



УДК 75.03:75.01:75.021:7.036"19/20"(510)=161.2

Сунь КЕ

КИТАЙСЬКИЙ ОЛІЙНИЙ ЖИВОПИС ПЕРІОДУ «ШРАМІВ МИСТЕЦТВА» ТА ВИНИКНЕННЯ НЕОКЛАСИЦИЗМУ

Проаналізовані перетворення і розвиток жанрових і тематичних особливостей китайського олійного живопису за часів виникнення і активного розвитку стилю «шрамів мистецтва». Описаний вплив загальносуспільних тенденцій на розвиток образотворчого мистецтва вказаного періоду. З'ясовано, що багато художників і мистецтвознавців того часу апелювали до мистецької спадщини попередніх періодів та намагалися повернути широко розповсюджений реалізм до його витоків, до принципів «місцевого мистецтва». Розглянуті передумови та причини становлення напрямку «неокласичного мистецтва» та вплив на нього національних культурних особливостей у контексті пошуку китайськими художниками шляхів реінтеграції у глобальний мистецький простір та самоідентифікації в ньому.

Ключові слова: Китай, олійний живопис, шрами мистецтва, місцеве мистецтво, неокласичне мистецтво, художні особливості, стилі.

© С. КЕ, 2018

Постановка проблеми. Після завершення культурної революції художні ідеї стали більш незалежними. Виник і активно розвивався стиль, згодом названий «шрамами мистецтва». Як і раніше, багато художників і мистецтвознавців користувалися багатьма надбаннями історії китайського мистецтва, філософськими здобутками з притаманними їм особливими рисами, що створило сприятливі умови для виникнення і становлення стилю «місцевого мистецтва». Потім виник напрям «неокласичного мистецтва», що стало цікавою особливістю китайського олійного живопису та впливало на нього й у постмодерні часи. Таким чином, у кінці ХХ століття кожна школа реалізму знову почала поширювати свої ідеї по всьому Китаю. Реалізм, як і раніше, займав своє важливе місце, тож при дослідженні мистецтва означеного часового проміжку необхідно першочергово звернути увагу на трансформації у реалістичному живописі, що і виконано у нашій статті.

Відомо, що реалізм має сотні років історії свого існування в Китаї, то чому ж в кінці ХХ століття знову з'явився неокласицизм? Цей факт, насамперед, показує, що реалізм, незалежно від історичного періоду, є чільним напрямком у світі китайського живопису. Це твердження частково справедливе і для сучасного мистецтва, що також має бути враховано під час провадження мистецтвознавчих студій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Означеної проблематики торкалися у мистецтвознавчих розвідках Лу Вей, М. Неглинська, А. Полубота, Просеков, Ван Фей, Цзінь Шаньї, Цзоу Юїнь та інші. Та олійний живопис, що є для Китаю одним із найзнаковіших видів мистецтва, водночас є і відносно новим, тож багато наукової інформації наразі залишилося поза увагою шанованих дослідників.

Виклад основного матеріалу. Після 1979 року внаслідок політичних змін у Китаї світ мистецтва також почав змінюватися і ставати вільнішим. Величезні зміни відбулися в мистецькій думці, в ідеях авторів і в художній мові їхніх картин. Адже всі стилі сучасного світового мистецтва, які прийшли в Китай раніше, хоч і були заміщені соцреалізмом, але тією чи іншою мірою виживали і вицікували, щоб знову відкрити для Китаю весь світ. Коли знову одночасно з'явилися різні школи живопису, почався період нового реалізму. Зупинимось детальніше на становленні мистецтва в кінці ХХ століття, перш за все, вивчимо процеси переходу від епохи радянського впливу до утвердження китайського неокласичного мистецтва, відкритого для взаємних трансформацій у рамках світової міжкультурної взаємодії.

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 5 (143), 2018

Період «Шрамів мистецтва» і місцеве мистецтво. 1978—1979 роки стали не тільки стартом політики реформ і відкритості в Китаї, але і початком нової ери китайського мистецтва. Політичні зміни вплинули також на розвиток культури, вони стали потужним чинником перетворення всіх видів мистецтв, а отже і олійного живопису. Народні думки та ідеї почали звільнятися. В цей час і виник феномен стилю, названого «шрами мистецтва».

За словами М. Неглінської, «є підстави вважати прологом до сучасного мистецтва період між 1978—1984 рр., що розпочався незабаром після смерті Мао Цзедуна (9 вересня 1976 р.), коли китайське мистецтво ще не оговталось від тиску режиму і все ще знаходячись в шоковому стані, приклало зусилля до одужання» [1]. Дослідниця, з нашої точки зору, помітила дуже важливий момент: передумання цього періоду становленню сучасного мистецтва. Він не тільки залишив для історії чудові твори мистецтва, що відбивали протистояння соціалізму і комуністичній ідеології, а й створив основу для більш пізніх новітніх змін в сучасному мистецтві.

