

УДК 75.03:75.01:75.021:7.036«19/20»(510)=161.2

Сунь Ке

аспірант Національної академії
образотворчого мистецтва та
архітектури

Китайський олійний живопис періоду «шрамів мистецтва» та виникнення неокласицизму

Анотація. У статті проаналізовано перетворення та розвиток жанрових і тематичних особливостей китайського олійного живопису часів виникнення і активного розвитку стилю «шрамів мистецтва». Описаний вплив загальносуспільних тенденцій на розвиток образотворчого мистецтва вказаного періоду. З'ясовано, що багато художників і мистецтвознавців того часу апелювали до мистецької спадщини попередніх періодів і намагалися повернути широко розповсюджений реалізм до його витоків, до принципів «місцевого мистецтва». Розглянуто передумови та причини становлення напряму «неокласичного мистецтва» та вплив на нього національних культурних особливостей у контексті пошуку шляхів реінтеграції китайських художників у глобальний мистецький простір і самоідентифікації в ньому.

Ключові слова: олійний живопис Китаю, шрами мистецтва, місцеве мистецтво, неокласичне мистецтво, художні особливості, стилі.

Постановка проблеми. Після завершення культурної революції художні ідеї стали більш незалежними. Виник і активно розвивався стиль, згодом названий «шрамами мистецтва». Як і раніше, багато художників і мистецтвознавців користувалися багатими надбаннями історії китайського мистецтва, філософськими здобутками з притаманними їм особливими рисами, що створило сприятливі умови для виникнення і становлення стилю «місцевого мистецтва». Потім виник напрям «неокласичного мистецтва», що стало цікавою особливістю китайського олійного живопису та впливає на нього і в постмодерні часи. Таким чином, у кінці ХХ ст. кожна школа реалізму знову почала поширювати свої ідеї по всьому Китаю. Реалізм, як і раніше, займав своє важливе місце, тож при дослідженні мистецтва окресленого

часового проміжку необхідно першочергово звернути увагу на трансформації у реалістичному живописі, що й виконано у нашій статті.

Відомо, що реалізм має сотні років історії свого існування в Китаї, то чому ж у кінці ХХ ст. знову з'явився неокласицизм? Цей факт, насамперед, показує, що реалізм, незалежно від історичного періоду, є провідним напрямом у світі китайського живопису. Це твердження частково справедливе і для сучасного мистецтва, що також має бути враховано під час провадження мистецтвознавчих студій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Означеної проблематики торкались у мистецтвознавчих розвідках Лу Вей, М. Неглінська, А. Полубота, С. Просеков, Ван Вей, Цзінь Шаньї, Цзоу Юйїнь та ін. Та олійний живопис, що є для Китаю одним із знакових видів мистецтва, водночас є і відносно новим, тож багато наукової інформації наразі залишилося поза увагою шанованих дослідників.

Виклад основного матеріалу. Після 1979 р. унаслідок політичних змін у Китаї, світ мистецтва також почав змінюватися і ставати вільнішим. Величезні зміни відбулися в мистецькій думці, в ідеях авторів і в художній мові їхніх картин. Адже всі стилі сучасного світового мистецтва, які прийшли в Китай раніше, хоч і були заміщені соцреалізмом, але тією чи іншою мірою «вижили» і «вичікували», щоби знову відкрити для Китаю весь світ. Коли знову одночасно з'явилися різні школи живопису, почався період нового реалізму. Зупинимось детальніше на становленні мистецтва в кінці ХХ ст., перш за все, вивчимо процеси переходу від епохи радянського впливу до утвердження китайського неокласичного мистецтва, відкритого для взаємних трансформацій у рамках світової міжкультурної взаємодії.

Період «шрамів мистецтва» і місцеве мистецтво. 1978–1979 роки стали не тільки стартом політики реформ і відкритості в Китаї, але й початком нової ери китайського мистецтва. Політичні зміни вплинули також на розвиток культури, вони стали потужним чинником перетворення всіх видів мистецтв, а отже, і олійного живопису. Народні думки та ідеї почали звільнятися. У цей час і виник феномен стилю, названого «шрами мистецтва».

За словами М. Неглінської, «є підстави вважати прологом до сучасного мистецтва період між 1978-1984 рр., що розпочався не-

забаром після смерті Мао Цзедуна (9 вересня 1976 р.), коли китайське мистецтво ще не оговталось від тиску режиму і все ще знаходячись в шоковому стані приклало зусилля до одужання» [1]. Дослідниця, на нашу думку, помітила дуже важливий момент: передування цього періоду становленню сучасного мистецтва. Він не тільки залишив для історії чудові твори мистецтва, що відображали протистояння соцреалізму і комуністичної ідеології, а й створив основу для пізніших новітніх змін у сучасному мистецтві.

