

Ван ЦЗИФЕН,*orcid.org/0009-0004-5938-2637**аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) 45545696@qq.com*

ІСТОРИЗМ І МОДЕРНІЗМ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ

Тема розвитку пейзажу у сучасному китайському образотворчому мистецтві залишається актуальною протягом останніх десятиріч. Разом з тим, накопичується та продовжує надходити і візуальний матеріал, який слугує базою для аналізу і відповідних наукових мистецтвознавчих публікацій. При цьому не втрачає гостроти і дискусія щодо відмінних і схожих рис між європейським і китайським мистецькими підходами до пейзажу.

Вказана дискусія двостороння, вона відбувається з боку європейських дослідників, які теж розуміють і визнають що нині є сформованим певний усталений погляд на китайське класичне мистецтво і, зокрема пейзаж. Ці погляди викладені в базових публікаціях відомих вчених і слугують певним дороговказом для подальших досліджень але, водночас, звужують поле зору, коли йде мова про трансформації у сучасному китайському мистецтві. У свою чергу, китайські вчені як раз вказують на початок і причини змін у мистецтві КНР, але підкреслюють, що сталість старої (класичної) образотворчої традиції у царині пейзажу, залишається, не дивлячись на ці зміни. Тобто класична традиція може проявлятися в різних сучасних формах і навіть новітніх технологіях. Саме таким чином китайські митці шукають і проявляють свою індивідуальність у мистецтві.

У даному дослідженні висвітлені обидві точки зору, викладені в англomовних публікаціях. Названі також і конкретні імена митців, які поєднали у своїй творчості різні класичні ознаки і прийоми пейзажу, у той же час експериментуючи у технологіях, формах, матеріалах. Це такі прізвища як У Гуаньчжун, Ян Юнлян, Мяо Сяочун, Чень Ханфенг. Таким чином прийоми, характерні для класичного пейзажу «Шань-шуй», можуть поставати у цифровому фото або інсталяціях. І навіть, якщо це буде притаманний для Китаю «живопис тушшю», у ньому за зовнішньою класичною формою можуть поставати сучасні проблеми, такі як індустріалізація, урбанізм, екологія.

Ключові слова: класичне китайське пейзажне мистецтво, новітній китайський пейзаж, Шань-шуй, сучасне китайське образотворче мистецтво.

Wang ZIFENG,*orcid.org/0009-0004-5938-2637**Graduate student at the Department of Theory and History and Art
Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts
(Kharkiv, Ukraine) 45545696@qq.com*

HISTORICISM AND MODERNISM IN INTERPRETATIONS OF CONTEMPORARY CHINESE LANDSCAPE

The theme of landscape in contemporary Chinese fine art has remained relevant in recent decades. At the same time, a growing body of visual material continues to emerge, providing a foundation for analysis and scholarly art publications. Additionally, the dialogue around the similarities and differences between European and Chinese artistic approaches to landscape remains vigorous.

This dialogue is two-sided: European researchers acknowledge that a certain established view of classical Chinese art particularly landscape painting has taken shape. These views, outlined in key publications by prominent scholars, guide further research but can also narrow the perspective when it comes to transformations occurring in contemporary Chinese art.

Conversely, Chinese scholars point to the origins and causes of changes within the art of the People's Republic of China, while emphasizing that the classical pictorial tradition in landscape art persists despite these transformations. In other words, classical traditions can manifest in a variety of modern forms, including the latest technologies. Through this integration, Chinese artists seek to express their individuality in art.

This study highlights both perspectives as presented in English-language publications. It also names specific artists such as Wu Guanzhong, Yang Yongliang, Miao Xiaochun, and Chen Hanfeng who have blended classical techniques with experimentation in technology, form, and materials. For instance, elements typical of the classical "Shan Shui" landscape style may appear in digital photography or installation art. Even traditional "ink painting", a hallmark of

Chinese art, can convey modern themes such as industrialization, urbanization, and environmental issues, all while maintaining a classical aesthetic.