«Шрами мистецтва» — це мистецький феномен, який відповідає явищу «ран і шрамів літератури», їх можна зіставити з періодом «відлиги» в мистецтві СРСР. Цей стиль є формою перегляду культурних орієнтирів і викликаного ним звинувачення щодо десятирічного періоду «Культурної революції». «Шрами мистецтва» частково ґрунтувалися на людських інстинктах і емоціях: озираючись на свою недавню історію, діячі мистецтва засуджували колишнє лицемірство і тотальну залежність. Ван Фей, досліджуючи цей період у мистецтві Китаю, стверджував: «Напрямки, породжені китайським живописом цього часу, «сільський реалізм» (термін, позначений нами як «місцеве мистецтво». — К.) і «живопис шрамів», відбили прагнення до гуманізації суспільства і загоєння отриманих ним ран» [2, с. 130]. Справді, тоді більшість художників прославляли дух гуманізму та прагнули зобразити просту людину в її житті. З іншого боку, позначився і китайський менталітет, сформований протягом всієї історії. Просеков дає йому таке визначення: «Думати по-китайськи — це значить: думати метафорами, типовими ситуаціями, які знаходяться в свідомості у формі прислів'їв, приказок, стійких виразів і в основному походять з історичного досвіду. Менталітет звичайного китайця проявляєть-

ся в тому, що він неквапливий в роздумах, висновках, намагається контролювати своє мислення і не шукати прямих шляхів, в ньому сильно розвинене почуття обов'язку» [3]. Отже, після тривалого тотального контролю мистецтва і культури художники в період реформ не стали похапцем і повністю змінювати мистецтво Китаю, створюючи нові напрямки, заперечуючи історію, натомість — вдалися до знайомого їм реалізму, як одного з найбільш виразних для ілюстрації соціальних змін китайських стилів.

Дослідники відзначають загальнокультурний фундамент політики реформ і відкритості, який відбивався і на мистецтві: «Ніяке економічне зростання в такій величезній, розмаїтій і складній країні, яку можна порівняти з цілим континентом, країні обтяженій безліччю проблем, що накопичилися за півтора століття безперервних і нищівних катастроф, не були б можливі без дії сил, що виходять далеко за межі економіки. Йдеться про колосальний культурно-історичний потенціал Китаю, аналогів якого не має жодна країна сучасного світу. Цей безпрецедентний за тривалістю накопичення і різноманітності форм духовний досвід здатний ставати продуктивною силою і перетворюватися в соціальну матерію» [4]. Власне, це є підтвердженням тої істини, що культура і мистецтво є основними цілями, заради яких і відбувається розвиток людства. У цьому сенсі, сучасне економічне диво Китаю видається цілком заслуженим — адже спирається на багатотисялітню китайську культуру.

Основним лейтмотивом «шрамів мистецтва» є драма, яка ґрунтується на ревізії ціннісних орієнтирів і, як результат, осуді. Художники з усім революційним ентузіазмом виступали проти «великого, величного і ідеального», проти «червоного світла», проти режиму культурної революції, який міцно вкорінювався у мистецтво протягом попереднього десятиліття. З точки зору мови живопису, це явище характеризувалося використанням холодних сірих і темних кольорів. За словами Лю Мінью, «Шрами мистецтва» спонукали художників шукати приховані глибокі внутрішні почуття, щоб звичайні люди на картинах ставали героями, щоб розкрити справжнє життя і долю простого народу» [5]. Як бачимо, ці прагнення можна охарактеризувати бажанням розкрити зворотну сторону медалі життя тодішнього китайського суспільства, що до цього часу було неможливим, адже такі намагання просто переслідувалися і каралися.



Іл. 1. Гао Сяохуа. «Чому». Полотно, олія. 106 x 136 см. 1978



Іл. 2. Чен Цунлін. «Останній місяць і останній день 1968 року. Сніг». Полотно, олія. 200 x 300 см. 1979



Іл. 3. Чен Цунлін. «Сходи». Полотно, олія. 180 x 180 см. 1984

Більшість художників «шрамів мистецтва» перенесли на собі «культурну революцію». Вони відчули наслідки руху, коли молодь направляли в сільську місце-

вість для культурного просвітлення народу, їм не вдалося уникнути болю, викликаного цими десятима роками катастрофи, і вони вибрали пензель, щоб з його допомогою виразити внутрішні емоції, показуючи в своїх роботах всі вади тієї епохи, виявляючи негативні історичні факти і переосмислюючи недавнє минуле.

Засновниками «Шрамів мистецтва» стали представники творчого колективу та студентів академії образотворчого мистецтва з провінції Сичуань. У 1978 році Гао Сяохуа написав картину «Чому» (Іл. 1) — ця робота вважається однією з перших в стилі «шрамів мистецтва», мистецтвознавці також виділяють її як одну з найбільш характерних [6]. Темою твору є насильство Червоної гвардії за часів «культурної революції». На картині зображена група людей, які сидять на вулиці після запеклого бою, всі вони студенти, їхні обличчя виглядають втомленими, земля навколо них закривавлена, завалена гільзами, газетами тощо. В одного з хлопчиків перев'язана голова: він був поранений. Він дивиться на лінію фронту, і глядач розуміє, що він думає про себе, про те, що він тут робить, і питає себе, чи є в цьому сенс, а якщо є, то який він з точки зору історії, людяності? Віншого хлопчика — пов'язка «повстанці». Він сидить, схрестивши ноги, і очі його розмиті. Травмована дівчина лежить на землі, тіло її вкрите прапором, на якому написано девіз «нападати з пером і захищатися зі зброєю», її очі тоскно дивляться на товаришів. З точки зору композиції, художник використовує великий план зверху, створюючи атмосферу, що передає відчуття пригнічення, тиску. Відповідно до трагічної теми обрана і техніка живопису. Художник використав багато сірого кольору і працював густими мазками, що, за словами Лу Юона, «викликає враження депресії і мороку» [6].

