

На правах рукописи

Хань Бин

Хань Бин

**АВТОРСКИЙ СТИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ:
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры
(культурология)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

12 ДЕК 2013

Чита – 2013



005543389

Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры,
искусств и дизайна ФГБОУ ВПО
«Забайкальский государственный университет»

Научный руководитель

доктор социологических наук, профессор;
Лига Марина Борисовна

Официальные оппоненты:

доктор философских наук;
ФГБОУ ВПО «Забайкальский
государственный университет»,
профессор кафедры социологии,
Иванова Юлия Валентиновна

доктор культурологии, доцент;
ФГБОУ «Восточно-Сибирская
государственная академия культуры и
искусств (ВСГАКИ)»,
профессор кафедры философии
и культурологии
Санжеева Лариса Васильевна

Ведущая организация

**ФГАОУ ВПО «Северо-Восточный
федеральный университет
им. М. К. Аммосова»**

Защита состоится «26» декабря 2013 г. в 12.00 часов на заседании диссертационного совета Д. 212.069.02 при ФГБОУ ВПО «Забайкальский государственный университет» по адресу: 672007, г. Чита, ул. Бабушкина, 129, зал заседаний ученого совета.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Забайкальский государственный университет» по адресу: 672000, г. Чита, ул. Кастринская, 1.

Автореферат разослан «26» ноября 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор философских наук, доцент



Е.Ю. Захарова

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Современный Китай занимает одно из ведущих мест в мире, привлекая к себе, своим успехам и достижениям пристальное внимание ученых, общественных деятелей, политиков. Этому способствует жизнеспособность китайского народа, его умение активно усваивать передовые достижения других цивилизаций.

В конце XX и начале XXI вв. китайское руководство, понимая, что будущее страны зависит от человека, его интеллектуального и образовательного потенциалов, сделало ставку на личность, актуализировало проблемы формирования личностных, профессиональных, социокультурных качеств индивида. Большая роль в решении задач, сформулированных правительством Китая, принадлежит культуре. Уникальность китайской культуры заключается в том, что, несмотря на бурные трансформационные процессы и активное восприятие инокультурных явлений, она остается в большей степени традиционной, самобытной, базирующейся на уникальных образах и ценностных установках, которые во многом предопределили успехи Китая в настоящее время.

Характерным признаком того, что китайское общество трансформируется в качественно новую систему, является появление многочисленных стратегий развития: «стратегия подъема страны средствами науки и образования», «стратегия усиления силы государства за счет талантливых людей», «стратегия построения китайской державы человеческих ресурсов», «стратегия культурной державы». Названные стратегии делают ставку на личность, ее образовательный ресурс, что способствует росту не только внутреннего потенциала Китая, но и усилению его влияния на мировой арене за счет распространения ценностей китайской культуры с доминированием в ней традиционных китайских истоков. Своеобразной реакцией на происходящие процессы становится актуализация проблемы авторского стиля как культурного явления и носителя национального характера, содержание которого определяется умением авторов реагировать на вызовы современности в условиях влияния политической идеологии, сохранения национальной специфики, процессов модернизации и вестернизации.

Обращение к культурологическому анализу авторского стиля в современной живописи Китая обусловлено необходимостью исследования социокультурных механизмов построения рыночного общества с сохранением аутентичного пласта традиционной культуры. Специфический китайский стиль, нашедший отражение в неповторимой художественной форме, содержит и отражает особенности национальной политики, процессы становления новой экономики, культуры, философской мысли.

В условиях глобализирующегося мира, расширяющихся контактов Китая с другими странами в различных областях, в том числе и культурной, становится значимым исследование многих проблем современной культуры, в частности и китайской живописи, с позиции историко-культурной

перспективы. Это позволит более ясно понять, во-первых, генезис авторства и авторских школ в современной китайской живописи, которая развивается под влиянием национальных традиций (сохраняя национальный колорит), идей, техники Запада и Востока и, во-вторых, проследить основные тенденции развития современной китайской живописи, степень интенсивности и глубину описываемых трансформаций и модернизаций.

Китайская живопись чрезвычайно интересна народам многих стран, поскольку интересен сам Китай, его политика, культура, философия. Формирование и развитие авторского стиля связано с особым мировосприятием и талантом выдающихся китайских художников, проявившимися в их творчестве. Именно поэтому в условиях активного интереса к китайской живописи актуальным становится историко-культурологический анализ авторского стиля и образующих его компонентов – художественных школ, жанров, техники, тематики, стиля, заказчиков и др.

Степень научной разработанности темы. Понятие «авторский стиль» получило широкую разработку в трудах отечественных и зарубежных ученых. Оно употребляется в области эстетики, лингвистики, литературы, искусства и т.д. Анализ трудов российских, китайских и других зарубежных учёных, прямо или косвенно касающихся проблем авторского стиля, позволяет выделить ряд направлений по проблеме диссертационного исследования. В частности, описанием и анализом явления авторства в конкретных культурах занимались Ж. Ле Гофф, И.Ф. Волков, Г.Г. Поспелов и др. Концепции стиля и, отчасти, авторского представлены в работах И. Тэна, Г. Тарда, Т. Адорно, Р. Барта, Г.Г. Шпета, Ю.М. Лотмана. Современный контекст данной проблемы обозначен в исследованиях Е.Б. Витель, Л.А. Микешина, Пань Яочан и др.

Теория стиля и различные её аспекты представлены в искусствоведении в трудах И. Винкельманна, И. Гёте, В. Любке, И. Тэна, Г. Вёльфлина, Э. Кон-Винера, Д.С. Лихачева, Г.В. Власова и др.

Стиль как язык культуры рассматривается в работах А.А. Пелипенко.

Культура Китая в рамках цивилизационного подхода исследовалась в трудах В.В. Малявина, Е.А. Торчинова, А.Е. Лукьянова, А.А. Маслова.

Проблема авторства затрагивалась в исследованиях, реализованных в рамках таких наук, как психология (З. Фрейд, К. Юнг, Чжан Цзяньхуа, Л.С. Выготский и др.), лингвистика и теория текста (В.П. Руднев, Р. Макки, Янь Годуна и др.), теория искусства, эстетики и философии (Тэн Гу, Хун Цзайсинь, У Яохуа, Сюе Юннъянь, Цзун Байхуа, Чжу Гуанцяннь, Дэн Ичжэи др.), социология (Р. Коллинз, Фэн Бинь, Пан Пу и др.).

Особую группу составляют работы, посвященные:

– истории Китая XX в. (А.В. Меликсентьев, С.И. Тихвинский, Фань Вэньлань);

– вопросам культуры и изобразительного искусства России (Гао Ман, И.Э. Грабарь, Т.В. Ильина, Д.В. Сарабьянов, Н.С. Степанян, Си Цзинчжи, Чэн Пэн, Н.А. Яковлева) и Китая (В.М. Алексеев, П. Белецкий, Ван Чжун, Ван

Хунцзянь, О.Н. Глухарева, Б.П. Деннике, М.Е. Кравцова, В.В. Малявин, Л. Шмотикова);

– истории взаимоотношений СССР, России и Китая (О.Б. Борисов, А.З. Ваксер, М.С. Капица, Б.Г. Колосков, Ли Суйань, Ли Чжаохуй, Пын Мин, О.Б. Рахманин, А.М. Решетов, Чжао Инцун);

– вопросам сотрудничества России и Китая в области художественного образования (Дуань Юйунь, Ли Япин, Л.Л. Супрунова, Юй Аньдун).

