

**Хуан СІН,**

[orcid.org/0000-0003-0783-6786](https://orcid.org/0000-0003-0783-6786)

аспірант кафедри методологій крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) [khuan\\_sin@ukr.net](mailto:khuan_sin@ukr.net)

## ФУНКЦІОНУВАННЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ В КИТАЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ: СИСТЕМА ЧИННИКІВ ТА ОСОБЛИВОСТЕЙ

*У статті представлено аналіз та досліджено особливості розвитку й функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині ХХ століття з точки зору системи чинників та особливостей. Обґрунтовано тезу про те, що на початку ХХ століття становлення станкового живопису відбувалося у складних історичних умовах. Живопис Китаю цього періоду був тісно пов'язаний із політичним життям країни. Відображення культу людини стало ключовим у китайському мистецтві, чого не зміг уникнути майже кожен художник. Перед сучасними митцями Китаю першочерговою стала задача самовираження, пошуку власної живописної манери відображення дійсності. Китайському мистецтву ХХ століття притаманні різноманітні творчі пошуки і експерименти, в якому простежується, що художники писали роботи, застосовуючи різні прийоми та техніки, працювали в різноманітних стилевих напрямках. Одні із них слідували китайським живописним традиціям, інші – поєднували традиційний живопис із зарубіжними новітніми тенденціями. Велика група китайських живописців у своїй творчості слідували західноєвропейському напрямку. Невипадково, у цей період в Китаї зустрічається назва «Сто шкіл».*

*Доведено, що формування станкового живопису у Китаї в період другої половини ХХ століття, відбувалося під впливом певних факторів: китайські художники у своїх рисунках та композиційних схемах спиралися на базу основу прославленої системи викладання окремих художників; одним із вирішальних чинників у формуванні станкового живопису у зазначений період стали гуманістичні тенденції, спричинені Культурною революцією; період реформи «відкритості» започатковує надзвичайне піднесення в образотворчому мистецтві усіх його форм; починається усвідомлення тих новітніх тенденцій, які відбувалися у мистецтві в інших країнах; остання третина ХХ століття сприяла впливу на китайське мистецтво європейських модерних тенденцій. В станковій картині Китаю цього періоду починаються стилеві пошуки та експерименти.*

*Станкову картину Китаю можна інтерпретувати як систему знаків та функціонування знакових систем, що зберігають та передають інформацію. У станковій картині Китаю задача відображення митцями художнього образу, пізнання явищ оточуючих об'єктів та тлумачення об'єктивної реальності вирішуються кольором, який, в свою чергу, нерозривно пов'язаний із рисунком. Мистецтво кожного історичного періоду має свій характерний семіотичний стиль та інтерпретує художні тексти своєрідними засобами.*

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

**Khuan SIN,**

[orcid.org/0000-0003-0783-6786](https://orcid.org/0000-0003-0783-6786)

Postgraduate student at the Department of Methodologies of Cross-Cultural Practices

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) [khuan\\_sin@ukr.net](mailto:khuan_sin@ukr.net)

## THE FUNCTIONING OF EASE PAINTING IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: A SYSTEM OF FACTORS AND FEATURES

*The article presents an analysis and researches the peculiarities of the development and functioning of easel painting in China in the second half of the 20th century from the point of view of the system of factors and features. The thesis that at the beginning of the 20th century the formation of easel painting took place in difficult historical conditions is substantiated. The Chinese painting of this period was closely connected with the political life of the country. The depiction of the cult of man became a key element in Chinese art, which almost every artist could not avoid. The task of self-expression, finding one's own pictorial way of reflecting reality has become a priority for modern Chinese artists. Chinese art of the 20th century is characterized by a variety of creative searches and experiments, in which artists wrote works using various methods and techniques, worked in various stylistic directions. Some of them followed Chinese painting traditions, others combined traditional painting with the latest foreign trends. A large group of Chinese painters followed the Western European trend in their work. It is no coincidence that the name "One Hundred Schools" is found in China during this period.*

