

УДК 75.051:745.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-9>

Хуан СІН

аспірант кафедри методології крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0003-0783-6786

Бібліографічний опис статті: Хуан, Сін (2023). Особливості функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій (на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 65–70, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-9>

ФУНКЦІОНУВАННЯ КИТАЙСЬКОГО СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ ПІД ВПЛИВОМ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ (НА ПРИКЛАДІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ–ХХІ СТОЛІТТЯ)

У статті представлено аналіз та досліджено особливості функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття. Чимало питань пов'язаних із дослідженням сутності формування станкового живопису Китаю привертало увагу численних вітчизняних та закордонних науковців, але аналіз їх наукових праць та інших провідних фахівців, дозволяє зробити висновок, що чимало питань все ще потребують доктринального опрацювання. Внаслідок чого **метою** статті є комплексний та доктринальний аналіз концептуально-стилістичних засад функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття. **Методологія дослідження.** Методологічне підґрунтя проведеної статті є плюралістичним та компліментарним поєднанням сучасних загальнофілософських і філософсько-правових підходів, загальнонаукових та спеціально-наукових методів, прийомів і принципів наукового пізнання, обумовлених унікальністю предмету дослідження, необхідних для забезпечення його об'єктивного вивчення. В найбільш загальному світоглядному розумінні функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій базується на діалектичному підході. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше зроблено спробу комплексно охарактеризувати та визначити сутнісні особливості функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття. Досліджено взаємозв'язок між китайським традиційним живописом та європейськими традиціями, які стали об'єктивними детермінантами видозміни специфіки та сутності живопису у досліджувані хронологічні рамки. Зроблено **висновок** про те, що у сучасній культурі Китаю традиційні засади живопису зберігають свою актуальність, виступаючи об'єктом інвестицій, джерелом натхнення для художньої творчості, національним брендом у культурних індустріях, евристичним елементом синтетичних видів мистецтва, зокрема, на тих, що базуються на сучасних комп'ютерних технологіях. Сучасні китайські художники для збагачення авторського стилю синтезують традиції західного та китайського живопису, але традиційний стиль залишається улюбленим як вираження етнічної своєрідності, класичної естетики та багатства стародавньої китайської культури.

Ключові слова: Китай, станковий живопис, соціалістичний реалізм, стилістичні традиції, стилістика, традиції.

Khuan SIN

Postgraduate Student at the Department of Methodologies of Cross-Cultural Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystectv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0003-0783-6786

To cite this article: Khuan, Sin (2023). Funktsionuvannia kytaisikoho stankovoho zhyvopysu pid vplyvom zakhidnoevropeiskykh tendentsii (na prykladi druhoi polovyni XX stolittia – XXI stolittia) [The conceptual and stylist basis of the traditions of easel painting in China in the second half of the 20th century – XXI century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 65–70, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-9>

THE CONCEPTUAL AND STYLIST BASIS OF THE TRADITIONS OF EASEL PAINTING IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – XXI CENTURY

The article presents an analysis and investigates the peculiarities of the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends on the example of the second half of the 20th century – the 21st century. Many questions related to the research of the essence of the formation of easel painting in China attracted the attention

of numerous domestic and foreign scientists, but the analysis of their scientific works and other leading specialists allows us to conclude that many questions still need doctrinal elaboration. As a result, **the purpose of the article** is a comprehensive and doctrinal analysis of the conceptual and stylistic foundations of the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends, using the example of the second half of the 20th century – the 21st century. **Research methodology.** The methodological basis of the article is a pluralistic and complimentary combination of modern general philosophical and philosophical and legal approaches, general scientific and special scientific methods, techniques, and principles of scientific knowledge, due to the uniqueness of the subject of research, necessary to ensure its objective study. In the most general worldview, the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends is based on a dialectical approach. **The scientific novelty of the article** lies in the fact that for the first time an attempt has been made to comprehensively characterize and define the essential features of the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends on the example of the second half of the 20th century – the 21st century. The relationship between Chinese traditional painting and European traditions, which became objective determinants of changes in the specificity and essence of painting within the studied chronological framework, was studied. **It is concluded** that in modern Chinese culture, the traditional principles of painting retain their relevance, serving as an object of investment, a source of inspiration for artistic creativity, a national brand in cultural industries, a heuristic element of synthetic arts, in particular, those based on modern computer technologies. Modern Chinese artists synthesize the traditions of Western and Chinese painting to enrich their author's style, but the traditional style remains beloved as an expression of ethnic originality, classical aesthetics, and the richness of ancient Chinese culture.