Чен Цунлін в 1979 році написав картину «Останній місяць і останній день 1968 року. Сніг» (Іл. 2), яка також відома як найбільш типовий твір «Шрамів мистецтва». На картині зображено бій Червоної гвардійської під час культурної революції. З метою відтворення сцени трагедії, художник зобразив холодний сніг і лід, просочені червоною кров'ю. Прості, гарячі молоді обличчя ніби оніміли, застигли в запалі своєї битви. Художник, зображуючи тодішню жорстоку реальність, тонко використав панораму, що надало роботі трагізму.

Окрім роботи «Чому» Гао Сяохуа, варто відзначити такі яскраві приклади: робота «Сходи» Чен Цунлін (Іл. 3); «Батько й син» Чжу Іюна (Іл. 4); «Наше

покоління» Чень Іміна (Іл. 5) — всі вони вважаються шедеврами «Шрамів мистецтва». Під впливом феномена «Шрамів мистецтва», який переріс в національне мистецьке явище, змінився також загальнонаціональний творчий стиль. Предмет творчості й зміст живописних робіт настільки довгий час виступали в якості політичного інструменту пропаганди, що для зламу цієї, вже давно сформованої тенденції, необхідно було докласти значних зусиль. «Шрами мистецтва» стали тим культурним важелем, який не тільки виставив напоказ темну сторону суспільства, але і сприяв оцінці з нової позиції десятирічної «культурної революції», та зміцнілого значно раніше соцреалізму. Цзоу Юецзін підкреслює: «Найціннішим і найважчим, напевно, було те, що художники зіткнулися віч-на-віч з політикою пропаганди «культурної революції» і мали мужність повністю відкинути її, показувати і виявляти наявні проблеми: це показує, що вони стали розуміти реальність, віднайшли відчуття критики і потреб суспільства» [7].

Отже, після закінчення «культурної революції» художня думка в Китаї знову повернулася до свого істинного призначення, художники почали орієнтуватися на внутрішні почуття і потреби і повернулися до звичайної реальності. Розуміючи, що основна роль «шрамів мистецтва» полягала головню у викритті та критиці «культурної революції», можна стверджувати, що поява «місцевого мистецтва» повернула мистецтво назад до реального життя: в роботах стали проявлятися емоції, життєвість, вони знайшли нову глибину в відбитті реальності.

Ло Чжунлі (нар. 1948) в 1980 році написав роботу «Батько» (Іл. 6). На картині зображене зморшкувате обличчя людини зі смаглявою шкірою, потрісканими губами, вираз її обличчя загалом простодушний. На протигагу недавньої тенденції і вимозі героїзації персонажів картин, Ло Чжунлі просто виставив напоказ образ сповненого радості простого фермера. Ця картина наповнена душевністю і щирими глибокими почуттями до свого рідного села. Автор порушив тенденцію «культурної революції», і замість політичних лідерів і героїв боротьби за комуністичні ідеали він зображував простих робітників, селян і солдатів, які стали героями його власного, авторського творчого догмату, він позбувся «червоного світла» і моделі «культурної революції». Він працював у стилі фотографічного реалізму, показуючи дійсність тих часів його засобами. Він проявив себе, як значний новатор, заявив про себе, як про ви-



Іл. 4. Чжу Іюн. «Батько й син». Полотно, олія. 267 x 214 см. 1980



Іл. 5. Чень Імін. «Наше покоління». Полотно, олія. 170 x 200 см. 1984

датного художника, який писав картини з простих людей. Його роботи вирізнялися гіперреалістичністю зображення. Отже, його можна зарахувати до знакових представників «місцевого реалізму». Це людина, яка в екстремальних умовах створювала різке контрасти загалом прийнятими історично сформованими правилами живопису твори. Його стиль, фотографічний реалізм, був настільки досконалим і вивіреним, що часто набагато перевершував в деталізації і художності фо-



Л. 6. Ло Чжунлі. «Батько». Полотно, олія. 222 x 155 см. 1980



Л. 7. Хе Дуолін. «Пробудження весняного вітерця». Полотно, олія. 95 x 129 см. 1981

тографію, його роботи дають різкий візуальний ефект, висловлюють емоцію, глибоко вражають глядача.

