

*У Сянь
аспирант Белорусского
государственного университета
(г. Минск, Республика Беларусь)*

ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ-МОДЕРНИСТОВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВВ.

В 1960-х –1970-х гг. китайское изобразительное искусство было тесно связано с государственной идеологической пропагандой. Это обстоятельство сильно ограничивало творческие задачи, которые художники, как правило, достигают в свободных условиях поисков и экспериментов, что всегда обуславливает прогрессивное развитие искусства. Ряд китайских художников вынуждены были покинуть пределы КНР и продолжить свои творческие искания в других странах. Они добились там высокого признания и смогли раскрыть свои выдающиеся дарования.

За биографическими сведениями и образами многочисленных произведений скрывается большой и напряженный творческий путь великих новаторов, сумевших начать полноценный художественный диалог искусства Востока и Запада, который сейчас по праву воспринимается как величайший эволюционный путь модернизма XX – начала нашего столетия. Судьба этих художников не была легкой и однозначно успешной, каждый из них много испытал на своем веку, чтобы стать на равных среди лидеров международного модернизма своего времени.

Линь Фэнмянь родился 22 ноября 1900 г. в поселке Майсянь (провинция Гуандун) в семье резчика по камню. Увлеченность рисованием, несомненно, была привита сыну отцом, который помимо своего основного ремесла также занимался рисованием традиционных праздничных картинок. В 19 лет юноша уже не просто решил стать художником, но стремился получить необходимое профессиональное образование в Европе.

Благодаря материальной поддержке его семьи, молодому художнику удалось в 1921 году начать учебу во Франции в Дижонском художественном училище, а затем продолжить ее в Парижском высшем училище изящных искусств. Оказавшись в одном из самых прогрессивных центров мировой культуры, молодой китайский художник не только освоил основы реалистического европейского искусства, но увлеченно открывал для себя самые новые тогда достижения западного модернизма, которые в начале 1920-х гг. уже были достаточно популярными и признанными. Это – символизм, фовизм, кубизм, экспрессионизм и др. В 1925 г. он возвращается на родину и активно включается в творческую, педагогическую и искусствоведческую деятельность.

Линь Фэнмянь вскоре стал уважаемым преподавателем Пекинского художественного училища, а затем и Ханчжоуского художественного училища. Его по праву считают основателем Китайской государственной академии искусств, в которой он внедрял прогрессивную программу подготовки творческих специалистов на принципах равноправного синтеза национальных и западных художественных начал. Как художник он давал своим ученикам живой пример многочисленными живописными новациями, которые приводили в панику консервативных почитателей старины, но вдохновляли искателей новых художественных истин. По крайней мере его ученики Ли Кэжань, У Гуаньчжун, Чжао Уцзы, Чжу Дэцунь, которые последовали смелым советам своего педагога, в дальнейшем стали известными и уважаемыми китайскими художниками [1].

После создания КНР художник возлагал большие надежды на поддержку руководством молодой республики его современного творческого стиля. Но последовала официальная тенденциозная критика в “вестернизации”, в несоответствии творческих устремлений “прозападного” живописца-“формалиста” магистральным идейным установкам, предписанным для обязательного следования подавляющего большинства мастеров изобразительного искусства.

Не одно десятилетие лидер современного искусства незаслуженно оставался в забвении у себя на родине и даже подвергался гонениям. В 1977 г. Линь Фэнмянь, под предлогом навестить родственников, переезжает в Гонконг, который стал для него последним жизненным пристанищем. Там он продолжал интенсивно работать на протяжении более чем двадцати лет, во многом интерпретируя свои достижения предшествующих периодов. Как известно, китайские художники предпочитают создавать серийные произведения на волнующие их темы, посвящая этому многие годы творчества и постоянно совершенствуя мастерство и виртуозность изображаемого.

Это относится и к живописным циклам и сериям Линь Фэнмяня как раннего, так зрелого и позднего периодов. В 1970-х гг. художника уже не могли не заметить на различных выставках, коллекционеры начали охотно приобретать его впечатляющие живописные творения. Однако, не сразу в КНР, где уже началась культурная либерализация 1980-х, о нем своевременно вспомнили. 12 августа 1991 г. художник почил навеки в Гонконге в очень зрелом возрасте, оставив после себя величайшее творческое наследие, которое по-праву принадлежит не только дорогом сердцу Китаю, но и всему миру.

Надо сказать, что этот замечательный художник создал, благодаря своему приобщению к глобальному творческому синтезу, свой ярко выраженный индивидуальный живописный стиль, что является для многих недостижимой вершиной истинного искусства. Чтобы

достигнуть эмоциональной гармонии своих творений, он избирает для них “спокойный” квадратный формат, что также стало необычным новшеством для дальневосточных зрителей. Художнику также удалось добиться неповторимого богатства колористических отношений в своих натюрмортах, пейзажах, сюжетных сценах, которые в китайской традиционной живописи столетиями были классически монохромными или слегка подкрашенными.

