

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.24>

Богаделина Мария Евгеньевна

**ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ: СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ ГЛАЗАМИ ЗАПАДНОГО ЗРИТЕЛЯ**

Статья посвящена изучению восприятия зарубежным зрителем современного китайского изобразительного искусства, выполненного в технике масляной живописи. Актуальность данного вопроса продиктована малым числом русскоязычных источников, анализирующих произведения китайских художников XX-XXI веков. Цель статьи - способствовать налаживанию диалога между современными китайскими художниками и западными зрителями. Установлены отличительные черты, сформировавшие "ю-хуа" как самостоятельное явление изобразительного искусства Китая. Выявлена связь "ю-хуа" с традиционной живописью тушью, философией творчества и классической моделью художественного восприятия мира.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/24.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/24.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 107-111. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УКД 7; 75.03

Дата поступления рукописи: 26.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.24>

*Статья посвящена изучению восприятия зарубежным зрителем современного китайского изобразительного искусства, выполненного в технике масляной живописи. Актуальность данного вопроса продиктована малым числом русскоязычных источников, анализирующих произведения китайских художников XX-XXI веков. Цель статьи – поспособствовать налаживанию диалога между современными китайскими художниками и западными зрителями. Установлены отличительные черты, сформировавшие «ю-хуа» как самостоятельное явление изобразительного искусства Китая. Выявлена связь «ю-хуа» с традиционной живописью тушью, философией творчества и классической моделью художественного восприятия мира.*

*Ключевые слова и фразы:* современное китайское изобразительное искусство; «ю-хуа»; живопись маслом в Китае; влияние Запада на искусство Китая; традиции и новаторство в современной китайской живописи.

**Богаделина Мария Евгеньевна**

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов  
maryqiuri@gmail.com

## ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ: СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ ГЛАЗАМИ ЗАПАДНОГО ЗРИТЕЛЯ

Рационалистический тип мышления Запада долгое время задавал установку на привилегированное положение человека по отношению к миру. Географические открытия, технологические перевороты, научные достижения казались неоспоримым доказательством совершенства разума. Если на его пути и вставали непреодолимые преграды, то будущее сулило их обход и очередную победу мысли над мраком неведения.

Кризис познания болезненно ударил по эго просвещенного западного человека. Сомнение в собственной уникальности и превосходстве над иными формами жизни стало одним из ключевых конфликтов эпохи постмодернизма. Утрата иллюзий, на которых веками выстраивалась модель поведения, – трудный процесс, который не может происходить без регрессий. Одной из форм последней стало отношение западного зрителя к «ю-хуа». Под этим термином принято понимать произведения изобразительного искусства Китая, созданные в технике масляной живописи. До знакомства с европейской традицией китайские художники не работали с масляной краской. Кроме того, даже деятельность послов и иезуитских миссионеров, долгое время оставшихся главными источниками знаний о культуре Запада, не подвигла китайских художников к освоению иноземных методов создания художественного произведения.

Ситуация изменилась в XX веке, когда в Китае пала династическая власть. С разрушением привычных государственных институтов переменилось мировосприятие, а также возможные методы его выражения. Традиционная живопись не могла соответствовать революционному настрою и агитационному духу, витавшему в воздухе. Общественное сознание требовало более устойчивого материального начала в качестве опорной точки нового искусства, пришедшего на смену абстрактной невесомости живописи тушью. Им и стал язык масляной живописи.

В центре исследовательского интереса автора данной статьи лежит изучение возможных реакций зарубежного зрителя на произведения «ю-хуа», созданные в конце XX – начале XXI века. При обращении внимания на картины китайских художников, работающих в этом направлении, нельзя не отметить предубежденность западных критиков, иногда явно, а иногда подспудно присутствующую в анализе работ. Она заключена в акцентировании внимания на заимствовании и связи с искусством Европы и США при недостаточном интересе к самобытности произведений.

Обращаясь к трудам российских и зарубежных исследователей, можно говорить, что основной их задачей являлось предоставление общей картины современного искусства Китая. Они выстраивают канву, подчеркивают закономерности и представляют контекст, но без должной детализации суждения о «ю-хуа» приобретают характер отсылки к явлениям западного художественного мира. Такими представляются китайские картины в технике масляной живописи, разбираемые в шестом томе энциклопедии под редакцией М. А. Титаренко [3] или книге «Искусство с 1900 года» [4]. Очевидно, что их авторы более заинтересованы в структурировании и обобщении имеющегося материала, а не во всестороннем анализе отдельно взятых произведений. Однако из-за малого числа русскоязычных источников, посвященных современному китайскому

изобразительному искусству, среднестатистическому зрителю сложно избежать соблазна навесить ярлык вторичности на картины «ю-хуа». В связи с этим материал статьи базируется на англоязычной литературе и китайских изданиях, в которых поднимается схожая проблема.

