

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.34>

Шань Цзинюй

ПЕРИОДЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ (СЕРЕДИНА XX - НАЧАЛО XXI В.)

Статья посвящена исследованию китайской современной монументальной живописи середины XX - начала XXI века. Автор выделяет в этом хронологическом интервале пять периодов развития в современной истории монументальной живописи Китая. В работе исследуются эволюционный процесс и эстетические особенности каждого из периодов, проводится анализ влияния политической ситуации, экономических и социальных процессов на формирование особенностей того или иного выявленного периода. В статье уделяется внимание сохранению традиций и развитию новаторских черт в современной монументальной живописи Китая.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/7/34.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 168-173. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.036

Дата поступления рукописи: 19.03.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.34>

Статья посвящена исследованию китайской современной монументальной живописи середины XX – начала XXI века. Автор выделяет в этом хронологическом интервале пять периодов развития в современной истории монументальной живописи Китая. В работе исследуются эволюционный процесс и эстетические особенности каждого из периодов, проводится анализ влияния политической ситуации, экономических и социальных процессов на формирование особенностей того или иного выявленного периода. В статье уделяется внимание сохранению традиций и развитию новаторских черт в современной монументальной живописи Китая.

Ключевые слова и фразы: китайская современная монументальная живопись; периоды развития; эволюция; «политика реформ и открытости»; традиции; новации.

Шань Цзинюй

Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
375969732@qq.com

ПЕРИОДЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ (СЕРЕДИНА XX – НАЧАЛО XXI В.)

Современная монументальная живопись Китая постоянно привлекает внимание исследователей, что подтверждает **актуальность** темы статьи. Одних интересует взаимопроникновение восточных и европейских традиций в китайской монументальной живописи [1], других – творчество отдельных мастеров этого вида живописи [2]. Заметим, что Гуань Сино в своей работе изучала периоды монументальной живописи современного Китая, но после написания ее исследования прошло 10 лет, а с тех пор в этом виде искусства произошли изменения. Возникла необходимость осмысления новых веяний в этом виде искусства, уточнения периодизации, выявления художников, чье творчество наиболее ярко характеризует тот или иной период развития монументальной живописи современного Китая. В этом заключается **научная новизна** статьи.

Целью данной статьи является характеристика периодов развития современной монументальной живописи Китая. В связи с этим были поставлены следующие **задачи**:

- 1) проанализировать влияние политической обстановки и экономического развития на становление монументальной живописи Китая;
- 2) определить новые и традиционные черты в развитии живописи Китая;
- 3) проанализировать периоды современной монументальной живописи Поднебесной;
- 4) выявить в каждом периоде наиболее характерные работы, «иллюстрирующие» своеобразие того или иного периода.

Хронологические рамки исследования определены развитием современной монументальной живописи Китая – от середины XX века до настоящего времени.

Прежде чем начать анализировать периоды развития современной китайской монументальной живописи, обратим внимание на ее **специфику**.

Современные монументальные живописцы Китая обращаются в своем творчестве как к традиционным, так и к новым темам; используют старинные технологии и разрабатывают новейшие техники.

Действительно, тематическое многообразие современной живописи Китая поражает. Художники в поисках тем обращаются к разнообразным историям, взятым из китайских мифов и фольклорных сказаний. Они не утрачивают связь с направлением живописи «вэньжэньхуа» («живопись ученых и литераторов»), характерной для «Старого» Китая. Часто мотивами их творчества служат элементы традиционных жанров «хуаняо» («цветы и птицы») или «шань-шуй» («горы и воды»). Интересуют художников и современная политика, и идеология в качестве тем их произведений.

Следуя «политике реформ и открытости», художники массово учились перенимать приемы зарубежной монументальной живописи. Их привлекают приемы старинной европейской фрески, цветовая палитра африканских росписей, нововведения американского искусства. Интересует их и способ создания монументальных произведений в СССР. Китайские мастера монументальной живописи создают фрески (но и здесь используют не только темпера, но и акриловые краски), мозаики, витражи; прибегают к инкрустированию фресок фарфором, стеклом, мрамором. Монументалисты Китая используют в своих работах золочение, тиснение и другие приемы. Порой используют традиционный китайский материал – порошок, но применяют его нетрадиционно – для создания монументальных произведений. Из нововведений в работе живописцев интересен и прием трассировки, который используется в обработке растровых изображений с целью получения векторных форматов.

