

Чжан Юн

Российская государственная специализированная академия искусств 121165,
Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ В XX ВЕКЕ

С началом Опиумной войны в середине XIX века передовая зарубежная наука и технологии продемонстрировали китайскому народу техническое отставание от развитых стран. Возникло понимание, что необходимо знакомиться с западными технологиями, западной культурой, пришло осознание важности западной мысли и образования. На этом фоне в Китай проникло европейское искусство масляной живописи. В первой части статьи анализируется ожесточенная полемика, развернувшаяся в XX веке в китайских культурных и художественных кругах, связанная с распространением в Поднебесной европейского искусства. Во второй части статьи выделено три основных этапа в развитии китайской масляной живописи XX века. Здесь же рассматриваются основные пути внедрения и распространения новой техники живописи, методы обучения в рамках нового направления и уровень его влияния на каждом этапе. По прошествии более ста лет — с начала XX века и до настоящего времени — европейская масляная живопись была воспринята Китаем и стала важной частью его культуры.

Ключевые слова: интеграция Китая и Запада, китайская масляная живопись, движение новой культуры «4 мая», социалистический реализм, Кан Ювэй, Чэнь Дусю, Цай Юаньпэй, Линь Фэнмянь

DOI: 10.36871/hon.202201014

Статья поступила в редакцию: 2 ноября 2021 года

Рекомендована в печать: 14 января 2022 года

Сведения об авторе:

Чжан Юн — аспирант (Китайская Народная Республика)

191788284@qq.com

ORCID: 0000-0002-9090-9722

1. ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА КИТАЙСКУЮ ТЕОРИЮ ИСКУССТВА

С начала XX века западная культура и искусство начали стремительно распространяться в Китае. Движение за новую культуру 4 мая привело к всесторонним изменениям. Было положено начало всеобщему просвещению, основу которого составили такие понятия, как «демократия» и «наука». Новые тенденции из Европы и Соединенных Штатов в большом количестве проникали в Китай. Интерес к ним вызвал волну критики в адрес старой морали, старых систем и старой культуры Китая. Активные социальные преобразования затронули искусство, как и многие стороны жизни китайского общества. Пути развития традиционной

китайской живописи под влиянием европейского искусства были в то время в центре внимания культурных и общественных деятелей Китая. Некоторые интеллектуалы в области изящных искусств выступали за изучение западного художественного творчества с целью реформирования китайской живописи, что оказало решающее влияние на трансформацию китайского искусства и окончательно разрушило закрытый цикл эволюции китайской художественной традиции, что позволило начать ее модернизацию в новом социальном контексте.

1.1. Споры о реформе и революции

В начале XX века история развития современного китайского искусства была тесно связана с движением вестернизации (европеизации) Китая. Многие политики и мыслители, находящиеся в авангарде эпохи великих

перемен, уделяли внимание развитию искусства. Конфликт различных мнений приводил к ожесточенным спорам. Рождавшиеся в них идеи оказывали непосредственное влияние на развитие китайского искусства. Среди мнений выявились как относительно консервативные правые, так и радикально левые позиции, отстаивавшие «тотальную вестернизацию». Одним словом, хотя желание перемен было всеобщим, различные споры, касающиеся реформ и преобразований, возникали бесконечно. В числе наиболее влиятельных упомянем консервативную работу Кан Ювэя «Идеи о реформировании китайской живописи» и наиболее радикальную публикацию Чэнь Дусю «Художественная революция».

1.1.1. Идеи Кан Ювэя о реформировании китайской живописи

Зимой 1917 года организатор реформистских движений Кан Ювэй изложил свои взгляды на реформирование китайской живописи в «Предисловии к Собранию картин Ванму Каотана». Ученый считал, что китайская живопись должна упразднить традицию художников-литераторов, идущую со времен династий Сун и Юань, и изучить реалистический художественный стиль времен династий Цзинь и Тан — восстановить древнее, чтобы создать новое, а затем изучить реалистические техники Запада. Тогда, по его мнению, можно существенно развить дух реализма, имеющий место в китайской живописи. Идеи Кан Ювэя, касающиеся реформирования китайской живописи, явились продолжением его политических взглядов.