«Шрами мистецтва» – це мистецький феномен, який відповідає явищу «ран і шрамів літератури», їх можна порівняти з періодом «відлиги» у мистецтві СРСР. Цей стиль є формою перегляду культурних орієнтирів і викликаного ним звинувачення щодо десятирічного періоду «Культурної революції». «Шрами мистецтва» частково ґрунтувалися на людських інстинктах і емоціях: озираючись на свою недавню історію, діячі мистецтва засуджували колишнє лицемірство і тотальну залежність. Ван Фей, досліджуючи цей період у мистецтві Китаю, стверджував: «Напрями, породжені китайським живописом цього часу, “сільський реалізм” (термін, позначений нами як «місцеве мистецтво». – С. К.) і «живопис шрамів», відобразили прагнення до гуманізації суспільства і загоєння отриманих ним ран» [2, с. 130]. Справді, тоді більшість художників прославляли дух гуманізму та прагнули зобразити просту людину в її житті. З іншого боку, позначився і китайський менталітет, сформований протягом усієї історії. Сергій Просєков дає йому таке визначення: «Думати по-китайськи – це значить: думати метафорами, типовими ситуаціями, які перебувають у свідомості у формі прислів'їв, приказок, стійких виразів і переважно походять з історичного досвіду. Менталітет звичайного китайця проявляється в тому, що він неквапливий в роздумах, висновках, намагається контролювати своє мислення і не шукати прямих шляхів, у ньому сильно розвинене почуття обов'язку» [3, с. 93]. Отже, після тривалого тотального контролю мистецтва й культури художники в період реформ не стали похапцем і повністю змінювати мистецтво Китаю, створюючи нові напрями, заперечуючи історію, натомість – вдалися до знайомого їм реалізму як одного з найбільш виразних для ілюстрації соціальних змін китайських стилів.

Дослідники відзначають загальнокультурний фундамент

політики реформ і відкритості, який позначився і на мистецтві: «Жодне економічне зростання в такій величезній, розмаїтій і складній країні, яку можна порівняти з цілим континентом, країні, обтяженій безліччю проблем, що накопичилися за півтора століття безперервних і нищівних катастроф, не були б можливі без дії сил, що виходять далеко за межі економіки. Йдеться про колосальний культурно-історичний потенціал Китаю, аналогів якого не має жодна країна сучасного світу. Цей безпрецедентний за тривалістю накопичення і різноманітністю форм духовний досвід здатний ставати продуктивною силою і перетворюватися на соціальну матерію» [4]. Власне, це є підтвердженням тої істини, що культура та мистецтво є основними цілями, заради яких і відбувається розвиток людства. У цьому сенсі сучасне економічне диво Китаю видається цілком заслуженим – адже спирається на багатотисялітню китайську культуру.

Основним лейтмотивом «шрамів мистецтва» є драма, яка ґрунтується на ревізії ціннісних орієнтирів і, як результат, осуді. Художники з усім революційним ентузіазмом виступали проти «великого, величного і ідеального», проти «червоного світла», проти режиму культурної революції, який міцно вкорінювався у мистецтво протягом попереднього десятиліття. З точки зору мови живопису, це явище характеризувалося використанням холодних сірих і темних кольорів. За словами Лю Мінью, «шрами мистецтва» спонукали художників шукати приховані глибокі внутрішні почуття, щоби звичайні люди на картинах ставали героями, щоби розкрити справжнє життя і долю простого народу» [5]. Як бачимо, ці прагнення можна охарактеризувати бажанням розкрити зворотний бік життя тодішнього китайського суспільства, що до цього часу було неможливим, адже такі намагання просто переслідувалися і каралися.

Більшість художників «шрамів мистецтва» відчували на собі «культурну революцію». Вони відчували наслідки руху, коли молодь скеровували в сільську місцевість для культурного просвітлення народу, їм не вдалося уникнути болю, викликаного цими десятима роками катастрофи, і вони вибрали пензель, щоби з його допомогою виразити внутрішні емоції, показуючи у своїх роботах усі вади тієї епохи, виявляючи негативні історичні факти та переосмислюючи недавнє минуле.

Засновниками «шрамів мистецтва» стали представники

творчого колективу та студентів Академії образотворчого мистецтва з провінції Сичуань. 1978 року Гао Сяохуа написав картину «Чому» (Іл. 1) ця робота вважається однією з перших у стилі «шрамів мистецтва», мистецтвознавці також виділяють її як одну з найбільш характерних [6]. Темою твору є насильство Червоної гвардії за часів «культурної революції». На картині зображена група людей, які сидять на вулиці після запеклого бою, всі вони студенти, їхні обличчя виглядають втомленими, земля навколо них закривавлена, засипана гільзами, газетами тощо. У одного з хлопців перев'язана голова: він був поранений. Він дивиться на лінію фронту, і глядач розуміє, що він думає про себе, про те, що він тут робить, і питає себе чи є в цьому сенс, а якщо є, то який він з точки зору історії, людяності? У іншого хлопчика – пов'язка «повстанці», він сидить, схрестивши ноги, і очі його розмиті. Травмована дівчина лежить на землі, тіло її вкрите прапором, на якому написано девіз «нападати з пером і захищатися зі зброєю», її очі тужливо дивляться на товаришів. З точки зору композиції, художник використовує великий план згори, створюючи атмосферу, що передає відчуття пригнічення, тиску. Відповідно до трагічної теми обрана й техніка живопису. Художник використав багато сірого кольору та працював густими мазками, що, за словами Лу Юна, «викликає враження депресії та мороку» [6].

Чен Цунлін 1979 р. написав картину «Останній місяць і останній день 1968 року. Сніг» (Іл. 2), яка також відома як найбільш типовий твір «шрамів мистецтва». На картині зображено бій червоногвардійської армії під час культурної революції. З метою відтворення сцени трагедії, художник зобразив холодний сніг і лід, просочені червоною кров'ю. Прості, гарячі молоді обличчя ніби оніміли, застигли в запалі своєї битви. Художник, зображуючи тодішню жорстоку реальність, тонко використав панораму, що надало роботі трагізму.

