

Му Кэ

ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ
XX ВЕКА

Специальность: 17.00.04

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2019

Диссертация выполнена на кафедре теории и истории искусств
Московского государственного академического художественного
института имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусств Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова **Арустамова Ирина Левоновна**

Официальные оппоненты:

Доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, заместитель Генерального директора Государственного музея искусства народов Востока — директор филиала «Музей Рерихов»

Мкртычев Тигран Константинович

Кандидат искусствоведения, исполняющая обязанности директора Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО»
Лагутенкова Вера Анатольевна

Ведущая организация:

**Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
(Технологии, Дизайн, Искусство)**

Защита диссертации состоится «» _____ 2019 г. в «__» часов на заседании Диссертационного совета Д 212.152.01 при Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова по адресу: 125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке МГХПА им. С. Г. Строганова и на сайте <http://www.mghpu.ru>

Автореферат разослан «__» _____ 2019 г.

Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат философских наук

Ганцева Н.Н.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена проблеме развития и становления станковой живописи в искусстве Китая XX века. Особое внимание уделяется не столько исторической хронологии, сколько процессам и закономерностям формирования различных направлений станковой живописи. Сложная политическая и культурная ситуации в начале XX века подтолкнула мастеров искать новые пути для развития искусства Китая. В среде традиционалистов появились художники, кто видел выход из сложившейся ситуации благодаря синтезу восточной и западной культур. Этот импульс сформировал целое поколение мастеров, кто после обучения в Европе вернулся на родину. Они создавали свои картины, полные новых форм и смыслов, но самое главное - подготовили почву для мастеров, которые пришли в искусство во второй половине XX века. Особое значение для формирования живописи Китая имели художники, покинувшие Восток и поселившиеся в Европе или Америке. В годы после культурной революции именно они стали значимыми ориентирами для молодых мастеров, через их творчество произошло соприкосновение с опытом западной культуры XX века. В исследовании зафиксирована последовательность основных влияний и импульсов, с которыми соприкоснулось станковое искусство Китая, чтобы к концу XX века ясно осознать традиции, освоить новые тенденции и выступать на международных выставках наравне с художниками других стран.

Актуальность темы обусловлена необходимостью исследовать основные пути формирования станковой живописи в искусстве Китая XX века, так как на данный момент эта тема в российском

искусствознании раскрыта недостаточно полно. В исследовании проблема развития станковой живописи в Китае в XX веке рассматривается с точки зрения взаимодействия двух культур: восточной и западной. Именно этот диалог способствовал быстрому развитию станкового искусства в Китае. Важным звеном в этом вопросе становится выявление влияния русской и советской школ на китайскую живопись в середине XX века. В данный момент реалистическое искусство в Китае не имеет первостепенного значения, китайские мастера выступают на международной арене в рамках нефигуративного и актуального искусства, однако важно понимать, что формирование китайской станковой живописи происходило под влиянием советской школы живописи. Развитие китайского искусства после культурной революции в большой степени связано с традициями искусства Европы и Америки. В современном искусствознании немало научных трудов посвящено культуре Китая, в том числе и XX века. Однако, в российском искусствознании большая их часть посвящена взаимодействию советского искусства, советской и российской систем художественного образования и изобразительного искусства Китая.

Степень разработанности проблемы представлена научной литературой и статьями в периодических и электронных изданиях на русском, китайском и английском языках. Теоретической основой исследования стали труды таких искусствоведов как Е.В. Завадская, Н.С. Николаева, Н.А. Виноградова, В.В. Осенмук, В.В. Малявин, Л.Е. Бежин, П.С. Одинокова, Т.А. Пострелова, В.Г. Белозерова и др. Значимыми для работы над диссертацией были исследования Люй Пэна, среди которых первое наиболее полное теоретическое издание «История китайского искусства XX века». Исследователь Гао Минлу написал ряд серьезных трудов об искусстве Китая второй половины XX века, несколько из них были переведены на английский язык и

опубликованы в США. Все его книги имеют хорошую структуру и четкую хронологию изложения исторических событий, особо выделяется книга «Стена – история и границы современного китайского искусства», которую можно считать учебником по современному изобразительному искусству Китая.

Последние два десятилетия XX века хорошо описаны в сборнике научных трудов «Библиотека тенденций китайского современного искусства», который вышел под редакцией Цзоу Цзяньпина. Среди авторов статей Гу Чэнфэн и Хэ Ваньли, Сунь Чжэньхуа, Ян Цзяньбинь и Чжу Бинь, Сюй Хун и другие.

