
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 18

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.06

*Неглинская М.А.**

НАТЮРМОРТ В ЖИВОПИСИ ЮХУА 1980–2000-х годов: КУЛЬТУРНЫЙ МАРКЕР ЭПОХИ®

Аннотация. Развитие масляной живописи юхуа в Китайской Народной Республике (КНР) периода постмаоизма было обусловлено окончанием Культурной революции (1966–1976), что позволило возобновить диалог с Западом, стимулирующий обновление современной китайской культуры и искусства. Важные тенденции прослеживаются в сравнительно редком для предметной живописи КНР жанре натюрморт (*цзинъхуа*), поскольку в начале 1980-х китайские художники вновь получили доступ к накопленному в этом жанре международному опыту. Автор статьи стремится на конкретных примерах показать характеризующую этот период стремительную эволюцию натюрморта в китайской живописи, переход художников КНР от ученичества у западных мастеров к созданию собственных версий концептуализма. Сравнительный анализ живописных произведений обнаруживает желание живописцев Китая сохранить и трансформировать национальную культурную традицию в современном и актуальном изобразительном искусстве.

** Неглинская Марина Александровна – доктор искусствоведения, заведующая Отделом восточного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Россия; neglinskaya@mail.ru*

Neglinskaya Marina Aleksandrovna – DSc in Art History, Head of the Oriental Art Department at the Institute of the theory and history of Fine arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; neglinskaya@mail.ru

© Неглинская М.А., 2024

Ключевые слова: масляная живопись Китайской Народной Республики (КНР); китайский натюрморт рубежа XX–XXI веков; западные влияния; китайское концептуальное искусство.

Поступила: 26.07.2024

Принята к печати: 03.09.2024

Для цитирования: Неглинская М.А. Натюрморт в живописи юхуа 1980–2000-х годов: культурный маркер эпохи // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 102–111. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.06

Neglinskaya M.A.
Still Life in Chinese Oil Painting (1980–2000s)
as a Cultural Marker of the Time

Abstract. The development of oil painting (youhua) in the People's Republic of China (PRC) during the post-Maoist period was due to the end of the Cultural Revolution (1966–1976), which allowed the resumption of dialogue with the West, stimulating the renewal of modern Chinese culture and art. Important trends can be traced in a relatively rare for Chinese art subject painting (still life), since in the early 1980s Chinese artists again gained access to the international experience accumulated in this genre. The author of the article seeks by use concrete examples to show the rapid evolution of the still life genre in Chinese painting characterizing this period, to show the transition of Chinese artists from apprenticeship with Western masters to creating their own versions of conceptualism. A comparative analysis of the paintings reveals the desire of the painters of the People's Republic of China to preserve and transform the national cultural tradition in modern and relevant visual art.

Keywords: Oil painting of the People's Republic of China (PRC), Chinese still life in the turn of the 20th–21st centuries, Western influences, Chinese conceptual art.

Received: 26.07.2024

Accepted: 03.09.2024

For quoting: Neglinskaya M.A. Still Life in Chinese Oil Painting (1980–2000s) as a Cultural Marker of the Time // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 102–111. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.06

Развитие на китайской почве живописи масляными красками (*юхуа*), начавшееся при династии Цин (1644–1911), способствовало адаптации западного модернизма и в первой половине XX в. явилось во многом инерцией искусства поздней империи [Чжунго юхуа ши, 2016, с. 10–28, 34–83]. Следующий этап освоения масляной техники, связанный с образованием КНР, был прерван Культурной революцией (1966–1976) и возобновился с ее окончанием. Возникшие тогда в живописи КНР гуманистические течения (искусство шрамов / *шанхэнь мэйшу*, живопись деревенского реализма / *сянту чжун хуйхуа*) способствовали преодолению проявившейся ранее социальной отчужденности [Неглинская, 2022, с. 90–125]. Новому обращению живописцев КНР 1980-х к модернизму способствовала политика «реформ и открытости», предложенная идеологом и теоретиком китайской коммунистической партии Дэн Сяопином (1904–1997) [Духовная культура Китая ... , 2009, с. 494–496]. Одной из директив КПК, характеризующих это время, была рекомендация «раскрепощать сознание», адресованная творческой интеллигенции; заново открытые учебные заведения КНР выпускали художников, которые творили, не затрагивая политических тем, но отступая от устоявшихся художественных норм. К первым полуофициальным творческим объединениям рубежа 1970–1980-х принадлежит Общество исследования масляной живописи / *юхуа яньцзюхуэй*, проводившее в Пекине выставки работ своих активистов: реалистические полотна в русле академического искусства соседствовали здесь с аполитичными по содержанию произведениями экспериментального характера на основе европейского импрессионизма и постимпрессионизма, с авторскими версиями экспрессионизма и абстракции. Определенный интерес живописцы КНР проявили к натюрморту (*цзиньхуа*), возможно потому, что предметный жанр принято считать наиболее далеким от политики.