1.1.2. Идеи Чэнь Дусю о революционных преобразованиях китайской живописи

В полемике с реформистами, сторонники революционных преобразований Чэнь Дусю и Лу Чжэн предприняли яростную атаку на состояние искусства того времени, их идеи были более радикальными. В 1918 году в периодическом издании «Новая молодежь» было опубликовано письмо Лу Чжэна главному редактору журнала Чэнь Дусю, в котором говорилось, что изобразительное искусство страны дошло до точки невозврата. Только через фундаментальную революцию традиционное искусство может продвигаться вперед. В своем ответе г-н Чэнь Дусю высказал предложение: «Если вы хотите улучшить китайскую живопись, вы должны сначала сделать в ней революцию. Потому что для улучшения китайской живописи вы должны перенять реалистический дух жи-

вописи зарубежной» [8]. Идеи Чэнь Дусю о революционных преобразованиях китайской живописи отразили концепцию Движения Новой Культуры и Движения Национального Спасения. После этого в мире китайского искусства прокатилась волна низвержения авторитетной художественной системы «Четырех Ванов»¹, господствовавшей в китайской живописи, начиная с XVII и вплоть до начала XX века. Что касается реформирования китайской живописи, то Чэнь Дусю неоднократно предлагал импортировать европейский реализм и перенять дух и технику масляной живописи.

Ученые с глубоким пониманием китайских культурных традиций Кан Ювэй и Чэнь Дусю критиковали работы художников-литераторов, но акцент в их критических замечаниях был разным: Кан Ювэй отрицал статус художников-литераторов, уничижительно отзываясь об их работах, а Чэнь Дусю полностью отрицал право на существование живописи художников-литераторов, настаивая на революции. В частности, он указывал на систему рисования художников-литераторов кистью и тушью как на основу проблемы, полностью отрицая перманентные правила художественного языка китайской живописи, и надеялся, что новая китайская живопись будет основываться на законах западного реализма, в которых воплощен научный дух. Другими словами, он отрицал самозамкнутый эволюционный цикл китайской живописи.

Разное отношение к живописи художников-литераторов породило два различных решения. Кан Ювэй выдвигал в качестве ведущего способ коррекции, цель которой — сделать китайскую живопись более реалистичной; Чэнь, напротив, связывал реализм с программой по изменению использования в китайской живописи туши и кисти. Предложения Кан Ювэя о реформировании китайской живописи и особенно предложения Чэнь Дусю, высказанные им в «Теории художественной революции», были явно радикальными и на самом деле явились частью их политических амбиций. Однако развитие искусства часто не совпадает с идейной траекторией политиков. Как мыслителям и политикам Кан Ювэю и Чэнь Дусю не хватило практического опыта художников.

¹ «Четыре Вана» — это художники Ван Шиминь, Ван Цзянь, Ван Хуэй и Ван Юньци, которые в начале империи Цин были главными представителями академической живописной школы. С ними вместе работали также Юнь Шоупин и У Ли.

1.2. Предложение по интеграции живописного искусства Китая и Запада

В Движении новой культуры именно революционеры, способствовавшие социальным изменениям, первыми предложили «интеграцию искусства Китая и Запада». В то время китайские мыслители, политики и художники почти в один голос высказывались за использование западного реализма для преобразования китайской живописи. Но кроме Кан Ювэя и Чэнь Дусю были и такие, как Цай Юаньпэй и Сюй Бэйхун, последовательно опровергавшие аргумент об использовании реализма западной живописи для преобразования живописи китайской.

В предисловии к «Библиографии собрания Ванму Цаотана», опубликованной в 1917 году, Кан Ювэй писал, что «к нынешней династии китайская живопись дошла до самого печального состояния». В начале века это была первая попытка выступить за культурную интеграцию Китая и Запада. Кан Ювэй считал, что традиционной китайской живописи не хватает точных реалистических техник западного искусства, и что «желательно взять лучшее от формы европейской живописи, чтобы восполнить недостатки наших картин» [4].

Чэнь Дусю полагал, что принятие западного реализма станет средством поддержки демократии и науки, а также высказывался за использование западного реалистического стиля для осуществления революции в традиционной китайской живописи. Он писал, что дух реализма, характерный для западного искусства — это острый меч, который улучшит традиционную китайскую живопись и представит ее в новом свете. Если современные китайские художники не хотят повторять старые приемы древних мастеров, а желают достичь своих художественных целей, они должны изучить и перенять реалистический дух европейской масляной живописи.

Со своей стороны, Цай Юаньпэй считал, что реализм западного искусства — это внедрение науки в изобразительное искусство, и поощрял интеграцию национальных культур в качестве отправной точки для восприятия сущности западного искусства, полагая, что путь интеграции Китая и Запада выражается в том, что китайское и западное искусство учатся на сильных сторонах друг друга и выработывают единый художественный язык [6].

Размышления художника Сюй Бэйхуна по поводу статус-кво китайской живописи того периода схожи со взглядами Кан Ювэя, Чэнь Дусю, Лу Чжэна и других. В мае 1918 года он

выступил с речью «Об эволюции китайской живописи» на конференции в Пекинском университете и предложил более радикальные меры по улучшению китайской живописи. Сюй четко сформулировал, что «лучшие из древних приемов надо сохранить, исчезающие надо продолжать культивировать, плохие — изменить, а недостаточные — дополнить приемами западной живописи, которые для этого подходят» [2]. Пять пунктов, предложенных Сюй Бэйхуном, были нацелены на совершенствование китайской живописи для того, чтобы выйти из состояния упадка, вызванного чрезмерным консерватизмом.

