



ХАО СЯО ХУА

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КИТАЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ ТА НОВІТНІХ ЕСТЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

Висвітлено актуальні процеси, які визначили особливості розвитку китайського мистецтва протягом означеного часу. Розкрито характер впливів західноєвропейського мистецтва. Коротко висвітлені основні етапи проникнення європейського олійного малярства в Китай, його роль у процесах оновлення традиційного живопису. Основна увага зосереджена на аналізі мистецьких явищ періоду після «культурної революції».

**Ключові слова:** гохуа, сіанхуа, «живопис шрамів», «сільський реалізм», форма, зміст, «новий живопис освічених людей Китаю».

© ХАО СЯО ХУА, 2013

У сучасному китайському образотворчому мистецтві питання традицій і новаторських концепцій стилетворення стоїть надзвичайно гостро та актуалізується у численних критичних статтях та монографіях провідних китайських істориків мистецтва. Ця проблема має свою історію, початки якої сягають другої половини ХVІ століття. Вона пов'язана з проникненням у Китай в цей час європейського олійного малярства. Для того, щоб зрозуміти характер взаємозв'язку традицій і зовнішніх впливів на сучасному історичному етапі зупинимося коротко на характеристиці довготривалого процесу ознайомлення китайського традиційного живопису гохуа з європейським малярством. Цей термін було введено у науковий обіг наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття, і дослівно він означає «живопис нашої країни», або «державний живопис» (скорочення від Чжунго хуа — Китайський живопис). Поява цього терміна була викликана необхідністю протиставити традиційний живопис західноєвропейському — сіанхуа, тобто олійному малярству, або юхуа — заморському живопису олійними фарбами.

У країні ще за часи династії Мін (1368—1644) з'являються перші місіонери — італійські єзуїти. Вони привезли до Китаю і представили в імператорському палаці на огляд картини італійських живописців з зображенням Мадонни, Ісуса Христа та інших християнських святих, виконані в олійній техніці, що було абсолютно новим для Китаю. За часів династії Цин (1644—1912) у 1715 році до Китаю приїхали: італієць Джузеппе Кастільоне, який став придворним живописцем і отримав ім'я Лан Шинін, Ігнатіус Січельбардт з Богемії та інші [17, р. 146]. В основному вони малювали портрети та природу з натури в дусі європейського мистецтва. Значення цих художників у тому, що вони ознайомили китайських живописців з європейською художньою культурою, та все ж західні методи написання картин не справили у той час суттєвого впливу на традиційний китайський живопис тушшю на папері або на шовку у вигляді довгих горизонтальних або вертикальних сувоїв.

Після «опіумної» війни 1840 року в історії Китаю почався період, що у сучасному китайському мистецтвознавстві отримав назву Модерна. Він тривав до 1919 року, за часом майже збігаючись з європейським. На характер живопису цього складного періоду мала вплив низка факторів. Це і політичні суперечки, і економічна нестабільність, а також близь-

ке знайомство китайського мистецтва з художньою культурою Заходу. В живописі, зокрема у портреті та жанровому малярстві, з'являється так званий «змішаний стиль», культивований офіційним мистецтвом: застосовувалась перспективна побудова композиції, деякі живописці намагались писати олійними фарбами на полотні [14, с. 34].

На зламі ХІХ—ХХ століть у країні настає потепління внутрішньонаціональних та міжнародних стосунків. Це сприяло зростанню авторитету європейського живопису. Китайські художники пробують свої сили в техніці олійного малярства, а для підвищення майстерності і ближчого ознайомлення з європейською культурою від'їжджають у Європу, переважно до Франції, де вивчають тогочасне мистецтво, а також цікавляться класицизмом і реалізмом першої половини ХІХ століття.