Окрім роботи «Чому» Гао Сяохуа, варто відзначити такі яскраві приклади: «Сходинки» Чен Цунлін (Іл. 3); «Батько і син» Чжу Юна (Іл. 4); «Наше покоління» Чень Іміна (Іл. 5) – усі вони вважаються шедеврами «шрамів мистецтва». Під впливом феномена «Шрамів мистецтва», який переріс в національне мистецьке явище, змінився також загальнонаціональний творчий стиль. Предмет творчості й зміст живописних робіт настільки довго виступали в якості політичного інструменту пропаганди, що для зламу

цієї, вже давно сформованої тенденції, необхідно було докласти значних зусиль. «Шрами мистецтва» стали тим культурним важем, який не тільки виставив напоказ темний бік суспільства, але й сприяв оцінці з нової позиції десятирічної «культурної революції» та зміцнілого значно раніше соцреалізму. Цзоу Юецзін підкреслює: «Найціннішим і найважчим, напевно, було те, що художники зіткнулися віч-на-віч з політикою пропаганди "культурної революції" і мали мужність повністю відкинути її, показувати і виявляти наявні проблеми: це показує, що вони почали розуміти реальність, віднайшли відчуття критики та потреб суспільства» [7].

Отже, після закінчення «культурної революції» художня думка в Китаї знову повернулася до свого істинного призначення, художники почали орієнтуватися на внутрішні почуття і потреби та повернулися до звичайної реальності. Розуміючи, що основна роль «шрамів мистецтва» полягала переважно у викритті та критиці «культурної революції», можна стверджувати, що поява «місцевого мистецтва» повернула мистецтво назад до реального життя: у роботах почали з'являтися емоції, життєвість, вони знайшли нову глибину в відбитті реальності.

Ло Чжунлі (нар. 1948) 1980 р. написав картину «Батько» (Іл. 6), на якій зображене зморшкувате обличчя людини зі смаглявою шкірою, потрісканими губами, вираз її обличчя загалом простодушний. На противагу недавній тенденції та вимозі героїзації персонажів картин, Ло Чжунлі просто виставив напоказ образ сповненого радості простого фермера. Ця картина наповнена душевністю і щирими глибокими почуттями до рідного села. Автор порушив тенденцію «культурної революції», і замість політичних лідерів і «героїв боротьби за комуністичні ідеали» він зображував простих робітників, селян і солдатів, які стали героями його власного, авторського творчого догмату, він позбувся «червоного світла» і моделі «культурної революції». Митець працював у стилі фотографічного реалізму, показуючи дійсність тих часів його засобами, проявився як значний новатор, заявив про себе як про видатного художника, який писав картини з простих людей. Його роботи вирізнялися гіперреалістичністю зображення. Отже, його можна зарахувати до знакових представників «місцевого реалізму». Це людина, яка в екстремальних умовах створювала різкий контраст із загальноприйнятими, історично сформованими

правилами живопису. Його стиль, фотографічний реалізм, був настільки досконалим і вивіреним, що часто значно перевершував у деталізації та художності фотографію, роботи дають різкий візуальний ефект, висловлюють емоцію, глибоко вражають глядача.

Яскравим прикладом творчості представників «місцевого мистецтва» також був живопис Хе Дуоліна (нар. 1948). 1981 року його випускною роботою стала картина «Пробудження весняного вітереця» (Іл. 7). Художній критик Ян Фей вважає, що в цій картині автор наслідував стиль американського художника Конрада Вайза, його сентиментальний реалізм [7]. На картині зображений чистий образ сільських дівчат. Безіменна дівчинка-підліток живе у своєму світі юнацьких фантазій, сидить у куцах і уважно вдивляється кудись у далечінь, вона замислена, а поруч, за її спиною, зображені пес, погляд якого теж спрямований кудись угору, і корова, яка витягнула голову вперед. Під трьома різними кутами три персонажі кудись спрямували свій погляд – це дає глядачам змогу відчутти легкий вітерець, весну, з притаманними їй людськими мріями про майбутнє. У «Пробудженні весняного вітереця» розкриваються сумні й ліричні образи, що показує нам ще один аспект китайського місцевого реалістичного мистецтва – прагнення поставити в центр сюжету картини людину, її життя, емоції та переживання, людське розуміння і усвідомлення. Цей твір дозволяє поглянути на китайський живопис із цілком нової точки зору, прищеплює нову естетику сприйняття, яка відкриває нові його грані.

Також яскравими прикладами «місцевого мистецтва» є твори Чень Данчина, серія картин «Тибет» (Іл. 8) і робота Чжан Сяогана «Злива настає» (Іл. 9). Виразною рисою всіх цих робіт є зображення звичайних людей, простого народу, їхнього щоденного життя. Вони показані щиро й реалістично. Таке візуальне сприйняття не тільки об'єднує людей, глядача й художника, але також єднає соціальну, художню думку Китаю.

