

люди с синдромом Аспергера, Кристофер склонен испытывать сильную привязанность к дому, в котором он вырос, к привычным предметам и окружающей обстановке. Однако подобной привязанности к людям, даже членам семьи у него нет. Большая часть проблем, с которыми сталкивается герой романа «Загадочное ночное убийство собаки» М. Хэддона, характерны для всех людей с синдромом Аспергера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Haddon, M. The Curious Incident of the Dog in the Night-Time / M. Haddon. – London, 2004. – 271 p.

КИТАЙСКО-ЗАПАДНЫЙ СИНТЕЗ В ЖИВОПИСИ: ТРАНСФОРМАЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Чжэн Чао (г. Минск, Беларусь, Китай)

Модернизация и трансформация китайского изобразительного искусства началась в первой половине XX века – в исторический период стремительных радикальных изменений в китайском обществе. В начале XX века сообщество китайских художников в основном продолжало следовать образцу китайской живописи времён поздней династии Цин. В период формирования нового культурного движения на развитие китайской культуры оказала глубокое влияние тематика «спасение от гибели» и «просвещение». В китайских художественных кругах также началась дискуссия вокруг вопроса внешнего и внутреннего синтеза «традиций и западного влияния», а также о полномерном «реформировании» и «обновлении». В научных кругах существует мнение, что структура модернизации китайского изобразительного искусства на протяжении всего XX века включала в себя четыре варианта: «традиционализм», «синкретизм», «западничество» и «народничество». Отмечалось, что «они являлись как маршрутом развития искусства, так и компасом для творчества, а также обладали функцией социального действия и практическим эффектом в сочетании с «модернизмом» китайского изобразительного искусства» [1, с.123-125].

Устройство современной модели китайской живописи отличается от макромодели китайского изобразительного искусства тем, что осуществляется в рамках двух основных направлений: «традиционализм» и «синкретизм». «Традиционализм» берёт за систему отсчёта западное искусство, сознательно отстаивая, выявляя и восстанавливая традиционные ценности, в надежде тем самым дистанцироваться от Запада. «Синкретизм», в свою очередь, выбирает определенные концепции и стилистические элементы западного искусства и прививает их к традиционной китайской живописи, а также преобразует эти западные факторы. Обе стратегии берут начало того, как привносится новое в развитие китайской живописи под влиянием западной живописи и философии.

1. «Традиционализм» и его представители. «Традиционализм» – это воссоздание традиционного классического следа в условиях новой эпохи, перенос древнего в настоящее, использование традиционной культуры Востока в качестве помощника в противостоянии Западу, стремление устранить проникновение и влияние западной живописи на китайскую живопись. Традиционалисты были преемниками древней традиции живописи художников-литераторов, изучали техники живописи времён династий Тан, Сун, Юань и Мин, а также при помощи нового сознания и подходов способствовали внутренней гибкости и трансформации китайской живописи. Они выступали за сохранение национальной культуры и развитие самых выдающихся традиций под ударами западной культуры. Чэнь Шицзэн своей статье «Ценность живописи художников-литераторов», опубликованной еще в 1921 году, объяснил важность этого явления с двух сторон. Во-первых, со стороны законов искусства. Он утверждал, что законы развития живописи, как в Китае, так и на Западе, переходят от погони за формой и многократного воспроизведения к акценту на субъективном представлении. Таким образом, несмотря на то, что западные картины были очень похожи между собой, с момента возникновения импрессионизма они начали отличаться друг от друга, т.к. основное внимание стало уделяться субъективному выражению, и лишь небольшое – объективному воспроизведению. Это указывает на то, что западные художники признали недостаточной исключительно стремление к внешнему сходству. В китайской же живописи, особенно в живописи художников-литераторов, практическое понимание и в этом направлении было более прогрессивным. Во-вторых, со стороны содержания искусства. Автор статьи считает, что суть искусства заключается в том, чтобы раскрывать умственную, духовную и эмоциональную природу человека, и художники-литераторы рисовали именно в таком ключе. Подлинная китайская живопись художников-литераторов должна включать четыре главных элемента: моральные качества, знания, таланты и мысли человека. Всё это – духовные требования к предмету художественного творчества [2, с.10]. Чэнь Шицзэн переосмыслил и истолковал ценность живописи художников-литераторов как важную веху в истории современного китайского искусства. После Первой мировой войны кризис западной культуры распространился по всей Европе и также передался Китаю. Художественное сообщество обратило внимание на национальный характер. В отличие от сторонников Запада, которые говорили: «Запад = прогресс, Китай = отставание», многие традиционалисты предлагали другой лозунг: «Запад

= материализм, Китай = духовность». Хуан Биньхун является одним из характерных представителей этого направления. В период слияния культур Китая и Запада он, с одной стороны, поддерживал идею исследования макромодели китайской живописи в китайско-западной сравнительной перспективе, а с другой стороны, тщательно изучал саморегуляцию в развитии собственно китайской живописи. Он считал, что между китайской и западной живописью имеются существенные различия. Западное искусство исключительно реалистично, а китайское искусство стремится к символичности. Реалисты обращают больше внимания на внешнюю сторону, символисты – на дух. Это и есть уникальный дух восточного искусства.