Яскравим прикладом творчості представників «місцевого мистецтва» також був живопис Хе Дуоліна (нар. 1948). У 1981 році його випускним проектом стала картина «Пробудження весняного вітерця» (Л. 7). Художній критик Ян Вей вважає, що в цій картині автор наслідував стиль американського художника Конрада Уайза, його сентиментальний реалізм [7]. На картині зображений чистий образ сільських дівчат. Безіменна дівчинка-підліток живе в своєму сві-

ті юнацьких фантазій, вона сидить в кущах і уважно вдивляється кудись у далечінь, вона замислена, а поруч, за її спиною, знаходяться пес, погляд якого теж спрямований кудись вгору, і корова, яка витягнула голову вперед. Під трьома різними кутами три персонажа кудись спрямували свій погляд — це дає глядачам змогу відчутти легкий вітерець, весну, з притаманними їй людськими мріями про майбутнє. У «Пробудженні весняного вітерця» розкриваються сумні і ліричні образи, що показує нам ще одну сторону китайського місцевого реалістичного мистецтва — прагнення поставити в центр сюжету картини людину, її життя, емоції і переживання, людське розуміння і усвідомлення. Цей твір дозволяє поглянути на китайський живопис з цілком нової точки зору, прищеплює нову естетику сприйняття, яка відкриває нові його грані.

Також яскравими прикладами «місцевого мистецтва» є твори Чень Данчина, серія картин «Тибет» (Л. 8) і робота Чжан Сяогана «Злива наступає» (Л. 9). Виразною рисою всіх цих робіт є зображення звичайних людей, простого народу, їхнього щоденного життя. Вони показані щиро і реалістично. Таке візуальне сприйняття не тільки об'єднує людей, глядача і художника, але також єднає соціальну, художню думку Китаю.

Можна з певністю стверджувати, що стиль «шрами мистецтва», що з'явився як повстанець проти «мистецтва культурної революції», спричинився до звільнення творчості від тотального контролю, наслідком чого став розвиток сучасних процесів становлення мистецької думки. «Шрами мистецтва» стали перехідним етапом до «місцевого мистецтва». У роботах «місцевого мистецтва» простежується значно вищий рівень і глибина розуміння. Всі представники «місцевого мистецтва» відмовилися від впливу політики на творчість, і якщо навіть вона якось відбивалася в їх роботах, то подавалася вона правдиво. Політичні процеси змальовувалися такими, якими були насправді. Також художники відмовилися від багатьох інших тем, щоб підкреслити силу прямого зображення побуту та життя простих людей, прагнення до природності, оспівування людства. Цей особливий період можна порівняти з «Пересувною школою живопису» в Російській імперії 1860-х років, коли відбувся підйом демократичного руху, що мав великий вплив на розвиток російського живопису. Так, у 1863 році група талановитих студентів російської академії образотворчого мистецтва відмовилася від міфологічних і біблійних сюжетів — від традиції, яка скла-

лася і вже довгий час існувала в Академії. Вони самоорганізувалися, почали вивчати реалізм і писати картини в цьому стилі. У Петербурзі вони заснували «Асоціацію вільних художників», яка пізніше, 1870-го року, була перетворена на «Пересувну школу живопису». Члени «Пересувної школи живопису» були реалістами, вважали, що мистецтво не мусить бути продуманим, вони брали активну участь у перетворенні живопису. Основним принципом, за який вони боролися, було відображення реального життя. Їх твори не тільки висміювали панівний клас тодішньої Російської імперії, вони показували страждання сільської та міської бідноти, а також створювали образ групи революціонерів, які борються за нове життя. Можна сказати, що художники «Пересувної школи живопису» вище за все ставили ідеал краси живопису Чернишевського, його девіз «Краса і є життя». Вони виступали проти інтеграції Західного мистецтва в Російське, підкреслюючи національні особливості живопису, щоб показати життя і страждання свого народу, вважали своїм святом обов'язком дотримуватись духу реалізму. «Шрами мистецтва», а також «місцеве мистецтво» обрали собі такий же шлях.

Поява неокласицизму. Услід за «шрамами мистецтва» і «місцевим мистецтвом» з'явилося так зване «концептуальне мистецтво», яке досить швидко стало основною течією. Чільне місце зайняли абстрактні і авангардні твори, що не тільки було новаторським явищем для Китаю кінця ХХ століття, а й вказувало на вибір загального напрямку в сучасному китайському мистецтві: воно стало повноправним, сильним учасником глобальних мистецьких процесів.

Художники, які працювали в цьому стилі, все ще підкреслювали «індивідуальну свідомість» і «сучасну свідомість», але більшість робіт вже не були виконані виключно реалістично, мистецтво цього періоду перестало бути реалізмом у традиційному розумінні. Неокласицизм перебував під глибоким впливом філософії сюрреалізму та екзистенціалізму, тому багато робіт висловлювали сучасні ідеї і нові віяння в розумінні соціальних і культурних процесів. Це ще раз доводить, що з усіх стилів тільки реалізм досі має дуже великий вплив і найбільше число послідовників у Китаї.

У 1987 році в Шанхаї пройшла «Перша виставка китайського олійного живопису», більшість з показаних там робіт були виконані в стилі реалізму, або на його основі. Наприклад, картини Цзінь Шаньї «Фрукти» (Іл. 10), Сюй Маняю «Моя мрія» (Іл. 11),



Іл. 8. Чень Данчин. «Тибет». Полотно, олія. 75 x 55 см. 1980



Іл. 9. Чжан Сяоган. «Злива наступає». Полотно, олія. 80 x 100 см. 1981

Дун Чіюя «Східна дівчина» (Іл. 12) і багато інших. Це була виставка робіт, в тому числі, і в неокласичному стилі, вона показала нові напрямки в живописі, показала, що китайські художники знову стартували на шляху пізнання європейської класичного живопису.