Key words: China, easel painting, socialist realism, stylistic traditions, stylistics, traditions.

Постановка проблеми. В загальних аспектах розвитку та становлення станкового живопису Китаю ХХ століття постає важливою складовою становлення образотворчого мистецтва взагалі, адже особлива увага приділяється не так історичній хронології, як процесам і закономірностям формування різних напрямків станкового живопису. Складна політична та культурна ситуації на початку ХХ століття спонукала майстрів шукати нові шляхи для розвитку мистецтва Китаю. У середовищі традиціоналістів з'явилися художники, які бачили вихід із ситуації завдяки синтезу східної та західної культур, і як наслідок, такий імпульс сформував ціле покоління майстрів, хто після навчання у Європі повернувся на батьківщину. Вони створювали свої картини, повні нових форм та якісно-нового сенсу, але найголовніше – підготували ґрунт для майстрів, які прийшли у мистецтво у другій половині ХХ століття. Особливого значення для формування живопису Китаю мали художники, які покинули Схід і оселилися в Європі чи Америці. У роки після культурної революції саме вони стали значними орієнтирами для молодих майстрів, через їхню творчість стався дотик із досвідом західної культури ХХ століття, що в умовах становлення сучасної науки набуває особливого значення задля перейняття позитивного досвіду та визначення основоположних тенденцій.

Стан дослідження. Чимало питань пов'язаних із дослідженням сутності формування станкового живопису Китаю привертало увагу численних вітчизняних та закордонних

науковців, серед яких варто виділити таких як Балаш А. Н., Козак Х., Котляр Є., Матоліч І., Москалюк В., Одреховський В., Лю Вей, Сунь Ке, Хао Сяо Ху, але аналіз їх наукових праць та інших провідних фахівців, дозволяє зробити висновок, що чимало питань все ще потребують доктринального опрацювання.

Внаслідок чого **метою** статті є комплексний та доктринальний аналіз концептуально-стилістичних засад функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття-ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. До середини ХХ століття мистецтво Сходу та Заходу перебували у полярному співвідношенні в основних підходах до рисунка, до техніки живопису і в самому понятті мистецтва як вираженні концептуальної картини оточуючого світу. Протилежностям, які притаманні східній та західній цивілізаціям, їх зіставленню та спробам об'єднати дві парадигми в єдине ціле у ХХ столітті присвячено безліч філософських, літературознавчих та мистецтвознавчих робіт.

На ідею створення спільної парадигми при всій різниці Сходу і Заходу наштовхує той беззаперечний факт, що світ стрімко глобалізується. Протиставлення у наукових дослідженнях часто позначають у вигляді порівняння понять «дао» та «логос». «З погляду філософської концепції, Схід і Захід є дві глобальні ідеї, дві точки зору на світ, дві парадигми: до чого спрямований світ (логос) і як він це робить (дао)» (Хун, с. 9). Так, якщо світ існує згідно з логосом, то хаос зникає і настає гармонія; якщо світ йде шляхом дао, то

Піднебесна існує у світі. Слід відзначити, що «логос» і «дао» – поняття багатозначні. «Логос» означає сенс, слово, мову, думку, розум, мислення, закон, поняття, перетворення хаосу в космос, спосіб вираження істини та чимало ще іншого. У постструктуралізмі логос «часто ототожнюється з раціоналістичною міфологією Заходу. Так, для сформульованого Ж. Дерріда методу деконструкції головною метою виступає «знешкодження» логоцентризму ...» (Ковальова, 2020, с. 69).

Основою філософії європейського живопису тривалий час була антична культура. З античних часів західної цивілізації було властиве прагнення матеріалізації духовного, до його візуалізації у зовнішніх формах. Звичайно, за цим трендом стоїть європейське розуміння людської особистості, яке Володимир Малявін визначив як «уявлення про незмінний у потоці часу його, про реальність замкненого, внутрішньо однорідного «я», має свій центр, свій розумовий фокус, чи то «трансцендентальний суб'єкт», індивідуальна душа чи «неповторна особистість». Бажаючи усунути невизначеність нашої присутності у світі (бо наступність особистості відкривається нам саме через розриви в нашому досвіді), довільно намагаючись окреслити кордон нашого «я», зводячи наш світ до внутрішнього однорідному суб'єкту, ми опиняємось у західному колі цивілізації, де у філософи допускаються лише люди «у здоровому глузді та тверезій пам'яті»» (劉, 2018, с. 14).