*It has been proven that the formation of easel painting in China during the second half of the 20th century was influenced by certain factors: Chinese artists in their drawings and composition schemes relied on the basic foundation of the famous teaching system of individual artists; one of the decisive factors in the formation of easel painting in the specified period was the humanistic tendencies caused by the Cultural Revolution; the period of "openness" reform initiates a rapid rise in fine art in all its forms; the awareness of the latest trends that took place in art in other countries begins; the last third of the 20th century contributed to the influence of European modern trends on Chinese art. In the Chinese easel painting of this period, stylistic searches and experiments begin.*

*The easel painting of China can be interpreted as a system of signs and the functioning of sign systems that store and transmit information. In Chinese easel paintings, the task of displaying an artistic image by artists, learning the phenomena of surrounding objects, and interpreting objective reality is solved by color, which, in turn, is inextricably linked to the drawing. The art of each historical period has its own characteristic semiotic style and interprets artistic texts with peculiar means.*

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

**Постановка проблеми.** Розвиток станкового живопису у Китаї як окремого виду мистецтва відбувався у ХХ столітті під впливом мистецтва інших країн. Китайські художники у своїй творчості асимілювали західні мистецькі тенденції, здійснюючи різноманітні процеси їх зміни або синтезу. У таких взаємодіях створювались унікальні китайські живописні картини. На початку ХХ століття становлення станкового живопису відбувалося у складних історичних умовах. Живопис Китаю цього періоду був тісно пов'язаний із політичним життям країни. Відображення культу людини стало ключовим у китайському мистецтві, чого не зміг уникнути майже кожен художник. Перед сучасними митцями Китаю першочерговою стала задача самовираження, пошуку власної живописної манери відображення дійсності. Китайському мистецтву ХХ століття притаманні різноманітні творчі пошуки і експерименти, в якому простежується, що художники писали роботи, застосовуючи різні прийоми та техніки, працювали в різноманітних стильових напрямках. Одні із них слідували китайським живописним традиціям, інші – поєднували традиційний живопис із зарубіжними новітніми тенденціями. Велика група китайських живописців у своїй творчості слідували західноєвропейському напрямку. Невипадково, у цей період в Китаї зустрічається назва «Сто шкіл».

За даних умов, розвиток та становлення станкового живопису Китаю ХХ століття варто вважати важливою складовою образотворчого мистецтва в цілому, що має неабияке значення для сучасної науки.

**Стан дослідження.** Проблематика формування та становлення станкового живопису Китаю була предметом дослідження таких вчених як Цу Южін, Чень Чженвей, Балаш А., Котляр Є., Москалюк В., Одреховський В. та інших, натомість простежується, що окремі питання та вектори знаходяться на етапі свого становлення та потребують подальшого дослідження.

Внаслідок чого **метою** статті є комплексний та доктринальний аналіз функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині ХХ століття крізь систему чинників та характерних особливостей.

**Виклад основного матеріалу.** Фундамент станкової картини у китайському живопису закладається на межі ХІХ–ХХ століття. Новатором у формуванні стилістичних тенденцій у станковому живописі вважається Ці Байши (1864–1957). Його за новаторський підхід до живопису іменують китайським Пікассо (Пен, 2007: 22). Він, працюючи у традиційній техніці «гохуа», застосовував різні новітні тенденції європейського мистецтва. Творчість Ці Байши – це перший важливий крок у становленні і розвитку китайського станкового живопису. Картини художника виконані надзвичайно талановито, хоча він не отримав спеціальну освіту за фахом, в нього не було системного навчання. Новаторство Ці Байши – це багатокольоровий та інтенсивний колорит в картинах, посилення декоративності, що пов'язує його творчість з характерними стильовими тенденціями модернізму. Ці Байши став для молодих митців Китаю беззаперечним взірцем.