Исследованию китайской пейзажной живописи, отражающей глубинные мировоззренческие основы становления и развития китайской цивилизации, ее духовной сущности, сохранившей стиль древних мастеров, посвящены труды Н.А. Виноградовой, Е.В. Завадской, В.В. Малявина, В.В. Осьмук.

Значительный интерес представляют исследования Пан Пу, У Гуаньцзюнь и др., где раскрыт прикладной аспект диссертационной проблемы, в частности, особенности государственной культурной политики Китая. Подготовка кадров для системы художественного образования освещена в исследованиях Чэнь Дусю, Кан Ювэй, Цай Юаньпэй и др. Исследование проблемы влияния педагогов и системы художественного образования на становление авторских школ получило звучание в работах Цзинь Чэн, Пань Тяньшоу, Гао Цзяньфу, Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Линь Фэнмянь и др.

Осмысление генезиса авторства и его истоков в традициях китайской живописи осуществлено в работах Янь Либэнь, Чжоу Вэньцзюй, Чжу Да, Гу Кайчжи, Шитао и др.

Влияние глобализационных процессов на развитие современного авторского стиля исследовано Сюй Бэйхуном, Линь Фэнмянем, Лю Хайсуем, Фу Баоши и др.

Выявление тенденций развития китайской живописи в контексте современных трансформационных процессов в китайском обществе реализовано Чао Хайем, Чжан Юйем и др.

Анализ проблемы развития авторского стиля в китайской живописи XXI в. проведен в исследованиях И.Е. Иноземцева, Не Оу, Ма Шичан, Хун Бо и др.

Историко-культурологический анализ становления конкретных авторских стилей современных китайских художников иллюстрируется творчеством Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня, Лю Хайсу, Фу Баоши, Пань Тяньшоу, Ли Кэжана, Цзян Чжаохэ, Хуан Биньхуна, Гао Цзяньфу, Хуан Чжоу, Чжоу Сычуна, Лю Гохуэйя, Ли Ху, Ши Лу, Чэнь Чжифу, Го Вэйцзюйя, Чао Хайя, Чжан Юйя, У Гуаньчжуна и др.

Особо следует выделить фундаментальное исследование Чжао Ли и Юй Дин «История китайской живописи 1542–2000», где дан глубокий анализ трансформационных процессов, затронувших китайскую живопись XX в. Среди факторов, оказавших влияние на развитие китайской живописи, автор выделяет не только социально-экономические условия, но и открытость самой китайской культуры этого времени. Изменения, по мнению авторов, коснулись жанров, тематики, стиля, техники, эстетических принципов искусства. Особое внимание в работе уделяется системе художественного образования.

Шуй Тяньчжуна в своей книге «История искусства и человек» описывает процессы появления и развития в Китае традиций западноевропейской масляной живописи, в том числе и русской реалистической школы.

Данные исследования особенно актуальны в связи с тем, что в настоящее время социально-экономическое развитие китайского общества ориентировано на человека, его духовный и интеллектуальный потенциал. Образ нового Китая находит отражение в авторском стиле во всех областях искусства, в том числе и китайской живописи, которая активно реагирует на все процессы, происходящие в современном Китае.

Отечественными и зарубежными учеными проведена большая работа по исследованию современной китайской живописи, что дало возможность раскрыть истоки ее становления, содержания, выделить национальные черты и проследить процесс ее обогащения культурой Запада и Востока.

Таким образом, проблема авторского стиля в современной китайской живописи получила разностороннее освещение в научной литературе. В то же время, культурологический анализ проблемы представлен фрагментарно. Поэтому требуется системная оценка авторского стиля в китайской живописи, которая позволит получить о нем более глубокое целостное представление и проследить его трансформационные изменения в условиях современного общества.

Объект исследования – современная китайская живопись как явление национальной культуры Китая.

Предмет исследования – авторский стиль в современной китайской живописи.

Цель исследования – выявить основные тенденции и социокультурные факторы становления и развития авторского стиля в современной китайской живописи XX – начала XXI вв. в культурологическом аспекте.

Предмет, цель исследования определили необходимость постановки и решения следующих задач:

- 1) осуществить анализ основных научных подходов к исследованию авторский стиля;
- 2) раскрыть особенности понимания авторского стиля в культурологическом знании;
- 3) выявить социокультурные факторы и условия, детерминирующие основные тенденции становления и развития авторского стиля как системы в современной китайской живописи;
- 4) определить специфику авторского стиля китайской живописи второй половины XX – начала XXI вв., рассмотреть основные тенденции его развития.

Теоретическую основу исследования составляют:

- теория интеллектуальных сетей Р. Коллинза;
- информационно-семантическая концепция культуры (М.С. Каган, Э. Кассирер, К. Клакхон, А. Кребер, К. Леви-Стросс, Ю. Лотман, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм и др.);

- психоаналитическая концепция культуры (З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, К. Хорни, Э. Фромм, Э. Эриксон и др.);
- структурно-функционалистская концепция (М. Вебер, Э. Дюркгейм, О. Конт, Б. Малиновский, Р. Мертон, Т. Парсонс, А. Радклифф-Браун и др.);
- концепция системности культуры и смысло-генетическая теория А.А. Пелипенко.

Методологическую основу исследования составляют системный, сравнительно-исторический, структурно-функциональный, компаративистский подходы. Системный подход дал возможность исследовать авторский стиль как целостную систему, выделить в его структуре три взаимосвязанных уровня, раскрыть взаимодействие между ними. Кроме того, в рамках данного подхода стало возможным выявить факторы, детерминирующие становление и развитие авторского стиля, его трансформацию. Сравнительно-исторический подход позволил осуществить анализ авторского стиля в контексте тенденций его эволюции. Структурно-функциональный подход дал возможность рассмотреть авторский стиль с точки зрения воздействия на него социальной и художественной среды. Компаративистский подход применен при сравнении работ российских и зарубежных ученых в области исследовании авторского стиля, определения его содержания. Феноменологический подход позволил проследить трансформацию авторского стиля в индивидуальных художественных формах современных китайских художников.

Методы исследования. Для решения поставленных задач использованы основные общенаучные методы: анализ, синтез, индукция, дедукция, а также компаративистский и структурно-функциональный анализы.

Научная новизна исследования.

1. Установлено, что в истории научного знания сложилось несколько подходов к исследованию авторского стиля:

- рассмотрение авторского стиля только как социокультурно обусловленного явления;
- анализ авторского стиля как результата деятельности индивидуального субъекта художественного творчества;
- трактовка авторского стиля как художественного синтеза индивидуального и социокультурного.

2. Определена специфика рассмотрения феномена стиля в культурологическом знании, рассмотрены основные характеристики стиля как языка культуры, в том числе детерминирующие генезис авторского стиля. Выявлено, что анализ авторского стиля и определение его понятия в культурологии связаны с рассмотрением искусства как подсистемы культуры и стиля как языка культуры.