Важливо відзначити, що увага до європейської художньої культури стимулювала активізацію діяльності осередків мистецької освіти — академій, середніх навчальних художніх закладів, відділів образотворчого мистецтва при університетах. В той же час починає свій розвиток художня критика, теорія мистецтва, спрямована на осмислення процесів, що відбуваються у китайському мистецтві, у першу чергу у живописі, який історично був його провідним видом [16, с. 93]. Прихильниками оновлення традицій виступали молоді митці, а також і представники старшої генерації живописців, які продовжували свою освіту у європейських художніх академіях і займалися, окрім творчої, педагогічною діяльністю у національних мистецьких вишах. Так, на початку ХХ століття в Китаї утворився «Рух 4 травня», починає видаватися журнал «Нова молодь», на шпальтах якого друкуються критичні і аналітичні статті, в яких автори викладають своє бачення стану китайського мистецтва, висувають власні концепції його реформування. Так, критик Чень Дусю писав: «Якщо ми бажаємо покращити китайський живопис, перед усім необхідно реформувати живопис Ванів (мається на увазі ортодоксальна школа живописців ХVІІІ — початку ХІХ ст. — Прим. автора). Тому що удосконалення китайського живопису не можливе без звернення до духу західного реалізму... Тільки використовуючи принципи реалізму, художник в стані розвинути свій талант, знайти власний стиль, уникнути шабло-

нів...» [13, с. 302—303]. Подібні думки висловлювали провідні живописці першої половини ХХ століття Лінь Феньмянь та Сюй Бейхун [12, с. 111]. Сюй Бейхун, зокрема, вважав, і здійснював це у своїй педагогічній практиці, що удосконалення національного малярства можливо лише шляхом включення в живопис елементів західного мистецтва. Моделі художньої освіти, запропоновані митцем, призвели до поступових змін у характері естетичної концепції китайського живопису [12, с. 76].

Несприятливими для розвитку мистецтва були 1950-ті — 1970-ті роки — час «культурної революції». Живописці були суворо обмежені в тематиці: заохочувалось малювання портретів «товариша Мао», революційних сюжетів («Створення КНР» Дон Сівенна, «Клятва комуністів» У Мопу тощо). Портрети вождів малювали з фотографій в техніці олійного живопису. Популярним стає побутовий жанр, де оспівувалось «щасливе життя китайського народу» та його «світле майбутнє» [15, с. 410]. Лише такі видатні і відомі у Європі живописці, як Ци Байші, Пань Тяньшоу, Ли Кежань, Лінь Феньмянь та деякі інші знайшли у собі мужність дотримуватись традицій гохау.

Суперечки щодо питання про шляхи розвитку національного мистецтва з особливою силою розгорнулись в країні після «культурної революції». В цей час у китайському малярстві з'явилися дві течії — «живопис шрамів» та «сільський реалізм».

«Живопис шрамів» виник як безпосередня реакція на трагедії народу і інтелігенції в роки «культурної революції». Художники прагнули показати правду, розкрити істинний зміст того, що відбувалося в країні. Своїми творами вони закликали пам'ятати страждання народу в ці тяжкі роки. Переважно ці твори були виконані у техніці олійного живопису. Яскравим прикладом цього напрямку вважається цикл ілюстрацій до роману «Дерево Фен». В своїх ілюстраціях автори представили настільки реальні образи знакових діячів «культурної революції», що викликали цілу низку відгуків у пресі, бо ці твори торкалися «шрамів» у пам'яті й у душах мільйонів китайців [3, с. 31]. Живописці цього напрямку у своїх творах прагнули розкрити внутрішній світ людини, її прагнення, настрої — усе те, що було викреслено з мистецтва у десятиліття «культурної революції».

Течія «сільській реалізм» виникає у 1980-х роках. «Сільські реалісти» малювали звичайне життя китайського села, сільську працю, природу, тобто звертались до традиційної тематики. Живописці малювали картини переважно побутового жанру, відображаючи реальне життя простої людини.

Ці течії свідчать, що епоха ідолопоклонства відійшла у минуле і мистецтво перестало бути інструментом державної політики. «Живопис шрамів» і «Сільській реалізм» стали поштовхом до активізації мистецького життя, що у першу чергу охопило молоду генерацію живописців.

З кінця 1970-х в країні спостерігається послаблення політичного тиску, живопис поступово переходить від типового до індивідуального у відображенні дійсності. Саме з цього часу починається сучасна епоха у китайському мистецтві.