О современном искусстве Китая 1990-х годов хорошо написано у Чэнь Шоусян, Чжан Сяолин, Сунь Цзинь, Хуан Даньхуй, Ху Жун, Хан Цзянь, Чжан Сяолин, Мэн Лусинь, Юй Дин. Работа Лу Вэй «Поворотные моменты на сорокалетнем пути становления современного китайского искусства» подводят определенный итог времени после культурной революции.

Среди диссертаций на русском языке, описывающих контекст проблемы формирования станковой картины в Китае можно назвать работу Чжао Пэна «Творческого содружество Дэн Шу и Хоу Иминя и его значение в контексте развития китайского изобразительного искусства второй половины XX – начала XXI в.», Ван Фэя «Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса», Чэнь Чжэнвей «Китайская реалистическая живопись XX века» и др.

Ключевые моменты искусства Китая XX века описаны в работах М.А. Неглинской, таких как «Современное изобразительное искусство Китая» в книге «История Китая с древнейших времен до начала XXI века», «Абстрактный экспрессионизм и китайская национальная живопись Го-Хуа конца XX века», «Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения» и др.

Объектом исследования стали наиболее характерные произведения станковой живописи Китая XX века.

Предметом исследования являются жанровые и художественные особенности формирования станковой живописи Китая и основные тенденции ее развития в XX веке.

Цель исследования. Культура Китая в XX веке прошла достаточно сложный путь. В изобразительном искусстве соседствовали разные течения и направления, ощущалось влияние искусства других стран. Многие из привнесенного было новым для искусства Китая. Примечательно то, что в этом многоголосии достаточно стабильно проходило формирование станковой картины в масляной живописи.

Целью диссертационного исследования стало выявление закономерностей в формировании основных предпосылок и особенностей становления и развития станковой живописи в Китае в XX веке.

Для достижения цели автором были поставлены следующие **задачи:**

- 1) Исследование условий формирования станковой масляной живописи в Китае.
- 2) Анализ влияния советского изобразительного искусства на становление китайской станковой живописи XX века.
- 3) Выявление соотношения традиций китайского и западного изобразительного искусства в творчестве мастеров китайского станкового искусства.
- 4) Определение роли советской школы станковой живописи на формирование системы художественного образования в Китае.

5) Исследование жанровой структуры китайской масляной живописи в XX веке.

Для решения поставленных задач необходимо провести системный анализ развития китайского изобразительного искусства в XX веке, определить основные тенденции в вопросе формирования станковой картины в живописи Китая, рассмотреть влияние культуры других стран, а также пути проникновения этих влияний.

Научная новизна В диссертации впервые прослеживается влияние искусства Европы в первой половине XX века на живопись Китая, и особенно на масляную станковую живопись. Отмечается, что формирование станковой живописи происходило под влиянием разных событий в истории и культуре Поднебесной. Аргументировано доказывается, что искусство Китая XX века, пройдя путь бурного развития приобретает индивидуальное характерное обличие. Автор вводит в научный оборот исследование творчества мастеров, ранее неизвестных в России, а также дает целостный анализ важных тенденций на пути формирования станковой картины.

Теоретическое значение работы заключается в анализе процессов формирования тенденций современной станковой живописи, изучении произведений китайских художников, использовании ими традиций китайского искусства, изучении влияний советской и европейской живописи на китайскую станковую живопись XX века.

Практическое значение диссертации заключено в возможности использовать представленный материал для научной работы, педагогической деятельности, а также в рамках музейной деятельности. Особенности становления и развития станковой живописи в Китае в XX

веке, взаимодействие традиций китайского изобразительного искусства и европейского и советской школ станковой живописи.

Методы исследования. В диссертации применен комплекс искусствоведческих методов, включающий композиционный, иконографический и историко-художественный анализ, а также метод социо-культурного исследования. Говоря о творчестве мастеров, применяется метод монографического исследования. Для выявления различий в искусстве разных стран автор использует сравнительно-исторический метод. В китайском искусстве выявляется соотношение традиционного и новаторского методом описания и анализа произведений.

