную культуру достижений западноевропейского искусства повлияло не только на сознание и мышление творческой интеллигенции, но и сформировало новую форму изобразительного искусства с определенной западноевропейской-китайской спецификой. Китайская живопись постепенно стала все теснее связываться с международными образцами, в ней произошли кардинальные изменения. В обществе в условиях столкновения и обмена культур необходимо было осмысливать ценность собственной культуры народов и учитывать те ключевые моменты, которые возникли в нынешнем эстетическом понимании и восприятии древнего и нового, западного и восточного.

Ключевые слова: китайская живопись, художественная культура, курс открытости и реформ, культурный обмен, традиционное искусство, постмодернизм.

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 63-70)

Problem of Synthesis of Traditional and European Painting in Chinese Fine Art in the Period of New China

Ne Tsi

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Development of Chinese painting as well as the whole Chinese fine art during the epoch of new China is marked by a number of contradicting phenomena, which are connected with active borrowing of advance of Western European art. Chinese painting entered the creative period, which is absolutely unlike the previous one. Artistic culture of China is known to have been built up, perfected and developed for thousands of years on national traditions, ideology and way of life of the Chinese people. It is work with Indian ink that has always been the basis of creative searches of artists of many generations. Entrance of advances of Western European art into the national art influenced not only the conscience and thinking of creative class but also built up a new form of fine art with distinct Western European Chinese specificity. Chinese painting gradually became more closely linked with international models, decisive changes took place in it. In the society, in the conditions of collision and interchange of cultures, it was necessary to think over the value of peoples' own culture and take into account the key points, which emerged in the present aesthetic understanding and perception of the old and the new, the Western and the Eastern.

Key words: Chinese painting, art culture, the course of openness and reforms, cultural exchange, traditional art, postmodernism.

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 63-70)

Адрес для корреспонденции: e-mail: yinxiang_nq@hotmail.com – Не Ци

В истории мирового изобразительного искусства принято сравнивать и анализировать художественные школы, что позволяет наилучшим образом выявлять их сущность и характерные особенности. Восточная и западная художественная школы имеют свой исторический путь развития, и, естественно, способы выражения идей, но их общей чертой является достоверное отображение человеческих чувств и внутреннего мира человека. В настоящее время, вследствие стремительного развития современных технологий, культурный обмен между Востоком и Западом приобрел глобальный характер.

С наступлением XX века вслед за постепенным проникновением в Китай западной индустриальной культуры в китайском обществе произошли огромные изменения: крах феодального строя, ожесточенные вторжения иностранцев и военные столкновения, прошедшая известная Синьхайская революция, три революционных переворота внутри страны, основание КНР. Значительные политические изменения повлекли за собой возникновение нового культурного движения, сопровождавшегося продвижением в Китай западной живописи. Всё это оказало огромное влияние на традиционное китайское изобразительное искусство.

Эти изменения, произошедшие в искусстве Китая, широко отражены в искусствоведческой литературе. Заслуживает внимания ряд работ на русском языке: книга Е. Завадской «Эстетические проблемы живописи Старого Китая» и «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», В. Виноградовой «Искусство средневекового Китая», М. Кравцовой «История культуры Китая» и «Мировая художественная культура. История искусства Китая», в которых содержатся сведения о принципах и особенностях классической китайской живописи.

Философско-религиозная картина мира в художественной культуре Китая (концепции В. М. Алексеева [2], Н. И. Конрада, Е. В. Завадской, В. В. Малявина) отражена в работах российских историографов, в которых даны типологические характеристики

художественной культуры Китая. Следует упомянуть и диссертационное исследование Чжана Далэя «Развитие изобразительного искусства Китая конца XIX – XX столетия: национальное культурное наследие и влияние европейских традиций» [140], который рассматривает современную китайскую живопись во всем ее многообразии, не углубляясь в особенности пейзажного жанра.

Цель данной статьи – выявление особенностей развития китайской живописи в период нового Китая под влиянием западно-европейского изобразительного искусства.

