

Андрій КОРНЕВ,*orcid.org/0000-0002-0016-6954*

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) *andriikor66@gmail.com***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*

МИСТЕЦТВО СУЧАСНОГО ПЕЙЗАЖУ В ТВОРАХ ХУАН ЮСІНА

Пейзаж у китайському мистецтві завжди займав виняткове місце. Саме тому на кожному історичному етапі будь-які трансформації в мистецтві стосувалися пейзажу. Не став винятком і новітній період історії, коли наприкінці 1970-х років у Китаї наразі засуджують так звану «Культурну революцію» та розпочинаються процеси лібералізації у суспільстві. Художники-реформатори старшого покоління, які раніше встигли здобути європейську художню освіту та зберегли свою індивідуальність за часів «Культурної революції», тепер впливали на молодих художників.

Саме в такому соціальному та культурному середовищі формуються і мистецькі смаки нині відомого китайського художника Хуан Сіна. Своє навчання у Національній академії мистецтв він завершив у 2000 році і став одним із тих художників, які прагнули створити нове мистецтво у новому тисячолітті.

Проте слід пам'ятати про особливості ставлення китайців до свого класичного мистецтва загалом і, зокрема, пейзажу. Навіть найкатегоричніші у своїх поглядах китайські художники-реформатори не заперечують необхідності зберігати ідейний зміст класичного мистецтва в мистецтві новітнього часу. Оскільки пейзаж був у класичному мистецтві втіленням духовного Космосу, то і всі перетворення, які відбуваються навколо, як у природі, так і в людському суспільстві, повинні знайти своє відображення у пейзажі. Саме така концепція зробила пейзаж у китайському мистецтві своєрідною універсальною матрицею, яка поповнювалась новими змістами і технологіями, не відкидаючи старих естетичних принципів.

Такою є й художня «програма» Хуан Сіна по відношенню до пейзажного живопису. Навіть застосовуючи акрилові фарби, звертаючись до абстрактного живопису, художник продовжує дотримуватися ідейних принципів класичного пейзажу. В результаті, у кожній із картин художника представлені три складові: базові ідеї китайського класичного пейзажу – художній діалог із художниками-реформаторами старшого покоління – пошук нових авторських форм у пейзажному живописі.

Ключові слова: класичне китайське мистецтво, новітній китайський пейзаж, сучасне китайське образотворче мистецтво, пейзажний живопис Хуан Сіна.

Andrii KORNEV,*orcid.org/0000-0002-0016-6954*

Candidate of Study of Art (Ph.D),

Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Art

Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts

(Kharkiv, Ukraine) *andriikor66@gmail.com***Wang ZIFENG,***orcid.org/0009-0004-5938-2637*

Graduate student at the Department of Theory and History of Art

Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts

(Kharkiv, Ukraine) *45545696@qq.com*

CONTEMPORARY LANDSCAPE ART IN THE PAINTING OF HUANG XING

Landscape has always occupied an exceptional place in Chinese art. That is why at every historical stage, any transformations in art concerned landscape. The most recent period of history was no exception, when in the late 1970s the legacy of the so-called "Cultural Revolution" was condemned in China and the processes of liberalization in society

began. Reformist artists of the older generation, who had previously managed to receive a European art education and retained their individuality during the "Cultural Revolution", now influenced young artists.

It was in this social and cultural environment that the artistic taste of the now famous Chinese artist Huang Xing was formed. He completed his studies at the National Academy of Arts in 2000 and became one of those artists who sought to create new art in the new millennium.

However, one should remember the peculiarities of the Chinese attitude to their classical art in general and, in particular, to landscape. Even the most categorical in their views Chinese artists-reformers do not deny the need to preserve the ideological content of classical art in the art of modern times. Since the landscape was in classical art the embodiment of the spiritual Cosmos, all the transformations that occur around, both in nature and in human society, must find their reflection in the landscape. It is this concept that made the landscape in Chinese art a kind of universal matrix, which was replenished with new meanings and technologies, without rejecting the old aesthetic principles.