Материалом исследования являются станковые живописные произведения китайских художников XX века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Станковая живопись в Китае полноценно сформировалась в XX веке.
2. Формирование станковой масляной живописи в Китае произошло под влиянием искусства других стран.
3. Влияние европейского искусства отразилось на творчестве нескольких поколений китайских мастеров. Это влияние происходило двумя путями: через непосредственное обучение китайских мастеров в Европе, и через обучение китайских художников у мастеров, обучавшихся в европейских странах и вернувшихся на родину.
4. Ценным для развития искусства после культурной революции было влияние творчества художников, которые покинули Китай, жили и работали в Европе и Америке. – На китайское искусство в период после

культурной революции решающее влияние оказало творчество художников, покинувших Китай и живших и работавших в США и странах Европы.

5. Важное значение в подготовке китайских живописцев сыграла советская система художественного образования и возможность изучения русского искусства XIX века, как единственно доступного классического искусства в Китае в середине XX века.
6. Формирование станкового искусства в Китае было связано не только с реалистическими тенденциями, но и с авангардными течениями.

Степень достоверности и апробация результатов. Главные положения диссертационного исследования нашли отражения в 8 статьях, которые опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, списка и альбома иллюстраций.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность и степень разработанности темы диссертационного исследования, определены цель и задачи, объект и предмет исследования, отражены научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, излагаются основные положения, выносимые на защиту, представлены результаты апробации работы, называются источники использованного материала.

В первой главе «Влияние западноевропейской культуры на развитие станковой живописи в искусстве Китая XX века» рассматриваются пути соприкосновения традиционного искусства Китая с масляной живописью европейских стран. В параграфах 1.1 и 1.2 излагается исторический материал относительно особенностей традиционной техники китайской живописи Гохуа и первого знакомства китайских мастеров с масляной живописью со времен деятельности первых миссионеров и до окончания правления династии Цин.

В параграфе 1.3 «Развитие станковой живописи в первой половине XX века» речь идет исключительно о влиянии искусства западной Европы на формирование станковой живописи. Китайская культура XX века испытала влияние разных художественных школ. Соприкосновение с европейским изобразительным искусством оказалось продуктивным и интенсивным, оно подтолкнуло художников, прошедших обучение в Европе в начале столетия, к поискам, которые помогли следующим поколениям китайских живописцев лучше осознать синтез восточной и западной культуры. Именно эти мастера заложили фундамент для формирования всех тех течений, с которыми столкнулись живописцы после культурной революции, когда политика Китая стала более открытой. В этом разделе речь идет о творчестве мастеров, кто стоял у истоков формирования станковой

картины. Эти художники хотели найти «золотую середину» между искусством Запада и китайской традицией. Сред них были мастера: Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Лю Хай Су и другие.

В параграфе 1.4. Нефигуративная живопись Китая второй половины XX века и влияние европейского искусства речь идет о втором поколении художников, прошедших обучение в Европе, которые значительно расширили рамки станковой картины в Китае XX века. В исследовании говорится об общности начала пути У Гуаньчжуну, Чжао Уцзы, Чжу Децюня. Все трое прошли обучения у Линь Фэнмяня в Государственном художественном институте в Ханчжоу. Каждому из этих мастеров их учитель советовал ехать во Францию, чтобы продолжить обучение. Все они добились больших успехов в живописи, были известны в Европе и Китае. Все трое обращались в своем творчестве к нефигуративному искусству кто-то раньше, а кто-то позднее. Но только У Гуаньчжун после обучения вернулся в Китай и жил на родине в сложные годы культурной революции.

Сейчас уже существует много толкований современного искусства Китая. Но нет единого мнения и суждения даже относительно путей развития XX века. В этой связи правильным будет отметить, что художники, которые покинули Поднебесную и жили в других странах, логически входили в преемственность китайской художественной школы живописи, и после культурной революции, влияние их творчества было ничуть не меньше, чем влияние мастеров, которые не покидали родины. В диссертации этому феномену посвящено часть исследования.

Во второй главе «Обновление системы художественного образования в Китае, как один из критериев формирования станковой живописи» описывается период, когда реалистические традиции советской школы живописи становятся доминирующими.

В параграфе 2.1 «Реализм в китайском искусстве. Предпосылки и развитие» акцент сделан на тех преобразованиях, с которыми столкнулось молодое государство Китайской Народной Республики и последовавший

процесс утверждения нового социалистического строя, что привело к глобальным изменениям в духовной и культурной жизни китайского общества. Образцом становится СССР, где построением социалистического общества к этому моменту занимались уже три десятилетия. Изменения коснулись многих сфер жизни, в том числе и искусства.