Линь Фэнмянь хорошо знал творчество величайших французских мастеров модернизма Анри Матисса, Пабло Пикассо, Марка Шагала, но никогда не “копировал” их художественных открытий. Скорее “переводил” их творческие идеи, ему близкие и понятные, на свой индивидуальный художественный язык. Так появилась его живописная серия “Китайских красавиц” в шелковых халатах, что стало безусловной вершиной его лирического видения национального идеала красоты. Более гротесково-экспрессивными воспринимаются танцы героев его серии “Актеры Пекинской оперы”. Но внимательно присмотреться – это, возможно, дружеские торжественные объятия фантастических персонажей, символизирующих творческое соединение восточной и западной цивилизаций.

Всю свою горячую любовь к трудовому народу он воплотил в сериях “Рыбаков”, “Ткачих”, “Крестьян”, которые своим монументально-обобщенным видом впечатляют значительно правдивее и глубже, нежели пафосные и надуманные идеологические штампы на тему “трудовых подвигов” в плакатах периода процветающего маоизма.

В пейзажах художник, глубоко осознающий величие национальных традиций жанра “шан шуй”, достиг исключительного лаконизма, но обогатил его разнообразными драматическими и лирическими мотивами водных потоков, цветущих садов, тихих природных уголков. Особенно трепетными в пейзажах у него получались птицы, стремительно летящие или, нахохлившись, сидящие на ветках под дождем, грустно и многозначительно взирающие на зрителя [2].

В 1980-х гг. он создает свой известный “Автопортрет”, в котором с мудрой улыбкой измеряет зрителя всепонимающим взглядом. Можно понять его без слов: несмотря на все привратности судьбы, художник остался верным своим творческим целям и верил, что его настоящему оценят новые поколения людей Востока и Запада.

В настоящее время все больше приобретает международное признание творчества выдающегося китайско-французского художника-живописца Зао Вуки. [3] Его настоящее имя и фамилия Чжао Уцзи. Он родился в 1921 г. в Пекине в состоятельной семье, в которой ценили традиционное искусство. Но будущий художник был увлечен европейским модернизмом.

Его творческая судьба сложилась достаточно успешно. В 1948 г. молодой художник переехал на постоянное жительство в Париж, где сразу нашел близких друзей и единомышленников, начал выставлять свои произведения на многочисленных выставках в престижных галереях. Его относят к самым известным представителям Второй Парижской школы художников-модернистов конца 1940-х – начала 1950-х гг. [3. с.3; 4, с.32]

Его пребывание в США в 1957 г. также принесло ему признание и успех. Он познакомился там с представителями такого передового направления в живописи, как «абстрактный экспрессионизм». С 1959 г. Зао Вуки также переходит в своем творчестве символическую границу, которая отделяет фигуративные изображения на живописной плоскости от его абстрактных решений.

С того времени он также перестал давать конкретные названия многим своим новым произведениям, подписывал только даты завершения работ. Это позволяет каждому зрителю субъективно и свободно воспринимать его абстрактные композиции, не ограничивая свои самые многообразные ассоциации, возникающие при их быстром или длительном рассмотрении [5, с.327].

Немаловажную роль в судьбе великого художника в поздний период творчества сыграло его личное знакомство с Президентом Франции Жаком Шираком (1995-2007), который был большим ценителем восточного искусства и даже предложил художнику принять французское гражданство. [4, с.57] За великие достижения в сфере художественной деятельности Зао Вуки

был награжден Орденом Почетного легиона (1993), что является свидетельством высшего официального признания Франции. В 1998 г. художник посетил со своими выставками Пекин и Шанхай, где его ожидал заслуженный успех на родной китайской земле.

Так сложилось, что большинство европейских искусствоведов связывают живопись Зао Вуки с пейзажными образными началами, хотя, как известно, в абстрактном искусстве не существует разделения на жанры, на конкретизированные сюжеты и мотивы. Но ощущения природной первоосновы в каждом его произведении настолько завораживают, что возникло даже такое оригинальное определение как «абстрактный пейзажизм» Зао Вуки [5, с.117].

В композициях художника нетрудно ощутить колористические и контрастные соотношения больших и малых цветовых плоскостей и пятен, соответствующие разным временам года, когда сияет солнце или небо покрывается свинцовыми тучами и т.д. Можно также утверждать, что небесное пространство со своим необъятным чистым сводом разных расцветок или заполненное разного очертания облаками и тучами -- вполне абстрактное по своему естественному виду.