Пожвавлення у суспільному житті, дискусії у мистецькому середовищі призвели до активізації теоретичної думки у сфері культури, відіграли важливу стимулюючу роль у появі досліджень в галузі китайського мистецтва, у першу чергу живопису.

Процес звільнення від догматичних теорій часів «культурної революції» був доволі складним і довгим, і тривав, приблизно, з кінця 1970-х до середини 80-х років. Полеми для дискусій став найавторитетніший в країні журнал «Мейшу» («Образотворче мистецтво»), науково-періодичне видання Всекитайської асоціації художників. Він став свого роду вікном у світ сучасного мистецтва, який знайомив країну з провідними тенденціями його розвитку, як у Китаї, так і закордоном. На його сторінках друкувались статті, авторами яких були історики мистецтва, критики, художники, які відверто, без упереджень, висловлювали свої думки про минуле, сучасне і майбутнє китайського мистецтва, як вони бачили його подальшу долю.

Особливо гостра полемика розгорнулася в ці роки з проблем форми і змісту в живописі. Живописець У Гуаньчжунь у 1979 році в журналі «Мейшу» опублікував статтю під назвою «Краса живописної форми», де висловив свої думки відносно теоретичних засад китайського живопису. Він гостро критикував тогочасний стан теоретичної думки, яка нав'язувала застарілі уявлення про мистецтво і негативно ставилася до новаційних пошуків молодих митців. Він, зокрема, відзначав: «Процес осмислю-

вання створення художнього образу... — це процес осмислювання форми. Краса форми є ключовою складовою у творчості митця, це особливий прийом, яким ми користуємося для служіння своїм мистецтвом народу...» [9, с. 30].

Продовжуючи свої міркування відносно сучасного розуміння форми, у статті «Про красу абстракції» У Гуаньчжунь писав: «Краса абстракції — це ядро краси форми, любов людей до краси форми і абстракція є інстинктивною» [12, с. 34—35]. В опублікованій у «Мейшу» статті «Зміст визначає форму?» художник писав: «Є один неписаний закон: зміст визначає форму. Від нього ми, працівники мистецтва, довгі роки не можемо відступити ні на крок. Ми — майстри образотворчого мистецтва, основний аспект нашої праці — це форма, наша біда — також форма. Це не означає, що не потрібно думати, не потрібний зміст, не потрібні межі; наші думки, зміст, межі об'єднуються у кістковому мозку своєї форми, народжуються з народженням форми, і зникають з руйнуванням форми. Змісту не слід визначати форму, він використовує форму, вимагає форми..., але не має потреби створювати патріархальну систему, коли усі живуть душа в душу» [11, с. 21—22].

Ці три статті У Гуаньчжуна викликали живу дискусію в середовищі художників і теоретиків. Тільки в «Мейшу» було опубліковано біля сімдесяти статей мистецтвознавців, які брали участь у їх обговоренні. Одні підтримували автора, інші критикували і вважали, що «однобічне прагнення до краси форм веде до неминучого послаблення необхідної у мистецтві функції пізнання, функції фіксації думки та функції естетичного сприйняття» [7, с. 5]. Процитований фрагмент відгуку належав групі теоретиків з Інституту образотворчих мистецтв міста Чженьцзянь. Теоретик і художник Пен Де вважав, що «єдина функція образотворчого мистецтва — це естетична; прагнення до краси форми, пошук і оволодіння розумінням краси форми — це найголовніший ключ до успіху усіх видатних майстрів, це передумова до передачі з покоління до покоління усіх найцінніших творів мистецтва» [4, с. 23].

Розгорнута дискусія на теоретичні теми відіграла стимулюючу роль для розвитку мистецтва. Митці почали сміливіше, вільніше здійснювати процес пошуку власної мови мистецтва. Молоде покоління жи-

вописців відчуло підтримку своїм новаційним починанням. Авторитет теорій періоду «культурної революції» похитнувся, і це сприяло оновленню мистецької думки і мистецьких процесів в цілому.