Далее в параграфе 2.2 описывается период, когда под влиянием известного советского живописца происходит мощных рывков в освоении реализма и станковизма в живописи. В исследовании уделено внимание методике преподавания К.М. Максимова, а также основным результатам его педагогической деятельности.

В следующей части исследования 2.3 «Китайские художники, которые сформировались под влиянием изобразительного искусства СССР, особенности их творчества и педагогической деятельности» приводятся материалы относительно значимости мастеров в контексте развития масляной живописи Китая середины XX века. В 1950-е годы в Китае уже сформировалась школа реалистической живописи, были мастера, которые профессионально владели техникой, понимали основные законы станковизма, легко откликались на общественно значимые темы. Можно сказать, что до момента культурной революции уже была осознана и сформирована станковая живопись Китая.

Потому годы культурной революции только несколько приостановили развитие изобразительного искусства Китая, но не разрушили уже накопленные знания, уверенно освоенные к середине 1950-х годов китайскими живописцами.

Взаимодействие между СССР и Китаем продолжилось в 1980-х годах, когда живописцы, графики, скульпторы, архитекторы и искусствоведы стали снова приезжать для обучения в художественных вузах СССР. Помимо московской школы живописи на возобновленное художественное образование в Китае повлияла ленинградская школа, сформированная в стенах Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им.

И.Е. Репина. Этому посвящен параграф 2.4 «Влияние на станковую картину творчества китайских художников, выпускников института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина».

Китайские мастера, выпускники ленинградского института образовали позднее мастерские в китайской академии художеств, что способствовало распространению принципов станкового искусства.

Обучение в творческих мастерских ленинградского художественного института позволило воспитать несколько десятков талантливых художников, создав этим основу и фундамент для дальнейшего развития. Мастера вернулись в Китай и активно стали делиться опытом, полученным в стенах вуза, таким образом, ленинградская живописная школа также была представлена в учебных заведениях. Как уже было сказано выше, деятельность К. Максимова сформировало влияние московской школы живописи.

Важно отметить, что оба эти направления имели устойчивые традиции станковой картины, и потому оказанное ими влияние окончательно сформировало станковую живопись Китая XX века. Удивительно то, что после того как станковизм укоренился в искусстве Китая, происходят изменения в политике страны, которая становится более открытой. В этот момент художники обращаются к новым течениям с таким воодушевлением, что реалистическая масляная живопись уходит на второй план.

Нет однозначного мнения в искусствоведении Китая относительно пользы или вреда влияния советской школы живописи для китайского искусства, иногда к негативным воздействиям относят сильное политическое давление, проявившееся в искусстве. Однако, общность политического строя и выбранного социалистического курса способствовали распространению именно таких тенденций в искусстве.

Влияние московской и ленинградской школ живописи не было единственным в формировании станковизма, первые влияния русской

школы связаны с эмиграцией художников из России в Китай в начале XX века.

Этому посвящен параграф 2.5 «Влияние художников русской эмиграции на китайскую живопись первой половины XX века». Новый виток культурного обмена между Россией и Китаем стал возможен благодаря таким событиям, как строительство Китайской Восточной железной дороги (1897) и позднее - Октябрьской революции. Оба события способствовали увеличению эмиграции из России в Китай, что принесло с собой знакомство с русской литературой, музыкой, изобразительным искусством.

Среди эмигрантов были художники, которые организовывали изостудии, более всего такие центры распространились в Харбине и Шанхае. Из творческих студий вышли такие художники как Хан Цзиншэн (1912-1998) прошедший обучение в мастерской «Лотос» (Харбин) у Михаила Александровича Кичигина (1883-1968), Гао Ман получил основы мастерства у А.Н. Клементьева, Сунь Юньтай вышел из мастерской М.М. Лобанова.

Помимо педагогической деятельности, особое воздействие оказали работы русских художников, которые экспонировались на выставках и были доступны китайским коллегам. Сохраняя реалистические традиции мастера выходили на пленэр, что явилось новым методом для китайских живописцев.

Говоря о формировании станковизма в китайской живописи нельзя отрицать, что русские эмигранты имели тут не последнее значение, кроме формирования творческой среды, они воспитали целый ряд художников, которые уже в период 1920-х – 1930-х годов работали в русле традиций русской школы живописи и тем самым на несколько десятилетий опередили выпускников школы Максимова.

Ученики группы русских эмигрантов уверенно владели техникой масляной живописи, хорошо передавали пространство, используя прямую перспективу.

