

УДК 008
ББК Ч 11.3 (5 Кит)

Хань Бин,
аспирант,

*Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет
имени Н. Г. Чернышевского (Чита, Россия), e-mail: sofiachina@mail.ru*

Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ

Культурно-исторический метод, использованный в данном исследовании, помог проследить взаимосвязь между становлением культуры Китая XX и XXI вв. и эволюцией социально-культурных функций китайской живописи. Китайская живопись всегда с готовностью выполняла функции культурной рефлексии, занимала важное место в выработке культурной идентичности на всем протяжении современной истории Китая. Но если в начале XX в. китайская живопись находилась в процессе обретения собственной идентичности, в поиске национальной идеи, то в начале XXI в. она обладает собственными устойчивыми национальными традициями. К тому же преодоление давления со стороны идеологии, автономизация творческого процесса позволяют практикам и теоретикам сосредоточиться на теоретических вопросах, расширить тематику и разнообразие стилей. Это обуславливает развитие таких тенденций в становлении китайской живописи как психологизация, эстетизация и аксиологизация.

Ключевые слова: культурные функции, культурологический подход, современная и традиционная китайская живопись, эволюция живописи, культурная идентичность.

Han Bing,
Graduate Student,

*Zabaikalsky State Pedagogical Humanitarian University
named after N. G. Chernishevsky (Chita, Russia), e-mail: sofiachina@mail.ru*

Transformation of Chinese Painting Cultural Functions in the 20th and Early 21st Centuries: A Comparative Analysis

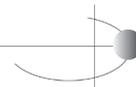
The cultural and historical method used in this research helps to trace the relationship between the emergence of Chinese culture of the 20th and 21st centuries and the evolution of Chinese painting socio-cultural functions. Chinese painting has always readily fulfilled the function of cultural reflection, occupied an important place in the development of cultural identity throughout the modern history of China. But if at the beginning of the 20th century Chinese painting was in the process of gaining its own identity, finding a national idea, then, at the beginning of the 21st century it has its own national traditions. In addition to overcoming the pressure of ideology, autonomization of the creative process allows practitioners and theorists to focus on theoretical issues and expand the subjects and variety of styles. It leads to the development of such tendencies in the development of Chinese painting as psychology, aesthetization and axiology.

Keywords: cultural functions, cultural approach, modern and traditional Chinese painting, evolution of painting, cultural identity.

Теоретико-методологические основания изучения проблемы

За последние сто лет традиционная китайская живопись проделала огромный путь в своем развитии. Речь в данном случае идет не о становлении новых форм, технологий или стилей. Их эволюция, как и всякого социально-культурного явления, является не-

отъемлемым свойством. Изменились, прежде всего, социально-культурные функции и задачи искусства, вообще, и живописи, в частности. В данной работе реализуется попытка проследить взаимосвязь между становлением культуры Китая XX и XXI вв. и эволюцией культурных функций китайской живописи. Используемый культурологический подход



призван помочь понять логику и содержание данной эволюции. Мы исходим из предположения, что проблема поиска авторского и национального стиля китайскими художниками сохраняется на протяжении всего XX в. и продолжается в начале XXI в. Однако задачи, которыми определялись эти поиски, глубоко различны.

Проблемой эволюции китайской живописи занимались китайские и российские исследователи. Тэн Гу, современный китайский искусствовед, в своих работах рассматривает закономерность функционирования системы стилей в традиционной китайской живописи [8, с. 106]. Хун Цзайсинь, знаменитый китайский теоретик в области искусства и эстетики, проследил формирование новых направлений под влиянием новаций и заимствований из западных живописных традиций [10, с. 36]. У Яохуа, современный китайский мыслитель и исследователь в области эстетики, попытался выявить закономерности взаимовлияния культуры и живописи [9, с. 61]. Китайский искусствовед Сюе Юннэнь описал проявление национально-культурного духа в национальной живописи «Бимо» («Кисть и тушь»). В российской научной литературе нами были обнаружены работы, которые анализируют отдельные вопросы становления китайской традиционной живописи. Е. В. Завадская, искусствовед-китаист, в книге «Эстетические проблемы живописи Старого Китая» представляет краткий обзор различных стилей живописи и живописных школ Старого Китая [4]. Н. А. Виноградова, русский искусствовед, в монографии «Китайская пейзажная живопись» анализирует становление и развитие пейзажной китайской живописи и подробно рассматривает образцы данного вида искусств [2]. Однако никто из известных нам не прибегал к рассмотрению становления современной китайской живописи в культурологическом русле.