Key words: *classical Chinese landscape art, new Chinese landscape, Shan Shui, modern Chinese fine art.*

Постановка проблеми. На нашу думку, означена у назві даної публікації проблема має два суттєвих і взаємопов'язаних між собою напрямки. Перший – напрямок історизму. Це сучасний дослідницький погляд, спрямований на ретроспективу, тобто на «класичний пейзаж» минулих століть. Другий – напрямок модернізму. Він концентрує погляд дослідників на трансформаціях, які відбувалися з китайським пейзажем у XX столітті і, особливо, у його другій половині. Отже пропонуємо послідовно розглянути дуальну концепцію сучасного китайського пейзажу, який відповідає перетину обох названих поглядів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті проаналізовано англomовні публікації сучасних європейських і китайських дослідників, таких, як Джеймс Елкінс, Беранжер Амблар, Венвень Лю, Чанг Тан. У цих публікаціях висвітлюються як загальні теоретичні думки щодо класичного китайського пейзажу і його сучасних трансформацій, так і наводяться приклади інтерпретацій пейзажних творів у китайських митців У Гуаньчжуна, Ян Юнляна, Мяо Сяочуна, Чень Ханфенга.

Мета статті. Продемонструвати яким чином у сучасному китайському образотворчому мистецтві, у тому числі в його новітніх формах, трансформації пейзажу супроводжуються новим осмисленням класичного китайського пейзажу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перший напрямок, означений нами, як «історизм», репрезентує, зокрема, відомий американський історик мистецтва і арт-критик Джеймс Елкінс. Розмислюючи над європейським поглядом на китайське мистецтво, він відмічає, що такий погляд довгий час домінував у мистецтвознавчій літературі і, відповідно, впливав не тільки на Європу але й на дослідження безпосередньо китайських науковців. В основі цього погляду знаходяться ще позитивістські концепції XIX століття, коли аналіз мистецьких творів обов'язково прив'язувався до таких складових, як політичні обставини, соціальні впливи, належність до певних колективів чи спільнот. Звісно, якщо названі складові міняються, тобто одна епоха приходить на зміну іншій, нібито автоматично повинні відбуватися і зміни у мистецьких творах, це і вважається поступовим розвитком мистецтва. Однак спроба надати таку поступовість за епохами у китайському мистецтві, хоча і є «зручною» на

європейський погляд, не пояснює особливості того ж пейзажного жанру в Китаї (Elkins, 2010 : 136). Як приклад, Дж. Елкінс наводить міркування про метафоризм китайського пейзажного мистецтва, коли туман в пейзажах династії Сун додає загадковості але водночас міг бути свідченням стурбованості, а хмари можуть і просто нести дощ, і стати метафорою темних стихій (Elkins, 2010 : 140).

Натомість, сучасні дослідники розуміють, що хронологія і періодизація не вирішують все у мистецтві і тому звертають увагу на такі «об'єктивні» речі, як формальний мистецтвознавчий аналіз. Дійсно, на перший погляд, ця базова основа з приділенням уваги простору і площині, вже давно напрацьована у європейському мистецтвознавстві, стала прийнятною і для аналізу східного мистецтва. Користуючись цією базою, вже китайські дослідники описують розвиток свого живопису як розвиток від поверхового простору до глибини і надалі до «ексцентричного», тобто індивідуального погляду. Дж. Елкінс частково погоджується з можливістю подібного підходу та задається питанням, наскільки його можна вважати універсальним, коли мистецтво поєднує площину з вигаданим простором (Elkins, 2010 : 135). Тим більше питань постає, коли і нині китайський пейзаж для європейців продовжує залишатися лише нагадуванням про «іншість» цього мистецтва по відношенню до європейського і його майже не досліджують у зв'язку, наприклад, з китайським кінематографом, плакатним мистецтвом, рекламою (Elkins, 2010 : 137).