Еще один китайский живописец, Линь Фэнмянь, выступал за художественную теорию «примирения Китая и Запада». В своей статье «Будущее восточного и западного искусства», опубликованной в 1926 году, он высказался так: «Западное искусство сосредоточено на подражании природе, результатом чего является реализм. Восточное искусство основано на описании и воображении, в результате возникает склонность к живописи идей... В западном искусстве создание формы ... объективно, что из-за слишком развитой формы и недостатка отображения эмоций нередко превращает ... само искусство в печатную продукцию В восточном искусстве создание формы субъективно, но из-за того, что форма не слишком развита, искусство часто не может выразить необходимых эмоций, оно превращает кисть в орудие досужего развлечения, в связи с чем искусство теряет свой значительный статус в обществе. Таким образом, в действительности, то, чего не хватает западному искусству, является сильной стороной восточного и наоборот — в том, чего не хватает искусству Востока, преуспело западное искусство. Одним словом, мы должны сделать все возможное, чтобы импортировать сильные стороны западного искусства и надеяться, что его развитая форма сможет удовлетворить наши внутренние эмоциональные потребности и осуществить возрождение китайского искусства» [3].

Идея интеграции Китая и Запада, которая всеми единодушно была предложена, обусловлена несколькими причинами: с одной стороны, живопись литераторов, сохраняющаяся со времен династий Юань, Мин и Цин, стала подражательной, лишенной творческого вдохновения, при моделировании персонажей ей не доставало анатомических знаний, и это было слабым звеном в их живописи. С другой стороны, в начале XX века «обучение у Запада» стало модным лозунгом. Западные

высокореалистичные методы считались научными, в то время как простой и небрежный стиль китайской живописи литераторов считался ненаучным. В связи с этим Кан Ювэй, Чэнь Дусю, Сюй Бэйхун и другие деятели культуры выступали за изучение западного реализма и в целях реформирования искусства литераторов предлагали обогатить его техникой западной живописи.

2. ОСНОВНЫЕ ПУТИ И СПОСОБЫ ПРОНИКНОВЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО И АМЕРИКАНСКОГО ИСКУССТВА В КИТАЙСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

На развитие китайской масляной живописи в основном оказали воздействие Япония и европейские страны, среди которых преобладало влияние Франции. Сначала новый стиль пришел из соседней Японии, позже большое количество китайских студентов отправилось на учебу во Францию и другие страны Европы; в 1950-х годах имело место всестороннее исследование опыта Советского Союза и внедрение советских моделей обучения. С точки

зрения путей и способов насаждения нового стиля, развитие китайской масляной живописи можно разделить на этапы, каждый из которых имеет свои особенности и тесно связан с конъюнктурой того времени (см. табл.).

2.1. Эмбриональный период (с XVIII до начала XX века)

Распространение западной живописи на Восток во времена династий Мин и Цин — это только зарождение обмена между восточной и западной цивилизациями. В конце династии Мин и начале династии Цин (XVIII–XIX) миссионеры завозят в Китай европейские масляные картины. С начала Опиумных войн Китай осознал влияние западных сил модернизации и постепенно сформировал свой осознанный ответ как на экономическом уровне, так и на уровне политической системы и даже культуры и образования. «Проникновение западной науки на Восток»² — уникальное явление в области китайской новой истории и культуры [7]. Началось просвещение Китая в сфере искусства масляной живописи. Как спутник миссионерской деятельности западных священников-иезуитов просвещение началось с подарков императору Ванли династии Мин.

Таблица

Пути проникновения и распространения масляной живописи в Китае

Этап	Эмбриональный период	Первый этап	Второй этап	Третий этап
Эпоха	Поздняя Мин и ранняя Цин (XVIII — начало XX вв.)	Китайская Республика (начало — середина XX века)	После основания Китайской Народной Республики (1950-60-е годы)	С начала проведения политики реформ и открытости (1977 год по настоящее время)
Способы проникновения	Миссионеры	Студенты, учававшиеся за границей	Преподаватели и студенты Академии художеств	Преподаватели студенты Академии художеств
Пути распространения	Проникновение западной живописи на Восток	Обучение в Европе и Японии	Знакомство с советской моделью	Заимствование у современных западных школ
Пути изучения	Пассивное наблюдение	Осознанное изучение	Обучение по плану правительства	Осознанное изучение
Сфера влияния	Немногочисленные верующие или сироты, к которым имели доступ миссионеры	Первоначальное создание системы образования европейского образца	Всестороннее совершенствование системы образования советского образца	Заимствование разнообразных идей и элементов западной системы образования

² «Проникновение западной живописи на Восток» [*Eastern Transition (Western Painting)*] — культурный феномен постепенной локализации западной живописи на Востоке. С начала XX века западная живопись постепенно стала предметом внимания китайских теоретиков искусства. См. Лю Сяолу:

«Западная живопись на Востоке и этапы закрепления масляной техники в художественной сфере». «Искусство Востока», вып. 14, 2005; Ли Чао: «История ранней китайской масляной живописи». Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2004.