Можна з певністю стверджувати, що стиль «шрами мистецтва», що з'явився як протест проти «мистецтва культурної революції», спричинився до звільнення творчості від тотального контролю, наслідком чого став розвиток сучасних процесів становлення мистецької думки. «Шрами мистецтва» стали перехідним етапом до «місцевого мистецтва», у роботах якого простежується значно

вищий рівень і глибина розуміння. Усі представники «місцевого мистецтва» відмовилися від впливу політики на творчість, і якщо навіть вона якось позначалася на їхніх роботах, то подавалася правдиво. Політичні процеси змальовувалися такими, якими були насправді. Також художники відмовилися від багатьох інших тем, щоби підкреслити силу прямого зображення побуту та життя простих людей, прагнення до природності, оспівування людства. Цей особливий період можна порівняти з «Пересувною школою живопису» в Російській імперії 1860-х років, коли відбувався підйом демократичного руху, що мав великий вплив на розвиток російського живопису. Так, 1863 р. група талановитих студентів Російської академії образотворчого мистецтва відмовилася від міфологічних і біблійних сюжетів – від традиції, яка склалася і вже довго існувала в Академії. Вони самоорганізувалися, почали вивчати реалізм і писати картини в цьому стилі. У Петербурзі вони заснували «Асоціацію вільних художників», яка 1870-го року, була перетворена на «Пересувну школу живопису». Члени «Пересувної школи живопису» були реалістами, вважали, що мистецтво не мусить бути продуманим, брали активну участь у перетворенні живопису. Основним принципом, за який вони боролися, було відображення реального життя. Їхні твори не тільки висміювали панівний клас тодішньої Російської імперії, вони показували страждання сільської та міської бідноти, а також створювали образ групи революціонерів, які борються за нове життя. Можна сказати, що художники «Пересувної школи живопису» найвище ставили ідеал краси живопису Чернишевського, його девіз «Краса і є життя». Вони виступали проти інтеграції західного мистецтва в російське, підкреслюючи національні особливості живопису, щоби показати життя і страждання свого народу, вважали своїм святим обов'язком дотримуватися духу реалізму. «Шрами мистецтва», а також «міське мистецтво» обрали собі такий самий шлях.

Услід за «шрами мистецтва» і «міським мистецтвом» з'явилося так зване «концептуальне мистецтво», яке досить швидко стало основною течією. Чільне місце зайняли абстрактні та авангардні твори, що не тільки було новаторським явищем для Китаю кінця ХХ ст., а й вказувало на вибір загального напрямку в сучасному китайському мистецтві: воно стало повноправним, сильним учасником глобальних мистецьких процесів.

Художники, які працювали в цьому стилі, усе ще підкреслювали «індивідуальну свідомість» і «сучасну свідомість», але більшість робіт уже не були виконані винятково реалістично, мистецтво цього періоду перестало бути реалізмом у традиційному розумінні. Неокласицизм перебував під глибоким впливом філософії сюрреалізму та екзистенціалізму, тому багато робіт висловлювали сучасні ідеї і нові віяння в розумінні соціальних і культурних процесів. Це ще раз доводить, що з усіх стилів тільки реалізм досі має дуже великий вплив і найбільшу кількість послідовників у Китаї.

1987 року в Шанхаї відбулася «Перша виставка китайського олійного живопису», більшість з показаних там робіт були виконані в стилі реалізму або на його основі. Наприклад, картини Цзінь Шаньї «Фрукти» (Іл. 10), Сюй Маняо «Моя мрія» (Іл. 11), Дун Чіюя «Східна дівчина» (Іл. 12) і багато інших. Це була виставка робіт, у тому числі неокласичному стилі, вона показала нові напрямки в живописі, засвідчила, що китайські художники знову стартували на шляху пізнання європейського класичного живопису.

Цзінь Шаньї (нар. 1934) 1955 р. відвідував курси олійного живопису Максимова, тому більшість його робіт, датованих до 1980 р., були виконані в стилі радянського соцреалізму. З-поміж них варто згадати «Підкорення гори Мустагата» (Іл. 13), «Груднева зустріч» (Іл. 14), «Великий похід» (Іл. 15) та ін.

Після 1980-х років Цзінь Шаньї поїхав у західну частину США, там відвідав велику кількість відомих художніх музеїв і установ. Він також читав лекції на кафедрі східного мистецтва в Нью-Йоркському муніципальному інституті. Під впливом вивчення сучасного американського живопису його картини почали трансформуватися і вбирати «неокласичний» стиль. Характеризуючи свій професійний шлях, митець зазначав: «Я вивчав живопис понад сорок років, я пам'ятаю, цей процес навчання дійсно був дуже важким для мене. 1953 року, коли я закінчив бакалаврат Центральної академії живопису, я ще не дуже контактував з олійним живописом, а тільки встиг подивитися кілька робіт учителів, виконаних у цій техніці. А в реальності зіткнувся з олійним живописом тільки 1955 року, на курсах олійного живопису Максимова, тоді мені випав шанс два роки вивчати й порівнювати систему радянської освіти, радянський стиль мистецтва.

У контурному рисунку я більше розумів і приймав західну техніку, я усвідомив, що таке об'єм, простір, колір, а також інші фактори, які раніше не так враховував. Також важливим у європейському живописі було джерело світла: якщо правильно змодельовати роботу, то вона вийде дуже гармонійною і буде відображати красу, це характеристика європейського живопису» [8]. Як бачимо, Цзінь Шаньї впевнено зараховує радянську школу живопису до європейських – зрештою, на той час у Європі відбувалися подібні трансформації, з іншого боку, для Китаю, який доволі тривалий час у художньому плані перебував під впливом СРСР, цей досвід дійсно, якщо і не був загальноєвропейським, то, принаймні, був його заміною.