Социально-исторический контекст становления различных направлений в китайской живописи первой половины XX в.

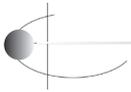
Генезис современной китайской живописи можно отнести к концу XIX в. Он определяется наличием сложного исторического периода, когда происходило становление самосознания современной китайской нации. Важнейшей проблемой для китайской культуры конца XIX и начала XX вв. является поиск национальной идентичности, который реализуется в сложном переплетении внутренних (правление маньчжурской династии Цин) и внешних вызовов (колонизация территорий

Китая, противостояние западному и японскому влиянию).

Наличие большого числа политических движений в конце XIX и начале XX вв. («Движение Вестернизации», «Движение за реформы», «Революция 1911 года») предопределило поиск в политической, экономической и социальной сферах. Это обусловило обсуждение вопроса о применении достижений в развитии западного общества, например, использовании западных политических институтов для усиления государства с целью противостояния мировым державам, осуществлявшим политику колонизации Китая. Если участники движения соглашались по поводу цели необходимых изменений – преодоление национального кризиса, то различными были предлагавшиеся средства её достижения. Например, «Движение за реформы» стремилось к становлению «конституционной монархии», отстаивало необходимость политических реформ. Историческим итогом движения «Четвёртого мая» является подрыв господствующей феодальной идеологии, развитие науки, становление демократической идеологии, что потребовало обращения к глубинным слоям культуры, которые обнаруживаются в общественном сознании, ментальности нации [7, с. 37].

В обществе возникает понимание, что кризис в Китае того времени является не только результатом косности государственной системы, но также определяется господством традиционной национальной психологии. Мыслители XX в. обратили внимание не только на внешние аспекты требуемых преобразований, но и на внутренние, например на психологический аспект поиска национальной идентичности. События этого периода стимулировали интенсивный творческий поиск, пересмотр устаревших традиций недавно упразднённой Китайской империи и осмысление заимствований в китайской национальной культуре, прочно ассоциировавшихся с западным влиянием. В зависимости от идейных предпочтений учёные и философы осуществляли культурные поиски в соответствующих направлениях.

В контексте бурных перемен практики и теории занимались поиском культурных форм, способных адекватно выразить новое самосознание китайского народа. Таковой выступила, среди прочих, живопись. Её значимость для культуры подтверждается вниманием со стороны реформаторов культуры Китая, что определило становление разных направлений и школ в китайской живописи



XX в. (так называемый период «Ста школ»). Изменить национальное самосознание за столь короткий период времени невозможно, оно является глубинным слоем культуры и определяет существование других её уровней. В этом отношении китайский историк Пан Пу оказался абсолютно прав, заявляя, что движение «Четвёртого мая» не до конца выполнило задачу, которую перед ней поставила история [7, с. 40]. В этот период складывается одновременно несколько направлений в живописи, которые отстаивают разные пути развития китайского искусства. Одни утверждают необходимость более тесных контактов с западноевропейской, в том числе русской, живописной школой, другие продолжают отстаивать чистоту национальных традиций, наконец, третьи попытались реализовать синтез того и другого.

Сторонники европеизации считали, что Китаю необходима всесторонняя европеизация, подразумевающая модернизацию общества, что, конечно, включает в себя и культурную модернизацию. Сторонники национальной самобытности, наоборот, являются оплотом консервативного движения, отстаивали позицию необходимости сохранения традиционной культуры Китая. Наконец, существовали практики и теоретики, настаивающие на необходимости определенной эклектики, утверждающие своего рода возможность совмещения «всего без разбора»: гуманитарной традиции старого Китая и западного модерна. Это, по их мысли, должно было снять бинарное противостояние китайской и западной культуры.