Філософія вчення про «дао» зіграла величезну роль в китайській культурі. В ній людина зливається з природою як із першою сутністю. Даосизм стверджує, що людина має слідувати природним законам, тобто стати частиною природи, а чи не уявляти себе центром світобудови. Невипадково саме пейзаж стає центральним, основним жанром китайського класичного живопису. Мистецтво, відповідно до філософії дао, вимагає визнання, тобто того, без чого не уявляє собі існування західний художник. Художників і літераторів у давньо китайському суспільстві шанували, оскільки до цього класу потрапляли лише освічені люди.

Традиційний китайський живопис, який формувався з найдавніших часів, фундаментально різниться від класичного європейського живопису. Картина китайського художника поєднує в собі зображення, каліграфію, поє-

зіню та музику. «Символічний світогляд древніх китайців заклав основу суті мистецтва: китайських художників цікавило не відповідність картини, тим чи іншим об'єктивним прототипам, а її вірність внутрішній правді життя, глибоким витокам людського досвіду» (Москалюк, 1999, с. 198). Китайські живописці були одночасно і поетами, і вченими. Вони орієнтували свою творчість на поєднання натуралістичних і символічних ознак художнього образу. Ідеально володіючи художнім ремеслом, художники Китаю намагалися найкраще розкривати природні якості речей, усвідомлюючи самотність кожного об'єкту в нескінченному всесвіті. Прагнення виявити цей всесвіт поглиблювало смисловий простір в картині (Юйген, 2007, с. 9). Характерною особливістю традиційного китайського живопису було розташування реалістичних об'єктів зображення на полотні відповідно до символічного змісту, а не до візуального реального простору. «Китайська картина – це, не копія будь-якого предмета матеріального чи ідеального світу, а простір «спільного народження» (бін шен) всього суцього- простір активний, енергетично заряджений і символічно діяльний за своєю природою» (Максимів, 1955, с. 47). Традиційне мистецтво Китаю акумулювало в собі досвід створення у картині синтезу художнього образу типової форми з інтелектуальним індивідуальним аспектом художника, передаючи це із покоління в покоління. Зберігаючи основні принципи та «типові» форми зображення, індивідуальну манеру художника та усталені композиційні рішення, створювалася найбагатша різноманітність традиційного живописного мистецтва в Китаї.

Принципи класичного академічного живопису у Європі та інших країнах у порівнянні з китайським живописом на XX століття були іншими: ключовою відмінністю було зображення зовнішньої реальної дійсності через індивідуальне сприйняття художника. Об'єкти відображалися в природному осередку довколишнього світу. Європейська картина – не умоглядне чи філософське віддзеркаленням буття, а візуальний відбиток миттєвостей у житті. Рама картини – «вікно» у реальний світ, який художник намагався зобразити достовірно. Ідея простору в європейській картині вирішувалася не так, як у традиційному китайському живописі.

В останні десятиліття ХХ століття в китайському мистецтві відбувалися тенденції, пов'язані із інтересом до тих течій, які протягом довгого періоду заборонялися. Течії «живопис шрамів» та «сільський реалізм» стали першим ступенем до нових процесів у мистецтві Китаю, та теоретичному їх осмисленні. Чимало дискусій виникло біля статті У Гуаньчжуна «Краса форми живопису» (陳, 2002, с. 23). У вільній формі художник дав свої міркування про місце форми у образотворчому мистецтві. У Гуаньчжун як і більшість його сучасників був впевнений, що відображення тільки реалістичних образів у мистецтві стало не актуальним і не можливим. Художник наголошував на використанні образної системи, яка з'являється завдяки натхненню, ідейній наповненості та першому незамисленому враженню. У приклад У Гуаньчжун ставив французький імпресіонізм, в якому він бачив необхідні аспекти для передачі головних цінностей мистецтва. Імпресіонізм після Культурної революції протягом деякого періоду був популярним. У своїй статті У Гуаньчжун стверджував, що поняття «правдивість» у образотворчому мистецтві не є тотожним реалістичному відображенню дійсності. Художник задається питаннями про зображення форми та її значущість. У станковому живописі нові тенденції проявляються у застосуванні більш вільної та розширеної кольорової палітри та пошуком інших композиційних схем. «Художня діяльність – це єдине ціле, креативність і техніка – це не більше, ніж дві концепції, які можуть бути застосовані для осмислення одного і того ж з різних боків... Насправді, питання «як зображати» не в меншій мірі є предметом невтомного пошуку багатьох художників» (Фуко, 1996, с. 35).