Після реформи відкритості Цзінь Шаньї кілька разів їздив до Європи, щоби безпосередньо побачити більшу кількість шедеврів європейських майстрів. Передусім він був китайцем, який з дитинства піддавався впливу національних особливостей навколишньої дійсності, отримав традиційну китайську освіту. Він цікавився китайською культурою, каліграфією, історією та колекціонуванням китайських творів мистецтва, і хоча більшу частину свого життя навчався олійного живопису в Європі, але вплив китайської культури на його власний творчий шлях був великим і неминучим. Він зазначає: «Я завжди затримував погляд на творах китайського живопису, це потенційно впливало на мої власні твори» [8]. Від 1960-х років його робота «Вождь Мао разом з народом Азії, Африки і Латинської Америки» (Іл. 16) і більш пізні роботи перебувають у одній культурній і живописній площині, навіть форми ліній на них однакові. Пізніше митець намагався поєднати дух традиційного китайського живопису з духом європейського мистецтва, комбінуючи монохромний живопис Сходу з яскравими фарбами живопису Заходу, поєднуючи прості й елегантні чорно-білі тони з кольором. За його словами, «це було основною підтримкою для прийняття певних змін, що не вплинули на якість робіт і загальний стиль, я мушу сказати, що в моєму досвіді олійного живопису все тільки починалося, на той час я тільки доклав певних зусиль і навиків для того, щоби зробити мої творіння кращими, я намагався досліджувати нові шляхи розвитку китайського олійного живопису» [8]. Звичайно, абсолютно природним, і для досліджуваного періоду, і для новітнього мистецтва Китаю, є саме така осмислена інтеграція пе-

реваг західного живопису, як і прагнення до більш досконалого вивчення китайського олійного живопису на шляху до його входження в новітній світовий мистецький простір.

Зрештою, автор зазначає такі важливі моменти: «Китайський олійний живопис просякнутий духом китайської культури, і слід вирішити проблеми сучасного олійного живопису Китаю: відчуття механічного продукування творінь є занадто сильним, недостатньо виражена емоція, при вивченні форми і техніки живопису найважливішим має бути відчуття людського існування» [8]. Із цих слів зрозуміло, що найбільше турбує художників, які працюють над зміною напрямку живопису Китаю: почуття, емоція, свобода вираження майстра. На це, вочевидь, є дві причини: історична, зумовлена тривалим періодом управління культурою і мистецтвом «згори», і побоювання втратити таку бажану й здобуту свободу у вирі загальносвітових тенденцій до комерціалізації мистецтва.

Цзінь Шаньї 1983 р. написав картину «Таджицька наречена» (Іл. 17), за нею можна прослідкувати радикальні зміни в стилістиці китайського живопису: глибокий чорний фон виділяє і підкреслює основний червоний колір, що також є символічним; тема сюжету — свято; шаль, що покриває наречену, починається вгорі й спадає до нижньої білизни, намисто на шії виглядає розкішно. Голову нареченої покриває обруч, зовнішній край якого також темно-червоний, майже бордовий, а основа – червона, обруч, намисто й сережки разом показують таджицькі етнічні традиції. Наречена є центром загальної уваги. У неї гарні очі, в яких читається злегка пригнічена радість, круглі й повні губи, трохи запалий рот: вираз обличчя виявляє почуття щастя і водночас смутку майбутнього сімейного життя. Робота «Таджицька наречена» поєднує класичний стиль, культуру та національний дух таджиків, ідеалізм темпераменту, порушуючи цим усталені канони портретного жанру. Вона стала яскравим прикладом неокласичного живопису – її створення було першим доторком китайської культури й народу до цього художнього напрямку.

У «Таджицькій нареченій» Цзінь Шаньї відійшов від китайського олійного живопису, при створенні цього портрета він керувався переважно технікою, картина відрізняється і від імпресіонізму з його поділеними, контрастними кольорами, і від поблажливого модернізму. Вона, з притаманною китайському

мистецтву раціональністю, ввібрала в себе класичну елегантність, спокій, м'якість, створені багатими об'ємними живописними шарами та відкритим, інтенсивним зображенням краси, що збіглися з орієнтацією традиційної китайської естетики. Картина повністю відійшла від похмурого й грубого «місцевого мистецтва» Китаю. Пізні роботи художника – «Молодий співак», «Фрукти», «Дівчина в синьому» та ін., і, звичайно ж, «Таджицька наречена», яку ми розглянули як знаковий приклад, досягли висоти західної естетики у своїй модельній системі, що можна сказати, було головним завданням багатьох китайських художників. Такі прояви елементів західного живопису в китайському мистецтві створили нову естетику. У всіх таких роботах за основу було взято китайський живопис, але до моделей на картині, до вираження їхніх емоцій були застосовані суворі сучасні норми. Можна сказати, Цзінь Шаньї винайшов новий спосіб олійного живопису з китайською специфікою.