Также на земле и на воде можно увидеть очень много удивительно выразительных поверхностей, органических творений природы, которые могут вдохновлять тех, кто ищет связь природы с абстрактным искусством. Поэтому нельзя не согласиться с мнением близкого друга художника Анри Мишо (также известного художника и поэта), который писал: «Зао Вуки расстался со зримой реальностью. Но его картины сохранили семейную связь с природой» [5, с.143].

Многие исследователи творчества художника отмечают, что уже с 1960-х гг. он начал использовать в абстрактной живописи органическое соединение европейских и восточных традиций в передаче загадочного образного пространства. Как известно, в традиционной китайской живописи всегда присутствует большая и незаполненная цветовыми пятнами и штрихами поверхность бумаги или ткани. Это усиливает ощущение многозначительности и образной глубины в такой лаконичной и обобщенной недосказанности.

Иероглифические изречения, которые присутствуют в каждом традиционном живописном свитке, также трансформируются в абстрактной живописи Зао Вуки в разнообразные «эмоциональные графемы» – резкие и порывистые движения кисти, которые дополняют и объединяют светлые и насыщенные цветовые пятна на очень больших по размерам полотнах. В целом, создается такая образная картина жизненных наблюдений и созерцаний, переживаний и неповторимых чувственных состояний, которая глубоко затрагивает и впечатляет бесчисленных зрителей как на Западе, так и на Востоке.

Зао Вуки, как яркий представитель новаторской парижской школы искусств, создавая на протяжении почти шестидесяти лет свои удивительные по многообразному звучанию цветов «колористические симфонии». Более того, он сумел обогатить их образную выразительность дальневосточными цветовыми ритмами и контрастами. До него, пожалуй, таких инноваций в абстрактной живописи еще не существовало.

В настоящее время постоянно возрастает интерес к творческому наследию Зао Вуки на престижных аукционах искусства, в среде коллекционеров, художников, культурологов, исследователей современного искусства и др. Его многочисленные произведения таят в себе еще много удивительных и нераскрытых образных идей, осмысление которых необходимо для многогранного развития глобального диалога культур.

Валас Тинг стал американо-китайским художником, известным своими очень яркими «флуоресцентными» живописными картинами с изображениями кошек, эротических обнаженных тел и цветов. «Картины — мой мед, краски — мои цветы, скорость — вот что требуется от художника — он должен рисовать так же быстро, как стреляет пистолет», — писал он о своей скоростной и экспрессивной технике живописи.

Его настоящее фамилия и имя Дин Сюнцзоань. Он родился 13 октября 1929 года в Уси, Его, в определенной степени, можно назвать талантливым самоучкой, Тинг некоторое время

посещал Художественную академию в Шанхае. Затем он некоторое время поселился в Гонконге, а затем, переехав в Париж в 1952 году, познакомился со многими членами движения CoBrA, а именно, с Карелом Аппелем, Пьером Алешинским и Астером Йорном. Это были лидеры послевоенного стиля информализма, совмещающего разные приемы абстракционизма, экспрессионизма, и т.п. Поскольку основатели группы были из трех соседних стран (Дания, Бельгия и Голландия), то и название группы связано с заглавными буквами, обозначающими столичные центры (Копенгаген, Брюссель, Амстердам). Здесь, в среде модернистов, он и получил свои латинизированные имя и фамилию: Валас Тинг (Walasse Ting).

Позже, в 1957 году Тинг переехал в Нью-Йорк, где погрузился в художественную жизнь и укрепил свои связи с абстрактным экспрессионизмом. В этот период он включил в свою практику смелые штрихи традиционной китайской каллиграфии.

Получив признание критиков, он был удостоен стипендии Гуггенхайма в 1970 году. Его красочные картины в стиле условного двухмерного фигуративизма вызвали восхищение множество поклонников такого оптимистического и безудержного «фонтана образных эмоций». Надо отметить, что он является также известным англоязычным постмодернистическим литератором, автором 13 книг («One Cent Life», 1964, «All in my head» 1974 и др.) [б,с. 340].

С 1990-х гг. художник жил в Амстердаме, но постоянно выезжал в творческих целях в США. Валас Тинг ушел из жизни на пике своей славы 17 мая 2010 года в Нью-Йорке в возрасте 80 лет. Сегодня его работы хранятся в коллекциях Смитсоновского музея американского искусства в Вашингтоне, в Музее современного искусства в Нью-Йорке, в Художественном институте Чикаго, в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, в Музее Нортон Саймона в Пасадене, в Галерее Тейт в Лондоне, в Центре Помпиду в Париже, в Художественном музее Гонконга и др.

Надо отметить, что большое творческое наследие художника еще не в достаточной степени получило широкую известность в современном Китае. Но не представляет большой сложности для китайских искусствоведов в последующие годы более углубленно раскрыть особенности и достижения этого великого мастера модернистской живописи, в которой органично сливаются восточные и западные новаторские начала.