This is also Huang Xing's artistic "program" in relation to landscape painting. Even using acrylic paints, turning to abstract painting, the artist continues to adhere to the ideological principles of classical landscape. As a result, each of the artist's paintings presents three components: the basic ideas of the Chinese classical landscape – an artistic dialogue with the artists-reformers of the older generation – a search for new authorial forms in landscape painting.

Key words: *classical Chinese art, new Chinese landscape, modern Chinese fine art, landscape painting by Huang Xing.*

Постановка проблеми. У той час, як класичний китайський пейзаж має більш ніж сторічну історію наукового вивчення і досить добре представлений в мистецтвознавчому дискурсі, сучасний китайський пейзаж саме зараз активно вивчається та осмислюється вченими різних країн. Це зрозуміло, оскільки процеси, які викликали зміни у китайському мистецтві, розпочалися тільки наприкінці 1970-х років, коли в КНР остаточно засудили події, що відбувалися під час так званої «Культурної революції». Отже ми маємо часовий проміжок більше ніж 40 років, протягом якого створювалися нові принципи і підходи до такого важливого явища у китайському мистецтві, як пейзаж. Накопичений візуальний матеріал і його аналіз дозволяє робити певні теоретичні висновки і узагальнення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У даній публікації ми спиралися на дослідження китайських науковців, які проводилися в Україні і поєднали знання про внутрішні процеси, які відбуваються в сучасному мистецтві КНР з науковою базою українського мистецтвознавства. Це такі автори як Лю Мінсюань, Хао Сяо Хуа, Чен Чжоу та Лю Фань у співавторстві з українською дослідницею Марією Ковальовою.

Мета статті. Продемонструвати підхід сучасних китайських художників до трансформації класичних принципів національного пейзажу на прикладі творів відомого митця – Хуан Юсіна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хуан Юсін, який народився в Пекіні у 1975 році, належить до нового покоління китайських митців, що були налаштовані на трансформації у національному мистецтві. Згадка про рік народження художника є важливою, оскільки наприкінці 1970-х років китайське мистецтво в черговий раз вступає в період змін і трансформацій, і це, в свою чергу, означає, що його навчання у Центральній академії красних мистецтв і мистецьке

становлення (на відділенні настінного живопису, яке він завершив у 2000 році) відбувається вже цілком під впливом нових ідей, сформованих у 1980–1990-х роках.

Окреслимо ті ідеї, які, на наш погляд, і стали підґрунтям для творчих пошуків Хуан Юсіна. У 1980-ті роки важливим рупором мистецьких перетворень у Китаї став журнал «Мейшу» («Образотворче мистецтво»), на сторінках якого виступали відомі художники – практики і теоретики, зокрема, видатний митець-реформатор старшого покоління У Гуанчжун «реабілітував» абстрактне мистецтво, підкреслюючи, що головне в ньому, це звернення до краси форми, а форма, в свою чергу, наріжний камінь мистецтва. До цієї думки доєднувався і художник-теоретик Пен Де, вважаючи, що головна мета мистецтва – розкрити естетику і красу форми (Хао Сяо Хуа, 2013: 922).

Треба відмітити, що значну роль на цьому етапі трансформацій китайського мистецтва відігравали саме митці старшого покоління, які раніше встигли ознайомитися з європейським живописом і намагалися реформувати підходи до мистецтва в своїй країні але зазнали переслідувань під час «Культурної революції». З кінця 1970-х років вони знову змогли зайняти активну реформаторську позицію і суттєво вплинули на мистецьку молодь. Окрім вже згаданого У Гуанчжуна, це були Лю Хайсу, Сюй Бейхун, Ян Веньлан, Цзинь Шаньї (Ковальова, 2020: 68–72).

Тим часом, лібералізація суспільства у цілому, привела і до появи в мистецтві так званої «Нової течії – 85» і захоплення китайської молоді європейськими досягненнями модернізму і постмодернізму, а 1990-ті китайська мистецька критика називає «багатополюсним періодом», маючи на увазі всебічний і розмаїтий розвиток китайського мистецтва, де поряд з новітніми течіями не відкидалась й класика (Хао Сяо Хуа, 2013: 923).