Цзінь Шаньї (нар. 1934) в 1955 році відвідував курси олійного живопису Максимова, тому більшість його робіт, датованих до 1980 року, були виконані в стилі радянського соцреалізму. З-поміж них варто згадати — «Підкорення гори Мустагата» (Іл. 13), «Груднева зустріч» (Іл. 14), «Великий похід» (Іл. 15) та інші.

Після 1980-х років Цзінь Шаньї поїхав в західну частину Сполучених Штатів, там він відвідав велику



Іл. 10. Цзінь Шаньї. «Фрукти». Полотно, олія. 90 x 110 см. 1984



Іл. 12. Дун Чіюя. «Східна дівчина». Полотно, олія. 60 x 80 см. 1987



Іл. 11. Сюй Маняю. «Моя мрія». Полотно, олія. 180 x 180 см. 1987



Іл. 13. Цзінь Шаньї. «Підкорення гори Мустагата». Полотно, олія. 90 x 120 см. 1957

кількість відомих художніх музеїв і установ. Він також читав лекції на кафедрі східного мистецтва в Нью-Йоркському муніципальному інституті. Під впливом вивчення сучасного американського живопису, його картини почали трансформуватися і вбирати в себе «неокласичний» стиль. Характеризуючи свій професійний шлях, він зазначав: «Я вивчав живопис понад сорок років, я пам'ятаю, цей процес навчання дійсно

був дуже важким для мене. У 1953 році, коли я закінчив бакалаврат Центральної академії живопису, я ще не дуже контактував з олійним живописом, а тільки встиг подивитися декілька робіт вчителів, виконаних у цій техніці. А в реальності зіткнувся з олійним живописом тільки в 1955 році, на курсах олійного живопису Максимова, тоді мені випав шанс два роки вивчати і порівнювати систему радянської освіти, радянський

стиль мистецтва. У контурному рисунку я більше розумів і приймав західну техніку, я усвідомив, що таке об'єм, простір, колір, а також інші фактори, які раніше не так враховував. Також важливим в європейському живописі було джерело світла: якщо правильно змоделювати роботу, то вона вийде дуже гармонійною і буде відбивати красу, це характеристика європейського живопису» [8]. Як бачимо, Цзінь Шаньї впевнено зараховує радянську школу живопису до європейських — зрештою на той час в Європі відбувалися кілька подібні трансформації, з іншого боку, для Китаю, який доволі тривалий час в художньому плані перебував під впливом СРСР, цей досвід дійсно якщо і не був загальноєвропейським, то, принаймні, був його заміною.

Після реформи відкритості Цзінь Шаньї кілька разів їздив до Європи, щоб безпосередньо побачити більшу кількість шедеврів європейських майстрів. Передусім він був китайцем, який з дитинства піддавався впливу національних особливостей оточуючої його дійсності, отримав традиційну китайську освіту. Він цікавився китайською культурою, каліграфією, історією та колекціонуванням китайських творів мистецтва, і хоча більшу частину свого життя навчався олійного живопису в Європі, але вплив китайської культури на його власний творчий шлях був великим і невід'ємним. Він зазначає: «Я завжди затримував погляд на творах китайського живопису, це потенційно впливало на мої власні твори» [8]. Починаючи з 1960-х років його робота «Вождь Мао разом з народом Азії, Африки й Латинської Америки» (Іл. 16) та пізніші роботи знаходяться в одній культурній і живописній площині, навіть форми ліній на них однакові. Пізніше він намагався поєднати дух традиційного китайського живопису з духом європейського мистецтва, комбінуючи монохромний живопис Сходу з яскравими фарбами живопису Заходу, поєднуючи прості і елегантні чорно-білі тони з кольором. За його словами, «це було основною підтримкою для прийняття деяких змін, що не вплинули на якість робіт і загальний стиль, я мушу сказати, що в моєму досвіді олійного живопису все тільки починалося, на той час я тільки доклав певних зусиль і навиків для того, щоб зробити мої творіння кращими, я намагався досліджувати нові шляхи розвитку китайського олійного живопису» [8]. Звичайно, абсолютно природним, як для досліджуваного періоду, так і для новітнього мистецтва Китаю, є саме таке осмислена інтеграція переваг західного живопису, так само



Іл. 14. Цзінь Шаньї. «Груднева зустріч». Полотно, олія. 60 x 80 см. 1961



Іл. 15. Цзінь Шаньї. «Великий похід». Полотно, олія. 120 x 160 см. 1964

як і прагнення до більш досконалого вивчення китайського олійного живопису на шляху до його входження в новітній світовий мистецький простір.

Зрештою, автор зазначає такі важливі моменти: «Китайський олійний живопис просякнутий духом китайської культури, і слід вирішити проблеми сучасного олійного живопису Китаю: відчуття механічного продукування творінь є занадто сильним, недостатньо виражена емоція, при вивченні форми і техніки живопису, найважливішим має бути відчуття людського існування» [8]. З цих слів стає зрозуміло, що найбільш турбує художників, які працюють над зміною напрямку живопису Китаю: почуття, емоція, свобода вираження майстра. На це, вочевидь, є дві причини: як історич-



Іл. 16. Цзінь Шаньї. «Вождь Мао разом з народом Азії, Африки й Латинської Америки». Полотно, олія. 143 x 156 см. 1967



Іл. 17. Цзінь Шаньї. «Таджицька наречена». Полотно, олія. 60 x 50 см. 1983

на, зумовлена тривалим періодом управління культурою і мистецтвом «зверху», так і побоювання втратити таку бажану і здобуту свободу у вирі загальносвітових тенденцій до комерціалізації мистецтва.