Культурный фон Китая на стыке XIX и XX вв. определяется влиянием мыслителей, выдвинувших и обосновавших три указанных пути к обновлению Китая. Кан Ювэй (1858–1927), известный китайский идеолог, политик, реформатор, проявлял большой интерес к западной культуре. Однако его позиция обусловлена определённым противоречием. Кан Ювэй пытался преодолеть «местничество» и узкий национализм, исходя из идей «Чжун Ти Си Юн», которые предполагают изучение основ конфуцианства с использованием западных достижений, например наук о природе, торговли, образования и т. д. С одной стороны, для культуры Кан Ювэй считал оправданным применение достижений Запада. С другой, он отстаивал возможность самоизоляции родной культуры, что и позволяет определять его в качестве видного теоретика китайского национализма. Кан Ювэй считал, что живопись должна обратить внимание на

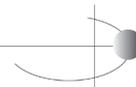
развитие формы, в частности, заимствовать лучшие традиции западноевропейского реализма, а её идейность и содержание должно сохранить и передать национальный дух. По его мнению, только в таком соединении Китая с Западом возможно наступление новой эры для художников [5]. Его идеи оказали значительное влияние на трансформацию традиционной культуры.

Цай Юаньпэй (1868–1940), будучи педагогом, обратил большое внимание на разработку теоретических основ образования. Он понимал, что для Китая научно обоснованное образование, особенно гуманитарное, имеет большое значение и актуальность. В его понимании, наука и искусство должны стать основой нового образования. Он отстаивал введение эстетического воспитания, призванного заменить религиозное сознание. Эстетическое воспитание – это символ свободы, прогресса, самоосвобождения человеческой природы [11, с. 36]. Такое преклонение перед искусством вообще и изобразительным искусством в частности повлияло на становление философии многих художников начала XX в., в частности на творчество Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Линь Фэнмянь и т. д. В известном смысле Цай Юаньпэй является не только основателем современного образования в Китае, но и теоретиком китайского художественного образования XX в., его идеи прямо повлияли на формирование системы художественного образования.

Концепции развития китайской живописи XX в.

Развитие китайской живописи и её осмысление связано не только с идеями лидеров культурно-просветительских кругов начала XX в., но и с деятельностью практиков, обращавших внимание на развитие мастерства, его теоретическое обоснование и проблемы художественного образования.

Несмотря на то, что практически все мыслители соглашались в вопросе о необходимости сохранения наследия традиционной китайской живописи, их понимание содержания традиций различается. Продемонстрируем это на двух теориях. Цзинь Чэн (1878–1926) и Пань Тяньсоу (1898–1971) внесли вклад в развитие китайской живописи, являются мастерами, хранителями национальных традиций. Цзинь Чэн интересовался традициями времён династий Цзинь, Тан, Сун, Юань; Пань Тяньсоу обращал внимание на живопись поэтов и мудрецов «вэньжэньхуа». Цзинь Чэн выдвинул концепцию сохранения традиций китайской живописи при условии её дальней-



шего эволюционного развития без революционных потрясений. Как мыслитель и практик, он уделял больше внимания изучению традиций, которые являлись, по его мнению, источником современных ему тенденций. Пань Тяньсоу, также выступая за сохранение традиций, считал, что они заключаются в интеллектуальной живописи «вэньжэньхуа» как наилучшем воплощении традиционного культурного духа, отражающем национальные особенности Китая.

Разнилось также понимание характера заимствований. Так, Гао Цзяньфу (1879–1951) предлагал использовать уже готовые образцы синтеза западноевропейского и восточного направлений в живописи, которые были разработаны ранее в Японии. Он заимствовал реалистическую технику западной живописи и систему цветовой гаммы, присущей японской живописи. Из их сочетания родился особый стиль «Лин Нань Хуа Фэн», т. е. стиль «провинций, находящихся к югу от хребтов (Гуандун и Гуанси)» [6, с. 116]. Гао Цзяньфу отстаивал также необходимость применения традиционных инструментов китайской живописи (например: кисть, тушь, сюаньчэнская бумага, тушечница).