Этот долгий процесс длился более 300 лет: начиная с «даров» и заканчивая сознательным выбором интеллектуалов, творивших в конце эпохи династии Цин.

Деятельность итальянского миссионера Маттео Риччи в период правления императора Ванли принято считать началом «проникновения западной науки в Китай». Среди других миссионеров самыми известными были итальянский монах-иезуит Джузеппе Кастильоне (1688–1766), Пан Тинчжан, француз Ван Чжичэн и другие. Западные художники добровольно отказались от традиционных материалов и методов масляной живописи, однако в процессе изображения света, теней и цвета они интегрировали западные методы живописи в китайские картины, сформировав таким образом уникальный стиль. Подобный симбиоз местных визуально-эстетических традиций и западной масляной живописи, несомненно, явился самым ранним примером укоренения масляной живописи в Китае, но первый, кто этого добился, не был китайцем. Однако когда в Китай проникло западное искусство, его влияние не распространялось дальше дворца. На фоне традиционного пути развития китайской живописи распространение западного искусства было лишь маргинальным явлением — естественным результатом первой встречи двух непохожих цивилизаций.

На этом этапе масляные картины, которые в основном были выполнены западными миссионерами, вбирали в себя элементы китайской живописи. Миссионеры не могли полностью понять ее сущность, что привело к механическому сочетанию европейской масляной и китайской традиционной живописи. В глазах китайских художников-литераторов западные картины были не чем иным, как изделиями ремесленников³. И хотя «западная живопись проникала на Восток», появлялись новые стили и новые визуальные методы, но ее масштабы и влияние в этот период, равно как и распространение, были минимальны, и этому явлению было трудно как-либо повлиять на культурное и художественное видение китайского народа [1]. Таким образом становится понятным, что на первых порах масляная живопись не смогла привлечь внимания китайцев из-за их уверенности в собственной

традиции, не говоря уже о замене традиционной китайской живописи; масляная живопись не вошла в магистральное направление китайского искусства того времени. С тех пор, как итальянский миссионер и художник Кастильоне в 1715 году впервые приехал в Поднебесную, и до конца XIX века маслом писали только несколько западных художников, а китайские художники по-настоящему овладели европейской техникой масляной живописи лишь к концу XIX века.

После Опиумных войн активизировались контакты Китая с зарубежными странами. Западные религиозные и коммерческие масляные картины все чаще попадали в Поднебесную, оказывая все более значительное влияние на китайскую живопись. В период правления Тунчжи европейские миссионеры открыли детский дом в долине Тушань в Шанхае и обучали в Картинной галерее усыновленных сирот различным навыкам, в том числе европейским техникам масляной живописи. В конце династии Цин и в начале существования Китайской Республики из Картинной галереи приюта в долине Тушань вышли Чжоу Сян, Чжан Югуан, Сюй Юнцин и другие художники, которые работали в Шанхае. В то же время некоторые китайские литераторы отправились в европейские страны, где смогли увидеть оригинальные картины западно-европейских художников, следствием чего стало создание таких работ как «Записки о масляной живописи Парижа» Сюэ Фучэна или «Путешествие в Италию» Кан Ювэя, где описываются картины художников итальянского Возрождения. Благодаря им китайское интеллектуальное сообщество впервые узнало о принципиально ином виде живописного искусства, который кардинально отличался от традиционной китайской живописи.

2.2. Первый этап: после создания Китайской Республики. Китайские студенты отправляются в Европу изучать живопись

Живопись как форма инородной культуры впервые вошла в сферу китайской цивилизации только в начале прошлого века. С распространением западного образования и развитием движения за новую культуру, масляная живопись стала позиционироваться в Китае как важный вид искусства, способствующий совершенствованию китайской живописи.

Патриотически настроенная молодежь, воодушевленная Движением за новую куль-

³ Китайский придворный художник Цзоу Игуэй так прокомментировал картины западных художников: «Здесь нет приемов, хотя они и исполнены с хорошим знанием ремесла, но это не искусство».