Позитивистская тенденция в натюрмортах юхуа 1980-х годов

Возобновление внешних контактов в художественной сфере позволило китайцам осваивать западный опыт, обращаясь к шедеврам европейской классики. Появившийся в 1984 г. холст Фэн Сюнцяна (род. 1931) «Хваление тыкве / *Цзань наньгуа*» (123×90 см) [Выставка ... ,

1987, с. 12] явно ориентирован на искусство Европы эпохи барокко: среди конкретных примеров – «Натюрморт с грушами и дыней» (64×85 см, Музей изящных искусств, Бостон) испанского живописца Луиса Мелендеса (1716–1780) [Энциклопедия живописи ... , 2007, с. 438]. Китайский художник, по существу, обобщает собственные впечатления от этого и подобных ему произведений XVIII в. Холст Фэн Сюняня целиком укладывается в границы академической живописи, что особенно заметно при его сопоставлении с работами западных художников XX столетия, например, с написанной еще в 1915 г. картиной представителя группы Наби (Пророки) Феликса Валлоттона (1865–1925) «Натюрморт с красным перцем» (46×35 см, собрание Дюби-Мюллер, Золотурн), где сочетание холодной рассудочности композиции и контраста цветов предвосхищает находки фотореализма и поп-арта.

Качественно иное впечатление оставляет предметная композиция в пейзаже Вэй Цимэя (р. 1923) «Новая линия / Синьсянь» (1983/84. 82,5×110,5 см) [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 72]. Необычные ракурсы и лаконизм деталей указывают на два источника, преломивших опыт плаката или рекламы: *суровый стиль* отечественной живописи 1960–1970-х и авторскую манеру Роя Лихтенштейна (р. 1923). *Суровый стиль* – название направления, зародившегося в советском искусстве после смерти И.В. Сталина (1953), в период «оттепели», когда у отечественных художников появилась возможность более откровенно интерпретировать жизнь общества; выразительность их произведений определяется чередованием больших цветowych плоскостей и четкостью линейных контуров, что сближает эту живопись с искусством плаката. Произведения лидера американского поп-арта Роя Лихтенштейна, сохраняющие на холсте признаки тиражирования (эффект увеличенной типографской сетки [Энциклопедия живописи ... , 2007, с. 388]), пронизаны иронией, тогда как полотна мастеров *сурового стиля*, напротив, романтичны: они созданы художниками, перемещавшимися по стране, запечатлевшими виды новостроек и образы современников. Подобно отечественным живописцам периода «оттепели», Вэй Цимэй отображает обновляющуюся реальность, принимая и не идеализируя ее.

Позитивный взгляд на окружающий мир демонстрирует совершенно иная по содержанию работа Мо Хунсюня (р. 1953) «Диалог (Противоположные языки) / Дуйхуа» (1986), преломившая опыт традиционной ки-

тайской живописи монохромной тушью (*шуймохуа*). Показанные художником предметы – бронзовый треножник и обнаженный торс мраморной Венеры – расположены как бы на отдельных створках диптиха, скрепленных накладными петлями [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 139]. Натюрморт Мо Хунсюня сближается с концептуальным искусством: его автор любит знаменитыми артефактами и одновременно пытается донести до зрителя мысль о том, что культура западная и китайская, исходящие из разных онтологических оснований, близки по возрасту и позволяют испытывать восхищение породившей их древностью.