Такому пониманию синтеза восточного и западного можно противопоставить творчество другого мастера китайской живописи, Сюй Бэйхун (1895–1953). Он считал, что китайская живопись может выработать собственные образцы соединения западных и восточных традиций. Заимствуя реалистическую технику живописи, китайский художник считал возможным её непосредственное соединение с формой и сюжетом, характерными для китайской национальной школы. Он был одним из первых, кто писал картины маслом.

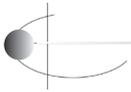
Таким образом, китайская живопись начала XX в. находится в стадии самосознания. Она пытается примириться с неизбежной необходимостью приспособления к потоку влияний со стороны других культур. Эта стадия генезиса совпала со становлением новых культурных форм, необходимых нарождающему современному китайскому обществу. Художникам и теоретикам требовалось осмыслить многотысячелетнюю историю китайской традиционной живописи, чтобы уточнить собственную идентичность и своё место в мировом пространстве культуры; обозначить степень и глубину возможных заимствований, чтобы в этих условиях «сохранить себя». Это определило совпадение теоретических концепций в искусстве и социальной практике. Их идейное обоснование не мыслилось в от-

дельных категориях, например, эстетики, как это было в западноевропейской мысли.

Социально-культурный фон развития китайского изобразительного искусства конца XX и начала XXI вв.

К духовным и практическим поискам китайские мыслители и художники вернулись в 80–90-е гг. XX в. Конец XX и начало XXI вв. является **особым этапом в развитии китайского изобразительного искусства**, определившим становление и развитие множества различных и противоречивых точек зрения на развитие материальной и духовной стороны жизни общества. Прежде всего, речь идет о необходимости построения новых экономических отношений, обновлении социалистической концепции модернизации Китая и осмыслении недавнего прошлого. Эти основные проблемы не только нашли своё отражение в живописи, но и определили интеллектуальную атмосферу, в которой теоретики и практики реализовывают духовные поиски. Сложность современной культурной реальности породила многообразие направлений в изобразительном искусстве конца XX в. Прежде всего, речь идёт о социально-культурном движении второй половины 80-х гг., которое оказало большое влияние не только на изобразительное искусство в будущем, но и на становление современного самосознания китайской нации в целом.

Появление новых направлений в развитии живописи, как и на рубеже XIX и XX вв., проявляется в очередном обращении к истории искусств и прошлому культуры. Вновь возникают вопросы о содержании изобразительного искусства, учёные и художники обращаются к его истокам. Но под влиянием общей социально-культурной ситуации эти поиски быстро вышли из первоначального русла. Они оказались втянутыми в движение культурных реформ. Здесь можно проследить принципиальное отличие этих поисков от тех, что были инициированы в начале XX в. «Новое течение изобразительного искусства переросло в социально-культурное движение. Это движение рассматривало не создание и совершенствование каких-либо художественных школ и стилей, а художественную деятельность целых обществ и культур, поэтому его художественная критика связана с критикой целых культурных систем» [10, с. 206]. В этом отношении можно говорить о наличии у практиков и теоретиков второй половины XX в. огромного опыта осмысления традиций китайской живописи, разнообразных попыток их сопряжения с традициями западных куль-



тур, их идейного обоснования. Отсутствием этого опыта отличаются духовные поиски начала века.

Искусство этого времени отличается широтой затрагиваемых тем, поскольку теперь речь идёт не просто об осмыслении собственной национальной традиции в её противопоставленности другим, но и осмыслении собственного недавнего опыта. Отражается это как в расширении тематики (появление, например, социальных и производственных тем), так и в стилистике. В это время доминирующей становится стилистика «Шанхэнь» – манера письма, которую художники избрали для изображения событий истории. Изобразительное искусство «Шанхэнь» реалистично отражало события китайской культурной революции, которая стала основной темой произведений наряду с работами на исторические, культурные и военные темы. По сути, речь шла об изображении повседневной жизни простых китайцев. Её цель – раскрыть народную душевную рану, полученную во время проведения реформ. Её стиль отвечал поставленной цели: использовались холодные, серые, тёмные оттенки, тщательные штрихи (техника тщательной прорисовки) для отображения мрачной атмосферы того времени. Изобразительное искусство «Шанхэнь» нашло способ выражения чувств, привлекло внимание художников к глубинным слоям индивидуальной и коллективной психологии. В дальнейшем список сюжетов значительно расширился за счёт привлечения тем из более древней истории Китая. Скорбное и сентиментальное настроение уступило место спокойному. Художники обратились к проблеме поиска смысла жизни и сущности человеческого существования. В живопись возвращается пейзаж.