Цзінь Шаньї в 1983 році написав картину «Таджицька наречена» (Іл. 17), за нею можна прослідкувати радикальні зміни у стилістиці китайського живопису: глибокий чорний фон виділяє і підкреслює основний червоний колір, що також є символічним; тема сюжету — свято; шаль, що покриває наречену, починається зверху і спадає до нижньої білизни, намисто на шії виглядає розкішно. На голові нареченої обруч, зовнішній

край якого також темно-червоний, майже бордовий, а основа червона, обруч, намисто і сережки разом показують таджицькі етнічні традиції. Наречена є центром загальної уваги. У неї гарні очі, в яких читається злегка пригнічена радість, круглі і повні губи, трохи запалій рот: вираз обличчя виявляє почуття щастя і водночас тути майбутнього сімейного життя. Робота «Таджицька наречена» поєднує в собі класичний стиль, культуру і національний дух таджиків, ідеалізм темпераменту, порушуючи цим усталені канони портретного жанру. Вона стала яскравим прикладом неокласичного живопису — її створення було першим дотиком китайської культури і народу з цим художнім напрямком.

У «Таджицькій нареченій» Цзінь Шаньї відійшов від китайського олійного живопису, при створенні цього портрета він керувався переважно технікою, картина відрізняється і від імпресіонізму, з його поділеними, контрастними кольорами, і від поблажливого модернізму. Вона, з притаманною китайському мистецтву раціональністю, ввібрала в себе класичну елегантність, спокій, м'якість, створені багатими об'ємними живописними шарами та відкритим, інтенсивним зображенням краси, що як раз збіглися з орієнтацією традиційної китайської естетики. Картина повністю відійшла від похмурого і грубого «місцевого мистецтва» Китаю. Пізні роботи художника, такі, як «Молодий співак», «Фрукти», «Дівчина в синьому» та інші, і, звичайно ж, «Таджицька наречена», яку ми розглянули як знаковий приклад, досягли висоти західної естетики в своїй модельній системі, що, можна сказати, було головним завданням багатьох китайських художників. Такі прояви елементів західного живопису в китайському мистецтві створили нову естетику. У всіх таких роботах за основу було взято китайський живопис, але до моделей на картині, до вираження їх емоцій були застосовані суворі сучасні норми. Можна сказати, Цзінь Шаньї винайшов новий спосіб олійного живопису з китайською специфікою.

Чао Ге (нар. 1957) в 1982 році закінчив Центральну Академію образотворчого мистецтва. Він є ще одним представником унікального неокласичного стилю живопису. Велика частина персонажів його робіт не виказують характеру — цей підхід показує внутрішнє духовне прагнення художника. Він вивчав європейське класичне мистецтво і шукав шляхи кращого поєднання китайських і західних мистецьких ідей. У таких полотнах 1987 року, як «Вбрання»

(Л. 18), «Людина з окулярами» (Л. 19), «Самоцвіт» (Л. 20) та інших ми вловлюємо виразний контраст з неокласичними фігурами стилю Цзінь Шаньї. Чао Ге більшою мірою висловлював внутрішню психологічну складову образів персонажів. Визначаючи першоджерела своєї творчості, він акцентував: «Чудове мистецтво Стародавнього Єгипту, мистецтво Греції архаїчного періоду, мистецтво раннього Відродження, мистецтво 1930-х років, а також мистецтво первісних людей древніх монгольських степів однаково змушують моє серце тріпотіти — це мистецтво Людства. Це чудове мистецтво протягом всієї моєї юності було зі мною, і я дуже хотів хоча б трішечки наблизитися до нього, але я не був просто послідовником цієї загадкової епохи, я створив новий образ в своїй нинішній епосі. Я буду створювати свої власні твори мистецтва, висловлювати свої думки і почуття, підвищувати свою обізнаність в житті простих людей. У такий спосіб можна досягти високочуттєвої форми мистецтва. Я вклав серце і душу в свої твори, в них об'єднуються чудовий природний ландшафт і людська трагедія, створюючи потужну емоцію» [9]. Як бачимо, Чао Ге, як і більшість художників того часу, творчість деяких яскравих представників якого ми досліджували, вважає за краще звертатися до древніх джерел мистецтв, переосмислюючи їх і застосовуючи в трансформованому вигляді для зображення вічних людських тем. Такий підхід став популярним не тільки тому, що він був зрозумілим путівником на переплетенні шляхів у мистецтві, а й з огляду на історичні особливості кінця ХХ століття в Китаї.