3. Доказано, что на разных этапах становления и развития авторского стиля как системы социальных и интеллектуальных связей в китайской живописи («Движение четвертого мая», «Семнадцать лет», «Движение 85-х годов») существуют специфические социокультурные детерминанты, формирующие основные тенденции его развития, трансформацию элементов его

уровней. К их числу отнесены государственная политика, влияние западноевропейской и русской живописи, политическая ситуация в Китае, национальные традиции, инновации, механизмы трансляции китайской живописи, становление рыночных отношений, образование, академическая мобильность, художественный рынок, деятельность кураторов, организация и проведение выставок, ярмарок.

4. Определена специфика авторского стиля китайской живописи второй половины XX – начала XXI в., отражающая как влияние внешних социокультурных факторов, так и внутренние тенденции его развития, обусловленные трансляцией смыслов китайской культуры.

Положения, выносимые на защиту.

1. Авторский стиль является средством, позволяющим раскрыть механизм взаимодействия автора, как субъекта творческого акта, и среды, которая разными путями, сознательно или подсознательно, отражается в конкретных произведениях. При таком подходе авторский стиль выступает способом организации социально-культурного материала средствами индивидуальных возможностей конкретного автора. С одной стороны, авторский стиль несет черты, характерные для эпохи автора, выражает ценности и идеалы его культуры; с другой, выступает средством проявления индивидуальности мастера. Авторство во многом маркируется как процесс формирования нового из уже данного и реализуемого в парадигме заранее разработанных принципов, которые и соответствуют определенному уровню социально-культурного развития. Таким образом, авторский стиль проявляет себя как художественный синтез индивидуального и культурного.

2. Традиционное рассмотрение феномена стиля и его понятийное выражение основывалось на выявлении некой иерархии уровней или обобщений данного понятия. Особенностью определения стиля в современном культурологическом знании является, прежде всего, понимание искусства как части или подсистемы целостной системы культуры. В таком случае онтологические и гносеологические характеристики стиля детерминируются изменениями в культуре. Основными векторами таких изменений, обусловленных фрактальной природой стиля как языка культуры, является движение от субстанциональности к субъективированности отображаемой картины мира, от императивности к релятивизму, от представления о собственном содержании предмета к пространству контекстов его существования. Данные тенденции, которые в целом можно определить как субъективизацию искусства, имеют важное значение для развития авторского стиля как способа и формы выражения смыслов культуры.

3. Авторский стиль как система социальных и интеллектуальных связей включает в себя три уровня:

- первый – техника, жанры, школы;
- второй – виды, типы, формы обучения;
- третий – заказчик.

В процессе становления и развития авторского стиля, составляющие его уровней подвергались определенной степени трансформации под воздействием социально-политических и культурных детерминант, однако при этом сохранялись национальные традиции китайской живописи (символизм, написание картин тушью, влияние древней философии и т.д.). Приверженность национальным традициям обеспечивает стабильность авторского стиля как системы. Однако в современных условиях фактором, способным разрушить эту стабильность, становится художественный рынок, ориентированный на другие ценности.

4. Специфика авторского стиля в китайской живописи второй половины XX – начале XXI вв., являясь важной составляющей китайского изобразительного искусства, выражает особенности культуры Китая и может быть маркирована следующими временными этапами:

1) вторая половина XX в. характеризуется усилением влияния государства в области искусства, что является ведущим фактором развития авторского стиля в китайской живописи и обуславливает его идеологическое подчинение нуждам социалистического строительства. В жанровом и эстетическом аспектах данная тенденция проявилась в бурном развитии портретной живописи и формировании новой колористической системы на базе традиционной;

2) в конце XX в. авторские школы в Китае характеризуются развитием новых тенденций: индивидуализацией сознания, плюралистичностью методов и техник, гуманизмом в постановке социальных проблем и пр. Они испытывают влияние постмодернистских техник и синтезируют их с традиционными материалами и техниками письма, а также традиционными принципами и закономерностями создания визуального образа;

3) к началу XXI в. китайские художники ясно осознают ту индивидуальность национальных традиций, которая определяет и придаёт особую значимость их художественным поискам. Это позволило разработать новые подходы к теоретическим вопросам изобразительного искусства, расширить тематику произведений, перенести основное внимание с социальных и идеологических проблем на индивидуально-психологические, духовно-нравственные и т.п. В то же время, временное совмещение процессов экономической и культурной глобализации, интенсификация процессов информатизации и начавшееся доминирование на мировом уровне в различных отраслях науки и искусства оцифрованных массивов информации приводят к формированию наднациональных, универсальных стилей в живописи.

Теоретическая значимость работы. Целостное исследование становления авторского стиля в китайской живописи позволяет уточнить культурологические основания концепции стиля, сложившиеся к настоящему моменту в научно-исследовательской литературе. Результаты исследования вносят вклад в развитие современного культурологического знания о природе творчества, могут использоваться в качестве методологической основы при разработке программ социологических, культурологических, исторических

исследований по проблемам изучения ресурсов и социально-культурных функций авторского стиля. Результаты, полученные в ходе исследования, могут стать основой дальнейшего изучения современной и традиционной культуры Китая.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные в работе результаты, выводы и рекомендации могут быть использованы для разработки специальных учебных курсов, учебных пособий для студентов художественных, искусствоведческих, педагогических и гуманитарных направлений. Они могут иметь широкую сферу применения в музейной и художественной практике, а также – в выставочной деятельности.

Апробация работы. Материалы и результаты проведённых исследований представлялись и обсуждались на международных и российских научно-практических конференциях, в частности, на III международной научно-практической конференции «Лингвистика и межкультурная коммуникация в современном мире» (Чита, 2009); V международной научно-практической конференции «Наука в современном мире» (Москва, 2011); конференции «Социально-политические и культурные проблемы современности» (Барнаул, 2011); XIV международной молодёжной научно-практической конференции «Молодёжь Забайкалья: молодость, наука, прогресс!» (Чита, 2011); VI международной научно-практической конференции «Наука в современном мире» (Москва, 2011); I международной научно-практической конференции «В мире научных открытий» (Москва, 2011); V международной научно-практической конференции «Лингвистика и межкультурная коммуникация в современном мире» (Чита, 2011).

Основные положения диссертационного исследования опубликованы в 10 печатных работах, три из которых – в изданиях из Перечня ВАК РФ.

Структура и объём работы. Диссертация состоит из «Введения», двух глав, «Заключения», библиографического списка, Приложений.

2. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во «Введении» раскрывается актуальность темы, определяются объект, предмет, цель, задачи, характеризуются теоретико-методологические основы исследования, методы, используемые в работе, дается оценка научной новизны, теоретической и практической значимости исследования, выдвигаются основные положения, выносимые на защиту, представляется апробация работы.

В первой главе **«Теоретико-методологические основы исследования авторского стиля»** проводится анализ основных теоретических подходов к рассмотрению стиля, авторского стиля, раскрытию их специфических характеристик, содержанию, исходя из особенностей отражаемой в них действительности; анализируются позиции китайских исследователей в изучении авторского стиля в современной научной литературе Китая.