Не менее интересно и создание большеформатных произведений на носителях, характерных для станковой живописи Китая, – холсте и бумаге. По силе решаемых в них тематических композиций эти произведения можно также отнести к монументальной живописи.

Современная монументальная живопись Китая была призвана реализовывать не только темы, связанные с высокими общественными задачами, но отчасти выполнять и декоративные функции. Поэтому здесь будет уместно отметить и эту грань большеформатных произведений китайских мастеров, тем самым подчеркнуть связь монументальной и монументально-декоративной живописи.

Для выявления особенностей периодов развития современной монументальной живописи Китая необходимо обратиться к краткой **предыстории ее развития**.

В эпоху Древнего Китая монументальная живопись, в первую очередь, была сосредоточена на религиозной тематике. Расцвет древней школы приходится на эпоху династий Цзинь и Тан (IV–IX вв. н.э.), после чего начинается постепенный период увядания, и к концу династии Цин (начало XX века) этот вид искусства практически прекращает свое существование.

По мере угасания школы живописи падает качество выполняемых работ, беспрецедентно низким становится художественный уровень мастеров. После Синьхайской революции 1911 года, в ходе которой в Китае было уничтожено большое количество императорских дворцов, буддистских храмов и надгробных памятников, школа монументальной живописи полностью исчезает из культурной жизни. Несмотря на последующее появление небольшого количества новых работ в монументальном характере, по сути, они представляли собой лишь имитацию традиций утраченной школы.

На момент основания Нового Китая (в середине XX века) монументальная живопись уже полностью исчезла из истории искусства как вид, а в рядах художников не было ни одного мастера, чьи художественные интересы были бы направлены на эту область искусства [10, с. 17]. В период с начала XX века до создания Нового Китая в 1949 году к монументальной живописи можно отнести только лишь две работы – «Женщина-Дракон» (Чжан Гуанюй, Шанхайский международный отель, 1932) и «Народная война» (группа художников, Башня Желтого Журавля в Хуанхэлоу, 1937). Однако и эти два произведения постигла несчастная участь – в 1930-х годах, в ходе «Большой культурной революции», они были уничтожены [5, с. 33].

Кроме того, были утрачены и многочисленные агитационные плакаты, созданные в периоды Второй мировой войны и близкие по своему художественному решению к монументальной живописи. Стоит отметить историческую ценность утраченных произведений. Во-первых, в силу того, что это были полностью самостоятельные произведения, чьи идеи и смысл зародились индивидуально в мыслях художников, в отличие от ранних работ, чья художественная концепция, как правило, диктовалась религией или покупателем картины и, как следствие, основывалась на канонах. Во-вторых, некоторые мастера середины XX века уже стали более глубоко осознавать художественное значение монументальной живописи и подробно изучать эту область. В-третьих, появление настенных плакатов свидетельствует о начале перехода монументальной живописи к открытости, к ориентации на нужды общества.

Обращаясь к анализу развития современной монументальной живописи Китая, вычленим следующие пять периодов: период Просвещения, переходный период, период подъема, период упадка и период устойчивого развития. Каждый из обозначенных промежутков отличается индивидуальными особенностями в своем развитии, которые во многом определялись политической, экономической, культурной и национальной обстановкой того времени.

Период Просвещения (1949-1978 гг.)

Временной отрезок с 1949 по 1979 гг. традиционно считается временем Просвещения в истории современного монументального искусства Китая. 1949 год, год рождения Нового Китая, одновременно стал временем возрождения утраченной монументальной школы искусства. Несмотря на высокий уровень политизации и тенденциозности во всех сферах искусства того времени, именно на этот период приходится появление большого числа выдающихся произведений, впоследствии сыгравших важную роль в развитии китайской монументально-декоративной живописи.