Изменилось и отношение к жанру пейзажа в китайском искусстве, ученики художников- эмигрантов стали работать над такими новыми для Востока темами, как тема уходящей вдаль дороги, изображение живописного пейзажа вдалеке. Кроме этого новым восприятием отмечены сцены бытовых зарисовок, совершенно не типичная для искусства Поднебесной тема.

В российском искусствоведении много статей посвящено влиянию советской школы на революционное искусство Китая 1950-х – 1960-х годов. Значение этого влияния часто сильно преувеличены. Однако, не формулируется главная идея импортирования социалистического реализма. Художников, которые прошли обучение в вузах СССР более всего интересовал не сам социалистический реализм, они имели куда больший и ценный для себя интерес к русскому искусству второй половины XIX - начала XX века. Это искусство замещало западный классический академизм, который по ряду политических причин не мог быть освоен художниками Китая в тот момент. Отсюда интересное наблюдение, что фактически через освоение русского искусства художники Поднебесной готовились к восприятию модернизма Европы.

Параллельно с этим все еще существует парижский академизм Сюй Бейхуна, но он в данную эпоху не мог стать отправной точкой для молодого поколения, слишком далеким и несовременным он был.

Чтобы иметь возможность к обновлению искусства для китайских художников единственно доступный способ был связан с обращением к классическому русскому искусству. И тут очень важно понимать, что логика развития искусства Китая в 1950-1960 годы напрямую не связана с социалистической идеологией. Не столь важным для визуальной культуры был политический диалог между СССР и Китаем, потому что к этому

времен уже сложилась связь между русской живописью второй половины XIX века и китайским искусством.

В 1950-1960 годы китайские теоретики искусства обратились к изучению работ русских художников критического реализма, были сделаны переводы главных монографических исследований, выпущены альбомы. И как следствие именно это направления становится более близким живописцам КНР.

Отсюда еще одно важное свойство соприкосновения русского классического искусства и китайской живописи середины XX века, так как отталкиваясь от этой исторической эпохи после Культурной революции китайское искусство входит в фазу модернизма и соприкосновения со всеми существующими к этому моменту стилями, тенденциями, которые начинают активно развиваться именно из этой точки.

Безусловно. «живопись шрамов» и передвижнический реализм возникли в очень непохожие времена, но самым важным тут является понимание того, что сходство между ними не сводится к имитации стиля.

«В начале XX века, став одной из ключевых опор китайской «революции в искусстве», реализм значительно влиял на траекторию развития искусства в Китае — именно потому что был больше чем стилем. Он обладал чрезвычайно тесной и глубокой связью с прогрессистской ценностью «искусства ради жизни».¹

Третья глава диссертации «Жанры станковой живописи натюрморт, пейзаж, портрет, абстрактная живопись Китая последней трети XX века» рассказывает о формировании новых течений в искусстве в годы после культурной революции.

3.1 «Станковая живописи второй половины XX века» развивалась в нескольких направлениях. Именно во второй половине XX века наметились

¹ Гао Минлу. Современное искусство Китая: Кризис? // Искусство № 6 (579), 2011 г. Интернет ресурс: <http://iskusstvo-info.ru/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-krizis/> Дата обращения: 25 мая 2018 .

ключевые ориентиры работы художника-реалиста. Позднее, в последней трети XX века, в контексте смены политической системы Китаю стали доступны культурные достижения Западной Европы.

Параграф 3.3 «Поворот к абстрактной композиции в китайском искусстве» описывает значение статьи У Гуаньчжуна для обновления формы и приемов изобразительного искусства, о важности и особенности формирования абстрактного искусства, предпосылках и результатах.

Параграф 3.4. «Станковая картина 1980-х - 1990-х годов» описывает время дальнейшего развития реалистической станковой картины. Как последствия культурной революции: «живопись шрамов» и «деревенский реализм» раскрывает значение для формирования станковой картины Китая время последних тридцати лет XX века.

Важной исторической вехой, повлиявшей на формирование современной китайской живописи, была «культурная революция», хронологические рамки которой утверждены 1966–1976 годами.

В этот, казалось бы, непродолжительный период связи между Китаем и СССР были практически прекращены, что конечно же повлияло и на китайскую культуру. У искусства появилось «официальное» лицо и, как следствие, утвердилась особая реальность: помимо технической фиксации событий, игнорировалась художественная интерпретация. Теперь реализм – единственный стиль, отвечающий потребностям государства – главного заказчика.