Столкнувшись с масштабной тенденцией к интеграции между Китаем и Западом, Пан Тяньшу изначально увидел положительную роль проникновения зарубежной культуры для развития национальной. Однако в своём отношении он очень чётко выступал за увеличение дистанции между китайской и западной живописью. Он плодотворно объяснял и развивал классические закономерности, используя простой технический язык и тонкие примеры. Кроме того, его внимание к способу использования кисти и к композиции, направленным на усиление эффекта и силы воздействия картины, было необходимо для того, чтобы обозначить дистанцию между стилем его картин и западной живописью в самой их сути, на уровне формального языка.

2. «Синкретизм» и его представители. В 1840 и 1857 годах, после двух поражений в Опиумных войнах, китайское сообщество начало процесс глубокого переосмысления собственных ценностей. Поскольку западное общество в то время вступало в период культурного, технологического и научного расцвета, то китайские приверженцы Движения по усвоению заморских дел и реформаторы выступали за использование западных научных и технических достижений для спасения Китая. Эта идея продолжала оказывать влияние на различные сферы китайского общества в течение всей первой половины XX века.

Таким образом, теория эволюции и научное мышление оказали глубокое влияние на китайское общество того времени и стали идеологической и теоретической основой «нового художественного движения» этого периода. Внедрение западной системы образования, акцент на интеграции и стремление к инновациям – еще один способ современной трансформации китайской живописи.

В китайском художественном сообществе непрерывно усиливается призыв к «реформированию национальной живописи». Так, Кан Ювэй предложил следующий путь к удержанию от упадка китайской национальной живописи: «Интеграция Китая и Запада создаст новую обстановку для развития китайского изобразительного искусства». «Художественная революция», предложенная Чэнь Дусю, стала продолжением идеи «подрыва феодальной традиционной культуры и спасения разлагающейся китайской культуры при помощи западной культуры». Например: «Невозможно не использовать реалистичный дух западной живописи для реформирования китайской национальной живописи» [3, с.86]. Таким образом, в первой половине 20-го века наиболее выразительно проявляются тенденции «синкретизма». Его представителями являются Линнаньская школа живописи, Сюй Бэйхун и Лин Фэнмянь, каждый из которых углубился в направлении реализма, экспрессионизма и постимпрессионизма, осуществляя, таким образом, поиски китайско-западной интеграции.

Первоначально известная как «эклектичная», Линнаньская школа живописи была самым ранним представителем «синкретизма» в современной трансформации китайской живописи. Основной стиль школы – это впитывание западной манеры живописи, уже усвоенной до этого в Японии. В композиции – акцент на чувстве пространства, в манере живописи – акцент на цвете и малое использование линий, в сюжетах – внимание к реальной жизни и новым, свежим интерциям: очень много общего с японской новой художественной школой.

Взгляды и действия Сюй Бэйхуна в отношении реформ в китайской живописи указали весьма конструктивный путь «китайско-западной интеграции» для последующего направления развития китайской национальной живописи. А именно – сочетание реализма западноевропейской школы и традиционной китайской техники изображений, состоящих из множества линий. Его отношение к традиционной живописи было следующим: «Хорошее должно быть сохранено, особенно хорошее – продолжено, плохое – исправлено, недостатки – восполнены, а затем – проведена интеграция в суть западной живописи» [4, с.3]. Он создал большое количество портретов на исторические темы, сочетая китайскую и западную манеры живописи. Фигуры, особенно открытые части тела, изображались с использованием реалистического подхода западноевропейской школы, в то время как в изображении складок одежды и силуэтов людей сохранялись линии из китайской техники «гунби» (тонкого письма). Наиболее удачно его метод слияния проявил себя в портретной живописи, выдающимся примером которой является «Портрет Тагора».