Зарубежные исследователи фиксируют четкую аппозицию, существующую между двумя ключевыми техниками современного изобразительного искусства Китая: классическим письмом тушью «го-хуа» и масляной живописью «ю-хуа». Для большинства критиков, среди которых следует отметить Л. Бао [5], И. Чжао [13] и Ц. Вань [14], традиции имеют превалирующее значение над современностью, в то время как «ю-хуа» «олицетворяет желание молодых художников приобрести легкую славу путем подражательства модным западным течениям» [13, с. 319]. Однако суждения подобного рода все чаще оспариваются (З. Дюнбар [7], И. Ли [9], К. Смит [11]), а «ю-хуа» признается «проявлением взаимодействия культуры Запада и Востока, не только сохранившим национальные корни, но оставшимся близким и понятным как китайским, так и зарубежным зрителям» [7, р. 13].

Целью работы является выявление инструментария, позволяющего западному зрителю оценивать художественную ценность работ, созданных в технике «ю-хуа».

К основным задачам стоит отнести:

1. Анализ способов взаимодействия с миром через создание живописного произведения, характерных для культурных традиций Китая и Запада.
2. Выявление философских аспектов творческого подхода китайских художников.
3. Установление особенностей восприятия живописных материалов и их использования в Китае.
4. Сравнение художественных подходов в работе с масляными красками, свойственных художникам Китая и Запада.

В процессе написания статьи использован комплексный подход к изучению материалов, связанных с поставленной целью. В качестве основных методов исследования следует назвать аналитический, исторический, историко-сравнительный и синтетический.

Художественное произведение и способ его создания отражает мировоззрение автора. Зритель, глазам которого предстала исполненная работа, приобретает возможность увидеть жизнь в новом свете, сменить угол обзора, чтобы вывести хорошо известную проблематику на новый уровень. Сопоставляя свою точку зрения с авторской, он может осознать их тождественность, взаимосвязанность, согласованность. Допустима и обратная ситуация, при которой зритель приходит к выводу об их несовместимой, взаимоисключающей природе, провоцирующей внутренний конфликт. Так или иначе, произведение служит проводником не только по жизни, но и по времени, культуре и национальности, к которым принадлежит его создатель. От высоты мастерства художника зависит то, насколько полно и точно будут раскрыты особенности эпохи, но даже самые незамысловатые работы несут в себе отпечаток не только индивидуального, но и общего начала.

Западный мир со времен Древней Греции ищет ответ на вопрос о том, что является первичным – идея или материя. Скрывая за фигурой Платона понятия об идеализме, а за Аристотелем – о материализме, история европейской культуры словно воссоздает спор двух философов, вставая на сторону то одного, то другого. На разных этапах доводы в защиту одной из концепций звучали то убедительнее, то уступчивее, то изобретательнее, то прямилинейнее. Однако было бы ошибочно утверждать, что победивший принцип полностью вытеснял поверженного: тень последнего следовала по пятам, напоминая о неизбежной смене ролей.

Философской основой китайской культуры служили три учения: конфуцианство, даосизм и буддизм. Переплетаясь между собой, они дополняли друг друга, отвечая за разные сферы жизни: конфуцианство – за социальный строй и общественные отношения, даосизм – за гармонию между человеком и Вселенной, буддизм – за духовные практики и погребальные ритуалы. С приходом к власти новой династии влияние той или иной религии могло меняться, вплоть до гонений на ее последователей, уничтожения храмов и канонических текстов. Но конфликт трех учений разжигался в большей мере по политическим соображениям, в меньшей степени затрагивая основы их противоречий. Дискуссии сторонников конфуцианства, даосизма и буддизма развивались из отношения к частностям, но не к общему. Ни одно из учений не ставило под сомнения основополагающую идею о мире как о гармоничном пространстве, подвластном естественному течению космической энергии, но недоступном человеческому пониманию.