Станкова картина у Китаї розпочинає свій розвиток як самостійний вид живопису на початку ХХ століття. Китайські художники інтегрують в своїй творчості традиційні тенденції мистецтва інших країн. Тому виникає поняття «гохуа» для виокремлення китайського традиційного живопису від європейського живопису. В свою чергу «гохуа» в Китаї поділяють на саме «гохуа» та «юхуа» (живопис олійними фарбами). Цьому сприяли і відмінність у техніці виконання, способах сприйняття і відображення навколишнього середовища. Фактично традиційний китайський стиль «гохуа» існує одночасно у трьох виглядах:

- як традиційний живопис в стилі «гунбі», який зберігає канони і цінності попередніх поколінь;
- живопис у стилі «сеї», аналог концептуального європейського мистецтва;

– змішаний живопис, який сполучає китайські традиції та європейськими віяннями.

Фундаторами новітніх тенденцій у станковому живописі Китаю стали художники, які навчалися у Європі чи інших країнах на початку ХХ століття. Вони змогли поєднати китайські та європейські традиції настільки органічно, що підготували основу для живописного стилю, який з другої третини ХХ століття став провідним у творчості більшості китайських художників. Ґрунт для змішаного живопису у Китаї сформували визнані творці Лінь Феньмень, Сюй Бейхун, Лю Хайсу, У Гуаньчжун та інші.

Формування станкового живопису в Китаї у другій половині ХХ століття відбувалося під впливом певних факторів. Плеяда художників-передвижників у своїх рисунках та композиційних схемах спиралася на базову основу прославленої системи викладання П. П. Чистякова (1832–1919), який не був знаменитим художником, але став визначним педагогом. Особливість його викладацької діяльності проявлялася в не просто передачі потрібної інформації, а в ефективній організації процесу навчання, що сприяло майстерності майбутніх художників. Педагог став знаменитий «народженням єдиної історії світового образотворчого мистецтва художньо-педагогічної системи ідейного реалізму» (Фуко, 1996: 3). Чистяков зазначав, що «реалізм – це не копіювання дійсності, а творче узагальнення, типізація ... велику увагу в навчанні майстер приділяв композиції, вивченню перспективи, виділяючи лінійну і повітряну перспективу ...», афоризмами Чистякова були: «Коли малюєш око, дивися на вухо», «малюючи голову, бачити п'яту» (Фуко, 1996: 25). Він вимагав у процесі малювання ретельно вивчати натуру. «У нашому мистецтві, – писав Чистяков – дві частини: одна мужня, тверда, стійка – це малюнок; інша – тонка, ледь вловима, чуттєва, ніжна – це живопис, колорит, світлотінь ... » (Фуко, 1996: 14). У сюжетах станкової картини спостерігається домінація реалізму із його стилістичними особливостями. Саме така система використовувалась як методична основа для викладання дисциплін у мистецьких китайських вузах.

Внесок у реалістичний напрям станкової картини зробило мистецтво художника К. М. Максимова (1913–1994). Згідно з переконанням К. М. Максимова, джерело творчості для художника – це безпосереднє сприйняття оточуючого буття та глибина його розуміння. Митець зазначав, що реалістичне мистецтво має відбивати повсякденне життя, але цей відбиток не може зводитися просто до копіювання предметів, бо

робота, зроблена за законами естетики, висловлює духовні цінності (Максимів, 1955: 46). Справжній художник повинен зображати життя у всьому його різноманітті, також і дуже непривабливі його сторони, але він має право і можливість редагувати простір полотна за власним розсудом. Ключовим питанням у теоретичних роботах К. М. Максимова була проблема професійного оволодіння реалістичною технікою: « ... щоб написати предмет, потрібно вивчити його будову, закономірність форми, кольору. І лише за цих умов художник зможе передати предмет виразно та переконливо; при цьому певні знання малюнка, світлотіні, композиції також не скасовуються» (Максимів, 1955: 62). Важливою складовою розуміння реальності він вважав пленер. Системи викладання П. П. Чистякова та К. М. Максимова вплинули на системний підхід у викладанні станкового живопису в Китаї в художніх інституціях у другій половині ХХ століття (Даньцін, 2002: 95).