Критическое направление предметной живописи юхуа конца XX столетия

Появление критических тенденций в современной масляной живописи КНР связано с феноменом Новой художественной волны – 85 / *Бау синьчао мэйшу юньдун*, которую стимулировала Выставка передовой китайской молодежи 1985 года. Мастера *новой волны* усомнились в принятых в КНР художественных стандартах, ассимилировали опыт ряда идеологически чуждых западных авангардных и поставангардных течений. К наиболее интересным направлениям, возникшим на этой волне, китайские исследователи справедливо относят контрискусство Новых независимых / *Синь кунцзянь* (буквально: *Новое пространство*); его лидером признан Чжан Пэйли (р. 1957) – мастер концептуальной живописи маслом и первых актуальных перформансов, состоявшихся в соавторстве с другим авангардным художником этого поколения, Гэн Цзяньи [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 128]. Есть основания полагать, что версия контрискусства Новых независимых, составившая альтернативу гуманистическому идеализму 1980-х годов, вдохновлена протестным, по сути, творчеством Сямэньских дадаистов / *Сямэнь дада*, особенно их идеолога Хуан Юнпина (р. 1954) [Ван Фэй, 2008, с. 39–47]. Представителей *Синь кунцзянь* отличает понимание специфики рыночного искусства, а также умение сохранить спонтанность переживаний и по-своему реализовать в произведениях постулаты буддизма *Чань* (яп. Дзэн), вдохновлявшие мастеров традиционной живописи *чжунгохуа* [Чжунго дандай ... , 2008, с. 41].

В монохромном натюрморте Чжана Пэйли «Сегодня ночью нет распорядителя джаза / *Цзинье мэйю цзюэшидун*» (1987, 124×180 см), сближающемся по технике исполнения с фотореализмом, показан слепящий отполированной сталью саксофон в складках серебристо-черной ткани расстегнутого чехла. Мотив и название картины отсылают зрителя к созданной годом раньше полихромной работе того же автора, изображающей саксофониста с инструментом в руке [Чжунго дандай ... , 2008, с. 40]. Создавая композицию этого натюрморта, художник «вычитает» музыканта и оставляет сверкающий холодными бликами металлический инструмент, не способный звучать без участия человека [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 130–131].

Как утверждают китайские искусствоведы Люй Пэн и Ян Дань, тогда же Чжан Пэйли создал в предметном жанре еще более «холодную» серию под названием «×?», характеризующуюся предельной избирательностью объектов композиции, однако ставшую уже в наши дни неожиданно злободневной после пандемии рубежа 2010–2020-х годов. Чжан изображает пару безразмерных резиновых перчаток, которые при использовании становятся как бы частью человеческого тела. Художник буквально копирует каждый объект и посредством всё новых вариаций превращает мотив в серию из десятка крупноформатных холстов; средствами живописи он создает подобие-симулякр, явно добиваясь предельной формализации наружного вида объектов [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 130, № 5-49]. Изображение этой пары вещей, помещенных в атмосферу холодного безлюдья, транслирует настроение отчужденности, «вечной мерзлоты» ощущений [там же, с. 129–131].

Написанные в манере фотореализма полотна Чжана Пэйли одновременно сходны и различны с сюжетом появившегося в начале Первой мировой войны (1914–1918) натюрморта итальянского художника-сюрреалиста Джорджо де Кирико (1898–1978) «Любовная песнь» (1914, 73×59,1 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Камерный по размерам холст де Кирико изображает скульптурную голову Аполлона, с которой соседствует одна резиновая перчатка – атрибут врачей и патологоанатомов, а также вероятный намек на контрацепцию.

Очевидное преемство в отношении искусства Новых независимых / *Синь кунцзянь* демонстрируют созданные на исходе XX столетия крупноформатные полотна авангардного художника Мао Сюйхуэя с

фотографически точным изображением ножниц, отличающихся только по колориту: например, «Голубые ножницы / *Ланьсэ цзяньдао*» [Чжунго дандай ... , 2008, с. 42] и «Пепельно-серые (седые) ножницы / *Хуэйбайсэ цзяньдао*» (1998, 145×120 см) [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 203, № 10–23]. Помимо жесткой избирательности мотива преобразование заметно в том, что Мао реализует при создании своих натюрмортов живописную цитату строки манифеста Чжана Пэйли: «Бабочка Чжуанцзы – это ножницы / *Чжуанцзы-дэ худэ ши иба цзяньдао*» [Чжунго дандай ... , 2008, с. 41]. Объектом игровых манипуляций художника явилось сходство раскрытых ножниц и контура бабочки с распахнутыми крыльями; в цитате упоминается древний философ Чжуан-цзы (IV–III вв.), которому приписывают трактат с аналогичным названием, где есть эпизод превращения мудреца в бабочку.