Показовим прикладом взаємозв'язків історизму і модернізму є погляди саме китайських дослідників на таку важливу фігуру у новітньому китайському мистецтві як У Гуаньжун. Описуючи трансформації, які відбувалися з митцем і його творчістю, такі дослідники спираються як раз на ту європейську схему, яку виклав Дж. Елкінс, тобто пояснюють творчі особливості художника, спираючись на факти його біографії, у той же час підкреслюючи внутрішню китайську традицію, в який модерне повинно обов'язково повинно спиратися на традиційне.

Так, дослідник Венвень Лю, вважає, що У Гуаньжун хоча й був вимушений змінювати свої естетичні і творчі підходи в умовах дуже непростой і мінливої політичної ситуації, але й на кожному з таких переламних періодів, постійно

виходив з них, впроваджуючи в свій пейзажний живопис елементи китайського традиційного мистецтва. При цьому науковець не оминає фактів з біографії художника, визнаючи гоніння проти У Гуаньчжуна під час так званої Культурної революції в КНР часів Мао Цзедуна (Wenwen Liu, 2018 : 89).

Тільки повільний відхід від крайніх форм авторитаризму на початку 1970-х років дозволив художнику повернутися із заслання у сільській місцевості і отримати державне замовлення на монументальний розпис у групі інших китайських митців. При цьому безпосередньо сам тодішній прем'єр-міністр Китаю Чжоу Еньлай вказав художникам, що треба звернутися до традиційних напрямів китайського образотворчого мистецтва, таких як квіти й птахи, а також пейзаж.

Прикметно, що розгортаючи далі історію роботи над пейзажним розписом «Десять тисяч миль річкою Янцзи», Венвень Лю з одного боку підкреслює наскільки ця монументальна робота спиралася на класичні китайські традиції, починаючи від горизонтальної композиції, що нагадувала принцип розписів на сувоях, які, повільно розгортаючись, ніби частинами розкривали єдину намальовану картину. І в той же час, висуваючи версію щодо внеску безпосередньо У Гуаньчжуна в цей колективний твір, дослідник нагадує, що в групі художників Гуаньчжун був єдиним митцем, який повернувся з мистецькою європейською освітою. Відповідно можна майже впевнено говорити, що ті елементи розпису (наприклад, зображення шарів терасованого поля), які були виконані в імпресіоністичній техніці, належали саме йому (Wenwen Liu, 2018 : 109).

Попри це вже в середині 1970-х років У Гуаньчжун облишив олійний живопис і повернувся до того, що в Китаї називають «живопис тушшю». Знов таки, якщо брати до уваги зовнішню ситуацію, то Венвень Лю констатує, що навколо У Гуаньчжуна в цей період усі авторитетні митці також повернулися до традиційного мистецтва тушшю, у тому числі на нього вплинув його китайський вчитель Пань Тяньшоу. Більш того, після такого повернення до малювання пейзажів тушшю, починається і кар'єрний зліт художника, він визнаний владою і суспільством, обіймає певні засади в культурному середовищі КНР.

Та залишається суттєве питання, на яке автор публікації не відповідає. Наскільки залишився відкритим для внутрішніх творчих експериментів У Гуаньчжун після того як повернувся до традиційної техніки і технології «живопису тушшю». Єдиним аспектом, який знаходить висвітлення в

публікації, це згадка про вислів митця, в якому він стверджував, що покинув олійний живопис, оскільки той надто «в'язкий» і «повільний», у той час як туш дає йому можливість творити «нестримною лінією» (Wenwen Liu, 2018 : 109).

