МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА»
(РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА)

На правах рукописи

ЧЖЭН ПИН

ТВОРЧЕСТВО У ГУАНЬЧЖУНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Том I

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент
Миклушевская Ирина Николаевна

Москва, 2026 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ У ГУАНЬЧЖУНА 17
1.1. Биография и творческий путь У Гуаньчжуна 17
1.2. Эволюция живописи У Гуаньчжуна 23
1.3. Исследование сущностных характеристик абстрактной живописи У Гуаньчжуна 29
1.4. Анализ абстрактного языка в творчестве У Гуаньчжуна 36
ГЛАВА 2. АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ В НОВЕЙШЕМ КИТАЕ 54
2.1. Краткий обзор развития искусства в XX - м веке до эпохи нового Китая: предшественники модернизма 54
2.2. Обзор развития искусство после образования КНР (эпоха Нового Китая) 61
2.3. История возникновения и развития абстрактной живописи в Китае 63
2.4. Анализ ключевых работ представителей абстрактной живописи Новейшего Китая 89
ГЛАВА 3. ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА У ГУАНЬЧЖУНА НА АБСТРАКТНУЮ ЖИВОПИСЬ НОВЕЙШЕГО КИТАЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ 113
3.1. Историческая роль и ценность художественного вклада У Гуаньчжуна в развитие абстрактной живописи 113
3.2. Проблемы и пути развития современной абстрактной живописи Китая 118
3.3. Художественный опыт У Гуаньчжуна и его значение для развития современной китайской абстрактной живописи 122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 140
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 145

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы

Абстрактная живопись, в силу исторических и социокультурных факторов, является относительно молодым направлением в истории китайского искусства, начав активно развиваться в 1980-е годы в результате трансформации китайского общества. До раннего этапа реформ и появления тенденций к открытости Китая ключевой фигурой и важной движущей силой, способствовавшей формированию новой ситуации в мире искусства, был художник У Гуаньчжун (1919–2010). Его теоретическая и практическая деятельность привела к первому теоретическому обсуждению абстрактного искусства в Китае. Хотя настоящего абстракционизма в то время еще не существовало, благодаря ему были выделены и описаны ранние предвестники китайского абстрактного искусства; дискуссия, инициированная У Гуаньчжуном, стала предвестником зарождения национального абстрактного искусства. В конце 1970-х – начале 1980-х годов У Гуаньчжун умело связал тенденции модернистского искусства, существовавшего до становления Нового Китая, с пропагандой художественной чистоты в 1980-х годах и развитием китайского абстрактного искусства после 1990-х годов. У Гуаньчжун обобщил эстетическое чувство, дух и форму изображаемых объектов и сформировал базу для возникновения национальной школы абстрактной живописи.

Актуальность темы исследования определяется важностью изучения творческого пути У Гуаньчжуна (его теоретических изысканий и художественной практики) для понимания контекста и траектории развития абстрактной живописи в Новейшем Китае и ее современного состояния.

Объектом исследования является теоретическое наследие и художественное творчество У Гуаньчжуна в контексте развития абстрактной живописи в Новейшем Китае.

Предметом исследования являются объективные и субъективные

предпосылки перехода У Гуаньчжуна от классического к абстрактному искусству, формы и техники художественного выражения У Гуаньчжуна и их влияние на развитие абстрактной живописи в Новейшем Китае.

Цель исследования заключается в том, чтобы на основании систематического многомерного анализа творческих работ У Гуаньчжуна и его теоретических изысканий определить степень его влияния на эволюцию и перспективы развития абстрактной живописи Китая.

Для достижения данной цели необходимо решение следующих **исследовательских задач**:

– проследить творческий путь У Гуаньчжуна от традиционной китайской живописи к абстракции, проанализировать абстрактный язык в творчестве У Гуаньчжуна;

– раскрыть этапы исторического становления китайского абстрактного искусства, обозначить формы влияния традиционного китайского искусства на абстрактную живопись, а также дать содержательный анализ существенных изменений художественных форм, материалов и ресурсов, появившихся в процессе трансформации традиционного искусства Китая, которые не только позволили расширить спектр способов художественного выражения, но и открыли широкие перспективы для развития китайской абстрактной живописи в глобальном художественном контексте;

– изучить ключевые работы представителей абстрактной живописи Новейшего Китая;

– оценить историческую роль У Гуаньчжуна в развитии и трансформации абстрактной живописи в Китае, выявить его уникальное положение в истории современного китайского искусства, установить теоретическую ценность и практическую значимость его художественного творчества;

– рассмотреть текущую ситуацию в абстрактной живописи КНР и определить тенденции и возможные проблемы будущего развития.