С 1958 по 1960 гг. страна занята «Большим скачком» – это экономическая и политическая инициатива Коммунистической партии Китая, проводимая по всей стране [6, с. 6]. Реформы были нацелены на укрепление индустриальной базы и последующий резкий подъем экономики страны. Однако ряд ошибок политического руководства Китая приводит к дестабилизации национальной экономики и значительным потерям в социалистическом строительстве [7, с. 76]. Период «Большого скачка» – это время масштабной агитации по всей стране, время ярких лозунгов: «Догнать и перегнать США и Великобританию», «Сколько мужества, столько и производств». Под стать лозунгам были живописные плакаты, возбуждающие в сердцах простого народа желание работать на благо Родины. Они стали символом эпохи. Яркие плакаты были везде – в городах, деревнях, на шахтах, заводах и фабриках. Простой быт рабочих и крестьян стал основной тематикой произведений «Большого скачка». Для того времени характерно использование свежих, но во многом принадлежащих миру фантазий идей. К сожалению, это движение в монументальном искусстве можно назвать оторванным от реальности и от традиций школы. Судьба настенных плакатов того времени была недолгой, с возвращением жизни страны в прежнее русло эти произведения исчезли.

Середина 1960-х годов в Китае – это один из начальных этапов Культурной революции. Коммунистическая партия Китая запускает сельскую социалистическую кампанию «Ввысь в горы, вниз в села», ставя своей целью ликвидацию безграмотности жителей деревень и городов. В этот период появляются агитационные граффити с призывами к гласности классово-борьбы и проведению классового образования. Инструменты и материалы для рисования, методы обработки стен были крайне просты. Как и в период «Большого скачка», монументальная живопись выполняла исключительно пропагандистскую функцию и служила рупором Коммунистической партии. Содержание картин не отличалось разнообразием идей, ход развития эстетической мысли был относительно медленным.

Однако были и исключения: именно в этот период были построены всемирно известный Пекинский планетарий, Дворец культуры национальностей, Национальный музей Китая и др. Художественная мысль и архитектурное решение этих зданий были высоко оценены на международном уровне. В это же время художники Чжан Гуанюй, Дун Сивэнь и Чжан Дин трудятся над разработкой учебного плана для высших

художественных заведений. В частности, они выступали за слияние четырех школ: древней китайской монументальной живописи, монументальной живописи Мексики, народного искусства и искусства стран Западной Европы. Художественное наследие этих школ впоследствии сыграет важную роль в формировании современных направлений в искусстве Китая.

Во многих архитектурных проектах периода «Культурной революции» (1966-1976 гг.) прослеживается интерес к монументальной скульптуре, в то время как картины остаются вне поля зрения художественных школ, оставаясь лишь «инструментом» прославления политических лидеров того времени. Большая часть таких «инструментов» устанавливалась перед ключевыми городскими зданиями, на рыночных площадях, важных перекрестках.

Переходный этап (1978-1979 гг.)

Развитие современной монументальной живописи в Китае начинается в 1978 году, в то время, когда страна переживает период восстановления после десятилетней «Культурной революции» (1966-1976 гг.), в ходе которой китайский народ понес самые серьезные потери со времен гражданской войны. По итогам «Культурной революции» политическая система КНР была практически разрушена, экономика государства пребывала в стагнации, а в действительности же находилась на пороге краха. Для разрешения сложившегося в стране кризиса глава КНР Дэн Сяопин выдвигает концепцию нового политического курса «реформ и открытости», направленного на внешнеполитическую интеграцию Китая, ликвидацию экономического кризиса и создание социалистической рыночной экономики [9, с. 5]. Предложенные меры должны были повысить жизнеспособность китайского общества, развить общественные производственные силы и улучшить жизнь обычных граждан. Новая политическая инициатива способствует возрождению культуры и искусства Поднебесной. Начинает свой особый, индивидуальный путь развития и школа монументальной живописи, которая ранее в основном выполняла функции политической пропаганды.