Сопоставление философии Востока и Запада достойно полноценного научного труда, а не упоминания вскользь. Однако автор статьи берет смелость предложить несколько кратких выводов, которые помогут в дальнейшей оценке искусства «ю-хуа». Материализм – понятие, в корне чуждое традиционной китайской культуре. За примером обратимся к манере изображения человека в классической европейской и китайской традиции. Вплоть до начала XX века западная живопись тяготела к реалистичной передаче тела в пространстве, к сохранению объемов, пропорций, игры света и тени, создававших эффект осязаемости людей и предметов на полотне. Объектом изображения чаще всего выступали цветущие девы и могучие мужи. Они предстали перед зрителем обнаженными, пышущими жизнью, с хорошо прописанным рельефом мышц и здоровой полнотой. Иной раз герои облачались в одеяния, но драпировки и мягкость ниспадающих тканей не столько скрывали, сколько подчеркивали физические достоинства изображаемого.

Обращаясь к художественному наследию Китая, нельзя найти того же воспевания природы человека. Жанр «жэнь-у», служивший изображению людей, считался самым низшим в иерархии, особенно если речь шла не об официальном портрете императора, а об изображении быта простого народа. Тело человека никогда не представляло особого интереса, не являло собой храм в том смысле, в котором ему поклонялись на Западе.

Со времен Древней Греции существовал культ здорового и крепкого тела, молодого и красивого. Однако Восток не интересовало совершенство плоти, тщательно игнорируемое даже в изображениях придворных красавиц или сказочных фей. Куда большее значение представляло умение сохранить жизненную энергию в теле, не растратив ее до глубокой старости. Отсюда наиболее распространенным является образ умудренного годами старца, чей почтенный возраст – достойный пример для подражания. Постигание даосских секретов долгожительства, гармоничные отношения с миром и искусное обращение с чи считалось несравнимо более достойной целью, чем демонстрация воинской мощи, заключенной в мышечной массе.

Таким образом, заявления о первичности материи долгое время оставались глубоко чуждыми китайской культуре. Иначе обстоит дело с приматом идеи над формой. Не утверждая тождественность двух концепций, хочется отметить, что философия Платона в некоторых аспектах перекликается с представлением о космической энергии Дао. Безусловно, при более тщательном сопоставлении можно без труда оспорить тезис об их схожести, однако хотелось бы сосредоточить внимание на ином. Понимание натурфилософии Китая может на интуитивном уровне облегчить изучение идеализма, равно как и наоборот. Нет необходимости уравнивать философские понятия Запада и Востока, тщетно доказывая их взаимозаменяемость. Однако для иностранного зрителя, зачастую владеющего несравнимо большими познаниями о Платоне, нежели о Лао Цзы, мысль об идее и идеальном может оказаться существенным подспорьем в понимании творческих замыслов китайского художника.

Краткий анализ философской составляющей традиционных произведений китайского изобразительного искусства позволяет перейти к заявленной теме статьи. Без них рассуждения о картинах, выполненных в технике «ю-хуа», лишаются основательности. Ведь, несмотря на то, что масляная живопись Китая обязана тщательному изучению наследия Запада, она не является вторичной калькой с оригинала. По мнению К. Смит: «Существование “ю-хуа” доказывает интерес к установлению дружественных контактов с Западом, укрепляющийся с каждым днем и имеющий большие перспективы в будущем» [11, р. 239]. Новые идеи и методы создания изображения, перенятые у других стран, адаптировались и видоизменялись в угоду национальному самосознанию.

Рассмотрим картину У Гуаньчжуна «Селение у воды» (Рис. 1). Если «китайское искусство, особенно живопись тушью, практически закрыто для взгляда извне» [14, с. 9], то данная работа позволяет зарубежному зрителю найти к ней ключ, опираясь на познания в области художественно-выразительного языка западной живописи, вплетенного в канву самобытной образности китайского искусства.



Рисунок 1. У Гуаньчжун. «Селение у воды». 1987 год

Написанная маслом «Селение у воды» удивительно тонко переплетается с поэтической образностью традиционных пейзажей, выполненных тушью. Мягкие линии, расходящиеся на плоскости холста, обтекают белоснежную пустоту, одновременно являющуюся и водой над рисовыми полями, и течением Дао. Градация черного цвета, плавно переходящего в пепельный и светло-серый, растворяющийся серебристой дымкой под извилистым следом, оставленным кистью, напоминает о классической манере размывки туши. Экспрессивность проведенных черт близка к выразительности каллиграфических стилей.