В параграфе 1.1. *«Основные теоретические подходы к исследованию авторского стиля в истории науки»* выделяются научные подходы к

исследованию авторского стиля. Природа авторского стиля рассматривается с позиции общего анализа стиля как родового понятия, тех аспектов, которые непосредственно связаны с постановкой вопроса об авторском стиле. Прежде всего, это относится к вопросу о статусе понятия «стиль», тесно связанному в свою очередь с проблемой выявления и обозначения его социокультурных детерминантов.

В рамках позитивистской методологической парадигмы (И. Тэн, Г. Тард и др.) стиль рассматривается как общественное явление, содержание которого зависит от социокультурных и культурно-психологических факторов, требующих многофакторного анализа. По мнению И. Тэна, большую роль в становлении художественного индивидуального стиля играет социальная среда, влияющая на выбор мотивов, содержания, техники. Ученый доказывает, что художник, скульптор, писатель, в принципе любой творец не существует вне социума.

Г. Тард считает, что искусство всегда социально, все виды искусства существуют для того, чтобы выполнять социальные функции.

Художественное произведение в рамках данной методологии рассматривается не как отражение культуры, а как отражение общественной жизни. Абсолютизация общественного компонента в содержании стиля приводила к отрицанию его эстетического содержания.

В диссертации отмечается, что в рамках философско-эстетической парадигмы Т. Адорно раскрывается сложная диалектика культуры и автора.

В работе подчеркивается, что исследование авторского стиля становится возможным в контексте психологии творчества. Отмечается, что классический структурализм, фрейдизм обосновывают идею о том, что художественное поведение автора в глубинных основаниях определяется функционированием структур, слабо контролируемых и рефлекслируемых сознанием.

Р. Коллинз в рамках теории социальных связей обосновывает идею о том, что философ, ученый, художник, писатель включены в системы интеллектуальных сетей, определяющих его принадлежность к определенному течению или школе, которые детерминируют дальнейшее индивидуальное творчество.

Обращается внимание на то, что авторский стиль понимается учеными по-разному:

- как процесс и результат индивидуального или коллективного творчества (В.В. Виноградов, В.П. Руднев, Е.Н. Устюгова, К. Юнг, З. Фрейд и др.);

- как культурные особенности понимания человека и его статуса в конкретном обществе (Л. М. Баткин, Пан Пу, Кан Ювэй, ЦзунБайхуа и др);

- как способ организации социально-культурного материала средствами индивидуальных возможностей конкретного автора (Е.В. Завадская, Е. Б. Витель, М.Н. Лобанова, Р. Макки, ЯньГодун, Ж. Тард, Р. Коллинз, У. Яохуа, У. Гуаньцзюн);

– как традиции, где новые идеи не могут и не должны противостоять сложившимся канонам (ЯньГодун, У. Яохуа, У. Гуааньцзюн и др.).

Делается вывод о том, что авторский стиль есть манера представления художественного материала и художественной формы, указывающей на конкретную личность творца.

В параграфе 1.2. *«Феномен стиля и развитие авторского стиля в контексте культурологического знания»* рассматриваются культурологические аспекты исследования стиля, определяется специфика анализа авторского стиля в культурологических исследованиях.

Искусство, будучи одной из сфер культуры, её подсистемой, областью формирования художественного мировоззрения, неразрывно связано со всеми её трансформациями. Все, что происходит в системе, с неизбежностью отражается в её части. В контексте данных рассуждений логично предположить, что формирование культуры определяет развитие художественной формы, в том числе и авторского стиля.

В соответствии с современными представлениями о структуре социального бытия человека можно выделить детерминанты, которые относятся к каждой из его сфер: биотехносфере, социосфере, психосфере, культуросфере. Таким образом, можно говорить о группах детерминант, порождаемых в каждой из сфер и оказывающих влияние на особенности мастерства художника.

Выделенные группы детерминант вступают в разнообразные сочетания, что определяет разнообразие проявлений и множество форм развития культурных явлений. При таком подходе авторский стиль оказывается в положении детерминируемого и детерминирующего. С одной стороны, он обусловлен развитием «большой» системы, внутри которой он располагается и каковой является культура. Его становление находится в тесной взаимосвязи с тем, что происходит в обществе.

Если обратиться к традиционному понятию стиля в российских культурологии, то можно выявить иерархию обобщений данного понятия: от исторического уровня, выражающего «исторически сложившуюся устойчивую общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности»¹ до индивидуального стиля отдельного произведения, который отражает «единство, целостность содержательных и формальных элементов, с помощью которых непосредственно создается художественное произведение»².

Определение онтологических и гносеологических особенностей стиля в работах современных культурологов основывается на принципиально иных позициях. В контексте культурологического знания «искусство – это подсистема культуры, и культура как целостная система является контекстом

¹ Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М.: Сов. художник, 1965. С. 158.

² Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб.: Лита, 1998. Т. I. <http://www.booksite.ru/localtxt/vla/sov/1.htm>

самоопределения искусства как частной сферы»³. С этой точки зрения, определение сущностных характеристик феномена стиля возможно только в теоретической культурологии.

В диссертационном исследовании представлено мнение известного российского культуролога А.А. Пелипенко о том, что логика определения стиля состоит в движении не от эмпирики (художественного произведения) и не самого феномена, а от понимания культуры как совокупности смыслового пространства, включающего в свою структуру культурные коды, или язык культуры. Стиль в таком случае – это способ образования и выражения смыслов и, следовательно, один из языков культуры. А онтология стиля как языка культуры является фрактальным отражением целостной системы культуры: генезис стиля связан с процессом согласованно комплементарного состояния идеи сообщения (т.е., условно говоря, содержания) и её знаковой формы в рамках культурного кода. Процесс стилеобразования начинается с переживания особого ментального состояния, когда существующая в подсознании потенциальная возможность появления новой версии картины мира ещё не имеет соответствующих форм выражения в культуре⁴.

Согласно этому подходу, эволюция стилей связана как с собственно онтологическими изменениями в стиле, как языке культуры, так и изменениями в восприятии предмета изображения. Первоначально в стиле знак слит с означаемым, а стилевая форма выступает как единственно возможная и определяющая. Затем единая субстанция распадается на отдельные модусы, а язык стиля из заданного становится релятивным и ситуационным. При этом меняется предмет отображения, целью описания становится уже не пространство реальности, а состояние самого субъекта. Стиль как язык культуры становится способом выражения некой условной и субъективизированной версии картины мира или её отдельного фрагмента. Результатом данного развития является исключительная субъективизация представлений и выражения этих представлений о картине мира, относительность стилевых форм, уход от представления о собственном содержании предмета отображения в пространство контекстов его существования и функционирования.

Данный методологический подход нуждается в развитии, однако, по мнению диссертанта, он может быть весьма перспективным как с точки зрения определения характеристик стиля как языка культуры вообще, так и в отношении понимания генезиса и развития феномена авторского стиля. Субъективизация искусства имеет важное значение для развития авторского стиля как способа выражения смыслов культуры, а смещение акцентов описания предмета от постижения его внутренней сущности к сфере контекстуального функционирования приводит к появлению новых индивидуальных стилевых форм.

³ Пелипенко А.А. Искусство в зеркале культурологии. СПб.: Нестор-История. С. 5.

⁴ Там же, С. 28.