В начале 1980-х годов в реалистическом искусстве Китая появилось два течения, опровергавшие все достижения «культурной революции»: «живопись шрамов» и «деревенский реализм». «Живопись шрамов» появилась в китайском искусстве как отражение тех человеческих трагедий, драм, психологических травм, которые были нанесены «культурной революцией». В это непродолжительное время ее существования были разрушены высокие идеалы культуры и искусства, которые многие столетия отличало творчество китайских художников.

Творцы, работавшие внутри течения «живопись шрамов», стремились к достоверному, реалистическому воспроизведению истинной стороны жизни во времена «культурной революции» и хотели напомнить людям о недавних страданиях.

В начале 80-х годов, параллельно со всевозрастающим интересом к творчеству художников «живописи шрамов», проявляется внимание к новому течению в китайском искусстве, которое получило название «деревенский реализм». Существенной разницей становится спектр тем, привлекающий внимание живописцев данного течения. Они обращаются к бытовой стороне жизни, к каждодневному труду людей, к красоте человеческих чувств в совершенно обыденных условиях. Иное и настроение этих полотен – в картинах «деревенского реализма» присутствует идеализированный мир, в каждой детали которого царят красота и надежда на счастье. Это романтическое видение мира особенно хорошо сочеталось с обращением к темам малых народов, населяющих Китай. Были художники, которые ехали в Тибет или писали уйгуров. Эти образы наполнялись ощущением внутренней свободы, гармонии и красоты.

Иная волна, которая развивалась параллельно «деревенскому реализму» в станковой живописи Китая была оформлена группой художников-живописцев под названием «Идея 85». Течение появилось в 1985 году, что следует из названия и повлияло на программные изменения художественной жизни страны, произведя эффект разорвавшейся бомбы.

Течение объединила не только художников, которые представляли различные направления китайского искусства XX века, но и искусствоведов, культурологов и других представителей художественного круга. Центральным вопросом стала необходимость реформирования китайского искусства в сторону большей творческой свободы, которая не регламентировалась бы в будущем политическими режимами, не диктовалась бы тематика произведений, не контролировалось бы исполнение и смысловое наполнение.

В контексте «Идеи 85» в искусстве Китая стали проявляться новые грани реализма - неореализм и неоклассицизм. Неореализм как направление оформился в Китае в 80-е годы. Именно в это время китайские художники глубже познакомились с классическими образцами западноевропейской живописи, акцентируя свое внимание на элементах реализма. Это было более осмысленное изучение и всматривание, нежели знакомство с творчеством художников русского реализма рубежа XIX-XX веков в 1950-е-1970-е годы.

Целая плеяда художников-неореалистов сумела синтезировать истоки западноевропейского реализма с традиционной культурой Китая, переработав, заново осмыслив и адаптировав европейское искусство к новейшим течениям китайского искусства. Художников по-прежнему интересовала жизнь, которая окружала их самих, со всеми её нюансами и особенностями, во всём её натурализме и прозаичности. Художественными средствами живописцы стараются воссоздать жизнь, приблизиться к ней как можно теснее, отразить её и отчасти интерпретировать.

В 1991 году в Пекинском историческом музее проходит выставка «Современное искусство нового поколения», которая имела важное значение в дальнейшем формировании китайской станковой картины конца XX века. В ней приняли участие ряд известных художников. «Эта выставка отражала очень важный этап развития искусства, может быть, эта самая важная выставка в истории китайского арта за последние годы, потому что она объединила душевное состояние целой эпохи»².

Новое поколение художников тонко ощущало реальность. Их мало занимает теоретическая обоснованность их творчества, концептуальная форма и философия, они свободны от идеологии и политики. И это также является отличительной особенностью их мироощущения. Теперь современное искусство— продукт времени. Это вырванный из контекста

²Пэн Л. История искусства XX века. Пекин, 2007. С. 110.

случайный кадр. Поиски и новации создали почву, на которой выросло следующее направление в китайской станковой живописи - цинический реализм. Художественные поиски живописцев цинического реализма близки тому, что делали советские художники начала 1980-х годов, в рамках так называемого соц-арта. В СССР это было подпольное течение, которое возникло как реакция на официальное искусство соцреализма.

Впервые термин «цинический реализм» употребил Ли Сяньтин в 1991 году в своей статье «Чувство скуки и третья после «культурной революции» поколение художников». С тех пор, как в середине 70-х годов это поколение художников пошло в начальную школу, они оказались погруженными в эпоху постоянной смены социальных концепций, начав свою жизнь в искусстве под лозунгами «спасения» китайской культуры предыдущих двух поколений художников. В 1989 году они вступили в общество, прошедшие перед их глазами выставки современной китайской культуры исчерпали все, что можно было взять от современного искусства Запада.