Этапы развития изобразительного искусства периода нового Китая. Изобразительное искусство периода нового Китая условно может быть разделено на три этапа: семнадцатилетний период после создания республики (1949–1966); «Великая культурная революция» (1966–1976); возрождение наций и осуществление курса открытости и реформ после Культурной революции (с 1976 года). Очевидно, что каждый из этих этапов приносил изменения как в политическую жизнь страны, так и в сферу художественной культуры.

В это время образование в академиях изящных искусств играло важную пропагандистскую и популяризационную роль в области дальнейшего развития творчества и подготовки новых творцов искусства для нового Китая. Синтез западной реалистической системы преподавания Сюй Бэйхуна и традиционного китайского искусства, считавшейся основой творческого подъема, отражал политику художественного образования в первое десятилетие Китайской Народной Республики.

Следует отметить, что в период нового Китая живопись гохуа (которая имеет китайский национальный стиль) и масляная живопись превратились в нерешенные проблемы развития всего изобразительного искусства. Сосуществование понятий живописи «гохуа» и западной живописи создавало определенное противоречие. В 1929 году, после того, как Лин Фэнмянь вступил в должность ректора Национальной академии искусств Ханчжоу, в его «новой теории китайской живописи» был резко

поднят вопрос о возможности существования традиционной и европейской живописи в художественной культуре Китая и развития художественного образования. Однако в 1939 году живопись была вновь разделена на китайскую и западную. В центральной академии изящных искусств, организованной Сюй Бэйхуном и Цзян Фэном, в 1953 году была выделена школа рисования тушью, а в 1958 году было воссоздано разделение живописи на школу «гохуа» и масляную живопись. Тем не менее, традиционная китайская живопись, в конце концов, обладала самой глубокой национальной почвой. В «гохуа» творческие успехи Ши Тао, школы живописи Янчжоу, Жэнь Бонянь, У Чаншо, Ци Байши и других мастеров показали огромную движущую силу традиций. Выставка пейзажной живописи Ли Кэжань, Чжан Дин, Лоу Мин в Парке Бэйхай в Пекине в 1954 году ознаменовала прорыв, который означал, что в области классической китайской живописи восстановились жизненные силы. В 1957 г. художники Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Лин Фэнмянь и другие, стажировавшиеся в Европе, привнесли специфику западноевропейского университетского художественного образования в Китай и вместе с этим старались восстановить древние китайские традиции мастера и ученика.

Это эпохальное начинание играло огромную роль в вовлечении талантов в художественный процесс. Масляная живопись становится самым ярким направлением в китайской живописи и получает активное развитие. Как упоминалось ранее, масляная живопись была привнесена в Китай миссионерами в эпоху Поздней Мин, однако ее развитие и вхождение в составную часть китайской культуры произошло после 1920-х годов вместе с возвращением студентов из заграницы на родину и основанием нескольких академий искусств по западному образцу. Пришедший после импрессионизма «западный реализм» был особенно активен в продвижении в культуру Китая в 1920–30-е годы. Китайские художники, работавшие в технике масляной живописи, создали новый «творческий период». Они собирались вместе не только в старых освобожденных районах, но и в новых объеди-

ненных районах и решали задачи обновления отечественного изобразительного искусства с учетом европейских и мировых достижений. Новые и старые живописцы корректировали или изменяли оригинальный художественный стиль, чтобы приспособиться к задачам новой эпохи. Популярные реалистичные творческие изыскания несли сюжеты социалистического содержания и становились главным направлением тем и сюжетов масляной живописи. «Церемония основания государства» Дун Сивэнь и «Война тоннелей» Ло Гунлю являются ярким образцом образно-пластического отображения реальных событий времени.

В 1950-х гг. масляная живопись разносторонне раскрывает революционную историю, отображает социалистическое строительство. В этот период государство посылало студентов учиться в СССР и социалистические страны Восточной Европы, чтобы изучить западное искусство. В то же время, приглашались художники из СССР и Румынии, их работы выставлялись в Пекине и Ханчжоу. Цюань Шаньши, Сяо Фэн, Ли Тяньсян, Го Шаоган, Чжан Хуацин, Линь Ган – все учились в СССР. Ван Дэвэй, Цинь Чжэн, Гао Хун, Хэ Кондэ, Ва Люцю, Юй Чангон, Хоу Иминь, Цзинь Шан'и, Чжань Цзянь Цзюнь и др. прошли краткосрочные курсы в СССР, и это оказало огромное влияние на развитие масляной живописи в Китае [1].