Друга половина 1980-х — 1990-ті роки були періодом активної діяльності творчої молоді. У 1985 році у Китайській художній галереї відбулась «Виставка творів прогресивної китайської молоді», на якій експонувалось 572 твори молодих живописців континентального Китаю. Виставка продемонструвала, що молоді художники, випускники мистецьких навчальних закладів прагнуть самовизначитись, працюючи під впливом сюрреалізму. Це свідчило, що звільнившись від диктату політики, китайські художники знайшли для себе нові сфери реалізації творчих задумів: їхні твори стали виразом багатоманіття форм і концепцій в мистецтві. Так, пекінський живописець Чжань Цзюнь у своїй картині «5 квітня 1976 року»<sup>1</sup> застосував художній прийом поп-арту. Він пояснив: «Працюючи над полотном, я користувався ксероксом, бризкав фарбами, діяв методом аплікації — намагався сучасними засобами донести сюжет до китайської молоді» [5, с. 39]. Художник і критик Юань Юньфу зауважив, що твори молодих, представлені на виставці, демонструють, що «душевні переживання вже переросли для мистецтва у весну, яка розквітає тисячами квітів» [4, с. 36]. Ця виставка зайняла важливе місце у сучасному китайському мистецтві. Вона стала провісником змін, дала змогу мистецтву Китаю увійти в нову епоху.

З другої половини 1980-х років в Китаї створюється величезна кількість мистецьких об'єднань. Важливу роль в осучасненні мистецьких процесів стала група під назвою «Ідея 85» («Нова течія у живописі — 85»), об'єднання, яке вважають генератором нових прогресивних ідей. Публічна діяльність групи почалась з організації конференції, на яку були запрошені критики, мистецтвознавці, культурологи, митці різних жанрів і видів мистецтва, серед яких були й ті, котрі працювали у Західній Європі і США. Головною темою дискусій стала необхідність реформування китайського мистецтва не залежно від по-

літичного режиму. Учасники конференції не дійшли до спільної думки, і дискусії з питання, «яким має стати сучасне китайське мистецтво — чи модернізуватись в дусі західного мистецтва, чи розвиватись на традиційному ґрунті» продовжувались і, по суті, тривають до цього часу.

У межах «Нової течії...» утворилось багато угруповань художників, переважно живописців, у різних регіонах країни. Молоді художники створюють свої колективи по усіх двадцяти провінціях, автономних районах, містах центрального підпорядкування. Усього протягом 1985—1987 років було створено 87 мистецьких об'єднань. Творча молодь активно вбирала західний модернізм, пост-модернізм, сюрреалізм, дадаїзм, поп-арт і концептуальне мистецтво. Кожний колектив намагався сконструювати власну естетичну програму, яку вважав унікальною. Так, наприклад, у Харбіні була організована група «Художники Півночі», які проповідували «північну цивілізацію», яка перевершить не лише традиційну, а й західну модель. Проте, свою філософію вони доносили до глядача засобами західноєвропейського сюрреалізму, абстракціонізму, зображуючи вкриті кригою ріки Північного Китаю, підкреслюючи їх чистоту як свідчення величі духу людей Півночі [6, с. 83].

1990-ті роки прийнято називати багатополюсним періодом у розвитку китайського мистецтва. Це був час політичних, культурних, соціальних змін не лише у Піднебесній, а й у Східній Європі, що також не могло не вплинути на творчий процес. У китайському малярстві цього часу були усі напрямки, стилі і техніки — від традиційних до ультрасучасних, в їх числі інсталяції, перформансу, відео-арту, концептуального мистецтва тощо.

На хвилі піднесення сучасного мистецтва переживає розквіт і традиційне мистецтво, у якому гармонійно поєднуються сучасні та класичні форми художнього вислову. Після того, як наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років на мистецькій арені Китаю відгриміли суперечки з приводу «Нової течії у живописі — 85» і сучасної «гохуа», увага живописців, істориків мистецтва і зацікавленої публіки була звернута до «нового живопису освічених людей» як відродження веньженьхуа — «живопису освічених людей» (або «інтелектуалів», «ерудитів»). У традиційному китайському малярстві цей напрямок зародився у XIV ст. Саме понят-

<sup>1</sup> У цей день відбувся т.зв. Тяньаньменський інцидент, коли на головну площу Пекіна вийшло близько двох мільйонів китайців, щоб вшанувати пам'ять померлого Чжоу Еньлая. Вони були розігнані поліцією і військами.