Возврат к традициям китайской живописи определяется также необходимостью идейного пересмотра его содержания. Если в начале века стоял вопрос о его социально-политическом контексте, повышении его идейного содержания (прежде всего, классового), то теперь встал вопрос о разработке философских проблем, относящихся к проблемам живописи. Это происходит в контексте предоставления мыслителям и практикам большей идеологической свободы. Вышедшие из политики деятели изобразительного искусства отстаивали принцип самоуправления. Частичное ослабление внимания на идейности и предоставление свободы деятелям искусства позволили сосредоточиться на изучении формальных признаков искусства.

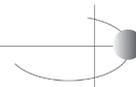
Можно с полной уверенностью вести речь об эстетизации китайской живописи конца XX в. Она проявилась в обращении художников к вопросу о красоте формы и изучении его языка, возвращении формальных элементов в изобразительное искусство. В теории это отразилось в обсуждении содержания понятий «абстракция», «формальная красота», «художественная сущность». Теоретизация по поводу указанных проблем упрочила результаты процесса эстетизации в китайской живописи конца века.

Таким образом, китайская живопись конца XX и начала XXI вв. выполняет следующие культурные функции:

1. Утвердилось положение культурной критики и необходимости философского пересмотра современного изобразительного искусства. Это способствовало повышению внимания к культурной стороне жизни. «Когда искусство обсуждает не художественную сущность, а человеческие вопросы, тогда оно может восстановить свою былую славу. С точки зрения социальной функции художественное расширение культурной стратегии обладает большим значением, которое сочетается с искусством и духом человеческой жизни» [3, с. 217]. Новое движение в изобразительном искусстве стало ярким явлением эпохи культурного перерождения. Задачей движения стал поиск нравственных начал. Развитие китайской живописи в этот период отличается тремя тенденциями: психологизацией, эстетизацией и аксиологизацией.

2. Движение изобразительного искусства второй половины 80-х гг. заимствовало элементы западного художественного мышления, западные художественные средства, чем сильно расширило кругозор китайских художников. Спустя 10 лет была дана следующая оценка творчества, выполненного в новом русле: «В период второй половины 80-х гг. изобразительное искусство стало преследовать более практические цели, оно отразило смелость китайских художников, присущий им дух авантюризма, новое видение, новое понимание искусства. Появился также и новый подход к изучению искусства, который вобрал в себя идеи мирового искусства и культуры. Творчество художников было включено в общее мировое культурное поле» [1].

3. Новые тенденции в развитии живописи сопровождаются деидеологизацией и инструментализацией, что привело частично к уходу от социальной тематики в живописи. Возможность игнорирования художественных ограничений в том или ином виде привело к раз-



рушению единых идеологических основ изобразительного искусства, их теоретических концепций и требований. Свободная культурная среда формировала новые концепции. Изобразительное искусство отходило от утилитаризма и явилось одной из важных предпосылок «здорового», естественного развития изобразительного искусства, особенно в 90-е гг. XX в. Разные художественные образы получили возможность и пространство для своего воплощения и существования, эксперимента и развития. Развитие изобразительного искусства вступило в эпоху плюрализма – ещё одна важнейшая черта становления китайской живописи конца XX и начала XXI вв. Это позволило выработать новое отношение к заимствованиям из других культурных традиций. В отличие от своих коллег начала века современные китайские художники избавлены от страха культурной ассимиляции. В обновлённой культурной среде художники по-новому стали осмысливать влияние западной культуры. Практики изобразительного искусства считали, что нормальный культурный обмен не приведёт к разрыву с традициями и простому копированию западного искусства.