Щодо зворотного впливу мистецтва на історію і суспільство доречно процитувати думку мистецтвознавця Ван Фейя: «Мистецтво того часу стимулювало процеси розкріпачення свідомості, що відбувалися в Китаї, і брало в них безпосередню участь. Воно стало мостом до західного мистецтва і західних концепцій, поставило під сумнів і атакувало підвалини традиційної Китайської і культури. Крім того, воно створило нову художню мову і нові концепції сучасного мистецтва, заклало історичний фундамент для його розвитку. Після 1989 року можна говорити про настання повноцінної ери сучасного китайського мистецтва» [2, с. 121]. Погоджуючись з такою періодизацією, все ж зауважимо, що до сьогоденного дня вплив процесів, що відбувалися в ХХ столітті, на китайське мистецтво є дуже значним.



Л. 18. Чао Ге. «Вбрання». Полотно, олія. 77 x 59 см. 1987



Л. 19. Чао Ге. «Людина з окулярами». Полотно, олія. 77 x 59 см. 1987

Підсумовуючи, можна сказати, що до початку реформи відкритості більшість оригінальних неокласичних художників перебували під впливом радянського мистецтва, наприклад, Сюй Яошан (нар. 1945), Сун Веймін (нар. 1946) та інші. Після реформи вони змогли відвідати найбільші європейські та американські музеї, що, доповнивши їхню практику і академічну художню освіту, отриману в різних академіях образотворчого мистецтва, дало можливість продовжити дослідження нових можливостей китайського живопису, щоб удосконалити власний стиль.



Іл. 20. Чао Ге. «Самоцвіт». Полотно, олія. 77 x 59 см. 1987

Досить цікавим нам видається той факт, що в «Червону книгу» Мао Цзедуну включене висловлювання, яке ніби пророкує подальший, вже після його смерті, розвиток подій в мистецтві Китаю: «Нехай розцвітають сто квітів, і хай змагаються сто шкіл. <...> Ми вважаємо, що примусове поширення одного жанру, однієї школи і заборона іншого жанру, іншої школи силою адміністративної влади спричиняє шкоду розвитку мистецтва і науки» [10]. Невідомо, чи справді Мао планував «вирішити протиріччя в народі» які стосувалися мистецтва, як заявив 27 лютого 1957 року, але, в будь-якому разі, історія — взявши свою величезну ціну — зробила це, і безліч квітів-стилів розквітли і продовжують розквітати в китайському мистецтві.

Підсумовуючи дослідження традицій реалізму в китайському живописі ХХ століття, акцентуємо увагу на деяких важливих висновках. Починаючи з 1979 року, китайський олійний живопис почав позбуватися обов'язкового соцреалізму, політичних кайданів, художники почали шукати шляхи кращої інтеграції західного живопису в китайське мистецтво. На той час поява «китайського неокласицизму» була історичною необхідністю. Також значним був вплив радянського реалістичного живопису на китайське мистецтво з моменту заснування Нового Китаю і до кінця ХХ століття. Проявлявся цей вплив як в наслідуванні канонів радянського реалізму, так і в їх запереченні. Перші

художники в жанрі олійного живопису працювали на твердій і міцній базі політичної пропаганди, тому простору для творчості та інновацій в їх роботі було вкрай мало. Реалістичний живопис Радянського Союзу, як і раніше, глибоко впливає на теперішній, а, може, навіть і майбутній китайський живопис. Після реформи відкритості, в Китаї почалися процеси звільнення творчої думки, і політика не втручалася в світ живопису. Художники почали подорожувати світом, відвідували найбільші європейські та американські музеї та галереї, після чого вбирали сучасні західні елементи живопису і, взявши за основу традиційний китайський живопис, створювали власний новий стиль.

Висновки. Можна з певністю сказати, що завдяки ідеологічному звільненню в китайському живописі після 1979 року знову на короткий період з'явилася безліч шкіл сучасного західного живопису, але реалістичний стиль все ще був основним стилем роботи для більшості художників. Більшість художників того періоду мали міцну базу радянської академічної освіти, і з легкістю переймали елементи стилів і технік сучасного західного живопису, але вони не змогли повністю відмовитися від концепції реалізму, поєднуючи старі і нові принципи і переконання з традиційною китайською культурою. Вони прагнули яскраво представляти китайську культуру, що відбилося на їх творчому доробку. Твори у стилі китайського неокласичного живопису, як і багатьох стилів раніше, також сповнені китайськими культурними особливостями, або ж створені з огляду на них. Завдяки цьому реалістичний живопис отримав загально-суспільне визнання, цього разу вже не нав'язане згори, що, безумовно, позитивно позначилося на подальшому становленні мистецтва Китаю загалом.

1. Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения / М.А. Неглинская [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.synologia.ru>.
2. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Дис. канд. искусствовед. / Ван Фэй. — Москва : Рос. акад. художеств, 2008.
3. Просеков А. Менталитет китайцев и реформы Дэн Сяопина / А. Просеков // Философские науки. — 2015. — № 1. — С. 86–98.
4. Полубота А. Великий китайский путь / А. Полубота // Литературная газета. 2011. — № 34.
5. 刘明玉 《小议“伤痕美术”的历史意义和审美价值 [J]》. 牡丹江教育学院学报, 2010. Історичне зна-