Использование западных концепций и методов реалистической живописи для преобразования вариантов китайской живописи соответствовало не только функциям и потребностям общества того времени, но и внутренним потребностям собственного развития китайской живописи. Цзян Чжаохэ был главным практиком синтеза западной реалистической живописи и китайской. Он одним из первых уже с 30-х гг. XX века, начал исследовать реалистичные стили портретной живописи тушью, которые отличались от традиционных изображений людей тушью. Глядя на визуальную структуру и технику картин, они пытались объединить точные контуры, участки и соотношения света и тени, присущие некоторым западным стилям живописи, с языком туши китайской национальной живописи, чтобы изобразить таким образом жизненную силу.

Стиль Линь Фэнмяня – это столкновение западного модернизма с китайским народным искусством. По его мнению, искусство – это продукт эмоций. Он больше размышлял о проблемах человечества, искусства и философии, чем о социальной реальности. Это направление, которое после войны с Японией получило маркер «искусство для искусства» и подверглось критике, также определило тот факт, что художественное движение, которое художник начал после возвращения домой, было крайне трудно развернуть в тех суровых реалиях. Концепция живописи Лин Фэнмэня близка к экспрессионизму в западном современном искусстве. Он уделяет особое внимание эстетике и креативности самой картины. В вопросе китайско-западного синтеза он фокусируется на изучении языка живописи: современным взглядом рассматривает китайскую медь, театр теней, вырезание из бумаги, настенную живопись, фарфор Цинхуа. В изобилии формальных факторов он ищет выразительные символы, изображая вместе с тем пейзажи в стиле Сезанна, фон в стиле Матисса и разложенные на части объекты в стиле Пикассо. «Его искусство не является беспринципным слиянием Китая и Запада: оно укоренено в почве национальных традиций и ориентировано на творческую трансформацию и развитие традиций китайской живописи, широко заимствованных в прошлом и настоящем [5, с.496].

После того как началась японская война, массовое искусство воодушевилось, борьба между Китаем и Западом ослабла, дискуссии по поводу обновления китайской живописи значительно изменились, начиная от содержания и заканчивая формой. Первостепенным встал вопрос «что рисовать». Вопрос «как рисовать», в соответствии с требованиями революционного реализма, в условиях критики западного абстрактного искусства, формализма и традиции китайской живописи художников-литераторов, получил направление на старательный поиск и развитие «национальных форм», которые бы пользовались популярностью среди народных масс. То есть, европеизированная китайская живопись должна была держаться на войне сопротивления и на народных массах. В противном случае это была бы просто одна из техник изображения.

Таким образом, в первой половине 20-го века, столкнувшись с различными культурными представлениями о китайской и западной традиции, несмотря на выбор разных методов радикальных изменений, современная трансформация китайской живописи, благодаря двойному эффекту социальных, культурных и других внешних факторов, а также внутреннего эволюционного механизма, напрямую предоставила пространство для изменений и развития китайской живописи. Выбор пути интеграции между Китаем и Западом, и в особенности выбор западной реалистической живописи и созданный таким образом стиль реалистической живописи тушью, открыл для китайской живописи новый путь выражения монохроматического стиля, позволивший традиционным формам монохромной портретной живописи с большой творческой силой прорваться через свои собственные оковы. Синтез художественной культуры Китая с Западом, реалистичная визуальная структура и язык кисти и туши расширили границы традиционной китайской живописи, повлияв на ее дальнейшее развитие.

ЛИТЕРАТУРА

1. 潘公凯.中国现代美术之路：“自觉”与“四大主义”.文艺研究.2007(4).124-125页[Пан Гункай. Путь китайского современного искусства: «самосознание» и «четыре величия». Литературные исследования. – 2007. – № 4. – С. 124–125.]
2. 陈师曾.文人画之价值.：姚渔湘编.中国画讨论集.上海：立达书局，1932.10页[Чэнь Шицзэн. Ценность литературной живописи: Яо Юйсян, ред. Обсуждение китайской живописи. Шанхай: Книжный магазин Rieter, – 1932. – С. 10.]
3. 陈独秀语：新青年.86页1919年1月15日[Чэнь Дуйсю : Новая молодежь – 1919. – С. 86.]
4. 徐悲鸿.中国画改良之方法.徐悲鸿文集.上海：上海画报出版社，2005.3页[Сюй Бэйхун. Метод совершенствования китайской живописи. Коллекция Сюй Бэйхуна. Шанхай: Иллюстрированное издательство Шанхая – 2005. – С. 3.]
5. 林木.20世纪中国画研究.现代部分.南宁：广西美术出版社，2000.496页[Лин Му. Исследования по китайской живописи в 20 веке · Современная часть. Наньнин: издательство Guangxi Fine Arts – 2000. – С. 496.]