Художественная мысль и свобода творчества в Китае достигают небывалых высот. Большое количество новых проектов архитектуры становятся «полигоном» для монументальной живописи, которая более не выступает орудием для прославления коммунистических лидеров и навязывания нужных политических идеалов населению. Современная школа монументальной живописи Китая получает возможность развития в полной мере.

В 1979 году в Пекине открывает свои двери новый Столичный аэропорт, ставший первым в истории местом экспонирования крупномасштабных монументальных картин. Созданные при участии более сорока художников и сформированные в семь различных групп, картины олицетворяли собой новый виток в искусстве Китая. Им суждено было стать символами возрождения китайской современной монументальной живописи. В отличие от более ранних произведений искусства, расположение и формат этих работ гармонично вписывались в общий план здания. Акцент был сделан на декоративных элементах и визуальном восприятии зрителя. При создании работ было задействовано богатство различных художественных приемов и техник: элементы традиционной живописи переплетались с новаторской; живопись темперой соседствовала с живописью акрилом, маслом; здесь же была мозаика из керамики, стекла и других материалов. Среди основных произведений можно отметить следующие работы: Чжан Дин «Триумф принца Нэжжо над королем драконов», Юань Юньшэн «Водный фестиваль – ода жизни», Чжу Данянь «Песнь лесов», Чжан Гофань «Народный танец», Сяо Хуйсян «Зарождение науки», Ли Хуацзи и Цюань Чжэнхуань «Легенда о белой змее», Юань Юньфу «Горы Ба и воды Шу» и многие другие.

Картины на стенах пекинского аэропорта по силе своей художественной мысли олицетворяли веками накопленную энергию китайского искусства. Это было беспрецедентное виртуозное сочетание ярких тем, необычных материалов и глубоких по своей эмоциональной составляющей средств выразительности. С этого момента монументальная живопись входит в ряд видов современного искусства Китая [10, с. 22]. В стране начинается бум монументальной живописи, за короткий срок в разных городах на стенах гостиниц, ресторанов и других общественных зданий появляются настенные картины. В основном использовалась художественная тематика мифов и легенд, эпизоды из древней истории Китая, пейзажи. В монументальной живописи стали применяться традиционные материалы, используемые по-новому, например глазурированная рельефная керамика. В работе Юань Юньшэна «Водный фестиваль – ода жизни» впервые появляется образ полностью обнаженной женщины – очень смелое решение для того времени. В дальнейшем именно эту работу станут называть символом этого периода.

Период подъема (1978-1987 гг.)

В 1978 году Китайская центральная академия изящных искусств (Пекин) и Институт прикладного искусства Китая последовательно открывают в своих стенах факультеты монументально-декоративной живописи, став двумя основными центрами развития новой художественной мысли в стране. Благодаря общественному резонансу, вызванному художественным оформлением Столичного аэропорта в Пекине, в Ухане, Шэньяне, Сиане, Нанкине и многих других городах Китая появляются различные сообщества художников, открывших для себя новые возможности монументальной живописи. Деятели искусства по всей стране становятся вовлеченными в этот творческий бум. В течение последующего десятилетия в Китае создается свыше тысячи новых монументальных произведений, разрабатываются десятки новых художественных решений, применяются нестандартные изобразительные техники. В ходе создания работ применяются практически все известные на тот момент художественные изобразительные методы. Беспрецедентный всплеск развития монументальной живописи дал богатые плоды. Среди наиболее ярких произведений того времени можно отметить работы следующих художников: Хоу Иминь и Дэн Пэн «Шелковый путь» (1981); Хуан Джинченг «Легенды горы Байтоушань» (1983); Чжан Шиянь «Игра в поло» (1983); Сю Цзячан, Жэнь Мэнчжан и Чжу Фусинь «Предания острова Банчуй» (1982); Лю Бинцзян и Чжоу Лин «Создание. Урожай. Веселье» (1982); Шан Либинь «Пики гор» (1983); Лю Цзябэнь «Безбрежное небо над истоком реки Янцзы» (1987).