Конец 80-х - начало 90-х - период, когда в истории китайской станковой живописи появилась целая плеяда художников, объединённых идеей цинического реализма. Это и Фан Лицзюнь, и Юэ Миньцзюнь, и Ян Шаобинь и Лю Вэй. Утрируя и деформируя, они определяли место человека в современном мире. Примечательно то, что Лю Вэй начинает свою творческую деятельность в рамках цинического реализма, однако с течением времени приходит к иным формам самовыражения. На данный момент один из самых успешных китайских мастеров на родине и в странах Европы и Америки, он не работает в живописи, а создает арт-объекты. Его творчество словно завершает рассказ о станковой живописи Китая, намечая пути упадка и разложения китайского искусства. Тема гниения в его работах становится обобщающим символом культуры и общества.

Развивается ли китайская станковая живопись самостоятельно или это результат заимствований, переосмысления и переработки западноевропейских художественных направлений? Многие критики Китая

склонны считать, что национальное искусство претерпевает колоссальное влияние западной культуры. Тем не менее, реалистическая школа живописи Китая с ее многогранностью и, как видим, неисчерпаемым потенциалом базируется на опыте многовековой национальной культуры.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Искусство Китая в XX веке развивалось так интенсивно, что сложно найти в истории аналоги столь стремительных изменений. За одно столетие сменились идеологические ориентиры, произошло переосмысление искусства, жанры китайской живописи, которые имели вековые традиции, исчезали и появлялись заново. Последнее десятилетие XX века словно подвело итог этим процессам. Постепенно закончилось идеологическое давление на художников, было заново переосмыслено традиционное искусство, в китайском искусстве появилось свое «contemporary art», за несколько десятилетий появился и успешно развивается собственный арт-рынок.

Станковая живопись в изобразительном искусстве Китая XX века имела свое начало, развитие и отчасти завершение, поскольку из главного вида изобразительного искусства она перешла в одно из направлений. Однако, это не означает исчезновения станковой живописи. Изменения в современном китайском искусстве так стремительны, что за последние десятилетия эта форма превратилась из передовой в одну из форм традиционного искусства.

Формирование станковой картины в Китае происходило в несколько этапов. Первоначально станковая живопись была воспринята через подражание и копирование европейских образцов. Следующим этапом можно считать первую половину XX века, когда освоение наследия западноевропейского искусства стало иметь важное значение в системе художественного образования Китая. Здесь главная роль принадлежит мастерам, которые стремились создать синтез восточной и западной культуры, путешествовали по Европе и обучались живописи в других

странах. Несмотря на то, что не все китайские художники, вернувшиеся после обучения на родину, работали в технике масляной живописи, привнесение новых форм в технику Гоху способствовало развитию станковой живописи в искусстве Китая. В этот период уже появляются первые образцы станковой живописи в Китае уже не как подражание западноевропейскому искусству, а как самостоятельные законченные произведения.

Начиная с 1949 года главное влияние на формирование станковой живописи оказывает искусство СССР. Это время сотрудничества двух стран в области науки, культуры и образования. Идеология и основной политический курс способствовали развитию реалистического искусства, отражающего достижения социалистического государства. «В первой половине 1960-х гг., с появлением в Китае профессиональных художников масляной живописи, этот вид искусства испытывал подъем: появились новые талантливые художники, новые настроения, иные тенденции в живописи»³. Далее последовали сложные для искусства годы «культурной революции», имевшие негативное влияние на китайское искусство.

Четвертый этап формирования станковой живописи связан с восстановлением после «Культурной революции» (1976-1985). Политический курс страны был изменен, увеличились межкультурные связи, расширился жанрово-тематический спектр. В культуре стали преобладать гуманистические настроения. В эти годы развитие станкового искусства переживает момент соприкосновения с абстрактными композициями.

Пятый этап, который начался после 1985 года и длился до конца XX века, был назван временем «реформ и открытости». Именно в этот

³ Цит. по: **Чэнь Чжэн Вэй**. Китайская реалистическая живопись XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ГУК «ГРМ». - СПб, 2006. - С. 18.

момент было сформировано современное искусство Китая, открыты новые возможности для международных культурных связей. К концу столетия традиционная станковая живопись перестала иметь первостепенное значение.