Изображения на холстах Мао сведены к единственному вполне определенному объекту. По мнению Хэ Вэйпина, эти холсты примечательны и тем, что художник полностью отказывается от использования «вульгарно-дикого» красного цвета, который насильственно внедрялся в китайскую живопись периода Культурной революции и вплоть до 1985 г. фигурировал в пародиях на нее. «Ножницы» Мао Сюйхуэя, кажется, «скрывают холодную жестокость», но его полотна – это концептуальное искусство, способное доставить зрителю эстетическое удовлетворение [там же, с. 42].

Произведения критической направленности рубежа XX–XXI веков обусловлены легализацией в традиционном по духу китайском обществе ряда маргинальных художников, производивших «циничное» искусство, внушенное самой ситуацией вовлечения КНР в экономические отношения западного капитализма.

Концептуальные натюрморты юхуа начала 2000-х годов

Противоречия текущего времени отразило и созданное в 2002 г. монументальное полотно Чжан Сяотао под названием «116-я студия 310-й павильон / *116 лоу 310 фан*» (210×400 см) [Люй Пэн, 2014, с. 53, № 2–7], которое экспонировалось на выставке столичной Фабрики искусств 798 *Пекин наплаву / Бэйцзин фушихуй* (2003). Автор холста показал фрагмент интерьера собственной студии, расположенной в пригороде Пекина, – на столе, покрытом белой скатертью со

множеством желтых пятен, изображены следы недавней пищевой вакханалии: куски арбузов и растерзанных омаров. Натюрморт, по свидетельству самого Сяотао, отвечает наблюдению мастера относительно «нового столичного уклада», признаваемого богемой, но производящего впечатление упадка жизни в самой ее основе; по словам художника, эпизоды «роскошного быта» «режут глаз» и вызывают беспокойство. Чжан Сяотао, по сути, выражает надежду, почерпнутую в традиционной философии, что после «обжорства омарами», пережив состояние нетерпимости, общинный интеллект возьмет в столичной богеме верх, стимулируя выход глубинной энергии, проявляющей сознание людей [Люй Пэн, 2014, с. 52]. Вместе с тем предметная композиция Сяотао напоминает датирующийся 1913 или 1914 гг. шедевр итальянского футуриста Умберто Боччони (1882–1916) «Натюрморт с арбузом» (80,3×80,3 см, Музей Шпренгеля, Ганновер), в композиции которого «осколки» арбуза кажутся разбросанными внезапной взрывной волной.

Натюрморты китайских живописцев, датирующиеся началом XXI столетия, обнаруживают в целом индивидуальные, авторские способы восприятия и трактовки реальности; их отличает иронично-критический либо пессимистичный взгляд на окружающую действительность. Появившаяся в начале тех же 2000-х серия Чжоу Чунъя под названием «Садовые камни / *Тайхуши силе*» (2001, 150×120 см) изображает на черном фоне серые камни озера Тайху (*тайхуши*) со следами высохшей крови, отличающиеся формой и размерами [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 349, № 17–49]. Создавая мизансцену жертвоприношения во имя долга и справедливости, Чжоу Чунъя, очевидно, использовал сюжет традиционной пьесы *Сын, оставленный в тутовом саду*, известный в театральном лубке *няньхуа* рубежа XIX–XX вв. Пьеса повествует о том, как «некий крестьянин», бывший опекуном своего племянника, «во время бегства от наступающих врагов» привязал к дереву в тутовом саду родного сына, поскольку у него не было сил нести двоих детей. Крестьянин рассудил, что в случае гибели племянника (сына покойного брата) некому будет заботиться о предках этой ветви семьи, сам же он еще надеялся на рождение другого наследника. Такой лубок из коллекции академика В.М. Алексеева, опубликованный М.Л. Рудовой и Н.Г. Пчелиным, ныне хранится в со-

брании Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) [Рудова, Пчелин, 2003, с. 195, № 139].

Заключение

Современная и авангардная масляная живопись, создававшаяся в КНР 1980-х годах и ассоциирующаяся с западным искусством модернизма и постмодернизма, не является его слепком. Китайские натюрморты выступают обобщением либо творческим претворением западных прототипов, с которыми поддерживается диалог, необходимый для кодификации на данном этапе собственного культурного опыта ради осознания своей собственной культурной идентичности.

Хотя в современном изобразительном искусстве Китая образцы предметной живописи сравнительно редки, их присутствие имеет принципиальное значение, о чем говорит постепенное усиление личностного начала в натюрмортах китайских живописцев. К началу текущего века масляная живопись становится всё более интересной и авторской, однако по-прежнему сохраняющей неразрывную связь с национальной историей и культурой.