Научная новизна исследования определяется следующими факторами:

– проанализирована эволюция живописи У Гуаньчжуна и приведена содержательная характеристика его абстрактного творчества, в том числе в области извлечения эстетики из природных объектов, применения чистых абстрактных языковых элементов для выражения эмоциональных чувств и духовных эмоций, а также дана оценка особенностей его фирменного почерка: использование цвета, линий, точек, композиции и сочетание наполненности и пустоты;

– определены четыре основных исторических этапа, отражающие трансформацию абстрактной живописи в Новейшем Китае с учетом специфических черт социокультурного контекста, а также ключевые события, фигуры и творческие работы этих периодов: 1) Эпоха реформ и открытости (1979–1985 годы), 2) «Новая волна» (1985–1989 годы), 3) «Новая сцена» (1990–2000 годы), 4) Новейшее время – XXI век;

– подтверждена историческая роль и ценность художественного вклада У Гуаньчжуна в развитие абстрактной живописи Новейшего Китая, выявлены актуальные проблемы данного направления искусства в локальном культурном контексте: вопрос об эстетическом вкусе, коммерциализация, банальность, проблема образования и отсутствие теоретической базы;

– актуализирована проблема сущности современной китайской абстрактной живописи в связи с закрепившимся феноменом псевдоабстрактного искусства, преобладанием коммерческого начала над творческим, а также вызовами, порождаемыми цифровыми технологиями и их применением в коммерческих целях.

Хронологические рамки диссертационного исследования соотносятся с эпохой Новейшего Китая, начиная с завершения «культурной революции» в 1976 г. по настоящее время, поскольку данный период ознаменовался открытием и либерализацией китайского искусства, активным

проникновением и адаптацией западных направлений в творчестве китайских художников. Именно в данном временно́м отрезке были выполнены большинство главных абстрактных работ У Гуаньчжуна, а также зародилось новое движение в искусстве – «Новая волна» (1985–1989 гг.).

Географические рамки исследования охватывают провинции и специальные административные районы Китайской Народной Республики, в которых работал У Гуаньчжун, а также отдельные районы Франции, где художник обучался некоторое время. Следует отметить, что на своих картинах У Гуаньчжун изображал множество городов и деревень, но особенно часто – район Цзяннань[1].

Методология исследования опирается на культурно-исторический метод, социокультурный анализ, формально-стилевой анализ, сравнительный анализ. Обращаясь к творчеству отдельных художников или определенных течений, автор диссертации использует методику монографического анализа. В данном диссертационном исследовании реализован междисциплинарный научный подход.

Положения, выносимые на защиту:

– теоретические работы У Гуаньчжуна, а также последовавшая после их публикации дискуссия оказали значительное влияние на принятие абстрактной живописи в Китае;

– творческий путь У Гуаньчжуна, его последовательное движение в сторону абстракции стали примером истинного и непреклонного служения искусству и своим идеалам;

– творческое наследие У Гуаньчжуна, а также современное развитие абстрактной живописи в Китае доказывают, что китайская абстракция в значительной мере опирается на традиционную живопись и древнюю восточную философию.

– абстрактная живопись в Китае в настоящее время сталкивается с рядом

[1] Территория в КНР к югу от реки Янцзы, занимает южную часть провинций Цзянсу и Чжэцзян.

проблем, однако продолжает развиваться, распространяться и занимает значимое место в мировом искусстве.

Источники исследования:

1. Художественные произведения, созданные У Гуаньчжуном и китайскими художниками в рамках исследуемого временного интервала.
2. Теоретические работы У Гуаньчжуна: «Формальная красота живописи», «О красоте абстракции» и «Определяет ли содержание форму?».

Степень изученности проблемы

В истории развития современного китайского искусства тема внедрения и локализации абстрактного искусства играет важную роль. В этом процессе У Гуаньчжун (1919–2010), как ключевая фигура переходного периода современного китайского искусства, оказал глубокое влияние на развитие национальной абстрактной живописи посредством своего художественного творчества и теоретических разработок.