Одним из самых интересных достижений У Гуаньчжуна является обход «материальности» краски. Под ней автор статьи понимает плотность, цветонасыщенность, густоту и способность к светоотражению. Чаще всего изображение, использующее несколько ярких акцентов на черно-белом полотне, тут же привлекает внимание зрителя к этим деталям. Но в работе У Гуаньчжуна цвет словно вынесен за скобки, оставляя впечатление монохромности. Зрителя потрясает, что живость и звучность привносят не столько красочные пятна, сколько черный и белый. Последний даже в большей степени: благодаря его холодному мерцанию картина точно светится изнутри.

Метаморфоза, коснувшаяся цвета, возможна благодаря иному отношению к поверхности холста и к используемым материалам. Пустое пространство оживляет фантазию, подсказывая видеть на месте белизны водную гладь, а в черных росчерках – земляные кромки каналов, деревья, кустарники, далекие джонки и неясные тени. В китайском изобразительном искусстве отсутствует буквальность, что особенно ясно на примере пейзажей. Художники столетиями использовали приемы, которыми в XX веке заинтересовались структуралисты: замена одних понятий другими. «Поскольку знаки определяются их противопоставлением другим знакам в данной системе, что угодно может заменять место чего угодно другого, лишь бы оно отвечало

правилам этой системы» [4, с. 37]. Один из самых частых примеров – изображение стихий, точно растворяющихся друг в друге: горы на свитках часто напоминают облака или потоки стекающих по склонам вод, водопады – каменные лавины, а реки – воздушные потоки, направления которых читаются в нескольких вольных линиях. «Для многих традиционных картин тушью свойственно использование четких линий, в два-три росчерка описывающих силуэт, горный хребет, течение реки, рыбий плавник или ветку дерева. Гибкие и извивающиеся, они концентрируют в себе творческую энергию, с которой художник решительным движением нанес их на бумагу» [6, р. 10].

Взаимопроникновение природных элементов, их перетекание одного в другое усиливается благодаря свойствам туши. В отличие от краски, тушь более «прозрачна»: она не очерчивает границы предмета, не замыкает его в рамки объемов и светотеневых эффектов. Ее контур эфемерен, он не сдерживает, но размывает предмет в пространстве, уподобляясь медитативной практике, что расширяет границы разума.

«Селение у воды» соответствует важнейшему требованию, предъявляемому к жанру «горы и реки»: «Чтобы создать пейзаж, художник должен проникнуть за его фасад к глубинной сути» [13, с. 33]. Картина У Гуаньчжуна выполнена в технике «ю-хуа», но по духу своему близка традиционному искусству, развивая его язык с помощью новых средств выразительности. Однако и в картинах, далеких от классической живописи тушью, несложно найти отголоски прошлого. В качестве примера остановим внимание на картине Цзя Цзюаньли «Купание в цветочном саду» (Рис. 2).



**Рисунок 2.** Цзя Цзюаньли. «Купание в цветочном саду». 2001 год

Зритель, рассматривающий произведения Цзя Цзюаньли, проникается поэзией элегантных и вместе с тем туманных образов. «Когда я смотрю на работы Цзюаньли, то чувствую, что кистью движет не ее рука, но песня души, – сказал Г. Сю, профессор истории искусств в Колледже искусств штата Мэн, хорошо знакомый с художницей. – Слух не улавливает ее, но сердце откликается на лирику, полную образов и метафор, неразрывно связанных с мироощущением Цзя» [10, р. 378].

Стилистически картина близка нескольким направлениям: в воздушности среды узнаваемы черты импрессионизма, в выразительной работе с красками – экспрессионизма, в аллегоричности женских образов – символизма. Но, кроме очевидных внешних признаков, указывающих на близость к европейскому искусству, следует обратить внимание и на отличительные особенности произведения.

Картина Цзя Цзюаньли – свидетель широко распространенного равнодушия китайских художников к материальности тела. В работах Ван Гуаньши, Чжан Сяогана, Цзэн Фаньчжи присутствие человека кажется более ощутимым за счет четкого контура, отделяющего его от пространства, однако это обманчивое впечатление. Присмотревшись, зритель понимает, что все предметы и люди, мыслимые им как объемные, в действительности практически не взаимодействуют со средой. Точнее, это взаимодействие лишено физических аспектов: перспектива, моделировка с помощью света и теней, пластичность нивелируются, чтобы передать главное – глубинную суть предмета изображения. Ее природа не позволяет прямых высказываний и требует обходных путей, ведущих к абстракции. По мнению профессора Пи Даоцзянь: «Даже те художники, на чьих картинах очевидно прослеживается связь с осязаемым миром, изображают его не иначе, как через призму абстрактного восприятия» [14, с. 194].