Как итог развития масляной живописи в Китае в XX веке можно констатировать, что на момент начала XXI столетия масляная живопись имеет целый ряд художественных направлений.

Молодые художники КНР, испытавшие влияние искусства западного модернизма и постмодернизма, после организованной в 1985 году «Выставки произведений передовой китайской молодежи» создали в двадцати провинциях объединения, отражающие самые разные тенденции мирового искусства - импрессионизм, символизм, абстракционизм, сюрреализм, дадаизм, поп-арт концептуализм и т.д. И все же ведущим творческим методом китайской масляной живописи остается реализм⁴. Это мнение Чжэнь Чжэнь Вей можно оспорить в настоящий момент, что опять же говорит о стремительности развития искусства, которое меняется невероятно быстро.

Важное значение в развитии реалистического искусства сыграла «группа Максимова», а также выпускники Санкт-Петербургского государственного академического художественного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, чья последующая деятельность была связана с преподаванием в ведущих вузах Китая. Таким образом, обеспечивалась преемственность в развитии реалистической станковой живописи.

Новый виток в развитии культурных связей России и Китая связан с периодом 1990-х годов, поскольку именно в это время китайские художники снова начали обучаться в художественных учебных заведениях Москвы и Санкт-Петербурга, получая профессиональное

⁴ См.: Чэнь Чжэн Вэй. Китайская реалистическая живопись XX века.

образование в рамках классического реалистического искусства. По мнению Ли Япина «до сих пор советский стиль является главным направлением в области масляной живописи в КНР, несмотря на то, что широко активизируется модернизм»⁵.

Важно помнить, что с точки зрения формально-эстетических направлений в современном искусстве Китая присутствует заново переосмысленное традиционное национальное искусство, искусство модернизма и реалистическая живопись.

Во второй половине XX века в рамках станковой масляной реалистической живописи сформировалось два направления. Первый из них – «новый классический реализм» сформировался как синтез революционной живописи и традиционной китайской живописи. Более всего он ориентирован на западноевропейскую масляную живопись⁶.

С реалистическими тенденциями российского и советского искусства связан «деревенский реализм», но с присутствием китайских национальных особенностей мировоззрения и восточной гармонии. Несмотря на активное влияние искусства России, оно на рубеже XX и XXI века было не единственным, а по мнению некоторых китайских исследователей и не самым интенсивным. Сильное влияние оказали такие страны, как США, Япония, Великобритания, Германия и другие европейские государства.

Подводя итог исследованию, можно сделать вывод о том, что изучение китайского искусства XX века гораздо более сложный процесс, чем констатация событий линейного временного промежутка. Это период настолько интенсивных преобразований и освоения новых методов и художественно-эстетических ценностей, что достижения

⁵ Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР. - С. 13.

⁶ Цит. по: Неглинская М.А. Современная живопись Китая. Художник. 1989. № 4. С. 17.

китайской живописи сложно сравнивать с европейским искусством XX века. В отличие от западного искусства, китайская живопись не вступала в рыночные отношения, и не определялась только как протест официальной идеологии.

Уникальным в развитии китайского изобразительного искусства является еще и тот факт, что, начиная с 1990-х годов, становится очевидной система, когда различные направления одновременно противостоят и этим усиливают друг друга, и подобная сложившаяся структура уникальна.

Опубликованные статьи по теме диссертации:

- 1. Му Кэ. Становление и развитие академической системы преподавания живописи советского периода. // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 460-470.**
- 2. Му Кэ. К вопросу становления и развития русской реалистической школы живописи. // Издательство: Грамота, 2017. №12(86): в 5-ти ч. Ч. 5. С. 162-164. ISSN 1997-292X.**
- 3. Му Кэ. Национальность русского искусства до II мировой войны. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. №11(86). С. 19-21.**
- 4. Му Кэ. Современная философия в теории и практике чистого искусства. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. №11(86). С. 80-82.**
- 5. Му Кэ. Основные современные философские мысли и направления масляной живописи. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. №12. С. 117-119.**
- 6. Му Кэ. Влияние русского искусства на современных китайских художников. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. №12. С. 34-36.**
- 7. Му Кэ. Феномен творчества художников-передвижников в условиях социокультурных инноваций второй половины XIX века. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. №1-2(76-77). С. 25-28.**
- 8. Му Кэ. Русское изобразительное искусство XXI века. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. №4(79). С. 33-37.**