В последние годы исследования творчества У Гуаньчжуна сформировали относительно систематизированную теоретическую базу. Искусствоведы и критики провели многочисленные дискуссии о его художественной практике, глубоко проанализировав ее с разных точек зрения. Эти исследования включают обзор его творческой жизни, анализ техник живописи, позиционирование и оценочные высказывания в области абстрактного искусства, однако остается немало нерешенных вопросов, требующих углубленного анализа. В частности, необходимо более детально рассмотреть механизмы формирования абстрактного художественного языка У Гуаньчжуна, выявить его культурно-философские последствия, а также прояснить структурное значение данного опыта в контексте развития современного китайского искусства.

В историографическую базу настоящего исследования следует включить следующие направления:

– научные исследования (монографии, статьи, отчеты и др.), подготовленные ведущими китайскими искусствоведами;

– работы западных и российских исследователей, рассматривающих вопросы, связанные с китайской абстрактной живописью;

– специализированные периодические издания, освещающие события художественной жизни Китая («Изящные искусства», «Исследования по изобразительному искусству», Журнал Тяньцзиньской академии изящных искусств и др.);

– художественно-информационные интернет-ресурсы, освещающие культурные и художественные события, базы данных, персональные сайты художников и музеев.

К настоящему времени китайскими исследователями накоплен определенный объем литературы, посвященной изучению художественной жизни У Гуаньчжуна, его творческого пути и важных работ, например, мемориальный труд «Памятный сборник статей об У Гуаньчжуне»[2], составленный Научно-исследовательским центром искусства У Гуаньчжуна при Университете Цинхуа.

Изучая интеграцию индивидуального языка и приемов У Гуаньчжуна, теоретики живописи исследовали механизм формирования абстрактного языка с разных точек зрения, таких как композиция, цвет, линии и мазки кисти. В магистерских исследованиях Ван Сюин «Исследование искусства живописи У Гуаньчжуна»[3], Бу Лин «Исследование характеристик живописи У Гуаньчжуна»[4], Ми Сюнь «Рассказывая о картине Учителя У Гуаньчжуна»[5] и других систематически анализируется эволюция живописи У Гуаньчжуна. В работах Ван Шихая «Исследование искусства и просветление У

[2] 清华大学吴冠中艺术研究中心编. 吴冠中追思文集. 清华大学出版社, 2012. (Памятный сборник статей об У Гуаньчжуне. Научно-исследовательский центр искусства У Гуаньчжуна при Университете Цинхуа (ред.). Издательство Университета Цинхуа, 2012.)

[3] 王雪莹. 吴冠中绘画艺术研究. 福建师范大学, 2007. (*Ван Сюин*. Исследование искусства живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Фуцзяньский педагогический университет, 2007.)

[4] 卜灵. 吴冠中绘画艺术特色研究. 扬州大学, 2012. (*Бу Лин*. Исследование характеристик живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Янчжоу, 2012.)

[5] 米勋. 浅谈吴冠中先生绘画. 湖南师范大学,2013. (*Ми Сюнь*. Рассказывая о картине Учителя У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хунаньский педагогический университет, 2013.)

Гуаньчжуна»[6] и Се Ланьтао «Анализ художественных характеристик живописи У Гуаньчжуна»[7] авторы отталкиваются от художественной концепции и делают акцент на теоретическом осмыслении его творческих идей. В работах Лю Чуньюй «Исследования и практика искусства масляной живописи У Гуаньчжуна: сосредоточение на форме выражения произведений»[8], Го Цзысюй «Художественные особенности и влияние масляной живописи У Гуаньчжуна»[9], Чжао Хаомяо «Об исследовании языка китайской масляной живописи У Гуаньчжуна и эмоциональном выражении»[10] и др. проведен подробный анализ выразительности языка масляной живописи У Гуаньчжуна, подчеркивается его оригинальность в композиционной структуре и эмоциональном выражении. Работы Ши Хуантин «Исследование формы композиции картин тушью У Гуаньчжуна»[11], Сюй Жуньфан «Искусство туши У Гуаньчжуна»[12], Тан Ся «Исследование экспрессии живописи тушью У Гуаньчжуна»[13], посвященные исследованию У Гуаньчжуном современных методов выражения китайского и западного искусства в соответствии с развитием времени, проводят сравнительную оценку формальной красоты и художественной концепции масляной живописи и живописи тушью. Статья Цзян Дэсая «Творчество китайского

---

[6] 王世海. 吴冠中的艺术探索与启示. 河北大学, 2014. (*Ван Шихай*. Исследование искусства и просветление У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хэбэйский университет, 2014.)