Движение искусства периода нового Китая было развернуто на базе «исправления» исторического курса КНР, проведения политики реформ открытости государства и явилось основным мотивом резкого поворота искусства в сторону европейских художественных достижений. Процесс модернизации художественной культуры Китая условно можно разделить, на три этапа: «восстановление», «пробуждение» и «прорыв». В так называемой «пост-культурной революции» речь в основном идет о значительных политических изменениях в стране, и «моделированное» искусство по инерции продолжает служить политике. Лозунги «изменить все статьи», «изменить всех людей» становились актуальными, как и прежде.

1979–1984 гг. становятся годами «пробуждения». Этот период заметно продемонстрировал переосмысление человеческих и художественных ценностей, то есть пробуждение сознания и создание концепции онтологии (философское учение о бытии). В данный период произведения живописи стали отражать радость, гнев, грусть и веселье, испытываемые от физического и духовного освобождения, т. е. общую тенденцию возвращения к явлениям, отрицаемым культурной революцией. В период подъема живопись начала возрождаться, символизируя характерные для эпохи волнения. Вновь возрожденные к жизни произведения реалистической живописи по-настоящему демонстрировали бурлящие эмоциями романтические человеческие чувства. Выражали в качестве высшей цели «представление» личности [2].

Следует отметить, что с 1978 г. в Китае стали постоянно открываться выставки: пейзажа французских художников XIX в.; в 1978 и 1979 гг. – выставки работ японских художников Лэшанькуи и Пиншаньюфу; в 1981 г. – выставка подлинников известных картин американского музея Бошидунь; в 1982 г. – выставка работ немецких экспрессионистов и работ французских живописцев, а в 1983 г. выставки работ Пабло Пикассо (1881–1973 гг.) и Эдварда Мунка (1863–1944 гг.) открыли китайским зрителям абсолютно новое художественное восприятие окружающего мира. Такое экспонирование в Китае международных выставок и выход в свет большого количества периодических изданий по теории живописи оказали значительное влияние на дальнейшее развитие китайской живописи, находящейся в то время в состоянии «закрытости».

С 1985 г. и до конца 90-х гг. XX в. в китайской живописи наблюдается период «прорыва». Расцвет моды на живопись и многообразие творческих решений стали характерными ее чертами этого периода [3]. После политических изменений в сторону открытости современное западное искусство «нанесло удар» по китайской живописи. Однако, «мода 85-х» имеет сложную структуру и характер. Если оценивать

с точки зрения положительного, она отразила искренние стремления молодежи обновить облик китайской живописи и отвечала повсеместному стремлению китайских художников создавать нечто новое, отличное от консервативных форм традиционного искусства. Молодежь смутно представляла пути художественного преобразования, а также стремление создавать новое в стиле современного западного искусства. Она не понимала причины и следствия этого процесса, ошибочно считая, что необходимо только имитировать их действия под великим знаменем «отрицания традиционного», и сразу станет возможным изменение облика китайской живописи. Конечно, не следует полностью отрицать роль «моды 85-х». Ее веяния заставили китайских художников задуматься и проявить интерес к актуальным теоретическим и практическим вопросам. В этот период был поднят вопрос о том, как усвоить положительные факторы современного западного искусства. Это было полезным для китайского искусства, находящегося в стадии перехода от традиционной к современной форме.