Стаття У Гуаньчжуна «Краса форми живопису» означила початок нового етапу в китайському живописі, в якому в образотворчому мистецтві перевагою стає естетичний зміст, виражений формою. Такий підхід дав мистецтву свободу, що раніше не було можливим. Художникам, які відступали від офіційного мистецтва, заборонялось малювати. Стаття з'явилась на стику змін, які відбувалися у двох історичних періодах. Вона була розкритикована прихильниками реалістичного напрямку. Але поступовий відхід від чистого реалізму вже почався. У представників течії «живопис шра-

мів» уже можна простежити тенденцію поєднання образу і емоційної складової. Становлення та розвиток станкового живопису в Китаї у ХХ столітті вже не пов'язувався тільки з тенденціями реалізму.

Протилежну думку до ідей У Гуаньчжуна висловив Хун Іжан у своїй статті «Від «почуття форми» до «краси форми» та «абстрактної краси» (劉, 2007, с. 5). Він стверджує, що краса не може складатися тільки із «чистої форми», погоджуючись зі зв'язком між змістом та формою у художньому творі. Хун Іжан зазначає, що передача змісту неможлива без форми, але заперечує форму без змісту. Таким чином відкидаючи красу «чистої» форми. Полеміка щодо краси форми розвернулася у наукових статтях Чи Ке «Краса форми та діалектика», Шень Пена «Взаємоконтроль: послання до питання про форму та зміст». Дебати по обговорюванню ролі форми в абстрактних композиціях, взаємозв'язку змісту та форми, краси та форми поступово почали охоплювати інші важливі проблеми в образотворчому мистецтві. Китайські теоретики у своїх статтях стали розглядати суть та задачі мистецтва, позиції абстракції в зображенні художніх образів: Гао Ертаї «Базова ієрархія художніх концепцій», Хе Сін'тін «Пробна дискусія про естетичні концепції абстракції у традиційному китайському живописі», Ду Цзянь «Ритм зображення і зображення ритму: кілька поглядів питання абстрактної краси» та інші. Полемічні дискусії навколо форми, змісту, абстракції привели до фундаментальної проблеми про мету мистецтва у суспільстві. Роздуми мали чимале значення, тому що сприяли формуванню вільного відображення дійсності, визначаючи нові тенденції розвитку китайського образотворчого мистецтва.

Граничим пунктом художників, які захоплювалися «чистим» мистецтвом, стає абстракціонізм. У Гуаньчжун підкреслював, що «... абстрактна краса – це ядро краси форми, а людська любов до краси форми та абстрактної краси інстинктивна» (Юйген, 2007, с. 9). Але абстракціонізм не сприймався лише методом дослідження абстрактних канонів краси. У Гуаньчжун вважає його способом осмислення, вираженням закономірностей, особливих характеристик, цілісності образу завдяки формі, кольору та ритму, які на глядачів мають певний вплив. Твори У Гуаньчжуна «Велика стіна (1)», «Левовий ліс» написані у стилі

абстракціонізму та є ілюстраціями теоретичних робіт митця. Художнім творам притаманні окремі штрихи реалізму, але головним в них виступає ідейний зміст. У творах У Гуаньчжуна відчувається його задум та настрої.

Розквіт абстрактного стильового напрямку у китайському мистецтві відбувся в період «Нової Хвилі 85». Художники-авангардисти використовували у своїх роботах абстракціонізм як боротьбу із застарілою системою. Офіційні інститути у кінці 1980 року своє відношення до мистецтва абстракціонізму виразили у наступній підтримці: було зроблене запрошення до Франції китайському художнику-абстракціоністу Чжао Уцзі для проведення лекцій від Чжецзянського Інституту Мистецтв; відкрито виставку у Національному Музеї Китаю іспанському художнику Антоні Тапієса; вручена срібна медаль на Національній Виставці Мистецтв за картину в абстрактному стилі Чжоу Чанцзян. В Китаї почався жвавий розвиток абстракціонізму, який визвав активні обговорення.