Список литературы

Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : рукопись дисс. ... канд. искусств. – Москва : НИИ ТИИИ РАН, 2008. – 212 с.

Выставка китайской живописи маслом. Каталог. – Б. м. : Китайская выставочная компания, 1987. – 49 с.

Духовная культура Китая. Энциклопедия : в пяти томах / гл. ред. М.Л. Титаренко. – Москва : Восточная литература, 2009. – Т. 4. – 935 с.

Люй Пэн. Чжунго дандай ишу ши (История современного искусства Китая). 2000–2010. – Шанхай : Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2014. – 417 с.

Неглинская М.А. Современное искусство Китая : между модернизмом и традицией / отв. ред. Ю.В. Любимов. – Москва : Спутник+, 2022. – 340 с.

Рудова М.Л., Пчелин Н.Г. Китайская народная картина *наньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. – Санкт-Петербург : АО «Славия». – 2003. – 288 с.

Чжунго юхуа ши (История масляной живописи Китая) / сост. Лю Чунь. – Пекин : Чжунго циньянь чубаньшэ, 2016. – 544 с.

Чжунго дандай мэишу эрши цзян (Двадцать аспектов китайского искусства настоящего времени) / сост Хэ Вэйпин. – Нанкин : Дуннань дасюэ чубаньшэ, 2008. – 150 с.

Энциклопедия живописи / пер. с нем. М.Б. Аксеенко и др. ; редакторы Н.А. Борисовская, С.И. Козлова, В.Ю. Траскин. – Москва : АСТ, 2007. – 799 с.

1979 нянь илай-дэ Чжунго ишу ши (Китайское искусство после 1979 года) / сост. Люй Пэн, Ян Дань. – Пекин : Чжунго циннянь чубаньшэ, 2011. – 374 с.

References

Chzhungo yuhua shi (Istoriya maslyanoy zhivopisi Kitaya) [The Art History of Chinese Oil Painting]. Ed. By Liu Chun. Beijing, Chinese Youth Publishing House, 2016, 544 p. (In Chin.)

Chzhungo dandaj mejshu ershi czyan (Dvadcat' aspektov kitajskogo iskusstva nastoyashchego vremeni) [20 Aspects of Contemporary Art China]. Ed. By He Weiping. Nanjing, Southeastern Higher School Publishing House, 2008, 150 p. (In Chin.)

Duhovnaya kul'tura Kitaya. Enciklopediya v pyati tomah [The Spiritual Culture of China. (2006-2010) An Encyclopedia in five volumes]. Editor-in-chief M.L. Titarenko. Vol. 4. Moscow, Oriental Literature, 2009, 935 p. (In Russ.)

Enciklopediya zhivopisi [Encyclopedia of painting]. Transl. from German by M.B. Akseyenko and others. Editors N.A. Borisovskaya, S.I. Kozlova, V.Y. Traskin. Moscow, AST Publ., 2007, 799 p. (In Russ.)

1979 nyan' ilaj-de Chzhungo ishu shi (Kitajskoe iskusstvo posle 1979 goda) [The Art History of China Since 1979]. Ed. by Lü Peng, Yang Dan. Beijing, Chinese Youth Publishing House, 2011, 374 p. (In Chin.)

Lü Peng. *Chzhungo dandaj ishu shi (Istoriya sovremennogo iskusstva Kitaya). 2000 – 2010*. [Contemporary Art in 21st Century China (2000–2010)]. Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 2014, 418 p. (In Chin.)

Neglinskaya, M.A. *Sovremennoe iskusstvo Kitaya : mezhdru modernizmom i tradiciej* [Contemporary Chinese Art: between modernism and tradition]. Ed. by Yu.V. Lyubimov. Moscow, Sputnik+ Publ., 2022, 340 p. (In Russ.)

Rudova, M.L., Pchelin, N.G. *Kitajskaya narodnaya kartina nan'hua iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha. Katalog vystavki* [Chinese folk painting-nianhua from the Collection of the State Hermitage Museum. Exhibition catalog]. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2003, 288 p. (In Russ.)

Vystavka kitajskoj zhivopisi maslom. Katalog [An Exhibition of Chinese oil paintings. Catalog]. Chinese Exhibition Company Publ., 1987, 49 p. (In Russ.)

Wang, Fei. *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo processa : rukopis' diss. ... kand. iskusst.* [Contemporary Chinese art in the context of the global artistic process. The manuscript of the dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. Moscow, Research Institute of the Academy of Sciences Publ., 2008, 212 p. (In Russ.)