В 30-летний период, с 1950-х по конец 1980-х гг., более чем 2000-летняя концепция искусства под лозунгом «методы воспитания меняются, моральные устои остаются» превратилась в инструмент политики, и это сковывало по рукам и ногам развитие творческих сил людей искусства, ограничивало нормальное его развитие. После революционного освобождения и полного урегулирования курса политики страны на базе раскрепощения сознания людей художественная культура постепенно заняла достойную нишу. Искусство модернизма превратилось в искусство с еще более очевидной степенью свободы, и как раз на базе этого сложилась ситуация, дополняющая сосуществование большого числа разновидностей живописи. Сегодня китайские художники как раз пытаются использовать новые изобразительные формы и средства, изменяются способы мышления и жизненные позиции, призванные стимулировать переход к современному обществу.

Проблемы живописи 1990-х. Новая материальная и духовная реальность 90-х гг.

XX в. влияла на облик живописи этой эпохи как бы с двух сторон. Она изменила отношения живописи и общества. Упрощение образа мышления народа было важнейшим требованием к живописи и в культуре 90-х гг. Это требование оказало влияние на выбор тематики живописи 90-х гг. и на многие другие сферы: появление большого количества картин с изображением сцен повседневной жизни, возврат и даже широкое распространение реализма, поверхностный характер измерения духа произведения, даже в некоторой степени возникновение тенденции обольщения – все это реальные культурные явления становились логичными и естественными.

Со вступлением в эпоху 90-х гг., хотя скорость развития новых форм материальной жизни возросла, возникло много духовных факторов, среди которых традиционные нормы живописи несколько стали отходить на другой план. В то же время стремительный рост материальных сил занял все свободное место в жизни людей, не оставив места для духовности. С другой стороны, по мере увеличения открытости по отношению к другим странам большое количество западных экономических сил, науки и техники врывается в страну, каждое значимое учение или эстетическая концепция также вторгаются на самобытную территорию традиционной культуры, что сопровождается появлением серьезной угрозы ее «подрыва». Процессы развития новых сил общественной культуры и активного угасания устаревших принципов традиционной культуры происходят одновременно. В ходе развития общества в 90-е гг. по-прежнему, из-за стремления культур нескольких поколений к противостоянию, существующее культурное окружение как раз имеет возможность нового формирования живописи, претерпевшей влияние с разных сторон.

Предоставленная возможность для возникновения плюралистической философии живописи, гибкое культурное окружение предоставили возможность для дальнейшего сосуществования и развития. Это послужило причиной того, что 90-е годы стали эпохой крайнего разнообразия форм, языков, стилей и мастерства живописи

этой эпохи, которую можно охарактеризовать как плюралистическую.

Перед художниками поколения была поставлена задача осуществления культурной миссии новой эпохи. Период 90-х гг. стал временем, наполненным вопросами, противоречиями и вероятностями. Изобразительное искусство того времени являлось основой духа эпохи. Хотя современные художники уже не могли играть роль духовных лидеров общества, но заботиться о психологическом и душевном состоянии людей – задача оставалась актуальной. На самом деле практика художников 90-х свидетельствует о том, что обширная творческая среда заставила живописцев того времени творить и комбинировать, используя разнообразную специфику языка искусства, познавая и совершенствуя его при помощи индивидуальных ролей субъектов творчества.

Культурный обмен Китая с другими странами предоставил благоприятные условия для полного и своевременного усвоения художниками 90-х гг. мирового изобразительного искусства. Из художественной практики можно было наблюдать ситуацию, когда китайские молодые художники неумело копировали европейскую технику. Вовлеченные в этот процесс, они, безусловно, определенным образом интегрировали способы отображения действительности, характерные для западной живописи. Подобное изучение и заимствование в сфере творчества действительно имели положительный результат.

Внедрение механизмов иностранного искусства активизировало стремление к повышению духовного благополучия, создало временные предпосылки для формирования рынка в области изобразительного искусства. Кроме того, способы проведения конкретных операций взаимобмена способствовали проникновению китайско-западного культурного продукта на рынок искусства. Творчество художников, появление их произведений на рынке вызвало ожесточенные споры в кругах искусствоведов и критиков. Противники рынка настаивали на том, что искусство не может преследовать материальную выгоду, считали,

что коммерциализация приведет к упадку искусства как такового. Посредством теоретических споров не удалось найти выход из сложившейся ситуации. С распространением рынка коммерческое и некоммерческое творчество постепенно заняли каждое свое место. Произведения, созданные специально для реализации на рынке, продолжали существовать. Возможно, это и есть оптимальный вариант существования искусства в будущем.