Чао Ге (нар. 1957) 1982 р. закінчив Центральну академію образотворчого мистецтва. Він є ще одним представником унікального неокласичного стилю живопису. Значна частина персонажів його робіт не виказують характеру – цей підхід показує внутрішнє духовне прагнення художника. Він вивчав європейське класичне мистецтво та шукав шляхи кращого поєднання китайських і західних мистецьких ідей. У роботах «Вбрання» 1987 р. (Іл. 18), «Людина з окулярами» 1987 р. (Іл. 19), «Самоцвіт» (Іл. 20) та інших його творах ми вловлюємо виразний контраст з неокласичними фігурами стилю Цзінь Шаньї. Чао Ге більшою мірою висловлював внутрішню психологічну складову образів персонажів. Визначаючи першоджерела своєї творчості, митець акцентував: «Чудове мистецтво Давнього Єгипту, мистецтво Греції архаїчного періоду, мистецтво раннього Відродження, мистецтво 1930-х років, а також мистецтво первісних людей давніх монгольських степів однаково змушують моє серце тріпотіти – це мистецтво Людства. Це чудове мистецтво протягом усієї моєї юності було зі мною, і я дуже хотів хоча б трішечки наблизитися до нього, але я не був просто послідовником цієї загадкової епохи, я створив новий образ у своїй нинішній епосі. Я буду створювати свої власні твори мистецтва, висловлювати свої думки і почуття, підвищувати свою обізнаність з життям простих людей. У такий спосіб можна досягти високочуттєвої форми мистецтва. Я вклав серце і душу

в свої твори, у них об'єднуються чудовий природний ландшафт і людська трагедія, створюючи потужну емоцію» [9]. Як бачимо, Чао Ге, як і більшість художників того часу, творчість окремих яскравих представників якого ми досліджували, вважає за краще звертатися до давніх джерел мистецтва, переосмислюючи їх і застосовуючи в трансформованому вигляді для зображення вічних людських тем. Такий підхід став популярним не тільки тому, що був зрозумілим путівником на переплетенні шляхів у мистецтві, а й з огляду на історичні особливості кінця ХХ ст. у Китаї.

Щодо зворотного впливу мистецтва на історію і суспільство доречно зацитувати думку мистецтвознавця Ван Фей: «Мистецтво того часу стимулювало процеси розкріпачення свідомості, що відбувалися в Китаї, і брало в них безпосередню участь. Воно стало мостом до західного мистецтва й західних концепцій, поставило під сумнів і атакувало підвалини традиційної китайської культури. Крім того, воно створило нову художню мову й нові концепції сучасного мистецтва, заклало історичний фундамент для його розвитку. Після 1989 р. можна говорити про початок повноцінної ери сучасного китайського мистецтва» [2, с. 121]. Погоджуючись із такою періодизацією, все ж зауважимо, що до сьогодні вплив процесів, що відбувалися в ХХ ст., на китайське є дуже значним, що ми доведемо далі.

Підсумовуючи, можна сказати, що до початку реформи відкритості більшість оригінальних неокласичних художників перебували під впливом радянського мистецтва, наприклад, Сюй Яошан (нар. 1945), Сун Веймін (нар. 1946) та ін. Після реформи вони змогли відвідати найбільші європейські та американські музеї, що, доповнивши їхню практику та класичну художню освіту, отриману в різних академіях образотворчого мистецтва, дало можливість продовжити дослідження нових можливостей китайського живопису, щоб удосконалити власний стиль.

Досить цікавим нам видається той факт, що в «Червону книгу» Мао Цзедуна включене висловлювання, яке ніби пророкує подальший, вже після його смерті, розвиток подій в мистецтві Китаю: «Нехай розцвітають сто квітів, і хай змагаються сто шкіл. Ми вважаємо, що примусове поширення одного жанру, однієї школи і заборона іншого жанру, іншої школи силою адміністративної влади спричиняє шкоду розвитку мистецтва і науки» [10]. Невідомо, чи справді Мао планував «вирішити протиріччя в народі»,

які стосувалися мистецтва, як заявив 27 лютого 1957 року, але, у будь-якому разі, історія, – взявши свою величезну ціну, – зробила це, і безліч квітів-стилів розквітли та продовжують розквітати в китайському мистецтві.

Підсумовуючи дослідження традицій реалізму в китайському живописі ХХ ст., акцентуємо увагу на окремих важливих висновках. Від 1979 р., китайський олійний живопис почав позбуватися обов'язкового соцреалізму, політичних кайданів, художники почали шукати шляхи кращої інтеграції західного живопису в китайське мистецтво. На той час поява «китайського неокласицизму» була історичною необхідністю. Також значним був вплив радянського реалістичного живопису на китайське мистецтво з моменту заснування Нового Китаю і до кінця ХХ століття. Проявлявся цей вплив і в наслідуванні канонів радянського реалізму, і в їх запереченні. Перші художники в жанрі олійного живопису працювали на твердій і міцній базі політичної пропаганди, тому простору для творчості та інновацій у їхній роботі було вкрай мало. Реалістичний живопис Радянського Союзу, як і раніше, глибоко впливає на сучасний, а може навіть і майбутній китайський живопис. Після реформи відкритості в Китаї почалися процеси звільнення творчої думки, і політика не втручалася у світ живопису. Художники почали подорожувати світом, відвідували найбільші європейські та американські музеї та галереї, після чого вбирали сучасні західні елементи живопису і, взявши за основу традиційний китайський живопис, створювали власний новий стиль.