[7] 解澜涛. 浅析吴冠中的艺术特点. 中国艺术研究院, 2018. (*Се Ланьтао*. Анализ художественных характеристик живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Китайская национальная академия искусств, 2018.)

[8] 刘春雨. 吴冠中油画艺术研究与实践. 延边大学, 2010. (*Лю Чуньюй*. Исследования и практика искусства масляной живописи У Гуаньчжуна: сосредоточение на форме выражения произведений. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Яньбянь, 2010.)

[9] 郭紫旭. 吴冠中的油画艺术特色及其影响力.南京艺术学院, 2010. (*Го Цзысюй*. Художественные особенности и влияние масляной живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Нанкинский университет искусств, 2010.)

[10] 赵皓淼. 论吴冠中的中国油画语言探索及情感表现. 山东师范大学, 2020. (*Чжао Хаомяо*. Об исследовании языка китайской масляной живописи У Гуаньчжуна и эмоциональном выражении. Дисс. … магистра искусствоведения. Шаньдунский педагогический университет, 2020.)

[11] 施黄庭. 吴冠中水墨形式构成研究. 湖南科技大学, 2013. (*Ши Хуантин*, Исследование формы композиции картин тушью У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хунаньский университет науки и технологий, 2013.)

[12] 许润方. 吴冠中水墨艺术. 山东艺术学院, 2019. (*Сюй Жуньфан*. Искусство туши У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Шаньдунский университет искусств, 2019.)

[13] 唐霞. 吴冠中水墨画的现代性表现研究. 广西师范大学,2019. (*Тан Ся*. Исследование экспрессии живописи тушью У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Гуансиский педагогический университет, 2019.)

художника XX века У Гуаньчжуна»[14] посвящена общему обзору творческого пути мастера и особенностям его манеры письма.

Следует упомянуть работы, посвященные кросс-культурной сравнительной перспективе абстрактного искусства. Абстрактные картины У Гуаньчжуна стали типичным примером сравнительного изучения китайского и западного искусства благодаря их международному признанию. Сравнению китайских и западных художников посвящено исследование Сюн Цзянь «Анализ и сравнение абстрактного языка в работах Мондриана и У Гуаньчжуна»[15], в котором сравнивается жизненный путь и творчество двух великих мастеров живописи, исследуется использование ими точки, линии, плоскости и цвета для создания самостоятельного образного мира через абстрактный язык. В работе также проводится сопоставление общих черт и различий между художниками как на формальном, так и на духовном уровне. Цуй Ци в работе «Сравнительное исследование картин Дж. Поллока и У Гуаньчжуна»[16] показывает, что оба художника на поздних этапах своего творчества вышли в сферу абстрактного экспрессионизма: Поллок демонстрировал мощь природы через технику разбрызгивания несмешанных красок, тогда как У Гуаньчжун передавал восточную эстетику с помощью игры оттенков туши на рисовой бумаге. Лю Фэйянь в работе «Китайский дух в абстрактных картинах У Гуаньчжуна»[17] всесторонне раскрывает, как художник интегрировал традиционное китайское мировоззрение в свои абстрактные произведения, а также анализирует его теоретический и практический вклад в модернизацию китайской живописи.

В этой связи уникальна точка зрения российской академической науки: М.А. Неглинская в статье «Абстрактный экспрессионизм в живописи У

---

[14] *Цзян Дэсай*. Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение. – 2014. – №9–1. – С. 109–116.

[15] 熊剑. 解析与比较蒙德里安和吴冠中作品中的抽象语言. 南昌大学, 2015. (*Сюн Цзянь*. Анализ и сравнение абстрактного языка в работах Мондриана и У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Наньчанский университет, 2015.)

[16] 崔琦. 波洛克与吴冠中绘画比较研究. 内蒙古大学, 2012. (*Цуй Ци*. Сравнительное исследование картин Поллока и У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Внутренней Монголии, 2012.)

[17] 刘飞燕. 吴冠中抽象绘画的中国精神. 南昌大学，2011. (*Лю Фэйянь*. Китайский дух в абстрактных картинах У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Наньчанский университет 2011.)