У 1989 року практик і теоретик Ма Чен Сян сформулював принципи так званої «нової каліграфії», що, на нашу думку, відповідають в цілому особливостям розвитку китайського мистецтва у даний період. Це багатоаспектність мистецтва, вихід за установлені межі традиційного мистецтва, що корелює із поверненням до природи як першоджерела, руйнування системи балансів і стримувань, креативність як необхідна свобода для створення нових ідей (Чен Чжоу, 2016: 182). У той же час, складається концепція про три складові сучасної китайської культури: «технічна характеристика» – «вища форма» – «культивация творчої свідомості» (Чен Чжоу, 2016: 184). Під першим розуміється професіоналізм виконання, під другим обов'язкова присутність «ідеї» в мистецькому творі, а ось третє, і є фактично тією ланкою, яка на сучасному етапі є важливою для митців, бо вона повинна розкрити індивідуальність художника.

Концентруючись безпосередньо на проблематиці пейзажу, дослідник Лю Мінсюань також підкреслює що на зміну впливу реалізму і навіть імпресіонізму, які поширилися в Китаї ще в період реформ на початку XX століття, після подій 1980-х років у пейзажі розповсюдилися модерністичні прояви, абстрактний живопис (Лю Мінсюай, 2023: 135–136). При цьому Лю Мінсюань, не заперечуючи впливи європейських та інших зразків на сучасне китайське мистецтво, акцентує увагу на тому, що вже на початок 2000-х років саме явище полістилізму обов'язково має в собі національну компоненту, яка дозволяє суміщати китайські традиційні підходи і принципи пейзажу з їх мистецьким вираженням за допомогою різних стилістичних прийомів і живописних технік.

Спираючись на наведені тези, проаналізуємо три роботи сучасного митця Хуан Юсіна. І першою розглянемо роботу «Мапа Коулуну», яку формально простіше ідентифікувати як сучасну інтерпретацію пейзажу в класичному вигляді «Шань-Шуй». У той же час вона виглядає химерним відбитком, своєрідним фотонегативом класичного пейзажу, чого і прагне автор, балансує на лінії схожості-несхожості, класики-авангарду. Насправді, від класики тут чимало, починаючи з схеми пейзажу, його композиційного строю. Він дуже нагадує пейзажі тушшю на горизонтальних сувоях, автор навіть дає власну підказку в назві своєї роботи, говорячи про «мапу». Вона відсилає нас до далекосхідної візуалізації мандрів, в якій пейзаж водночас мав прив'язку до конкретної місцевості, щоби дати про неї уяву мандрівцю і, в той же час, зберігаючи умоглядну філософію базового

«ідеального» пейзажу «Шань-Шуй». Саме така «мапа» мандрівцями давнини могла сприйматися не тільки як сторінка з географічного довідника, а як мистецький твір. І Хуан Юсін прагне досягнути аналогічного ефекту, створюючи мистецьку «мапу» для реальної туристично привабливої місцевості Коулун, відомої у сучасних китайських любителів виразних природних ландшафтів.

Повертаючись до композиційного строю, бачимо наявність тієї «пустоти», яка у класичному живописі тушшю давала плановість і об'єм. Насправді, це протоки, бо реальна територія є острівною, проте як на класичному пейзажі ті ж пасма туману, скриваючи частину пейзажу, розбивали єдиний простір на плани, так і Хуан Юсін, діючи за допомогою неприродного кольору, досягає ефекту космічної фантастичної пустотності, де це вже не заливи чи протоки, а певна субстанція, з якої вириває більші матеріальні елементи, в яких можна розпізнати хвилі гір і такі ж хвилясті силуети дерев і рослинності. Простір картини, завдяки цій надприродній «пустотності», сприймається, як характерний і для багатьох європейських пейзажів, розподіл на три плани, хоча ми не маємо перед собою жодним чином так званої лінійної європейської перспективи.