В 1984 году на VI национальной выставке изобразительных искусств Китая впервые отводится отдельная выставочная зона для произведений современной монументальной живописи, где выставляется 73 экспоната. Художники Чжан Хунчан, Лю Бинцзян, Чао Цзиньбао были награждены золотой, серебряной и бронзовой медалью соответственно [12]. Спустя пять лет, на VII национальной выставке произведений искусства, отделение монументальной живописи пользовалось особым успехом. Работы Пэн Ли, Ма Ипина и Чэнь Жэньюя также были отмечены золотой, серебряной и бронзовой наградой соответственно [Там же]. В 1985 году на V съезде Китайской ассоциации художников был учрежден комитет по монументально-декоративной живописи, закрепив тем самым равный статус монументальной школы с другими направлениями в живописи [4, с. 47]. Укрепляется и положение монументального искусства на мировой арене, где работы китайских мастеров получили заслуженное внимание.

«Неоднородность» в среде художников этого направления породила разнообразие в эстетических концепциях и техниках. Не все из признанных мастеров были профессиональными живописцами, получившими соответствующее художественное образование. Но все художники стремились применять в своем творчестве различные подходы, идеи, формы, художественные средства. Это привело к тому, что в монументальной живописи произошел сплав из ортодоксально-академических и современно-абстрактных решений. Свежее направление в искусстве давало простор для творчества, возможности для практики и экспериментирования. В это время монументально-декоративное искусство широко применяется в городском строительстве, внешнее декоративное оформление зданий становится неотъемлемой частью архитектурного проекта. Расположение и формат художественных работ органично вписываются в общий вид зданий. Художников в основном привлекают пейзажные мотивы, изображения цветов и птиц, сюжеты из старинных легенд.

Период упадка (1988-1991 гг.)

1988 год в истории монументальной живописи знаменуется резким переломом и последующим упадком. Общее качество работ ухудшается, в живописных созданиях этого периода отмечают отсутствие художественного мастерства, небрежность линий, ярко выраженное копирование произведений периода подъема и другие недостатки. Ниже будут рассмотрены основные причины спада.

Экономический фактор. В 1988 году в рамках борьбы с инфляцией Государственный совет КНР начинает осуществлять макроконтроль над национальной экономикой. Правительство стремится контролировать экономическую среду, как следствие этого, по всей стране уменьшается объем и масштаб массового строительства [14, с. 42]. Из-за значительного сокращения объема инвестиций сектор строительства в экономике вступает в фазу жесткой экономии [3, с. 34]. Потребность в художественном оформлении объектов массового строительства снижается, сокращение объемов строительства лишает монументальную живопись ее основного «полигона» для творчества.

Изменения в ключевых коммерческих ценностях привели к хаосу в сфере торгового обращения. С окончанием эпохи творческого бума начинают обнаруживаться скрытые ранее проблемы китайской монументальной живописи. Действительно, резкий интерес к монументальной росписи в эпоху бума, когда этот вид творчества стал искусством масс, привел к тому, что в создании живописных объектов оказалось задействовано большое количество художников, лишенных ярких талантов и не имеющих соответствующей подготовки. На арт-рынке востребованными становятся «художники-однодневки». Вмешательство государства в экономику, ухудшение рыночной ситуации, вовлечение элемента денежной выгоды в искусство – все это постепенно приводит не только монументальную живопись, но и все монументальное искусство в тупик. Коммерциализация творчества отвлекала художников от самого процесса создания картин. Многие из мастеров монументальной школы оказались не готовы к таким переменам.

Влияние эстетики масс. Монументальная живопись, как правило, находит свое применение в местах скопления людей. Главная особенность этого вида искусства – умение «большой картины» эффективно общаться с публикой, а основная задача художественной монументальной композиции – привлечь как можно большее количество зрителей. С переходом страны к рыночной экономике и в силу резкой коммерциализации творческого процесса создание работ становится полностью ориентировано на эстетические предпочтения заказчика картины. В силу ряда исторических причин общая художественная подготовка населения Китая относительно низкая, а у людей с большими финансовыми возможностями, как правило, невысокие эстетические требования. Слабо развитое эстетическое восприятие заказчика зачастую пагубно сказывалось на качестве работы.