Некоторые исследователи полагают, что «после 90-х гг. в китайском искусстве произошел коренной перелом». На самом деле, если попытаться упорядочить общественную культуру этого периода, то можно заметить, что изменения в китайской социальной культуре, которые действительно произошли, предоставили новые возможности для развития искусства. Это заставило его выйти из неловкого положения «неопределенности» в противостояниях теорий и культурных конфликтов и позволило стать на путь стабильного развития, которое оно могло само регулировать. Вместе с тем, в этот период в китайской живописи, в которой доминировала ориентация на «сплав китайского и западного искусства», произошли изменения идеологической направленности, включавшие переосмысление либо возвращение к ценностям традиционного искусства. С тех пор китайская живопись, за исключением существующего и до сих пор имеющего определенное влияние направления «за слияние китайской и западной культуры», находящегося в оппозиции к основному течению, имеет тенденцию к переходу от заимствования идей современного западного искусства к экспериментам, основанным на традиционной китайской монохромной живописи тушью. Такое направление уже заняло важное место в китайском искусстве. Кроме того, результаты нововведений, связанных с использованием ярких цветов и мелких мазков, тоже привлекли внимание людей своими идеями и техническими приемами. Исследования искусствоведов-историков, посвященные китайской цветной живописи, стали теоретической основой для художников, стремящихся

к инновациям в искусстве.

Начиная с 90-х гг. дискуссия, связанная с живописью тушью, была сфокусирована на том, сможет ли она войти в современное искусство и стать основным направлением. По сравнению с 80-ми годами, когда китайская живопись находилась в кризисе, вызванном идеологическим ударом со стороны западной культуры и искусства, вопрос существования живописи тушью в новом мире стал еще более насущным. Однако на фоне возникновения и углубления этой проблемы в Китае после 80-х годов ускорилась урбанизация, и с этим связаны современные преобразовательные тенденции в живописи тушью. Среди таких тенденций основным является «осовременивание», а именно то, каким образом мы понимаем и осознаем «современность» живописи тушью в наше время, какие связи имеет это явление в изобразительном искусстве с культурой общества и в чем его особенности. На протяжении всего XX в. история развития китайской живописи представляет собой постоянный процесс осмысления «современности», каким образом относиться к живописи тушью, как она может соответствовать требованиям времени.

Если китайская живопись тушью сможет в новом веке преодолеть свой региональный характер и получить возможность для обмена идеями с другими культурами, то нельзя будет ограничиваться только лишь чистой формой, необходимо исследовать проблемы и вносить изменения в систему китайской живописи тушью для большего ее высвобождения от сдерживающих рамок. Необходимо рассматривать живопись тушью с точки зрения современного искусства и специфики общественной жизни в данную эпоху. Таким образом мы сможем понять, как современное искусство посредством обновления формы может достигнуть понимания и отображения духа современности.

Начиная с 80-х гг. китайское искусство живописи тушью вместо классических тем стало руководствоваться духовной составляющей, по-прежнему стремилось к традиционным сюжетам «горы и воды» и гуманистическим идеалам. Созерцание и

раздумья, спокойствие и уединенность стали ценностными ориентирами большинства художников в этом стиле, а ускорение темпов индустриализации способствовало обращению живописи тушью к традиционным темам. Очевидно, что постоянные революции и фрагментарный характер современного западного искусства не определяли на протяжении тысячелетий традиции китайского искусства, ведь именно преемственность китайской культуры обеспечила китайской цивилизации особенное место в мировой культуре. На сегодняшний день, когда уже исчезли десятки прежних цивилизаций, величественное существование китайской цивилизации действительно извлекает пользу не из огромной традиционной инертности культуры Китая, а именно от сохранения ее преемственности. Это позволяет китайской живописи тушью взять на себя передовую роль в развитии современного китайского искусства.