тя «живопис освічених людей» ввів в обіг і обґрунтував живописець і теоретик Дун Цзі-чан (1555—1636) [2, с. 65]. Цей напрямок живопису виріс на ґрунті традиційної китайської художньої культури. На його розвиток великий вплив мала поезія: представники «веньженьхуа» вважали, що у живописі головне не форма, а зміст. Тому у їхніх творах важливу роль відігравала каліграфія: вони малювали на сувоях легкими мазками чорної туші пейзажі або птахів, і супроводжували зображене фрагментами видатних поетичних творів або власними сентенціями. Свій живопис вони протиставляли прийнятим нормам академічного живопису. Їхнє мистецтво було далеким від політики, влади, вони проповідували красу, спокій і свободу, у своїх творах вони оспівували гармонію людини і природи [8, с. 4].

Наприкінці 1980-х років «новий живопис освічених людей» заявив про себе як про продовжувачів традицій на новому історичному етапі і відразу привернув до себе увагу митців і громадськості. У 1989 році у Пекіні, в Китайській галереї образотворчих мистецтв, відбулась «Виставка нового живопису освічених людей Китаю», організаторами якої був Китайський інститут образотворчих мистецтв Академії мистецтв і Гонконгський Центр культурних обмінів. Починаючи з цієї виставки про «новий живопис...» заговорили як про нове яскраве явище у мистецтві країни. Особливістю цього напрямку в живописі було те, що застосовуючи прийоми традиційної національної школи, вони намагались знайти шляхи до поєднання сучасних естетичних концепцій і традицій з її філософсько-поетичним наповненням. Художники-інтелектуали, відштовхуючись від традиційної основи, розширили межі «веньженьхуа», надали нового обличчя традиційному китайському малярству. Вони прагнули втілити дух сучасності, застосовуючи традиційні форми. Цей напрямок відіграв важливу роль у формуванні мистецтва Китаю новітнього часу як художнього явища, яке міцно стоїть на ґрунті традицій, осмислюючи їх як невичерпне джерело творчості.

Наприкінці 2005 року Асоціація діячів мистецтва КНР організували всекитайський семінар з теорії образотворчого мистецтва під гаслом «Тенденції у китайському та світовому мистецтві». Результати дебатів відносно сутності глобалізаційних процесів та їх впливів на сучасне китайське мистецтво підсу-

мував провідний китайський теоретик, мистецтвознавець Гао Мінлу: «...Не залежно від того, надуманою чи реальною є проблема глобалізації у мистецтві або чи зможе китайське мистецтво витримати іспит, пов'язаний з могутнім зарубіжним впливом, нова якість розвитку сучасного мистецтва Китаю буде отримана на ґрунті підтримання національних традицій і використання досвіду зарубіжного мистецтва. В умовах впливу сучасного мистецтва Заходу розвиток сучасного китайського мистецтва мусить йти на основі унікальної культурної спадщини китайської нації, дотримуватись курсу на художнє багатоманіття, демократизацію, ...уникати сліпого копіювання західного мистецтва» [1, с. 197—199]. Важко не погодитися з думкою Гао Мінлу: у більш як тисячолітній історії традиційне китайське образотворче мистецтво поступово набувало своєї унікальної художньої форми. «Традиційна національна культура — це могутня рушійна сила, яка дасть змогу китайському живопису досягти вершин світового мистецтва!» [1, с. 210].

Як бачимо, у мистецькому середовищі країни дискутуються не лише проблеми впровадження в життя новітніх теорій і творчих практик, а й необхідність збереження традицій, адже у світову художню культуру китайське мистецтво увійшло саме своєю національною самобутністю. Це також свідчить про постійні творчі пошуки у середовищі китайських митців, де експеримент поєднується з ретельним вивченням класичної культурної спадщини, що сприяє розширенню діапазону засобів виразності через взаємопроникнення різних мистецьких явищ.