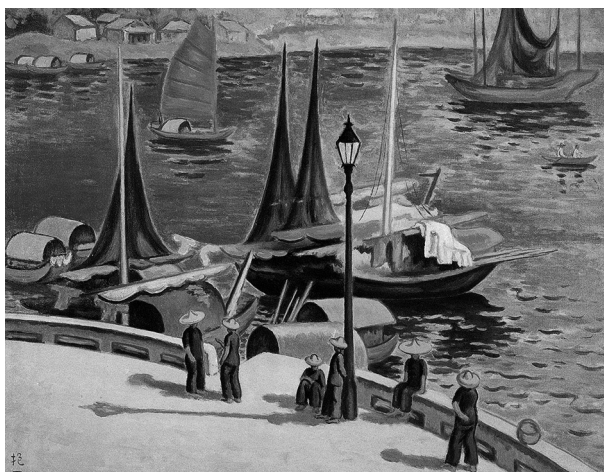


Рис. 1. Чэнь Баои. «Гонконгская пристань».
72 × 90,5 см. Холст, масло, 1942 год

туру и обеспокоенная возможностью исчезновения национальной живописи, стремилась найти пути ее спасения. Чтобы стать пионерами китайской живописи маслом и изыскать новые пути интеграции китайского и западного искусства, многие молодые люди отправлялись в Европу, Америку, Японию и другие страны для изучения масляной живописи, в основном сосредоточившись на европейской реалистической школе. В этот период изучение западного искусства в Китае продвинулось от фазы пассивного принятия к фазе активного обучения.

В 1920–1930-х годах с созданием художественных академий по всей стране и возвращением обучавшихся из-за границы многие художники, познакомившиеся с методами европейской масляной живописи в сочетании с особенностями китайского традиционного искусства, выдвинули идею «интеграции китайского и западного искусства» и стали осуществлять исследования в этом направлении. Испытав влияние новой формы живописи, они представили на Родине технику масляной живописи, что способствовало распространению этой школы в Китае.

Молодые художники привезли из Европы передовые западные технологии и концепции преподавания. В этот период распространение в Китае масляной живописи значительно ускорилось.

Так, Чжоу Сян, вернувшись в 1911 году, создал в Китае Художественную школу; годом позже Лю Хайсу основал Шанхайскую Академию художеств и впервые использовал для занятий натурщиков; в 1919 году глава образовательного ведомства Цай Юаньпей инициировал открытие первой Нацио-

нальной Художественной школы в Пекине, директором которой стал Линь Фэнмянь; в 1927 году в Центральном университете был открыт художественный факультет, его деканом стал Сюй Бэйхун; в 1928 году в Ханчжоу была открыта первая Национальная академия художеств на уровне университета (ректор Линь Фэнмянь).

Все художники, имевшие опыт обучения за границей и начавшие работать маслом (Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Лю Хайсу, Пан Юлян и др.), стали пионерами в своей области и оказали на масляную живопись Китая и традиционный китайский художественный язык огромное влияние, длившееся все следующее столетие. Сюй Бэйхун стал основополагающей фигурой в распространении европейских реалистических масляных картин в Китае. В своем творчестве он использовал традиционный для Запада реалистический художественный язык, чтобы реформировать стиль традиционной китайской живописи. И тематика, и содержание его картин преисполнены духом традиционной китайской культуры. В работах другого представителя этой плеяды, Линь Фэнмяня (в манере его письма, цветовой гамме или пространственной композиции), отражается сочетание форм и характеристик двух стилей — Востока и Запада, и благодаря это-



Рис. 2. Пан Юлян. «Автопортрет у окна».
Холст, масло, 1945 год

му во всей полноте раскрывается эlegantность и воздушность китайской традиции. Хотя у этих художников был различный стиль и манера письма, в них проявлялись восточные эстетические характеристики. Художники этого периода получили хорошее образование и унаследовали культурные традиции своей страны, что неизбежно раскрывалось в процессе создания картин, созданных в стиле масляной живописи.

Таким образом, после того как первое поколение художников, работавших масляными красками и прошедших обучение в Европе и Японии, вернулось в Китай, большая часть из них начала работать в художественных академиях или в Министерстве образования, став главной силой в распространении в Китае европейского художественного образования, а также масляной живописи.

2.3. Второй этап: от основания Китайской Народной Республики в 1949 году и до окончания Культурной революции в 1976 году. Существенное советское влияние на китайское искусство

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году одна за другой стали появляться художественные академии. Тем не менее только после 1953 года в них появилась специальность «Масляная живопись», а в 1958 году по ней состоялся первый выпуск живописцев. Когда была достигнута социальная стабильность, масляная живопись начала быстро развиваться, что продолжалось с середины 1950-х годов вплоть до начала «культурной революции». В контексте тесных отношений между СССР и Китаем советская масляная живопись оказала сильное влияние на китайскую, которая вступила в стадию «полномасштабной советизации». В частности, в 1955 году К. М. Максимов проводил уроки масляной живописи в Центральной академии художеств, официально представив советские методы преподавания и воспитав группу живописцев. Китайские академии искусств ввели преподавание масляной живописи по системе П. П. Чистякова, которая была основной в Советском Союзе и быстро стала единственной в Китае.