Период упадка в развитии монументальной живописи обнажил два важных вопроса, широко обсуждаемых в творческих кругах Китая:

1. Несмотря на то, что художественное оформление стен Столичного аэропорта в монументальном стиле стало переломным моментом в истории китайского современного искусства, его последующее влияние оказалось недостаточно сильным. Многие отмечали, что роспись стен аэропорта была единственным резонансным событием в истории монументального искусства [13, с. 21].

2. Монументальное искусство в силу своей массовости становится слишком подверженным рыночным изменениям и переменам в народном сознании. Нестабильная природа монументальной живописи ставит под вопрос ее существование [5, с. 36].

В 1991 году на «Выставке Века», организованной Китайской центральной академией искусств, для монументальной живописи не было отведено отдельного выставочного зала [8, с. 87].

Эти факторы послужили толчком для пересмотра деятельности всех сфер в области монументальной живописи.

Период устойчивого развития (с 1992 г. по настоящее время)

После 1992 года экономика Китая постепенно стабилизируется, возвращается прежний объем и масштаб строительства, китайская монументальная живопись также переживает период относительно медленного восстановления. Сегодня монументальная живопись сохраняет свое положение среди различных художественных школ. Хотя период бума уже давно прошел, но и по сей день в Китае создается большое количество ярких монументальных работ. Китайская центральная академия искусств и Институт прикладного искусства Китая остаются крупнейшими центрами академического образования в области монументального искусства.

Несмотря на относительную стабильность современного положения монументальной живописи, остаются нерешенными многие важные проблемы этого вида искусства. С момента своего возникновения монументальная роспись пережила ряд изменений в тематике художественных изображений: от мифологических эпизодов, пейзажей «гор и рек» до политизированных изображений. Монументальная живопись всегда остро реагировала на изменения в жизни народа, перемены в национальной культуре. Последовавшая за эпохой расцвета рыночная «диктатура» в искусстве и вмешательство экономического фактора во многом снизили общий уровень работ. Борьба рынка и искусства продолжается и до сих пор.

Кроме того, монументальная живопись по сей день не получила широкого признания в мире искусства в Китае, и до сих пор художники, создающие крупноформатные произведения, стремятся получить те же права, что и деятели в области монументальной скульптуры [11].

Начиная с конца 80-х – начала 90-х годов XX века многие китайские живописцы, получив образование в духе европейских художественных традиций, иммигрировали из Китая в поисках лучших условий для творчества. Им предстояло стать частью мира, где главенствующие позиции занимали традиции и шаблоны западного искусства. Важнейшей задачей в таких условиях было не потерять при этом своей собственной китайской аутентичности и принадлежности к восточной традиции. Восточное происхождение художников определило их особый путь в искусстве и наделило произведения, созданные ими, самобытными и оригинальными деталями. Богатое культурное наследие стало для китайских художников неиссякаемым источником вдохновения. Постоянно подчеркивая свою принадлежность к китайской художественной традиции, они создавали уникальные работы, которые в одно мгновение становились известны по всему миру. Будучи, с одной стороны, наследниками восточных традиций, а с другой – жителями западных стран, китайские художники сами по себе становились «мостами» для межкультурной коммуникации.

Придя к осознанию того, что невозможно изменить одну культуру за счет другой, китайским художникам, проживающим в странах Запада, пришлось прийти к компромиссу в своем творчестве. Они в равной степени не желали как наделять свое творчество сугубо национальными чертами, так и утрачивать свою китайскую специфику. Среди таких художников место самого выдающегося живописца китайского происхождения, работающего на Западе, занимает Цай Гоцян. В своем творчестве он использует порох как средство живописи. Его большеформатные живописные произведения часто сопровождаются разнообразными инсталляциями. Это показала и выставка «Октябрь» (Москва, ГМИИ, 2017), где, наряду с «пороховыми» картинами «Река» и «Сад», демонстрировалась инсталляция «Земля». В картинах он использовал как мотивы традиционных китайских жанров «воды и горы», «цветы и птиц», так и сюжетные композиции Новейшего времени – полет в космос, строительство высоток и т.п., что передавало нам взгляд китайского художника на достижения Страны Советов. А в инсталляции «Земля» Цай Гоцян использовал символы СССР – серп и молот, пятиконечные звезды. Они были «вытоптаны» на «русской ниве» (ее имитировали сухие колосья, помещенные в выставочном зале Государственного музея изобразительных искусств). Эта многогранная работа стала достойным выражением всеобъемлющего характера грандиозного события, свершившегося в России в 1917 году.