1. Гао Мін Лу. Стена — історія і грані сучасного мистецтва / Гао Мін Лу. — Пекін, 2006. — 280 с. — (Видання китайською мовою).
2. Дун Цзі-чан. Око живописи. Мастера искусства об искусстве : в 2-х т. — Т. 1: Средние века / Дун Цзі-чан. — М., 1965. — 380 с. — (Видання китайською мовою).
3. Ін Цзінань. Один стукаю у двері — близький погляд на китайський живопис / Ін Цзінань. — Пекін, 1993. — 210 с. — (Видання китайською мовою).
4. Лу Хун. Китайське сучасне мистецтво 1979—1999. Олійний живопис / Лу Хун. — Ухань, 2001. — 198 с. — (Видання китайською мовою).
5. Лу Хун, Сунь Чженьхуа. Інородне тіло — мистецтво перформансу в Китаї / Лу Хун, Сунь Чженьхуа. — Шіцзячжуан, 2006. — 162 с. — (Видання китайською мовою).

6. Люй Пен. Історія сучасного мистецтва Китаю. 1990—1999 / Люй Пен. — Чанша, 2000. — 296 с. — (Видання китайською мовою).
7. Пен Де. Головне — це не мистецтво / Пен Де // Мейшу. — 1979. — № 10. — С. 3—10. — (Видання китайською мовою).
8. Соколов С. К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи (направление «веньженьхуа») : автореф. дис. канд. искусствовед.: 17.00.04 / С. Соколов. — М. : Институт истории искусств Мин. культ. СССР, 1973. — 23 с.
9. У Гуаньчжунь // Мейшу. — 1979. — № 5. — С. 30—49. — (Видання китайською мовою).
10. У Гуаньчжунь // Мейшу — 1979. — № 6. — С. 30—52. — (Видання китайською мовою).
11. У Гуаньчжунь // Мейшу. — 1979. — № 7. — С. 14—22. — (Видання китайською мовою).
12. У Чжи. Психологічний аналіз політичного мистецтва і щинічного реалізму 90-х років Китаю / У Чжи. — Пекін, 2002. — 320 с. — (Видання китайською мовою).
13. Хан Цзянь. Нове реальне мистецтво — між реальним і сокровенним / Хан Цзянь. — Чанша, 1999. — 405 с. — (Видання китайською мовою).
14. Чжу Ин-пен. АВС китайського живопису / Чжу Ин-пен. — Шанхай, 1928. — 90 с. — (Видання китайською мовою).
15. Цин Чан. Історія китайського живопису / Цин Чан. — Пекін, 2008. — 528 с. — (Видання китайською мовою).
16. Чень Фу Цзи. Художник і патріот / Чень Фу Цзи. — Шанхай, 1998. — 110 с. — (Видання китайською мовою).
17. Prodan M. Chinese art an introduction / M. Prodan. — London, 1958. — 198 p.

*Hao Xiao Hua*

ACTUAL PROBLEMS OF CHINESE ART DURING THE SECOND HALF XX — EARLY XXI cc. IN THE CONTEXT OF TRADITIONS AND MODERN AESTHETIC CONCEPTS

The article has thrown some light upon the current processes that determined the development of Chinese art during the mentioned time. The character of impacts of Western European art on Chinese one has been disclosed. Short outline has been presented as for main stages in penetration of European oil painting in China as well as its role in renovation of traditional painting. Main attention has been paid to analytic studies of artistic phenomena appeared during period after the «cultural revolution».

**Keywords:** Guohua, xiyanghua, «painting scars», «rural realism», «Artists of the North», the form, content, «new paintings enlightened people of China».

*Xiao Sяo Xua*

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI вв. В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ И НОВЕЙШИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

Освещены актуальные процессы, обусловившие особенности развития китайского искусства на протяжении указанного периода времени. Раскрыт характер влияния западно-европейского искусства. Кратко изложены основные этапы проникновения европейской масляной живописи в Китай, ее роль в процессах обновления традиционной живописи. Основное внимание сосредоточено на анализе художественных явлений периода после «культурной революции».

**Ключевые слова:** гохуа, сиянхуа, «живопись шрамов», «сельский реализм», «Художники Севера», форма, содержание, «новая живопись просвещенных людей Китая».