В настоящее время в ряде работ обосновывается существование такого раздела культурологии, как культурология искусства. Сторонники этой точки зрения понимают культурологию искусства как науку «об искусстве как составном элементе культуры, специфике его функционирования, содержания, образно-звуковой и пространственной системы, его роли в жизни общества»⁵. В рамках этого направления достаточно традиционно и широко трактуют понятие «стиль», иерархично располагая виды стилей от общего к частному: как общую художественную систему, охватывающую все виды художественного творчества (определение характеристик этой системы служит основанием для выделения крупных этапов развития мирового искусства); как выражение в знаковой форме устойчивого единства художественно-образных средств, используемых в определенный исторический период; как наличие своеобразных способов изображения и выражения. Авторский (индивидуальный) стиль также связывается, прежде всего, с субъективизацией искусства, поскольку с ее помощью реализуются поиск и выбор ценностей и ориентаций в искусстве, что делает эту подсистему культуры открытой.

Таким образом, анализ феномена авторского стиля и определение его понятия в современном культурологическом знании находятся в тесной связи с рассмотрением искусства как подсистемы культуры и стиля как языка культуры, отражающего структурно-функциональное состояние целостной системы культуры и являющегося средством выражения её смыслов.

Во второй главе «**Основные тенденции становления и развития авторского стиля в современной китайской живописи Китая**» выделяются и описываются этапы становления авторского стиля, исследуются основные стратегии его развития в современной китайской живописи, выявляются факторы и условия, детерминирующие этот процесс. Анализируется творчество китайских художников как субъектов авторского стиля, их роль в сохранении национальных традиций и внедрении в творческий процесс новых элементов, рожденных новыми социально-экономическими условиями.

В параграфе 2.1. «*Социокультурные детерминанты становления и развития авторского стиля в современной китайской живописи XX – начала XXI вв.*» подчеркивается, что анализ этапов становления авторского стиля позволяет выделить основные тенденции его развития, взаимодействие традиций и новаций в современной китайской живописи. Описываются формы трансляции китайской живописи: образование, традиции, социокультурная инфраструктура.

В диссертационном исследовании выделяются этапы становления и развития авторского стиля в китайской живописи, различающиеся по концептуальному содержанию, целям, задачам:

– «Движение четвертого мая» – определяются концептуальные пути развития китайской живописи;

⁵ Лях В.И. Культурология искусства как междисциплинарная отрасль гуманитарного знания // Электронное научное издание «Аналитика культурологии» Выпуск 1 (25), 2013. <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/921>

– «Семнадцать лет» – трансформация в системе китайской традиционной живописи;

– «Движение 85-х годов» – период «политики реформ и открытости».

По мнению диссертанта, отправной точкой в становлении и развитии авторского стиля в современной китайской живописи стало «Движение четвертого мая», идеологи которого уделяли пристальное внимание проблемам дальнейшего развития культуры, в том числе живописи.

Анализируются точки зрения идеологов «Движения четвертого мая» в вопросах развития китайской культуры:

– взгляды Кан Ювэя, отстаивающего идеи преодоления «местничества» и узкого национализма, сочетания традиционной китайской живописи с техникой Запада;

– взгляды Чэнь Дуся, утверждающего, что для совершенствования китайской живописи не следует использовать реалистический дух западной живописи, и настаивающего на том, что она должна развиваться на собственных радикально измененных основаниях;

– взгляды Цай Юаньпэя, полагающего, что и у китайского, и у западного искусства есть свои преимущества и допускающего необходимость их слияния.

Далее в диссертационном исследовании обращается внимание на концепции, отражающие эволюцию китайской живописи в исследованиях ученых Китая:

– заимствование традиций европейской живописи;

– слияние западного изобразительного искусства с традиционным искусством Китая;

– создание абсолютно оригинальной, отличной от обеих традиций, манеры живописи⁶.

Одним из факторов, детерминирующих развитие китайской живописи в этот период, является влияние культуры Запада и Востока. Основной формой трансляции европейской культуры стало образование китайских художников за рубежом (Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Линь Фэнмянь – обучение во Франции). Кроме того, трансляция европейской художественной культуры осуществлялась через близкую к Китаю в географическом и культурном отношении Японию, где в это время японские живописцы уже реализовали разнообразные эксперименты в области синтеза восточных и западных практик (Гао Цзяньфу, Цзинь Чэн, Фу Баоши, Чэнь Чжун).

Важным условием становления авторского стиля в китайской живописи было обращение к творчеству великих мастеров прошлого, а также освоение ценностей европейской живописи внутри самого Китая, где в это время существовало множество европейских школ. Другой формой трансляции традиций и ценностей трансформирующейся культуры стало формирование социокультурной инфраструктуры – системы художественного образования, исследовательских институтов и ассоциаций, издание журналов, газет,

⁶ Ян Гуан. Из истории развития художественного образования и традиционной живописи Китая. Научный журнал: Теория и практика общественного развития. Пед. науки, 2013 №1. С. 200.

монографий, проведение выставок, присуждение премий и наград и т.д. Важное место в становлении и развитии авторского стиля принадлежит традициям национальной художественной школы как визуальной среде, в которой художник находится с детства и визуальные образы, которые он воспринимает, а затем воспроизводит в своем творчестве.

В параграфе дается анализ основных концепций, в которых исследуется авторский стиль в китайской живописи, его содержание, специфические черты:

- концепция Цзун Байхуа, где отстаивается идея о том, что предтечей живописи Китая и Запада являются противоположные когнитивные подходы и техники в освоении и отражении реальности;

- концепция Чжу Гуанцяня, в рамках которой изучался авторский стиль в контексте психологического механизма восприятия. Такой подход абсолютизирует роль индивидуальных качеств личности. По мнению ученого, творческая интуиция, положенная в основу творческого процесса, обусловлена индивидуальными качествами художника;

- концепция Дэн Ичжэя, который синтезировал идеи, сформированные в рамках традиционной китайской живописи и западноевропейской.

В параграфе отмечается, что, несмотря на разнообразие концепций, исследующих проблемы авторского стиля в китайской живописи, в настоящее время не представляется возможным его анализ в рамках только одной, поскольку каждая из них истоки становления авторского стиля в китайской живописи трактует по-разному: Цзун Байхуа видит их в мудрости и художественном сознании китайцев и европейцев; Чжу Гуанцянь – в различии эстетического переживания в китайском и западном искусстве; Дэн Ичжэя – в конкретных художественных формах, таких как каллиграфия и живопись.

В период «Семнадцать лет» главным фактором, определяющим развитие авторского стиля китайской живописи, была государственная политика, под влиянием которой главной темой живописных работ стала идеализация светлого будущего и пропаганда социалистических идей.

Далее в диссертационном исследовании выделяются основные тенденции становления и развития китайской живописи в период «Семнадцать лет»:

- активное вмешательство государства в развитие национальной живописи, что нашло отражение в становлении реализма, потребовало нового художественно-образного языка, адаптированного к политическим запросам времени;

- изменение традиционных жанров, в частности жанра «цветы и птицы», который стал эволюционировать в сторону большей натуралистичности и правдивости, хотя при этом сохранялся традиционный китайский символизм;

- изменение цветовой палитры картин и колористических решений, следствием чего стало рождение «красной» пейзажной живописи;

- усиление контактов с представителями западноевропейских художественных школ, особенно с СССР и странами Восточной Европы, что нашло выражение в манере письма, цветовых решениях, использовании

западноевропейских элементов и методик. Под влиянием Советского Союза создана система подготовки художественно-педагогических кадров.