Центральний план відведено зображенню, яке, на перший погляд можна сприйняти як монолітну різнокольорову масу, яскраво і фантастично розфарбований геологічний пласт. Однак при ближньому і уважному розгляді ми бачимо гори різної висоти, скельні піки, рослинність між ними. Інколи це дійсно зливається в єдиний «сплав», як буває, насправді, і в природі, коли на значній відстані дивитися на порослі лісом гори. Цей своєрідний ефект сприйняття оком розуміли й художники давнього Китаю. Ми можемо провести тут паралелі з роботою тушшю китайського художника-інтелектуала Ши Тао (XVII–XVIII ст.) «Берег з персиками, які квітнуть». Ми вважаємо, що Хуан Юсін на новітньому етапі використовував ті самі базові принципи роботи з «пустотою», які є основою згаданої роботи Ши Тао. Більш того, берег з персиками, завдяки роботі з білим кольором, як еквівалентом даоської пустоти, також починає сприйматися різнокольоровим «монолітом», який «плаває» у просторі.

Та як раз останнє зауваження виводить нас на наступний рівень, коли митці старшого покоління вже розпочали свої експерименти, і ті ж принципи Ши Тао доходять до покоління Хуан Юсіна, наприклад, через творчість У Гуанчжуна, тобто нашаровані на європейське мистецтво.

І Хуан Юсін теж робить свій крок, який теж виходить з вже аналізованої нами максими, що

мистецтво для китайських художників не розділяється окремо на ідеї і технології їх виконання, усе це працює водночас, щоби висловити індивідуальний підхід митця. Хуан Юсін з одного боку робить все ніби за правилами класичного пейзажу, але робить усе по іншому. Ця його робота (як і наступні), це живопис на полотні акриловими фарбами, бо на відміну від олійних, вони своєю водянистою фактурою схожі на роботу, виконану тушшю. Проте їх підкреслена яскравість, певна технологічна «промисловість», стають ознакою новітньої технологічної цивілізації. Неприродні кольори в роботі Хуан Юсіна роблять формальний «Шан-Шуй» також новітнім, а його «мапа», це вже «діалог» з сучасною рекламою, з яскравими буклетами для туристів, які так люблять мандрувати до Коулуна.

Згідно нашій «схемі» і наступні роботи Хуан Юсіна також відображають тріаду давнє-нове-новітнє. Такою є живопис акрилом на полотні з не менш промовистою назвою, ніж у попередній роботі, «Дош на Сені». Тобто митець одразу пропонує нам ланцюжок асоціацій, яким ми повинні йти зрозумілим для посвячених шляхом. Сена, Париж, імпресіоністи, старше покоління китайських митців, які з цього починали експерименти, які змінювали китайське мистецтво – таким ніби є цей шлях. Та постає одне важливе формальне питання – чи взагалі цю роботу можна назвати пейзажем? І починаючи відповідати на нього, ми виходимо з шляху простих асоціацій до складної історії трансформації пейзажу у XX столітті безпосередньо в Європі. Оскільки дош у виконанні Хуан Юсіна, насправді, не має безпосередніх асоціацій з імпресіонізмом. Звісно, можна пригадати «Дощовий ранок на Сені» Клода Моне або дощові краплі від імпресіоніста Гюстава Кайботта, проте це лише початок, який веде Хуан Юсіна через європейські течії більш пізніх часів: постімпресіонізму Ван Гога, фовізму Моріса Вламінка і до оп-арту другої половини XX століття. Це найбільш узагальнений варіант шляхів розвитку, які ведуть і до відповідних змін по відношенню до пейзажу в картині Хуан Юсіна, коли він фрагментується, фокусується, але, на наш погляд, отриманий таким чином фрагмент пейзажу не перестає бути пейзажем.

І в цьому плані, ситуація, в якій Хуан Юсін демонструє підходи, характерні для європейського погляду на пейзаж другої половини XX століття, не є запереченням паралельного руху з проявами традиційного китайського мистецтва. Ми достатньо місця у першому розділі цієї роботи присвятили впливу базових філософсько-релі-

гійних систем Давнього Китаю на пейзаж, щоби зараз коротко нагадати, що необхідність бачити у малому велике, у частці ціле, увійшла в саму систему традиційного китайського мистецтва. Таким поглядом треба дивитися європейську за виконанням роботу «Дош на Сені». І вже у сполученні несполученого проглядає авторська ідея художника, який впевнений, що його фрагмент пейзажу хоча й по різному але оцінить і західний і східний глядач.