Обтекаемость форм и зеленовато-голубой колорит, преобладающий на полотне Цзя Цзюаньли, придает изображению сходство с отражением в реке, течение которой размывает очертания и смягчает резкие линии. Цвет ложится дымчатой вуалью, чья прозрачность очевидна, если обратить внимание на лист кувшинки, сквозь который просвечивает бедро феи. Плавные движения кисти, застывшие в красочных мазках, то закручиваются вихрем волн, то разлетаются мелкими брызгами, дополняя впечатление видения, промелькнувшего на поверхности воды.

И «Селение у воды», и «Купание в цветочном саду» – лишь единичные примеры того, как живопись «ю-хуа» преобразует язык западного искусства в угоду собственным художественным интересам. Современные китайские художники стремятся почеркнуть взаимосвязь своих произведений с традициями прошлого. По мнению куратора Ив Там: «Акцентируя внимание на родстве с работами классического периода, они встраивают их в исторический контекст развития искусства, превознося как новую ветвь древа, корнями растущего глубоко в старину» [Там же, с. 6].

Принципиальное отличие восточной творческой модели от западной превращает их взаимодействие в поле экспериментов. Соответственно, произведения «ю-хуа» следует оценивать исходя не из поверхностных критериев схожести или заимствования у европейских или американских художников, но углубившись в первопричины, сделавшие возможными использование стилистических приемов или прямого цитирования. Зарубежной аудитории, особенно в России, где источники информации о современном китайском искусстве крайне немногочисленны, сложно разобраться в тонкостях видения художественного мира через призму иной культуры. Однако преодоление этого пути ведет к установлению интернационального диалога, в котором возможно взаимопонимание и обмен высокими достижениями мысли, философии и искусства.

#### Список источников

1. **Бакштейн И. М.** Внутри картины: статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 464 с.
2. **Бергер Д.** Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.
3. **Духовная культура Китая:** энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том / под ред. М. А. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6 (дополнительный). Искусство. 1031 с.
4. **Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д.** Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
5. **Bao L.** Recommendation // Enjoy Art. 2014. Vol. 12. P. 92-108.
6. **Contented overflow in flowers and birds. Hui Yan Ki painting.** Hong Kong: Art of Nature Contemporary Gallery, 2018. 52 p.
7. **Dunbar Z.** 30 Years of Centre for Chinese Contemporary Art. Manchester: Centre for Chinese Contemporary Art, 2017. 231 p.
8. **Jin S.** Personal Destiny Associated with the Times – Fang Lijun’s “Into University” // Art Value. 2016. Vol. 78. P. 81-114.
9. **Li Y.** Interpretations of Realism // International Artist. 2018. Vol. 119. P. 100-109.
10. **Searching for Missing Dreams – Works of Jia Juan Li.** Beijing: Today Art Museum, 2011. 429 p.
11. **Smith K.** Nine Lives. The Birth of Avant-Garde Art in New China. The updated edition. Beijing: Timezone 8, 2008. 472 p.
12. **Zhao Y.** History in the Present Tense. Chinese Oil Painting from the 50s and 60s to the Present // ART MAP. 2011. Vol. 28. P. 6-11.
13. **存念：萬青男珍藏師友饋贈書畫印** (Bonds of Memory: Wan Qingli’s Collection of Chinese Art Given by His Teachers and Friends. Hong Kong: Leisure and Cultural Services Department, 2013. 352 p.).
14. **原道—中國當代藝術的新概念** (The Origin of Dao – New Dimensions in Chinese Contemporary Art. Hong Kong: Leisure and Cultural Services Department, 2013. 352 p.).

#### PROBLEMS OF PERCEPTION: MODERN CHINESE OIL PAINTING THROUGH THE EYES OF THE WESTERN AUDIENCE

**Bogadelina Mariya Evgen'evna**

*Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences  
maryqiuri@gmail.com*

The article is devoted to studying the foreign audience’s perception of modern Chinese visual art performed in the oil painting technique. The relevance of the study is in the fact that there are a limited number of Russian sources analyzing the pictures of the Chinese painters of the XX-XXI centuries. The paper aims at promoting a dialogue between modern Chinese painters and the western audience. The author identifies distinctive features, which formed “*you hua*” as an autonomous phenomenon of Chinese visual art, discovers the relation of “*you hua*” with traditional ink wash painting, philosophy of creativity and the classical model of artistic world perception.

*Key words and phrases:* modern Chinese visual art; “*you hua*”; oil painting in China; western influence on Chinese art; traditions and innovation in modern Chinese painting.