Среди китайских мастеров искусств, которые жили и творили во Франции, одной из первых была женщина-художница Пан Юйлян (1895-1977). Она родилась в Янчжоу в провинции Цзянсу. Ее удочерил дядя после безвременной смерти родителей. Она была известной как первая китаянка, которая занималась масляной живописью.

В 1920 году Пан Юйлян сдала вступительные экзамены в художественную школу города Цай, где изучала живопись. Оттуда она поехала в Лион и Париж, чтобы продолжить обучение. В 1925 году она выиграла престижную Римскую стипендию для обучения в Академии изящных искусств в Риме.

В 1926 году Пан Юйлян получила Золотую премию за свои работы на Международной художественной выставке в Риме. В 1929 году известный китайский художник и педагог Лю Хайсу пригласил ее преподавать в Тайской художественной школе, и она вернулась в Китай. Ее также пригласили стать профессором искусств в Нанкинском национальном центральном университете. С 1929 по 1936 год она провела пять персональных выставок в Китае.

Ее работы с изображением обнаженных женских моделей, в которых она часто изображала себя, в 1930-х годах вызвали большой скандал в среде чиновников и консерваторов. Ей напомнили даже со злорадством о горестных годах ее юности, когда ее насильственно продали в дом терпимости из-за материальных проблем в приемной семье. К сожалению, такое практиковалось в Китае не единожды вплоть до конца 1940-х гг. Поэтому художница-модернистка не стала вступать в неравную борьбу с общественной рутинной и уехала навсегда в Париж в 1937 году.

Там она очень плодотворно продолжила творить еще на протяжении последующих сорока лет. Благодаря своей известности, она была избрана президентом Китайской французской художественной ассоциации. Ее работы выставлялись, в Великобритании, США, Германии, Японии, Италии, Швейцарии, Бельгии и других странах мира. Только в 1985 году многие из ее работ были возвращены в его родную страну, где они хранятся в Национальном художественном музее Китая в Пекине и в Аньхойском музее в г. Хэфэй[7].

С тех пор ее личная жизнь и творчество все больше начинают привлекать внимание зрителей и деятелей культуры, о ее непростой судьбе и величии творчества создаются романы и кинофильмы в Китае и США.

Пань Юйлян была первой из китайских художниц, которая в творчестве обратила внимание на свое собственное "я", на самоощущение современной женщины. Поэтому в ее живописном наследии так много, словно солнечно-светлыми и проникновенными движениями чувств на острие кисти, написанных женских портретов, натюрмортов, пейзажей, камерных интимных сцен. Во многом ее творчество созвучно живописи и графике двух выдающихся французских художниц, ее старших современниц: Сюзанны Валадон (1865-1938) и Мари Лорансен (1883-1956).

Вполне вероятно, что творчеством этих выдающихся художников не ограничивается число новаторских личностей, творивших за пределами Китая во второй половине XX в. Эта задача требует еще большей поисковой работы и новых открытий.

Но приведенные примеры убеждают в том, что развитие китайского искусства не знает границ и, благодаря ярким и целеустремленным личностям, которые смогли взять на себя инициативу, китайский модернизм в искусстве не утратил своего движения вперед, стал неотъемлемой частью международных достижений новаторского искусства второй половины XX века.

В творчестве этих художников нашли также свое подтверждение великие возможности представителей китайской цивилизации в деле международного и прогрессивного диалога искусств, который является одним из важнейших векторов развития современного мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. 林风眠《我们要注意——国立艺术院讲演，亚波罗第 1 期，1928 年.56 页=Линь Фэньмянь. Лекции Национальной академии искусств.1928. – 56 с.
2. Лю, Ц. Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: от традиции к новаторству в пейзажной живописи нового Китая / Ц. Лю // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1-1. – С. 334-342.
3. Крючкова, В.А. Творчество Зао Вуки: на перекрестке двух традиций / В. А. Крючкова // Грани творчества. Выпуск 2. – М: Прогресс-Традиция, 2005. – С.319-339
4. Marquet, F. Zhao wu ji : Carnets de voyage 1948-1952 / F. Marquet. – Paris: Éditions Albin Michel, 2006. – 160 p.
5. Zhao wu ji . Œuvres 1935-2010 / préface de Dominique de Villepin. -- Paris, Éditions Flammarion,2012. -- 392 p.
6. 陈丹青我与西藏组画北京：中国今日美术出版社，2011 年-123 页=Чен Данцин. Сборник рецензий на произведения избранных современных известных и великих художников / Чен Данцин. – Шанхай: Издательство Саньянь, 2005. – 344 с.
7. 张桂林.论潘玉良的绘画艺术及其成就[J].贵州大学学报(艺术版),2004,(第 2 期 =Чжан Гуйлинь. Живопись Пан Юйлян и ее достижения. Журнал университета Гуйчжоу(издание по искусству). 2004. – № 2. –39-42 с.