В темі зіткнення та взаємовпливів історичної традиції і модернізму, важливими є спостереження дослідника Чанг Тана, присвячені сучасному пейзажу і екології. Так, пояснюючи «західний» погляд на китайський пейзаж, Чанг Тан вказує, що він сформувався ще в ранніх дослідженнях але змінювалося саме ставлення. Так, китайський пейзаж спершу сприймався європейцями як зображення чогось дикого і первинного, на відміну від «людно-ноцентричного» європейського пейзажу. Однак спершу такий погляд був пов'язаний із сприйняттям і китайської культури в цілому як «дикої», тобто нецивілізованої. Надалі сам погляд на пейзаж не змінився, але в цій первинності європейці стали бачити особливу медитативність і навіть екологічний зміст. Парадокс, на думку Чанг Тана, полягає в тому, що для китайців пейзаж, при його формальній безлюдності, навпаки, ніколи не був диким, бо він мав у собі ідеї, закладені людиною. Більш того, в Китаї доволі рано людина почала реально втручатися в природу, часто «конструюючи» пейзаж, який вважався європейцям первинним, не зачепленим діяльністю людини (Chang Tan, 2016 : 224–225).

Відповідно, Чанг Тан формулює погляд безпосередньо китайців на власний класичний пейзаж. Він простий і складний водночас. Простота бачилася у гармонізації природного і людського, вона виходила з філософських ідей і трактатів, нині загальновідомих, таких як «Дао де цзін». У той же час пейзаж завжди міг означати щось більше, ніж саме зображення. Так, через конфуціанський погляд у класичному «Шань-шуй» бачили принцип людської ієрархії і впорядкованості, тобто це повна протилежність поняттю «дикість» і «варварство».

Вказаний принцип гармонізації неочікувано спрацював і після 1949 року. Художники КНР з цього часу повинні були оспівувати технічні і економічні досягнення або подавати нові героїчні постаті на чолі безпосередньо з Мао. І вони зображали нові підприємства або електростанції але вносячи їх в контекст класичного «Шань-шуй», ніби зливаючи з пейзажем і, таким чином, уникаючи показу загрозливих екології тенденцій і явищ (Chang Tan, 2016 : 226–227).

Проте і ця ситуація зазнала змін, оскільки екологічна ситуація в Китаї на початку 2000-х стала особливо погіршуватися і цю проблему вже немож-

ливо обходити у мистецтві. У той же час модерні підходи до образотворчого мистецтва в цілому знаходять можливості перетину і взаємозв'язків з історичними мистецькими традиціями. Причому подібні зв'язки виникають як результат мистецького пошуку, завдяки бажанню художників знайти щось оригінальне, авторське.

Одним з прикладів постає художник Ян Юнлян, який спочатку засвоював традиційні техніки «живопису тушшю» і каліграфії але згодом став використовувати новітні можливості цифрових технологій. Так він став відомим завдяки своїм «фантомним пейзажам». Використовуючи фотоколажі і цифрові технології він створює впізнавані за традиційними поглядами пейзажі у напрямку «Шань-шуй», та при уважному погляді стає зрозумілим, що вони «зібрані» з різних елементів сучасної цивілізації, починаючи від хмарочосів і будівельних баштових кранів, і до таких екологічно вразливих тем, як будівельне сміття, попіл, побутові відходи. Усе це збирається в гори, острови, стає самим пейзажем (Chang Tan, 2016 : 229).

І знову повертаючись до своєрідного заклику Дж. Елкінса побачити і вивчати як традиційні елементи китайського мистецтва стають новітніми, констатуємо, що сучасні китайські митці здійснюють це на практиці, причому роблять це усвідомлено, частково виконуючи і роботу «теоретиків». Важливою є в цьому плані творчість і діяльність арт-фотографа Мяо Сяочуня, відомого зокрема своїми пейзажами у серії «Нова міська реальність». Пояснюючи принципи, за якими він створював ці пейзажу, митець наголосив, що свідомо уникає принципів так званої лінійної перспективи, характерної для європейського образотворчого мистецтва, а прикладом для нього є пейзажі доби Північної Сун. На його думку лінійна перспектива звужує сприйняття пейзажу, оскільки має одну точку сходження, у той час як класичний китайський пейзаж заставляє глядача ніби мандрувати вздовж усього пейзажу або уявити роботу рухливої кінокамери (Chang Tan, 2016 : 236).