Китайская национальная культура долгое время придерживалась того, что вмещала в себя, перерабатывала эти новые внешние факторы, ассимилировала их и самоукреплялась. Вот уже столетие, как западные картины, написанные маслом, проникли в Китай, и уже долгих сто лет существует китайская картина маслом. Масляная живопись, пройдя через ряд изменений, обрела новые черты и стала неотъемлемой частью нового изобразительного искусства. Благодаря своей жизненной силе и оригинальности художественного языка масляная живопись вызвала у людей огромный интерес и восхищение.

Это был трудный и противоречивый век в истории страны, источивший жизненные силы многих художников. Поиски и достижения первого поколения живописцев осуществлялись под влиянием западного искусства – от классического реализма, импрессионизма до различных современных направлений и школ, что способствовало достижению своеобразного баланса в изобразительном искусстве. Индивидуальные поиски китайских художников стали вкладом в многообразие искусства масляной живописи того времени.

На современном этапе одной из национальных особенностей китайской живописи маслом является возрастающий с каждым днем интерес художников к ресурсам традиционной культуры. В отличие от художников прошлого, которые использовали ресурсы традиционного искусства в силу каких-либо политических или социальных потребностей, современные художники исходят из необходимости создавать индивидуальные произведения искусства; они опираются на традиционную культуру, впитывают ее. Они исследуют традиционные идеи, традиционную манеру живописи, заимствуют вкус традиционного искусства, опираясь на современные представления о нем, и в той или иной степени достигают различных заслуживающих внимания результатов [4].

Любовь к использованию туши позволила в значительной степени придать поэтичность формам и фигурам, предоставила возможность выработать особую манеру письма и незаметно повлияла на современных художников, пишущих маслом. Это влияние проявляется в некоторых работах современных художников-пейзажистов в двух формах. Художники, выбирающие одну из этих форм, отнюдь не ограничиваются выбором в качестве конечной цели простого соединения «любви к использованию туши», характерной китайской живописи, с изобразительным языком западного письма маслом. Они заимствуют основы китайской живописи, объединяют материалы для письма маслом и технику письма «гохуа», осуществляя поиск нового облика современной китайской живописи маслом.

Заключение. Характерной особенностью развития китайской живописи в период Китайской Народной Республики являлся синтез традиционной школы изобразительного искусства и западноевропейской с национальной спецификой. Художественные школы существовали еще задолго до образования КНР, и параллельное их существование во многом было противоречивым, происходила достаточно длительная адаптация, но в конечном результате уже с начала XX столетия активизировалось взаимопроник-

новение художественных культур, что привело к образованию своеобразного феномена в изобразительном искусстве, и в частности, к масляной живописи, но с китайской спецификой.

В последние несколько лет китайские художники, пишущие маслом, все больше подчеркивают важность традиционной народной культуры как для осмысления вопросов, относящихся к искусству, так и для своей практики. Некоторые художники-пейзажисты, глубоко интересующиеся китайским традиционным искусством, заимствовали манеру письма традиционных пейзажей «шаньшуй» («горы и воды») и способы работы с кистью и тушью, создав написанные маслом пейзажи, позволяющие

провести множество параллелей с китайскими традиционными пейзажами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Китайская культура 20–40-х годов и современность: сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т Дал. Востока; отв. ред. В. Ф. Соколин. – М.: Наука: Вост. лит., 1993. – 262 с.
2. Разумовский, К. И. Китайское искусство / К. И. Разумовский // Китай: история, экономика, культура, героическая борьба за национальную независимость: сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения; редкол.: В. М. Алексеева [и др.]. – М.; Л., 1940. – С. 326–342.
3. Сидихменов, В. Я. Китай: страницы прошлого / В. Я. Сидихменов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1987. – 446 с.
4. 阮荣春、胡光华著《中国民国美术史(1911–1949)》第260页, 四川美术出版社1992年。= Юань Жунчунь. История искусства Китайской республики, 1911–1949 гг. / Юань Жунчунь, Ну Игуанхуа. – Чандунь: Сычуан. изобраз. искусство, 1992. – 260 с.

Поступила в редакцию 01.04.2013 г.