Тільки осягнувши цей шлях, яким просувається у трансформаціях сучасного пейзажу Хуан Юсін, ми можемо перейти до третьої проаналізованої нами роботи «Сяяння» і пояснити, чому ми також відносимо її до царини пейзажу. Немає сумнівів, що ця робота була б неможливою без попереднього періоду знайомства молодих китайських митців з європейським абстракціонізмом. І, в даному випадку, здається годі шукати якихось відсилок до класичного китайського мистецтва. Проте це не так, що може знайти своє підтвердження при погляді на роботу «10 тисяч потворних плям» видатного китайського майстра кінця XVII – початку XVIII ст. на ім'я Ши Тао. Тут суттєво відрізняються самі принципи «абстракції», хоча й викликані у мистецькому житті тим самим бажанням відійти від «класики». Однак в китайському варіанті ідеї не змінюються, є бажання відійти від їх зображення усталеними класичними схемами, а в європейському мистецтві абстракціонізм, як і інші авангардні напрями, пропонував ідейні зміни, тому й супроводжувався різними маніфестами. Старші трансформатори китайського пейзажу діяли саме в першому варіанті, шукаючи нових візуальних виражальних схем. Такими є, наприклад, пейзажі У Гуанчжуна. І таким мистецьким шляхом продовжує йти Хуан Юсін у своєму «Сяянні». Він максимально прибирає усе матеріальне, що формально ріднить його картину з європейським нефігуративним абстракціонізмом. Згідно ж китайському погляду, він максимально концентрується на передачі «пустоти», тобто «виймає» саме Дао з пейзажу «Шань-Шуй», зображаючи його майже засліплююче для простого ока, космічне сяяння. При цьому його улюблені акрилові переливи не втрачають зв'язків з космосом природним, пейзажним – сяянням води, сонця, місячної ночі, зелені і неба, тобто сяянням самого життя.

Висновки. На прикладі трьох живописних робіт Хуан Юсіна ми продемонстрували, що у його творчості присутня певна «програма», яка є близькою до загальної ситуації з трансформацією пейзажу у новітньому китайському мис-

тецтві. Базова сутність цієї трансформації має коріння одразу в трьох мистецьких вимірах, які демонструє у своїх картинах Хуан Юсін: перший – базові принципи національного мистецтва (Ши Тао); другий – китайські трансформації пейзажу у старшого покоління майстрів (У Гуанч-

жун); третє – європейські погляди на мистецтво ХХ століття (від постімпресіонізму до модернізму). Поєднуючись в просторі однієї роботи, ці три виміри породжують особливий синкретичний мистецький вимір, який і візуалізує виокремлену нами «програму» Хуан Юсіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковальова М., Лю Фань Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33. Т.1. С. 68-75.
2. Лю Мінсюань Міський пейзаж у китайському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дисертація доктора філософії: 023. Харків, 2023. 157 с.
3. Хао Сяо Хуа Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. 2013. № 5. С. 920-925.
4. Чен Чжоу Сучасна китайська каліграфія в наукових дискусіях кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2016. №1. (Вип. 34). С. 181-187.

REFERENCES

1. Kovalova M., Liu Fan (2020) Oliinyi peizazhnyi zhyvopys u Kytai XX stolittia (tradytsiini ta innovatsiini osoblyvosti). [Oil landscape painting in China of the 20th century (traditional and innovative features)] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 33. T.1. S. 68-75. [In Ukrainian].
2. Liu Minsuan (2023) Miskyi peizazh u kytaisкому zhyvopysi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia. [Urban landscape in Chinese painting of the second half of the 20th – early 21st centuries]: dysertatsiia doktora filosofii: 023. Kharkiv. 157 s. [In Ukrainian].
3. Khao Siao (2013) Khua Aktualni problemy kytaisckoho mystetstva druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia v konteksti tradytsii ta novitnikh estetychnykh kontseptsii. [Actual problems of Chinese art during the second half XX–early XXI centuries in the context of traditions and modern aesthetic concepts] *Narodoznavchi zoshyty*. № 5. S. 920-925. [In Ukrainian].
4. Chen Chzhou (2016) Suchasna kytaiska kalihrafiia v naukovykh dyskusiiakh kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [Modern Chinese calligraphy in scientific discussions of the late 20th and early 21st centuries] *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. №1. (Vyp. 34). S. 181-187. [In Ukrainian].