Выводы

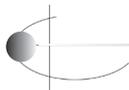
Таким образом, можно выявить общие и различные функции, которые выполняла китайская живопись двух разных эпох. Наблюдается преемственность между традициями

китайской живописи начала и конца XX в., поскольку китайская живопись помогла осознать китайскую культуру как неотъемлемую часть мирового культурного пространства. Китайская живопись всегда с готовностью выполняла функции культурной рефлексии, занимала важное место в выработке культурной идентичности на всём протяжении современной истории Китая. Однако в начале XX в. она сама 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 реалистической традиции западноевропейской живописи, которая имела более короткую историю, но ушла далеко вперёд в своём развитии.

В начале XXI в. ситуация меняется. Китайская живопись уверена в том, чем она может быть отлична от других национальных традиций, и понимает ту значимость, которую она представляет для мировой культуры. Обретённая уверенность позволила обратиться к теоретическим вопросам изобразительного искусства, расширить тематику произведений, перенести основное внимание с социальных и идеологических проблем на индивидуально-психологические и духовно-нравственные.

Список литературы

1. Ван Линь. Китайское движение изобразительного искусства второй половины 80-х гг. // Цзянсу: иллюстрированный журн. 1995. №10.
2. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
3. Гао Минлу. Китайское авангардное искусство. Наньцзин: Изд-во Цзянсуского изобразительного искусства, 1997. 296 с.
4. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
5. Кан Ювэй. Множество деревьев – жилище отшельника // Китайская газета изобразительного искусства. 1988. № 9.
6. Ли Вэймин. Гао Цзяньфу и план возрождения китайской живописи. Шанхай: Изд-во шанхайской каллиграфии и живописи, 1999. 176 с.
7. Пан Пу. Культурные национальные и современные черты. Пекин: Мира, 1988. 226 с.
8. Тэн Гу. История живописи Тянь и Сун. Цзилинь: Изд-во Цзилинь Китая, 1933. 606 с.
9. У Яохуа. Исследование изобразительного искусства. Цзянсу: Изд-во изобразительного искусства, 1997. 160 с.
10. Хун Цзайсинь. Хрестоматия по китайской живописи. Шанхай: Изд-во народного искусства, 1989. 72 с.
11. Цай Юаньпэй. Эстетическая хрестоматия Цай Юаньпэй. Пекин: Изд-во пекинского ун-та, 1983. 63 с.



Spisok literatury

1. Van Lin'. Kitajskoe dvizhenie izobrazitel'nogo iskusstva vtoroj poloviny 80-h gg. // Czjansu: illjustrirovannyj zhurn. 1995. № 10.
2. Vinogradova N. A. **Kitajskaja pejzazhnaja zhivopis'**. M.: **Izobrazitel'noe iskusstvo**, 1972. 160 s.
3. Gao Minlu. Kitajskoe avangardnoe iskusstvo. Nan'czin: Izd-vo Czjansuskogo izobrazitel'nogo iskusstva, 1997. 296 s.
4. Zavadskaja E. V. Jesteticheskie problemy zhivopisi Starogo Kitaja. M.: Iskusstvo, 1975. 440 s.
5. Kan Juvfej. Mnozhestvo derev'ev – zhiliwe otshel'nika // Kitajskaja ga-zeta izobrazitel'nogo iskusstva. 1988. № 9.
6. Li Vfejmin. Gao Czjan'fu i plan vozrozhdenija kitajskij zhivopisi. Shanhaj: Izd-vo shanhajskoj kalligrafii i zhivopisi, 1999. 176 s.
7. Pan Pu. Kul'turnye nacional'nye i sovremennye cherty. Pekin: Mira, 1988. 226 s.
8. Tjen Gu. Istorija zhivopisi Tjan i Sun. Czilin': Izd-vo Cizlin' Kitaja, 1933. 606 s.
9. U Jaohua. Issledovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Czjansu: Izd-vo izobrazitel'nogo iskusstva, 1997. 160 s.
10. Hun Czajsin'. Hrestomatija po kitajskoj zhivopisi. Shanhaj: Izd-vo narodnogo iskusstva, 1989. 72 s.
11. Caj Juan'pfej. Jesteticheskaja hrestomatija Caj Juan'pfej. Pekin: Izd-vo pekin-skogo un-ta, 1983. 63 s.

Статья поступила в редакцию 10.01.2012 г.