В этот период студенты из Китая отправлялись в Советский Союз и Восточную Европу для изучения масляной живописи, а некоторые из них поехали в Германию, Чехословакию и другие страны. Поддержка, оказывавшаяся китайским коммунисти-

ческим правительством развитию искусства масляной живописи и осуществляемое им руководство, сделали возможным полномасштабный рост талантов, количество произведений также значительно увеличилось. Появилось много художников, умеющих работать в стиле реализма, таких как Дон Сивэнь, Ло Гунлю, Ван Шикоу, У Цзожень и др. Они добились значительных результатов в своей художественной практике, используя реалистические техники.

Картина Дун Сивэня «Церемония основания государства» от композиции до формы и цвета вобрала характерные национальные черты народных новогодних картин и ярко передала групповой образ лидеров-основателей. Произведение имело большое политическое значение. В картине «Председатель Мао на горе Цзинганшань» Ло Гунлю продемонстрировал слияние западной масляной живописи и традиционных китайских техник. Гора на заднем плане пейзажа наследует традиции китайской живописи и написана в виде точек и мазков краски. Главный герой картины — Председатель Мао — изображен с использованием широких мазков, больших цветных пятен и линий, в чем также усматриваются китайские культурные особенности [5].

В соответствии с политическими требованиями правительства Коммунистической партии о том, что «новое изобразительное искусство не должно быть оторвано от людей», основой содержания китайских масляных картин стало восхваление победы в революционной войне. Посредством модернизации реалистических техник в них отображалась новая социалистическая реальность. На этом этапе в китайской масляной живописи установилось единое художественное мышление и стиль, который был реалистичным. Творческая тема, связанная с жизнью Нового Китая, одновременно служила политическим целям и была источником героического пафоса художников.

В этот период появился целый ряд революционных исторических картин, таких как «Призыв в армию» Ван Шикоу, «Война в туннелях» Ло Гунлю, «Захват моста Лудин» Ли Цзунциня, «Переход через снежные горы» Ай Чжунсиня, «Пять героев горы Ланъя» Чжан Цзяньцзюня, «Перед атакой» Хэ Кондэ и другие.

Таковы основные характеристики стиля китайской живописи в период, продолжавшийся до конца 1970-х годов.

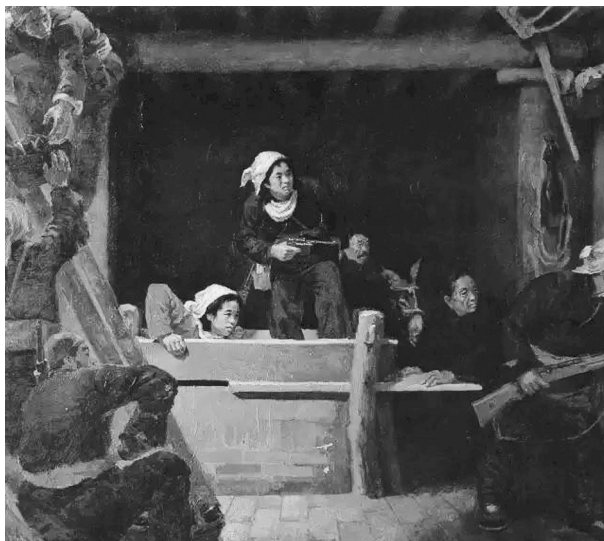


Рис. 3. Ло Гунлю. «Война в туннелях». 140 × 169 см. Холст, масло, 1952 год. Из собрания Музея китайской революции



Рис. 4. Дун Сивэнь. «Церемония основания государства». 405 × 230 см. Холст, масло, 1952–1953 годы. Из собрания Национального музея Китая

2.4. Третий этап: с 1977 года по настоящее время. Тесный контакт с западным искусством

После окончания «культурной революции» Китай стал осуществлять политику реформ и открытости. С открытием страны западное искусство вновь стало проникать в Китай. Китайцы с энтузиазмом относились к изучению европейского искусства масляной живописи, а китайская живопись маслом также вошла в период плодотворного развития.