В диссертационном исследовании подчеркивается, что, несмотря на значительное инокультурное влияние, авторский стиль в китайской живописи в этот период можно рассматривать как синтез традиционных техник («Бимо») и формальной композиции. Техника «Бимо», призванная отображать не просто природу, но и сознание китайцев, их представление о космосе, чувства и эмоции художников, трансформировалась в их творчестве. Использование техники «Бимо» в сочетании с традициями западноевропейской школы носило авторский характер. Так, например, в произведениях Сюй Бэйхуна использование линии опирается на искусство и традиции китайской каллиграфии, что позволило задать развитию стиля «Бимо» большую реалистичность и индивидуальность. Техника данного стиля была значительно расширена, ей придана реалистичная объемность и композиционность.

В творчестве Чжаохэ сочетаются традиционные техники мазка и композиции. Е Цяньюй и Хуан Чжоу обогатили портретную живопись новой техникой зарисовки через сочетание реалистической композиции с традициями «Бимо». В качестве представителей, разрабатывавших новые техники письма в китайской живописи, можно назвать У Чаншо, Хуан Биньхуни, Ци Бэйши, Пань Тяньшоу. В их произведениях сочетается техника живописи «цветов и птиц» с портретной живописью, реалистическая композиция – с традициями живописи «Бимо». Творчество Ли Кэжань может служить примером художника, чей авторский стиль формируется как синтез традиционно китайской и западноевропейской пейзажной живописи. С одной стороны, он применял способ плотного нанесения пятен туши, что не характерно для китайской традиционной пейзажной живописи, с другой, в процессе исполнения опирался на принципы «Бимо».

Таким образом, изменение манеры письма не приводило к отказу от традиций, а лишь к частичной трансформации и адаптации к потребностям художественного выражения в современных условиях культуры.

Далее диссертант обращается к анализу авторского стиля, тенденциям его развития, факторам, детерминирующим этот процесс в период социально-культурного движения второй половины 80-х гг. XX в.

В параграфе выделяются основные тенденции развития авторского стиля:

- осмысление не только национальной традиции, но и собственного недавнего опыта, результатом чего стало появление новых тем, доминирование стилистики «Шанхэнь». Изобразительное искусство «Шанхэнь» реалистично отражало события китайской культурной революции, которая стала основной темой произведений, наряду с работами на исторические, культурные и военные темы;

- освоение мирового опыта в области изобразительного искусства: от классики до постмодерна;

- синтезирование, с одной стороны, положений культурно-художественных теорий, взятых из западноевропейской гуманитарной мысли, с положениями

традиционной китайской философии, с другой – массовые заимствования западных художественных практик в практики традиционной китайской живописи;

- осмысление философских проблем, относящихся к живописи;
- распространение плюрализма, что дало возможность сформировать новое отношение к заимствованиям из других культурных традиций, по-новому осмыслить влияние западной культуры;
- отражение новых проблем, волнующих человечество: экологических, роста городов и забвения прошлого, размывания национальной идентичности в пользу наднациональной глобализирующейся культуры;
- становление собственно китайского варианта модернизма и постмодернизма, который, в отличие от западных не отрицали традиции и достижения прошлого, но активно их усвоил;
- возвращение к техникам традиционной китайской живописи или реинтерпретирование традиционных сюжетов техникой современной живописью тушью.

Авторский стиль, как система социальных и интеллектуальных связей, имеет ряд уровней:

- первый – техника, жанры, школы, виды и типы обучения;
- второй – виды, типы, формы обучения;
- третий – заказчик.

Авторский стиль, как подчеркивается в диссертационном исследовании, испытывает влияние социально-экономических, политических и культурных факторов, что приводит к трансформации его составляющих.

Так, в 90-х г. XX в. одним из факторов, детерминирующих развитие авторского стиля, становится рынок. Появление рынка свидетельствует о том, что меняется заказчик изобразительного искусства: на смену государству, которое определяло содержание, тематику живописи, приходит рынок. Появляются новые субъекты – потребители и участники рынка искусств. Китайская традиционная живопись превратилась во всемирно известный бренд. Огромный интерес к традиционной китайской живописи заставил вновь обратиться к традициям и взглянуть на неё с экономических позиций. Традиционная культура и её сплав с современными формами визуальной презентации определили поиски в области художественных новаций и авторского стиля.

Экспериментирование художников с постмодернистскими формами отразилось и на цветовой гамме. Китайские художники, осваивая технику масляной живописи, значительно расширили цветовую гамму, используемую в картинах. Прежде всего, речь идет об эффектах сочетания цвета и света, соотношения холодных и теплых цветов, значительно обогативших традиционную цветовую палитру.

Как результат трансформации отдельных элементов авторского стиля появляется новая концепция живописи тушью, формируются ее различные направления – выразительный, абстрактный, концептуальный.

Так, Чао Хай вольно обращается с традициями китайской живописи тушью. Прибегая к модернистским и постмодернистским техникам, например, нагромождению точек, поверхностям, плиток, плотному накладыванию пятен туши, он отходит от реалистичной манеры письма и привычных для традиционной китайской живописи форм.

Лю Цзыцзянь трансформировал традиционную живопись тушью. В своих картинах он подчёркивает противопоставление чёрного и белого, стремится усилить визуальное воздействие с помощью этого противопоставления. Он выражает основную мысль с помощью нагромождений точек, линий, пятен и пр.

В то же время происходит возвращение к традиционной культуре китайцев и малочисленных народов, проживающих на территории современного Китая. Авторы стали создавать синтетические произведения искусства, применяя техники эстампа, барельефа, резьбы по камню, каллиграфическое искусство. Живописцы вернулись к традиционным материалам ханьского искусства: дефектной красоте пёстрых трещин на панцире черепахи, ханьским и чужим бамбуковым пластинкам, доцинской бронзе и камню, щитам черепах и кости и т.д.

Таким образом, становится очевидным, что в период «Движения 85-х годов» развитие авторского стиля в китайской живописи было направленно на обретение собственной идентичности. Кроме того, актуализируется проблема форм и степени заимствований, поскольку это может привести к размыванию собственных традиций, к их растворению в реалистической традиции западноевропейской живописи, которая имела более короткую историю, но значительно опередила в своем развитии.

В современных условиях основной чертой авторского стиля является плюрализм, что находит свое отражение в разнообразии структуры и формы. Так, параллельно продолжают формироваться собственно китайские традиции масляной живописи западноевропейского типа и осмысление традиций китайской живописи тушью. Авторы культивируют особый, восходящий к древним традициям тип китайской живописи как значимый бренд для рынка искусства и в то же время активно осваивают техники модернистского и постмодернистского направлений.

Одним из факторов, детерминирующих развитие авторского стиля, является появление художественной критики, как нового субъекта художественного творчества.