Одним із вирішальних чинників у формуванні станкового живопису у зазначений період стали гуманістичні тенденції, спричинені Культурною революцією (1978–1984) в Китаї, які давали поштовх до створення глибоко психологічних, напружених за ідейним змістом картин. Такі роботи появились завдяки тому, що мистецтво було пронизано тематикою помилкових цінностей, які спотворювались сліпою ідеологією. У період Культурної революції у мистецтві впроваджувалася специфічна реальність: технічна фіксація подій; ігнорування художньої інтерпретації; запровадження реалізму, як єдиного стилю, що відповідав державним потребам.

Під щільним натиском ідеологічних ідей творчість великої кількості китайських художників стає одноманітною. Знищується індивідуальність митця, живописна картина перетворюється на фіксатора навколишньої діяльності. Художні образи втілюють позитивні постаті із суспільства, які прославляються. Визначено сюжетну спрямованість у картинах станкового живопису. Головними героями китайських полотен стають вожді Китаю, а ідейний зміст Культурної революції породжує появу нових образів у художніх творах – солдатів, робітників і селян. Композиційна схема вибудовувалась так, щоб з першого погляду було видно головного героя на картині. Емоційний тональний стан також підпорядковувався основній ідеї твору – прославлення могутності і величності керівництва держави, визначального місця робітників, армії і селянства. На картинах станкового живопису переважали яскраві локальні фарби. Домінування отримав червоний

колір, який повинен був акцентувати позитивний настрій картини. Таке становище у мистецтві було довготривалим. Китайський живопис цього періоду близький до творів у стилі «соціалістичного реалізму». Характерною роботою цього часу є твір Сюй Куана «Дорогий учитель». Прикладом мистецтва зазначеного часу виступає полотно, яке було виконане спільно, китайськими художниками Цзінь Шані та Пен Біня «Ви взяли за справу, я спокійний» (Ковальова, 2020: 13). На картинах відчувається аскетизм в інтер'єрі, спокій та тиша, емоційний стан стриманий. Композиційною основою виступають особи, які возвеличуються. Підкреслюється значимість головних образів різними художніми засобами: побудовою, розміщенням, кольоровою гамою. Ці роботи є підтвердженням того, що мистецтво Китаю цього періоду використовувалося у ролі політичного інструменту. Художники повинні були зображувати на своїх картинах класову боротьбу, оспівувати соціалістичну ідейну спрямованість. Тематика основної частини творів цього періоду підпорядковувалась політиці держави. З грудня 1978 року в Китаї розпочинається новий етап в революційному процесі, що знаходить своє відображення у художній культурі. Грунтуючись на дискусіях про еталони істинності, її пошуки відбувається зміна акцентів у політичному та суспільному житті країни. З'являється спрямування на економічне будівництво та соціалістичну модернізацію. Відбувається кінець мистецтва Культурної революції тому, що головна її сюжетна складова, а саме класова боротьба, перестає бути актуальною. Історичні події показують утопічність мистецтва цього періоду, яке мало виконувати завдання держави, нехтуючи індивідуальність та духовну складову кожного митця. Після Культурної революції здійснюється остаточне формування станкової живописної картини. Період реформи «відкритості» започатковує надшвидкісне піднесення в образотворчому мистецтві усіх його форм. Починається усвідомлення тих новітніх тенденцій, які відбувалися у мистецтві в інших країнах (Юйген, 2007: 9).

У тексті статті поняття «сучасне мистецтво» використовується у протиставленні поняттю «традиційне мистецтво». У Китаї на сьогодні термін «сучасне мистецтво» не визначений однозначно. Лу Хун вважає, що поняття «сучасне мистецтво» має глибокий авангардистський зміст, що ... означає, що в традиційній або ортодоксальній системі живопису відбуваються різноманітні складні експерименти (Хун, 2018: 88). Поняття «актуальне мистецтво» чи «сучасне мистецтво» в Китаї не прижилися. Мистецтво, яке відмінне від тради-

ційних та академічних канонів, окреслюється як «експериментальне мистецтво». Після етапу Культурної революції китайське мистецтво нарощувало істотний потенціал, який згодом сприяв його могутньому піднесенню. Істотну роль у піднесенні мистецтва відіграло завершення етапу розвитку мистецтва за час Культурної революції, яке було підконтрольне владі та політичним вимогам. Важливим чинником для входження живопису в новий простір стали молоді художники Китаю, які наполегливо вивчали усю творчу практику образотворчого мистецтва, опрацьовуючи новітні стилі та прийоми в станковій картині.