Следует отметить, что монументальная живопись современного Китая вступила в активную фазу развития, так как в стране наблюдается стабильное развитие экономики, что вызвало строительный бум. И городская архитектурная среда эстетизируется произведениями искусства, в том числе и созданными монументальной живописи. Возросла и способность зрителей более органично воспринимать произведения современного искусства. Да и творческая свобода художника больше не ограничена.

Заключение

В ходе изучения этапов развития китайской современной школы монументально-декоративной живописи середины XX – начала XXI века можно выделить следующие особенности.

1. С периода Второй мировой войны и до начала строительства Китайской Народной Республики, а затем и до эпохи «Культурной революции» монументальная живопись находится в тесном взаимодействии с политической пропагандой. Даже в период «реформы и открытости» темы, отражаемые в живописи, представляли собой, по сути, «зеркало» политических потребностей Китая того времени. В настоящее время, когда политические вопросы зачастую уступают по своей значимости рыночной экономике, китайские современные монументальные картины, как представляется, лишены четкого политизированного характера. Монументальная живопись уходит от религиозного и политического составляющего к темам, ориентированным на человека, на проблемы социума. Психологические чувства человека, красота задействованных материалов, цельность композиции, внутреннее содержание становятся все более и более актуальными вопросами для современной школы китайской монументальной живописи.

2. Современная монументальная живопись Китая, несмотря на разрыв с традиционной культурой прошлого, наблюдаемой в период «Культурной революции», вновь обратилась к истокам, но не копируя их, а обогащая новым представлением о мире.

Китайские художники активно обращаются к сюжетам, мотивам традиционной китайской живописи, не забывая и о современных темах. Они применяют приемы и техники, испытанные веками, и в то же время не отказываются от новых материалов и техник.

3. В статье проанализированы периоды развития современной китайской монументальной живописи. Современная монументальная живопись прошла путь от состояния упадка конца 1970-х годов до относительно зрелых стадий развития в начале XXI века. Но, объективно говоря, развитие китайской настенной монументальной живописи по-прежнему отстает в сравнении с зарубежными школами. С точки зрения художественного многообразия и эстетических потребностей общественности настенная монументальная живопись Китая запаздывает в своем развитии.

4. В каждом из периодов выявлены наиболее яркие мастера и наиболее знаковые работы, характеризующие тот или иной период.

Монументальная живопись на протяжении всей своей истории ярко отражала каждое изменение в культурном прогрессе китайской нации и эстетических образах эпохи, монументальная живопись не может существовать независимо от потребностей социума, общественного сознания и экономического положения. Этот вид живописи не имеет аналогов по степени спаянности с жизнью народа, чьи идеи и мысли она отражает. В своем содержании монументальная живопись затрагивает вопросы не только социальной политики китайского государства, но и проблемы национального культурного самосознания. И эти факторы, в свою очередь, оказывают невероятное по своей силе влияние на ход развития монументальной живописи. Кроме того, на ее судьбу оказывают серьезное воздействие исторические события, и, судя по основным этапам формирования современной китайской монументальной живописи, именно историческая среда создает лицо и форму этого направления в искусстве.