Из-за всесторонней критики «Великой пролетарской культурной революции» Мао Цзэдуна (1966–1976) в китайском художественном мире появилось «искусство шрамов», и большинство работ отражало трагичный путь и менталитет поколения, прошедшего через «пролетарскую культурную революцию». Позднее появился стиль живо-

писи, названный «деревенским реализмом». Эти работы были основаны на воспроизведении местных обычаев и фотореалистичных методах компоновки картин. Они действительно демонстрировали условия жизни китайских сельских районов и населявших их крестьян и хорошо отражали китайские культурные традиции и социальную жизнь, что вызвало в то время психологический шок. В 1980-е годы Китай вступил в следующий исторический период, названный «новой эрой». После того, как закончился период хаоса, масляная живопись, как и все китайское искусство, претерпела серьезные изменения. В начале 1980-х годов группа ярких молодых художников создала ряд картин маслом с характерными чертами реализма, среди которых особенно выделяются картины «Отец» Луо Чжунли и серия картин «Тибет» Чен Данцина.

В середине 1980-х годов художественная мысль была на пике своей активности. Западная культура и искусство хлынули в страну, что оказало большое влияние на китайскую живопись маслом. Это предоста-



Рис. 5. Луо Чжунли. «Отец». 215 × 150 см. Холст, масло, 1980 год

вило китайским художникам возможность всестороннего изучения и обращения к западным образцам. Значительное количество молодых живописцев проявили большой интерес и с энтузиазмом обратились к имитации западного модерна. Так зародилось целое направление в мире живописи, которое в то время называлось «новая волна 85-го года». Эта тенденция быстро сошла на нет и не оставила после себя заметного числа успешных работ, но сыграла роль в содействии обновлению художественных концепций и формированию художественного разнообразия. Картины, написанные маслом в середине и конце 1980-х годов, более глубоко отражали реальную жизнь и изобиловали разнообразными художественными формами и стилями, ломая монотонные творческие и выразительные методы прошлого.

Одним словом, с 1980-х годов открытая среда дала художникам понимание основных тенденций, характерных для зарубежной живописи, а поиск новых идей стал общим направлением. Один за другим художники порывают с единообразными методами, реализм теряет свою монополию как единственно возможное творческое направление. В то же время техника выражения становится более разнообразной. В искусстве живописи находят отражение и реализм, и абстракционизм, что демонстрирует диверсификацию тенденций развития. В целом 20 лет после 1980-х годов были периодом, прошедшим без единого для всех стиля и без доминирующих концепций. Если и было что-то общее на данном этапе, так это субъективное стремление художника к современности (в том ее понимании, которое предоставляла западная живопись), индивидуальным ценностям и языку самой картины, но объективно это стремление совпадало с заботой о местных проблемах и возвращении к местной культуре.

Можно сказать, что после политики реформ и открытости масляная живопись в Китае получила дальнейшее развитие. Это был этап, когда она двигалась к диверсификации и индивидуализации. В контексте глобализации культуры и искусства китайская и западная культуры продолжали обмениваться и оказывать влияние друг на друга.

С энергичным развитием в Китае современного искусства масляная живопись также продолжает привлекать художников. Живописцы выбрали такую деятельность, которая вписывается в текущую глобальную художественную тенденцию, сохраняя при этом дух

местной культуры. Типичные художники этого периода — У Гуаньчжун, Цзинь Шаньги, Ван Хуайцин, Луо Чжунли, Ши Чун, Лю Сяодун, Цзэн Фаньчжи и другие.



Рис. 6. У Гуаньчжун. «Чжоучжуан». 148 × 297 см. Холст, масло, 1997 год



Рис. 7. Фан Лицзюнь. «Вторая серия (10)». 70,1 × 116,4 см. Холст, масло 1992–1993 годы

3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трансформация китайской масляной живописи от подражания иностранным образцам до превращения в составную часть китайского изобразительного искусства включает три стадии. В первой половине XX века группа китайских художников, учившихся в Европе, испытала влияние различных школ западного искусства того времени; в середине XX века живописцы научились художественному стилю советского социалистического реализма, и хотя из-за напряженности советско-китайских отношений обмена между художественными кругами были прерваны, творческий стиль социалистического реализма продолжал сохранять свое влияние в Китае. В конце XX века наступил этап всестороннего обучения искусству живописи у западных стран, процесс аккумуляции всего нового, а через несколько поколений, благодаря постоянным усилиям художников, работавших маслом, западная масля-

ная живопись интегрировалась в китайскую культурную орбиту и стала важной частью искусства Поднебесной. За период чуть более ста лет — с начала XX века и до на-