Принципи пейзажу продовжують осмислюватися китайськими митцями і в художніх практиках другої половини XX століття, які потрапили до Китаю тільки у 1980-х роках, наприклад таких,

як інсталяції. Чень Ханфенг належить до, так званого, четвертого покоління художників КНР, бо народився у середині 1970-х років і творчий шлях розпочав, відповідно, у 1990-ті, звертаючись до таких новітніх на той час для Китаю форм, як перформанс, інсталяція, відео-арт, новітні медіа.

Своїми інсталяціями Чень Ханфенг ніби конструює нове сприйняття повсякденного ландшафту. Так митець використав у кількох своїх інсталяціях звичайні целофанові пакети. Один з таких творів Чень Ханфенг назвав «Не рухайся». Закріплені в різних місцях пакети надувалися вітром, приймаючи своєрідні форми і коли вітер припинявся, поверталися у «первинний» стан (Amblard, 2017).

На нашу думку, такий «пейзаж» не просто поєднує у собі реальне і рукотворне, він фактично поєднує рукотворне і рукотворне, тобто це пейзаж, повністю сформований людиною. Та це також відповідає згаданому у цьому дослідженні принципу сформованого пейзажу, характерному для класичного китайського живопису, як і філософія «незмінної змінності».

Висновки. Базова концепція мистецтвознавчого європейського погляду на китайський пейзаж має у собі дві основні інтерпретації. Перша, це уявлення про первісну недоторканість, особливу природність у пейзажах, створених китайськими майстрами. З часом вона сполучилася із другою, яка вже дійсно спиралася на китайський досвід і це пейзаж, як візуалізація принципів Дао. З точки зору китайських митців які нерідко виступали і в якості теоретиків (що також є традиційним), пейзаж, це завжди – ідея, і в цьому плані пейзаж це завжди не стільки про природу, як про сенси зображення.

Саме така концепція пейзажу прислужилася в той час, коли китайське образотворче мистецтво стало реформуватися під загальним впливом глобалізації, яка для КНР, в першу чергу, залишається умовним колективним «західним» впливом. Тому сучасні китайські митці без вагань сполучають у пейзажі принципи історизму і модернізму. Саме таке сполучення і формує ті авторські підходи, які можна назвати індивідуальною мистецькою мовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Amblard B. It Is (Not) What It Looks Like: Chen Hangfeng's Liminality. *Transtext(e)s Transcultures journal*. N. 3. 2017. p. 1-27 URL: <https://journals.openedition.org/transtexts/891>.
2. Chang Tan Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art. *Journal of Contemporary Chinese Art*. Volume 3. N. 3. 2016. p. 223-241.
3. Elkins J. Chinese landscape painting as Western art History. Hong Kong University Press. 2010. 180 p.

4. Wenwen Liu Wu Guanzhong's landscape painting as a response to the art policies of socialist China. *New Zealand Journal of Asian Studies*. N. 20. 2018. p. 89-114.

REFERENCES

1. Amblard B. (2017) It Is (Not) What It Looks Like: Chen Hangfeng's Liminality. *Transtext(e)s Transcultures journal*. N. 3. p. 1-27 URL: <https://journals.openedition.org/transtexts/891>.
2. Chang Tan (2016) Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art. *Journal of Contemporary Chinese Art*. Volume 3. N. 3. p. 223-241.
3. Elkins J. (2010) Chinese landscape painting as Western art History. Hong Kong University Press. 180 p.
4. Wenwen Liu Wu (2018) Guanzhong's landscape painting as a response to the art policies of socialist China. *New Zealand Journal of Asian Studies*. N. 20. p. 89-114.