Висновки. Таким чином, можна зробити висновок, що у сучасній культурі Китаю тра-

диційні засади живопису зберігають свою актуальність, виступаючи об'єктом інвестицій, джерелом натхнення для художньої творчості, національним брендом у культурних індустріях, евристичним елементом синтетичних видів мистецтва, зокрема, на тих, що базуються на сучасних комп'ютерних технологіях. Сучасні китайські художники для збагачення авторського стилю синтезують традиції західного та китайського живопису, але традиційний стиль залишається улюбленим як вираження етнічної своєрідності, класичної естетики та багатства стародавньої китайської культури. Аналіз традиційного китайського живопису з різних кутів зору, а саме з погляду динаміки (історії становлення), морфології культури (структурної характеристики), співвідношення форм (жанрової та технічної особливостей), змісту (символічної складової) дозволяє констатувати, що традиційні живописні засади китайського мистецтва виражають світогляд національного етносу і візуально фіксують його історію розвитку, заслужено вважаючись видатним національним явищем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Лу Хун. Розуміння «сучасного мистецтва». Мережа критиків образотворчого мистецтва КНР. URL: <http://www.msppj.com>. (дата звернення 16.11.2023).
2. Ковальова М., Фань Л. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст. (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33. Т. 1. С. 68–75.
3. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社. 北京, 2018. 530 с.
4. Москалюк В. Із проблем сучасного монументального мистецтва. *ВІСНИК ЛАМ*. Вип. 10. Львів : ЛНАМ, 1999. С. 197–200.
5. Ван Юйген. Відродження прикладного мистецтва Китаю. *Мистецтво*. 2007. № 4. С. 8–12.
6. Максимів К. М. Виступ на засіданні спілки художників. *Мистецтво*. 1955. № 7. С. 46–48.
7. 陳丹青. 陳丹青1968年至1999年間的繪畫作品. 北京. 民間藝術, 2002. С. 20–26.
8. Фуко М. Археологія знання. Київ : Ніка-Центр, 1996. 176 с.
9. 劉鵬. 世紀中國美術史. 北京 : 藝術. 北京大學出版社, 2007. 320 с.
10. Юйген Ван. Відродження прикладного мистецтва Китаю. *Мистецтво*. 2007. № 4. С. 8–12.

REFERENCES:

1. Lu, Khun. Rozuminnia «suchasnoho mystetstva» [Understanding "modern art"]. Network of Fine Art Critics of the People's Republic of China. URL: <http://www.msppj.com>. (data zvernennia: 10.04.2023) [in Ukrainian].
2. Kovalova, M., Fan, L. (2020). Oliinyi peizazhnyi zhyvopys u Kytai XX st. (tradytsiini ta innovatsiini osoblyvosti) [Olive landscape painting in China XX century. (traditional and innovative features)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. pp. 68–75 [in Ukrainian].
3. 劉淳著. (2018). Lu Wei. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社 [Turning points on the forty-year path of the formation of modern Chinese art]. [in Chinese].
4. Moskalyuk, V. (1999). Iz problem suchasnoho monumental'nogo mistectva. [From the problems of modern monumental art]. *Visnik LAM*. № 10. pp. 197–200 [in Ukrainian].
5. Van, Yuihen. (2007). Vidrozhennia prykladnoho mystetstva Kytaiu [Revival of applied science to China]. *Artistic*. 2007. № 4. pp. 8–12 [in Ukrainian].

6. Maksymiv, K. M. (1955). Vystup na zasidanni spilky khudozhnykiv [Speech at the meeting of the Union of Artists]. *Mystetstvo*. pp. 46–48 [in Ukrainian].
7. 陳丹青. (2002). 陳丹青青年間的繪畫作品1968年至1999 [Drawings and paintings that were made by Chen Danqing during 1968–1999]. 民間藝術, [in Chinese].
8. Фуко М. Археология знания. Київ : Ніка-Центр, 1996. 176 с.
9. 劉鵬. (2007). 世紀中國美術史. 北京 : 藝術 [History of Chinese art of the 20th century]. 北京大學出版社 [in Chinese].
10. Yuihen, Van. (2007). Vidrozhennia prykladnoho mystetstva Kytau [Revival of applied science to China]. *Mystectvo*. pp. 8–12 [in Ukrainian].