ших дней — масляная живопись прижилась в Китае, стала важной частью его культуры, а дух китайских традиций стал воплощаться в картинах художников, пишущих маслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. 杜航. 论王悦之油画作品中的“中国化”特征 [D]. 陕西师范大学. 2017:1. Ду Хань. О характеристиках «китаизации» масляной живописи в картинах Ван Юэчжи [D] Педагогический университет провинции Шэньси. 2017. С. 1.
2. 郎绍君, 水天中. 二十世纪中国美术文选(上卷) [M]. 上海:上海书画出版社, 1999: 39 p. Лан Шаоцзюнь, Шуй Тяньчжун. Избранные произведения китайского искусства XX века [M]. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи. 1999. Том 1. С. 39.
3. 林风眠. 东西艺术之前途 [J] // 东方杂志. 1926 年第23卷第10号. Линь Фэнмянь. Прошлое и будущее восточного и западного искусства [J] // Восточный журнал. 1926. Т. 23. № 10.
4. 刘淳. 中国油画史 [M]. 北京:中国青年出版社, 2016: 33 p. Лю Чунь. История китайской масляной живописи [M]. Пекин: Китайское молодежное издательство, 2016. С. 33.
5. 徐明. 当代中国油画“本土化”进程探析 [D]. 重庆大学. 2016: 4. Сюй Минь. Анализ процесса «локализации» современной китайской масляной живописи [D]. Университет Чунцина. 2016. С. 4.
6. 蔡元培. 在北大画法研讨会之演说词 [J] // 北京大学学报. 1919年10月25日. Цай Юаньпэй. Выступление на конференции, посвященной методам живописи в Пекинском университете [J] // Журнал Пекинского университета. 25 октября 1919.
7. 朱朴. 现代美术家: 画论、画论、作品、生平·林风眠 [C]. 上海:学林出版社. 1996: 9 p. Чжу Пу. Современные художники: теория живописи, произведения, биографии. Линь Фэнмянь [C]. Шанхай. 1996. С. 9.
8. 陈独秀. 美术革命—答吕澂 // 《新青年》第6卷第1号, 1919年. Чэнь Дусю. Художественная революция — ответ Лу Чэню // Новая молодежь. 1919. Т. 6. № 1.

Zhang Yong

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

THE SPREAD OF EUROPEAN OIL PAINTING IN CHINA IN THE XXTH CENTURY

With the outbreak of the Opium War in the mid-XIXth century, advanced foreign science and technology made the Chinese nationalists see the gap between them and the developed countries, so they gradually began to lose their sense of national pride and realized the importance of learning and adopting Western technology, Western culture, Western thought and Western education, and step by step they started to study the West comprehensively. In this context, European oil painting was brought to China. The first part of the article analyzes the heated debates that arose in Chinese cultural and artistic circles during the XXth century, when European art began to be widely introduced into China. In the second part, the spread of European oil painting in China and the development of Chinese oil painting in the XXth century are divided into three main stages according to the development characteristics of different eras. It also discusses the main ways of introducing and disseminating new painting techniques, teaching methods and the extent of influence at each stage. After more than 100 years, European oil painting was accepted by China and became an important part of Chinese culture.

Keywords: China-Western integration, Chinese oil painting, the "May Fourth" New Culture Movement, Socialist realism, Kang Youwei, Chen Duxiu, Cai Yuanpei, Lin Fengmian

DOI: 10.36871/hon.202201014

Received: November 2, 2021

Accepted: January 14, 2022

Information about the author:

Zhang Yong — Ph.D. student (People's Republic of China)

191788284@qq.com

ORCID: 0000-0002-9090-9722

REFERENCES

1. Du Hang. 论王悦之油画作品中的“中国化”特征 [On the Characteristics of "Chineseness" in Wang Yuezhi's Oil Paintings]. Doctoral dissertation. Xi'an, 2017, pp. 1. (In Chinese)
2. Lang Shaojun, Shui Tianzhong. 二十世纪中国美术文选 [Selected Works of Chinese Fine Arts in the XXth century]. Vol. 1. Shanghai, 1999, pp. 39. (In Chinese)
3. Lin Fengmian. 东西艺术之前途 [The Future of Eastern and Western Art]. 东方杂志 [Oriental Journal]. 1926, vol. 23, no. 10. (In Chinese)
4. Liu Chun. 中国油画史 [History of Chinese Oil Painting]. Beijing, 2016, pp. 33. (In Chinese)
5. Xu Ming. 当代中国油画“本土化”进程探析 [Analysis of the "Localization" Process of Contemporary Chinese Oil Painting]. Doctoral dissertation. Chongqing, 2016, pp. 4. (In Chinese)
6. Cai Yuanpei. 在北大画法研讨会之演说词 [Speech at the Peking University's Conference on Painting Technique]. 北京大学学报 [Journal of Peking University]. Beijing, 1919, October 25. (In Chinese)
7. Zhu Pu. 现代美术家：画论、画论、作品、生平·林风眠 [Modern Artists: Painting Theory, Works, Life History. Lin Fengmian]. Vol. 9. Shanghai, 1996. (In Chinese)
8. Chen Duxiu. 美术革命答吕澂 [Art Revolution — Answer to Lu Cheng]. 新青年 [New Youth]. 1919, vol. 6, no. 1. (In Chinese)