Список источников

1. **Гуань Сино.** Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и европейских традиций: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Барнаул, 2009. 19 с.
2. **Hasegawa Yuko.** Cai Guo-Qiang: Saraab / translated by Viviane Hamza, Samia Touati, Tarek Ghanem. Milano: Skira Editore S.p.A., 2012. 400 p.
3. **顾湘, 杨有志.** 中国建筑业经济波动的拓展性分析 (Гу Сян, Ян Ючжи. Китайская экономика в сфере строительства нестабильна) // 求索 (Искатель). 2011. № 1. С. 33-35.
4. **佚名.** 中国美术家协会油画艺术委员会、壁画艺术委员会、版画艺术委员会、插图、装帧艺术委员会成立 (И Мин. История формирования ассоциации художников масляной живописи Китая, ассоциации настенной живописи Китая, комитета по искусству китайской гравюры и иллюстраций, а также комитета по художественному оформлению) // 美术 (Искусство). 1985. № 12.
5. **李华吉.** 浅议中国现代壁画历程 (Ли Хуаджи. Детальный обзор исторических процессов в сфере современной китайской монументальной живописи) // 展览巡礼 (Экскурсия по выставке). 2004. № 10. С. 33-39.
6. **宋冰杰, 刘磊.** 科技大跃进发动的原因考量 (Сун Бинцзе, Лю Лэй. Анализ предпосылок к возникновению политической кампании «Большой скачок») // 传承 (Наследие). 2012. № 16. С. 6-7.
7. **许善斌.** 疯狂年代的思想与荒诞 (Сюй Шанбин. Творчество художественных деятелей периода «безумных идей») // 书摘 (Обзор). 2007. № 5. С. 76-79.
8. **唐小禾.** 壁画创作的可持续繁荣 (Тан Сяохэ. Устойчивое процветание настенной росписи) // 美术 (Искусство). 2012. № 2. С. 87-88.
9. **逢锦聚.** 经济全球化条件下的中国经济改革与发展 (Фен Чинджу. Реформы и экономическое развитие Китая в условиях глобализации мировой экономики) // 江淮论坛 (Форум Цзяньхуа). 2009. № 5. С. 5-10.
10. **侯一民, 李华吉.** 中国壁画百年 (Хоу Иминь, Ли Хуаджи. Столетний путь развития китайской монументальной живописи) // 中国建筑工业出版社 (Строительная индустрия Китая). 2016. № 1. С. 16-22.
11. **黄兵明.** 中华文化撷英 壁画 (二) (Хуан Бинмин. Монументальная живопись – шедевр культуры Китая (2)) [Электронный ресурс] // 北京“银冠”电子有限公司 (Ингуань: Пекинское интернет-издание). 2003. URL: <https://max.book118.com/html/2018/0914/512322231001313.shtm> (дата обращения: 23.05.2019).
12. **张世颜.** 20世纪中国壁画的探溯 (Чжан Шиян. Изучая истоки китайской живописи XX века) [Электронный ресурс] // 人民网 (Народная сеть). 2007. URL: <http://art.people.com.cn/GB/41385/88819/5997470.html> (дата обращения: 22.05.2018).
13. **陈健均.** 困惑中的思索——对中国现代壁画的反思 (Чэнь Цзяньцзюнь. Когда размышления зашли в тупик: к вопросу о переосмыслении положения современной монументальной живописи Китая) // 艺术工作 (Работа в искусстве). 1989. № 3. С. 19-22.
14. **严楚楚.** 关于在建设投资规模的建议 (Ян Чучу. Об инициативах касательно объемов инвестиций в строительный сектор экономики) // 经济研究参考 (Руководство по экономическим исследованиям). 1992. № 1. С. 39-43.

DEVELOPMENTAL PERIODS OF THE MODERN CHINESE MONUMENTAL PAINTING (THE MIDDLE OF THE XX – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY)

Shan Jingyu

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
375969732@qq.com

The article is devoted to studying the modern Chinese monumental painting of the middle of the XX – the beginning of the XXI century. Within this chronological framework, the author identifies five developmental periods of the modern Chinese monumental painting. Evolutionary process and aesthetic peculiarities of each period are examined. The author analyses the influence of political situation, economic and social processes on the formation of the original features of a particular period. The researcher's attention is focused on the problem of preserving traditions and developing innovative trends in the modern Chinese monumental painting.

Key words and phrases: modern Chinese monumental painting; developmental periods; evolution; “policy of reforms and openness”; traditions; innovations.