Гуаньчжуна 1990-х гг.»[18] исследует совместные достижения китайской традиции и западного модернизма в экспрессивно-абстрактных формах, характеризующих картины тушью У Гуаньчжуна. В монографии «Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией»[19] М.А. Неглинская расширяет исследовательский горизонт, сосредоточивая внимание на сохранении и трансформации традиционного китайского искусства в локальном и глобальном культурных контекстах конца XX – начала XXI веков. В шестой главе автор подробно анализирует произведения У Гуаньчжуна, рассматривая его творческую грамматику, приемы работы с материалом и формальную структуру, демонстрирует, как взаимодействие традиционного духа туши и идей западного модернизма приводит к двойному – теоретическому и практическому – прорыву. Это исследование служит важным ориентиром для понимания механизмов кросс-культурного становления современной китайской абстрактной живописи. Работа Пола Гладстона «Китайский авангард 1979–1989 годов»[20] представляет собой критический обзор и анализ четырех наиболее важных китайских авангардных групп конца 1970-х – 1980-х годов: «Звезда», «Северный художественный коллектив», «Общество “Пруд”» и «Сямэньские дадаисты». Эта монография является важным источником для понимания историко-культурного контекста китайской художественной практики того времени, а также условий, в которых возникли абстрактное и авангардное искусство.

Отдельную группу составляют исследования, посвященные теоретическому построению и обсуждению легитимности абстрактного искусства. Собственно обсуждение абстрактной живописи в КНР началось лишь в 1980-е годы, после того, как в 1979 году в журнале «Изящные искусства» У Гуаньчжун обнародовал свой текст «Формальная красота

---

[18] *Неглинская М.А*. Абстрактный экспрессионизм в живописи У Гуаньчжуна 1990-х гг. // Историческая психология и социология истории. –2021. – №2. – С.23–32.

[19] *Неглинская М.А*. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией / М.А. Неглинская; ответственный редактор: Ю.В. Любимов; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук. – Москва: Спутник+, 2022.

[20] *Гладстон П*. Китайский авангард 1979–1989 годов. – СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023.

живописи», где обосновывал ценность и эстетическое значение формы: «Учителя искусства в основном обучают правилам и законам формальной красоты. На протяжении десятилетий, в суровой среде, где люди говорят о форме и критикуются за формализм, кто хотел бы быть монахом-Прометеем? Содержание преподавания – это “живописная техника”, с помощью которой учат рисовать предметы. Они – достойные так называемые “реалисты” <...> Я считаю, что формальная красота является основным содержанием преподавания искусства. Умение рисовать предметы – это только одна из техник живописи. Это всегда средство, помогающее запечатлеть красоту предметов, и оно занимает подчиненное положение. Умение распознать и понять красоту объекта, проанализировать и освоить формальные факторы, составляющие его красоту, должно быть важной частью преподавания искусства и основным продуктом питания студентов художественных колледжей!»[21] Через год У Гуаньчжун опубликовал статью «Об абстрактной красоте»: «Мы должны унаследовать и развивать абстрактную красоту, абстрактная красота должна быть объектом научных исследований. Потому что овладение абстрактными законами формы красоты будет играть важную роль во всех видах пластического искусства... Мы изучаем абстрактную красоту. Конечно, мы также должны изучать западную абстракцию»[22].

После публикации этих статьей постепенно развернулась т.н. «великая дискуссия» об абстракции, формальной красоте[23], форме и содержании, которая продолжалась до середины 1980-х годов. Художники, критики и теоретики живописи по-разному участвовали в этой дискуссии. По статистике, в 1979–1984 годах в журнале «Изящные искусства» было опубликовано более 50 статей, которые так или иначе обсуждали данную тему. Основными художниками, участвовавшими в диалоге, были У

---

[21] 吴冠中．绘画的形式美．美术, 1979 (05): 33-35+44. (*У Гуаньчжун*. Формальная красота живописи // Изящные искусства. – 1979. – №05. – С.33–35, 44.)

[22] 吴冠中．关于抽象美．美术, 1980 (10): 37-39. (*У Гуаньчжун*. Об абстрактной красоте // Изящные искусства. – 1980. – №10. – С. 37–39.)

[23] *Чжэн П., Миклушевская И.Н.* Абстракция в творчестве У Гуаньчжуна 1970–1990-х // Россия-Китай. Диалог пластических искусств. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 594–601.