Мощное воздействие на становление авторских школ оказали художественные ярмарки и выставки искусств, выполняющие функцию культурной рефлексии, способа презентации автора. Китайское современное искусство получило свое рыночное измерение, усилилась роль рынка как важного детерминанта, определяющего развитие авторского стиля. В 2010 г. на Китай пришлось 33 % оборота аукционов произведений искусства. Китай стал первопроходцем по введению рыночного регулирования на рынке произведений искусств. В 2009 г. в Шэньчжэне открыта биржа культурных

активов и акций, где произведения искусства приравниваются к финансовым активам. Данная модель арт-биржи была воспринята Францией, которая в 2011 г. открыла собственную биржу произведений искусства⁷.

В современных условиях происходят изменения и в такой форме трансляции культуры как образование. Академическая мобильность расширилась географически и обогатилась разнообразием форм. Прежде в Китай приезжали в основном советские мастера, а китайские студенты отправлялись на стажировки и обучение в СССР и социалистические страны. Теперь китайские студенты активно осваивают образовательные программы в западноевропейских и американских университетах, западные специалисты охотно приезжают в Китай для того, чтобы поделиться своим мастерством с китайскими студентами художественных вузов.

Таким образом, развитие авторского стиля на современном этапе характеризуется появлением новых детерминант, определяющих его содержание, технику, жанры⁸.

В параграфе 2.2. «Особенности авторского стиля в китайской живописи второй половины XX – начала XXI вв.» определяется специфика авторского стиля изобразительного искусства Китая в данный период, выявляются основные тенденции его развития.

Особенности авторского стиля китайского изобразительного искусства середины XX – начала XXI вв. связаны с изменениями культурно-исторических условий.

Значительным внешним фактором, определившим развитие искусства этого времени, явилась государственная политика. После создания Китайской Народной Республики появились идеи и реализовались первые шаги по реформированию искусства. В целом реформы носили политический характер. Искусству отводилась подчиненная роль, оно должно было служить государственному делу. Тематика большинства работ изменилась в соответствии с задачами построения нового строя и пропагандой социалистических идей. Ведущим направлением становится реализм.

К середине 50-х гг. тематический набор живописных работ пополнился новыми образами, связанными с историей, недавней войной и социальной жизнью общества. Реформа искусства проявилась в трансформации жанровой специфики. Пейзаж и натюрморт, востребованные в довоенной живописи, оказываются маловостребованными художниками и уступают место портрету, бытовым сценам, которые выходят на авансцену в 50-е гг. В начале 60-х гг. XX в. вместе со смягчением внутривластного курса возрождается интерес к традиционной китайской живописи, которая наполняется новыми темами и обогащается новыми техническими приемами и решениями. К середине 1960-х гг. внутривластная ситуация в Китае меняется, происходит очередной этап

⁷ Меркина О. Современное китайское искусство: 30-летний путь от социализма к капитализму. Часть III // URL: http://magazeta.com/chinese_culture/2011/11/01/chinese-contemporary-art-3/ (дата обращения: 01.11.2011).

⁸ Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2008. – С. 12.

политизации искусства. Развитие живописи определяется доминированием портретного искусства. Портретная живопись проходит значительную трансформацию, при которой традиции портретной живописи древнекитайских мастеров соединяются с новыми тенденциями в развитии визуальных искусств. Основанием развития портретной живописи в 60-е гг. были традиции художника и инженера эпохи династии Тан Янь Либэня.

Сюжетная портретная живопись Китая в середине XX в. оказалась под влиянием живописных традиций Советской России. Советская академическая школа повлияла на становление сюжетности и реалистичности портретного жанра. Подчеркивалась потребность в выражении социально-исторического смысла передаваемого изображения, а не его философская метафизичность, характерная для традиционной китайской живописи. Китайская живопись заимствует технику изображения группового портрета. Лишь в 70–80-х гг. произойдет отход от политизированного и типизированного искусства конца 60-х гг. XX в.

Активное вмешательство государства в развитие живописи непосредственно повлияло на становление авторского стиля китайских художников. Прежде всего, это связано с развитием реализма. Ставился вопрос о цели живописи, который обсуждался в категориях «реальное» и «доброе». Художники сосредоточили внимание на развитии техники и формального языка. Китайская живопись нуждалась в новом художественно-образном языке, адаптированном к политическим запросам времени. В частности, для портретной живописи это означало погружение в гущу жизни, что потребовало от художников научиться писать с натуры. Так, традиционный жанр «цветы и птицы» стал эволюционировать в сторону большей натуралистичности и правдивости. Подчеркивался творческий источник образа – сама природа.

К внутренним факторам развития живописи и авторского стиля в диссертационном исследовании отнесено становление системы стилей, влияние значимых авторитетов и личные контакты с представителями отечественного и зарубежного художественного мира. К ним же следует отнести традиции национальной художественной школы. Они становятся частью личности художника, воспринимаются как данность, порой подсознательно воспроизводятся на полотнах.

Данный период отличается дискуссией между сторонниками модернизма и реализма. Однако к концу 40-х гг. XX в. позиции реалистов упрочиваются. Введение общих принципов понимания основ живописи на государственном уровне не мешало выработке индивидуального авторского стиля, что можно продемонстрировать на примере творчества Сюй Бэйхуна.

Важнейшим фактором становления авторского стиля выступает визуальная среда, наполненная художественными образами, органичными и естественными для восприятия художников. Это приводит к столкновению двух традиций: привычной, знакомой с детства, и заимствуемой. Практики по их синтезу определяют появление большого количества авторов с собственным, не похожим на своих предшественников стилем (Цзян Чжаохэ, Ду Фу, Ли Ху, Е

Цяньюй, Хуан Чжоу, У Чаншо, Ци Бэйши, Пань Тяньшоу, Ли Чжэньцзянь, Фан Цзэнсянь, Лю Вэньси).

На примере традиционной пейзажной живописи можно продемонстрировать влияние традиций китайской живописи на становление авторского стиля. Художники этого жанра опирались на принцип «И Мао Цюй Шэнь», который декларировал, что основная задача художника – не гнаться за схожестью, а обращать основное внимание на сущность самого объекта и внутренние переживания художника.

Усвоение нехарактерных для китайской традиционной живописи визуальных образов привело к трансформации представлений о перспективе. Так, произведения Цянь Сунянь являются реформаторскими в панорамной пейзажной живописи. Он пытался соединить китайские традиции пейзажной живописи и принципы геометрической перспективы.

Новаторским приемом можно считать соединение приемов китайского пейзажа и новых социальных тем. Таким образом, живописцы пытались приспособить имеющиеся в арсенале ресурсы для освещения наиболее злободневных социальных и культурных вопросов времени: «Новый путь» Гуань Шаньюе, «Водохранилище Мэйшань» Чжан Вэньцзюнь, «Усмирение Хуанхэ» Хэ Хайся, «Лотос на озере» Цянь Сунянь, «Лодка» Пань Тяньшоу и т.д. Авторы попытались отразить новую тему, которая практически ранее не получала своего освещения в китайской живописи – овладение людьми природными силами и стихиями. Для решения этой задачи использовались приемы традиционной китайской живописи.