Висновки. Можна з певністю сказати, що завдяки ідеологічному звільненню в китайському живописі після 1979 р. знову на короткий період з'явилася безліч шкіл сучасного західного живопису, але реалістичний стиль усе ще був основним для більшості художників. Більшість художників того періоду мали міцну базу радянської академічної освіти та з легкістю переймали елементи стилів і технік сучасного західного живопису, але вони не змогли повністю відмовитися від концепції реалізму, поєднуючи старі й нові принципи та переконання з традиційною китайською культурою. Вони прагнули яскраво представляти китайську культуру, що відобразилося на їхньому творчому доробку. Твори в стилі китайського неокласичного живопису, як і багатьох стилів раніше, також сповнені китайськими культурними особливостями або ж

створені з огляду на них. Завдяки цьому реалістичний живопис отримав загальносуспільне визнання, цього разу вже не нав'язане згори, що, безумовно, позитивно позначилося на подальшому становленні мистецтва Китаю загалом.

1. Неглинская М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения. URL: <http://www.synologia.ru>. (дата звернення: 29.09.2018).
2. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Дисс... канд. искусствовед. Москва : Рос. акад. художеств, 2008. 212 с.
3. Просеков С. А. Менталитет китайцев и реформы Дэн Сяопина. Философские науки. 2015. № 1. С. 86–98.
4. Полубота А. Великий китайский путь. Литературная газета. 2011. № 34. С. 9.
5. 刘明玉《小议“伤痕美术”的历史意义和审美价值[J]》.牡丹江教育学院学报, 2010. [Історичне значення і естетична цінність творів Лю Мін-ю. Шар мистецтва. Журнал коледжу освіти Муданьцзян, 2010].
6. 吕澎.20世纪中国艺术史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007. [Лу Вей. Історія китайського мистецтва у ХХ столітті. Пекін : Вид-во Пекінського університету, 2007].
7. 邹跃进.新中国美术史[M].长沙: 湖南美术出版社, 2002. [Цзоу Юйїнь. Історія нового китайського мистецтва. Чанша : В-во образотворчого мистецтва Хунань, 2002].
8. 我的油画之路 靳尚谊口述 曹文汉撰文 吉林美术出版社 2000年 [Цао Вень-хань. Моя олійна дорога. Пекін : Цзилінь, 2000].
9. «二十世纪中国油画 北京出版社 北京美术摄影出版社 2000年. [Китайський олійний живопис двадцятого століття. Пекін : Видавничий дім «Пекінське мистецтво», 2000].
10. 毛澤東 著, 楊照 導讀: 毛澤東語錄 (精裝) 台灣東觀出版社 2005年 8月22日初版, ISBN 986-7636-61-9 [Мао Цзедун, Ян Чжао. Вступ: «Вислови Мао Цзедуна». Тайвань : Дунгуань, 2005].

References

1. Neglinskaya M. A. Ob aktualnyih tendentsiyah sovremennogo kitayskogo iskusstva i perspektivah ego izucheniya / M. A. Neglinskaya [Elektronnyiy resurs]. Web resource: <http://www.synologia.ru> [Neglinskaya M.A. On the current trends of modern Chinese art and the prospects of its study] [In Russian]

2. Van Fey. *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo protsessa*. Dis. kand. iskusstved. M.: Ros. akad. hudozhestv, 2008. 212 s. [Wang Fei. *Modern art of China in the context of the global artistic process*. Ph.D, thesis in art criticism. Moscow: Rus. Acad. of arts, 2008. 212] [In Russian]
3. Prosekov S. A. *Mentalitet kitaytsev i reformyi Den Syaopina* / S.A. Prosekov // *Filosofskie nauki*. 2015. # 1. S. 86–98. [Prosekov S.A. *Mentality of the Chinese people and the reform of Deng Xiaoping* / A. Prosekov // *Philosophical sciences*. 2015. No. 1. 86-98] [In Russian]
4. Polubota A. *Velikiy kitayskiy put*. *Literaturnaya gazeta*. 2011. № 34. [Polubota A. *The Great Chinese Way*. *Literary newspaper*. 2011. № 34.] [In Russian]
5. 刘明玉《小议“伤痕美术”的历史意义和审美价值[J]》. *牡丹江教育学院学报* 2010. [Historical significance and aesthetic value of works by Liu Mingyu // *Layer of art*. *Mudanjiang College of Education Magazine*, 2010]. [In China]
6. 吕澎. *20世纪中国艺术史* [M]. 北京: 北京大学出版社, 2007. [Lou Wei. *The history of Chinese art in the twentieth century*. Beijing: *View of Beijing University*, 2007]. [In China]
7. 邹跃进. *新中国美术史* [M]. 长沙: 湖南美术出版社 2002. [Zou Yuyin. *History of New Chinese Art*. Changsha: *Hunan Publishing House*, 2002]. [In China]
8. *我的油画之路 靳尚谊 口述 曹文汉 撰文* 吉林美术出版社 2000年. [Cao Wenhan. *My oil road*. Beijing: *Jilin*, 2000]. [In China]
9. *«二十世中国油画 北京出版社 北京美影出版社 2000年*. [Chinese oil painting of the twentieth century. Beijing: *Publishing House "Beijing Art"*, 2000]. [In China]
10. 毛澤東 著, 楊照 導讀: *毛澤東語 (精裝)* 台灣東觀出版社 2005年 8月22日初版 ISBN 986-7636-61-9. [Mao Zedong, Yang Zhao Introduction: *«Mao Zedong Quotations» (Hardcover)* Taiwan *Dongguan Publishing House*, August 22, 2005, ISBN 986-7636-61-9]. [In China]

ANNOTATION

Sun Ke. Chinese oil painting of the period of "Scar art" and the emergence of Neoclassicism. The transformation and development of the genre and thematic features of Chinese oil painting during the time of the emergence and active development of the style of "Scar art" are analyzed in the article. The influence of general social tendencies on the development of fine arts of the specified period is described.