- чення і естетична цінність творів Лю Мінгю // Шар мистецтва. Журнал коледжу освіти Муданьцзян. — 2010.
6. 吕澎. 20世纪中国艺术史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007. Лу Вей. Історія китайського мистецтва у ХХ столітті. — Пекін: Вид-во Пекінського університету, 2007.
 7. 邹跃进. 新中国美术史[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2002. Цзоу Юйїнь. Історія нового китайського мистецтва. — Чанша: видавництво образотворчого мистецтва Хунань, 2002.
 8. «我的油画之路» 靳尚谊 口述 曹文汉 撰文 吉林美术出版社 2000年. Цзяо Веньхань. Моя олійна дорога. — Пекін: Цзилінь, 2000.
 9. «二十世纪中国油画» 北京出版社 北京美术摄影出版社 2000年. Китайський олійний живопис двадцятого століття. — Пекін: Видавничий дім «Пекінське мистецтво», 2000.
 10. 毛澤東 著, 楊照 導讀: «毛澤東語錄» (精裝) 台灣東觀出版社 2005年 8月22日初版, ISBN 986-7636-61-9. Мао Цзедун, Ян Чжао. Вступ: «Вислови Мао Цзедун». Тайвань: Дунгуань, 2005.

REFERENCES

- Neglinskaya, M.A. Ob aktualnykh tendentsiyah sovremenno-go kitayskogo iskusstva i perspektivah ego izucheniya. Web resource: <http://www.synologia.ru>; Neglinskaya M.A. On the current trends of modern Chinese art and the prospects of its study.
- Van, Fey. (2008). *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo protsesssa*. Dis. kand. iskusstved. M.: Ros. akad. hudozhestv, 2008. [Wang Fei. Modern art of China in the context of the global artistic process. Ph.D, thesis in art criticism. Moscow: Rus. Acad. of arts].
- Prosekov, S.A. (2015). Mentalitet kitaytsev i reformy Den Syaopina. *Filosofskie nauki*, 1, 86—98; Prosekov, S.A. (2015). Mentality of the Chinese people and the reform of Deng Xiaoping. *Philosophical sciences*, 1, 86—98.
- Polubota, A. (2011). Velikiy kitayskiy put. *Literaturnaya gazeta*, 34; Polubota, A. (2011). The Great Chinese Way. *Literary newspaper*, 34.
- 刘明玉《小议“伤痕美术”的历史意义和审美价值[J]》. 牡丹江教育学院学报, (2010). Historical significance and aesthetic value of works by Liu Mingyu. *Layer of art. Mudanjiang College of Education Magazine*.
- 吕澎. 20世纪中国艺术史[M]. 北京: 北京大学出版社 (2007). Lou Wei. The history of Chinese art in the twentieth century. Beijing: View of Beijing University.
- 邹跃进. 新中国美术史[M]. 长沙: 湖南美术出版社. (2002). [ou Yuyin. History of New Chinese Art. Changsha: Hunan Publishing House.

- «我的油画之路» 靳尚谊 口述 曹文汉 撰文 吉林美术出版社. (2000). 年. Cao Wenhan. My oil road. Beijing: Jilin.
- «二十世纪中国油画» 北京出版社 北京美术摄影出版社. (2000). 年. Chinese oil painting of the twentieth century. Beijing: Publishing House «Beijing Art».
- 毛澤東著, 楊照導讀: «毛澤東語錄» (精裝) 台灣東觀出版社 2005年8月22日初版, ISBN 986-7636-61-9. Mao Zedong, Yang Zhao Introduction: «Mao Zedong Quotations» (Hardcover) Taiwan Dongguan Publishing House, August 22, 2005, ISBN 986-7636-61-9.

Sun Ke

CHINESE OIL PAINTING OF THE PERIOD OF «SCAR ART» AND THE EMERGENCE OF NEOCLASSICISM

Transformation and development of the genre and thematic features of Chinese oil painting during times of the emergence and active development of the style of «Scar art» are analyzed in the article. The influence of general social tendencies on the development of fine arts of the specified period is described. It was found that many artists and art critics of that time had been referring to the artistic heritage of previous periods and trying to return then widespread realism to its origins, in particular to the principles of the «Local art». The preconditions and reasons for the emergence of the «neoclassical art» style and the influence of distinctive national cultural features on it are considered in the context of the search for reintegration into the global artistic space and for self-identification by Chinese artists.

Keywords: China, oil painting, «Scar art», «Local art», neoclassical art, peculiarities of painting, styles.

Сунь Кэ

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ МАСЛОМ ПЕРИОДА «ШРАМОВ ИСКУССТВА» И ВОЗНИКНОВЕНИЕ НЕОКЛАССИЦИЗМА

Проанализированы преобразование и развитие жанровых и тематических особенностей китайской масляной живописи в период возникновения и активного развития стиля «шрамов искусства». Описано влияние общих социальных тенденций на развитие изобразительного искусства указанного периода. Выяснено, что многие художники и искусствоведы того времени апеллировали к художественному наследию предыдущих периодов и пытались вернуть широко распространенный реализм к его истокам, к принципам «местного искусства». Рассмотрены предпосылки и причины становления направления «неоклассического искусства», а также влияние на него национальных культурных особенностей в контексте поиска китайскими художниками путей реинтеграции в глобальное художественное пространство и самоидентификации в нем.

Ключевые слова: Китай, масляная живопись, шрамы искусства, местное искусство, неоклассическое искусство, художественные особенности, стили.