Конец XX и начало XXI вв. определили становление и развитие множества различных и противоречивых точек зрения на развитие материальной и духовной сторон жизни общества. Авторский стиль как явление китайской живописи конца XX в. характеризуют следующие культурные особенности:

1) утверждение культурной критики и необходимости философского пересмотра современного изобразительного искусства;

2) новое движение в изобразительном искусстве стало ярким явлением эпохи культурного перерождения. Его задачей явился поиск новых нравственных начал, основывающихся на новых ценностях и использующих для выражения новый художественный язык. Это определило наличие в развитии авторского стиля трех тенденций: психологизации, эстетизации и аксиологизации;

3) движение изобразительного искусства второй половины 80-х гг. заимствовало элементы западного художественного мышления, западные художественные средства, что расширило кругозор китайских художников;

4) новые тенденции в развитии живописи сопровождаются деидеологизацией и инструментализацией, что частично привело к уходу от социальной тематики в живописи.

С 90-х гг. на развитие авторских школ все большее влияние оказывает новый внешний детерминант – рынок. В то же время традиционная культура и её

единение с современными формами визуальной презентации определили поиски в области художественных новаций и авторского стиля. В этом отношении привлекает внимание появление живописи тушью абстрактного типа и содержания. Основные представители этого направления – Чжан Юй, Лю Цзыцзянь и др.

Проникновение постмодернизма в китайскую живопись, активное вступление Китая в процессы глобализации поставило на повестку новые вопросы: экологические проблемы, проблемы размыwania традиционной и национальных культур. Чтобы подчеркнуть насущность данных проблем, авторы (Ван Тяньдэ, Дай Гуанюй и др.) стали экспериментировать с материалами, активно использовали постмодернистские приемы (шутки, аллегории, иносказания).

Таким образом, можно говорить о становлении собственно китайского варианта модернизма и постмодернизма, который не отринул традиции и достижения прошлого, а активно их усвоил. Авторские школы в Китае приобретают качества, которые изначально им не были присущи: индивидуализация сознания, плюралистичность в области методов и техник, гуманизм в постановке социальных проблем и пр. Источником развития китайского постмодерна в живописи явились также традиционная культура китайцев и малочисленных народов, проживающих на территории современного Китая.

Можно говорить о существенном расширении культурных функций китайской живописи по сравнению таковыми в первой половине XX в., которые выполняются авторскими школами. Однако в начале XX в. она находится в процессе обретения собственной идентичности, её занимает вопрос о формах и степени заимствований, поскольку это может привести к размыванию собственных традиций, к их растворению в традиции западноевропейской живописи.

К началу XXI в. китайское изобразительное искусство обретает уверенность в понимании основ собственного развития. Китайские художники ясно осознают ту специфику национальных традиций, которая определяет и придаёт ей особую значимость. Это позволило разработать и расширить тематику произведений, перенести основное внимание с социальных и идеологических проблем на индивидуально-психологические и духовно-нравственные и т.д.

Современная китайская живопись характеризуется разнообразием структуры и формы. Это обусловлено тем, что не существует доминирующей тенденции или ограниченного набора определённых факторов и детерминант в ее развитии. Наложение процессов экономической и культурной глобализации, интенсификация информатизации и формирование на мировом уровне оцифрованных массивов информации по разным отраслям науки и искусства приводят к формированию наднациональных, универсальных стилей в живописи.

В «Заключении» подводятся итоги, обобщаются основные результаты исследования, намечаются пути дальнейшего изучения поставленной в диссертационном исследовании проблемы.

Отмечается, что становление и развитие авторского стиля в китайской живописи второй половины XX в. определилось периодами: «Движение четвертого мая», «Семнадцать лет» – трансформация в системе китайской традиционной живописи, «Движение 85-х годов». Эти периоды являются переломными в истории Китая и значительными для становления китайской живописи XX в. В это время произошли фундаментальные трансформации в системе жанров китайской традиционной живописи. Однако даже введение общих принципов понимания основ живописи на государственном уровне не сдерживало выработку индивидуального авторского стиля.

К началу XXI в. китайская живопись обретает уверенность в понимании основ собственного развития. Китайские живописцы ясно осознают ту индивидуальность национальных традиций, которая определяет и придаёт ей особую значимость. Обретенная уверенность позволила разработать новые подходы к теоретическим вопросам изобразительного искусства, расширить тематику произведений, перенести основное внимание с социальных и идеологических проблем на индивидуально-психологические и духовно-нравственные и т.п.

3. РЕЗУЛЬТАТЫ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ

Статьи в изданиях из Перечня ВАК:

1. Хань Бин. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ // Гуманитарный вектор. № 3 (31). Чита: ЗабГУ, 2012. С. 240–246.

2. Хань Бин. Соотношение понятий «стиль» и «авторский стиль»: культурологический аспект // Электронный журнал «Современные проблемы науки и образования». 2012. № 6; URL: <http://www.science-education.ru/106-7916> (дата обращения 25.12. 2012 г.).

3. Хань Бин. Авторский стиль как система в современной китайской живописи. Вестник Забайкальского государственного университета. № 11(102). Чита: Изд-во ЗабГУ, 2013. С. 43–60.

Публикации в других изданиях:

4. Хань Бин. Культурные особенности китайской живописи стиля «Го-хуа» // Лингвистика и межкультурная коммуникация в современном мире / Материалы III Международной научно-практической конференции (20 ноября 2009 г.). Чита: Изд-во ЗабГГПУ, 2009. С. 276–278.

5. Хань Бин. Развитие китайской живописи на основе национальной культуры // Наука в современном мире / Сборник научных трудов V Международной научно-практической конференции (22 марта 2011 г.). М.: Издательство «Спутник+», 2011. С. 85–88.

6. Хань Бин. Влияние западной и национальной культур на развитие китайской живописи // Социально-политические и культурные проблемы современности / Сборник статей конференции (31 марта 2011 г.). Алейск, Барнаул: Изд-во «Сизиф» Д. С. Петрова, 2011. Вып. 2. С. 110–113.

7. Хань Бин. Художественный стиль в современной китайской живописи // Молодёжь Забайкалья: молодость, наука, прогресс! / Сборник материалов XIV Международной молодёжной научно-практической конференции (27 апреля 2011 г.). Иркутск: Изд-во БГУЭП, 2011. Ч. II. С. 160–163.

8. Хань Бин. Сравнение характеристик китайской и западной живописи // Наука в современном мире / Сборник материалов VI Международной научно-практической конференции (31 мая 2011 г.). Москва, 2011. С. 38–40.

9. Хань Бин. Портретная живопись китайской живописи нового Китая «семнадцати лет» // В мире научных открытий / Сборник научных трудов I Международной научно-практической конференции (30 сентября 2011 г.). М.: Издательство «Спутник+», 2011. С. 25–28.

10. Хань Бин. Пейзажная живопись «семнадцати лет» нового Китая (1949–1966) // Лингвистика и межкультурная коммуникация в современном мире / Сборник материалов V Международной научно-практической конференции (25 ноября 2011 г.). Чита: Изд-во ЗабГГПУ, 2011. С. 169–172.

11. Хань Бин. Типология историко-культурных детерминант становления авторского стиля // Проблема соотношения естественного и социального в обществе и человеке / Сборник статей IV Международной научной конференции (27–28 мая 2013 г.) Чита: Изд-во ЗабГУ, 2013. С. 250–254.

Подписано в печать 26.11.13.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Способ печати оперативный.
Усл. печ. л. 1,4. Уч.-изд. л. 1,4. Заказ № 14613. Тираж 100 экз.

Забайкальский государственный университет
672039, г. Чита, ул. Александро-Заводская, 30