It was found that many artists and art critics of that time had been referring to the artistic heritage of previous periods and trying to return then widespread realism to its origins, in particular to the principles of the "Local art".

The preconditions and reasons for the emergence of the "neoclassical art" style and the influence of distinctive national cultural features on it are considered in the context of the search for reintegration into the global artistic space and for self-identification by Chinese artists.

Keywords: China, oil painting, "Scar art", "Local art", neoclassical art, peculiarities of painting, styles.

АННОТАЦИЯ

Сунь Кэ. Китайская масляная живопись периода «шрам искусства» и возникновение неоклассицизма. В статье проанализированы преобразование и развитие жанровых и тематических особенностей китайской масляной живописи в период возникновения и активного развития стиля «шрам искусства». Описано влияние общих социальных тенденций на развитие изобразительного искусства указанного периода. Выяснено, что многие художники и искусствоведы того времени апеллировали к художественному наследию предыдущих периодов и пытались вернуть широко распространенный реализм к его истокам, к принципам «местного искусства». Рассмотрены предпосылки и причины становления направления «неоклассического искусства», а также влияние на него национальных культурных особенностей в контексте поиска китайскими художниками путей реинтеграции в глобальное художественное пространство и самоидентификации в нем.

Ключевые слова: масляная живопись Китая, шрамы искусства, местное искусство, неоклассическое искусство, художественные особенности, стили.



Іл. 1. Гао Сяохуа. «Чому», п. о. 106 x 136 см. 1978



Іл. 2. Чен Цунлін. «Останній місяць і останній день 1968 року. Сніг», п. о. 200 x 300 см. 1979



Іл. 3. Чен Цунлін. «Сходи», п. о. 180 x 180 см. 1984



Іл. 4. Чжу Юн. «Батько й син», п. о. 267 x 214 см. 1980



Іл. 5. Чень Імін. «Наше покоління», п. о. 170 x 200 см. 1984



Іл. 6. Ло Чжунлі. «Батько», п. о. 222 x 155 см. 1980



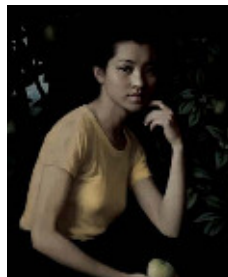
Іл. 7. Хе Дуолін. «Пробудження весняного вітерцю», п., о. 95 x 129 см. 1981



Іл. 8. Чень Данцін. «Тибет», п., о. 75 x 55 см. 1980



Іл. 9. Чжан Сяоган. «Настання зливи», п. о. 80 x 100 см. 1981



Іл. 10. Цзінь Шаньї. «Фрукти», п. о. 90 x 110 см. 1984



Іл. 11. Сюй Маняо. «Моя мрія», п. о. 180 x 180 см. 1987



Іл. 12. Дун Чюя. «Східна дівчина», п. о. 60 x 80 см. 1987



Іл. 13. Цзінь Шаньї. «Підкорення гори Мустагата», п. о. 90 x 120 см. 1957



Іл. 14. Цзінь Шаньї. «Груднева зустріч», п. о. 60 x 80 см. 1961



Іл. 15. Цзінь Шаньї. «Великий похід», п. о. 120 x 160 см. 1964



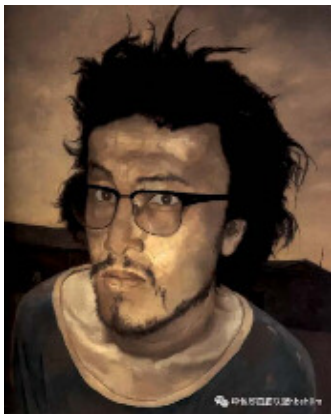
Іл. 16. Цзінь Шаньї. «Вождь Мао разом з народом Азії, Африки й Латинської Америки», п. о. 143 x 156 см. 1967



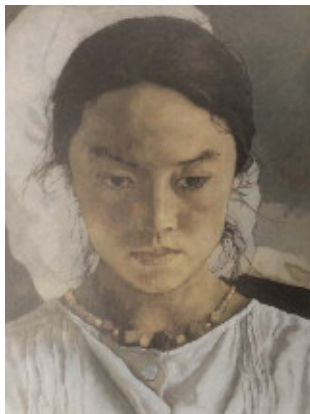
Іл. 17. Цзінь Шаньї. «Таджицька наречена», п. о. 60 x 50 см. 1983



Іл. 18. Чао Ге. «Убрання», п. о. 77 x 59 см. 1987



Іл. 19. Чао Ге. «Людина з окулярами», п. о. 77 x 59 см. 1987



Іл. 20. Чао Ге. «Самоцвіт», п. о. 77 x 59 см. 1987