Мистецтво після Культурної революції почало наповнюватися новими ідеями. В художніх образах втілювалась цінність життя, індивідуальність особистості. Саме у цей період сформувалися визначальні аспекти реалізму у творчості художників станкового живопису. Остання третина ХХ століття сприяла впливу на китайське мистецтво європейських модерних тенденцій. В станковій картині Китаю цього періоду починаються стильові пошуки та експерименти. На початку ХХІ століття реалістичний живопис Китаю переживає кризу. Це привело до того, що відомі китайські митці формують об'єднання художників-реалістів в Пекіні, яке за своїм ідейним змістом було близьким до групи художників-передвижників.

**Висновки.** Таким чином, можна зробити висновок, що формування станкового живопису у Китаї в період другої половини ХХ століття, відбувалося під впливом певних факторів: китайські художники у своїх рисунках та композиційних схемах спиралися на базову основу прославленої системи викладання окремих художників; одним із вирішальних чинників у формуванні станкового живопису у зазначений період стали гуманістичні тенденції, спричинені Культурною революцією; період реформи «відкритості» започатковує надшвидкісне піднесення в образотворчому мистецтві усіх його форм; починається усвідомлення тих новітніх тенденцій, які відбувалися у мистецтві в інших країнах; остання третина ХХ століття сприяла впливу на китайське мистецтво європейських модерних тенденцій. В станковій картині Китаю цього періоду починаються стильові пошуки та експерименти.

Станкову картину Китаю можна інтерпретувати як систему знаків та функціонування знакових систем, що зберігають та передають інформацію. У станковій картині Китаю задача відображення митцями художнього образу, пізнання явищ оточуючих об'єктів та тлумачення об'єктивної реальності вирішуються кольором, який, в свою чергу,

нерозривно пов'язаний із рисунком. Мистецтво кожної історичної періоду має свій характер- ний семіотичний стиль та інтерпретує художні тексти своєрідними засобами.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 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.
2. Максимів К. М. Виступ на засіданні спілки художників. *Мистецтво*. 1955. № 7. С. 46–48.
3. Фуко М. Археологія знання. Київ : Ніка-Центр, 1996. 176 с.
4. Юйген Ван. Відродження прикладного мистецтва Китаю. *Мистецтво*. 2007. № 4. С. 8–12.
5. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社. 北京, 2018. 530 с.
6. 劉鵬. 世紀中國美術史. 北京 : 藝術. 北京大學出版社, 2007. 320 с.
7. 彭雷. 二十世紀中國美術史. 北京 : 美術, 北京大學出版社. URL: <http://www.msppj.com>. (дата звернення 16.11.2023).
8. 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.

#### REFERENCES

1. Kovalova, M., Fan, L. (2020). Oliinyi peizazhnyi zhyvopys u Kytai XX st. (tradysii ta innovatsiini osoblyvosti) [Olive landscape painting in China XX century. (traditional and innovative features)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. pp. 68–75 [in Ukrainian].
2. Maksymiv, K. M. (1955). Vystup na zasidanni spilky khudozhnykiv [Speech at the meeting of the Union of Artists]. *Mystetstvo*. pp. 46–48 [in Ukrainian].
3. Fuko, M. (1996). Arkheolohiia znannia [Archeology of knowledge]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
4. Yuihen, Van. (2007). Vidrozhennia prykladnoho mystetstva Kytaiu [Revival of applied science to China]. *Mystetstvo*. pp. 8–12 [in Ukrainian].
5. 劉淳著. (2018). Lu Vei. 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].
6. 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].
7. 彭雷. 二十世紀中國美術史. 北京 : 美術, 北京大學出版社 [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 Chinese].
8. 陳丹青. (2002). 陳丹青年間的繪畫作品1968年至1999 [Drawings and paintings that were made by Chen Danqing during 1968–1999]. 民間藝術, [in Chinese].