Гуаньчжун, Шэнь Пэн, Цянь Шаоу, Чжань Цзяньцзюнь и др.; теоретиками, эстетиками и критиками – Хун Ижань, Е Лан, Лю Ганцзи, Чи Кэ, Ду Цзянь, Ван Хунцзянь. Также в дискуссии участвовала «Группа изучения теории литературы» Чжэцзянской академии изящных искусств: Чжан Фанчжэн, Чэн Чжидэ, Чэнь Цзуй, Хэ Синь, Цзя Фанчжоу, Пэн Дэ, Сюй Шучэн, Цзян Вэньчжань, Гао Эртай, Чжу Сюйчу, Ван Чжун, Шао Дажэнь, Ян Айки, Чжай Мо, Мао Сибо, Ли Сяньтин, Лю Силинь, Тун Цзинхань, Дуань Любэнь, Ду Цзянь, Цзэн Цзинчу, Ма Циньчжун, Ли Хуа, Ли Чжэнсинь.

Слова У Гуаньчжуна вызвали широкий отклик у художников и теоретиков, которые выразили собственные позиции. «Лю Ганцзи, Ян Айци, Ай Чжунсинь, Хэ Синь, Ли Сяньтин, Дэн Фусин и другие утвердили существование “абстрактной красоты” и “абстрактной формальной красоты” с разных точек зрения; Чэн Чжидэ, Группа изучения теории литературы Чжэцзянской академии изящных искусств, Хун Ижань, Лян Цзян, Ян Чэнинь и другие придерживались противоположных мнений. Они отвергали “абстрактную красоту” и считали, что абстракция – это антиискусство и антиэстетика. Они связывали абстракцию с западным модернизмом и выдвигали идеологические возражения. Цзя Фанчжоу, Ду Цзянь, Пи Даоцзянь, Пэн Дэ и другие отметили, что художественное содержание – это эстетическое содержание. Они либо объясняли форму на разных уровнях, либо описывали взаимосвязь между содержанием и формой с точки зрения истории. Фактически, они также поддержали и восполнили недостающие позиции в статье У Гуаньчжуна: кроме того, Ли Сяньтин, Хэ Синь, Чэн Цилинь, Мао Шибо, Ян Айци и другие сосредоточились на исторической перспективе, выдвинули идею существования абстракции в древности и высокого статуса абстракции в развитии истории китайского искусства»[24]. Подобные дискуссии не только способствовали размышлениям о взаимосвязи между абстракцией, формой и содержанием, но и заложили

[24] 高名潞. 中国当代美术史 1985-1986. 上海人民出版社. 1991. (*Гао Минлу*. История современного искусства Китая в 1985–1986 гг. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1991. С 52–53.)

основу для обретения национальным абстрактным искусством теоретической легитимности.

Гао Минлу в монографии «История современного китайского искусства в 1985–1986 гг.»[25] и Люй Пэн и И Дан в совместном труде «История современного китайского искусства: 1979–1988»[26] систематически разбирали противоречия между различными позициями, выдвинутыми в ходе этой дискуссии (например: «Существует ли абстрактная красота», «Каково отношение между формой и содержанием» и т.п.), и пришли к выводу, что теория У Гуаньчжуна оказала огромное влияние на современное китайское искусство, позволив ему освободиться от идеологических оков.

В то же время была создана глобальная система отсчета для абстрактного искусства с опорой на подчас дискуссионные исследования западных ученых, непосредственно направленные на исследование феномена абстрактного искусства, такие, как «Живопись абстрактная, живопись современная – XX век»[27] Арсена Погрибного. В этой работе последовательно представлена история развития абстрактного искусства, однако автор больше сосредоточился на обсуждении его социальных и идеологических основ, описании методов, которые использовали художники-абстракционисты, и изложении особенностей трансформации абстрактных напрвлений. Абстрактные направления за относительно недолгое время своего существования (около семидесяти лет) породили множество картин и связанных с ними предметов искусства и не только. «Абстрактную живопись справедливо считают видом искусства, широко распространенным в XX веке. Однако, далеко не все воспринимают абстракцию. Для широкой публики она остается подобием Гималаев – слишком далеко, слишком высоко, непроходимо и непонятно»[28].

---

[25] Там же.

[26] 吕澎，易丹．中国现代艺术史．湖南美术出版社．1992. (*Люй Пэн, И Дан*. История современного китайского искусства. Хунаньское издательство изобразительных искусств, 1992.)

[27] Pohribný, Arsén. *Painting, Abstract, Painting, Modern – 20th century*. Publisher Oxford [Eng.]: Phaidon; New York: E.P. Dutton. 1979.

[28] Ibid. P.6.

Мишель Серфо в работе «История абстрактного искусства и живописи»[29] и Вильгельм Воррингер[30] в монографии «Абстракция и эмпатия»[31] исследовали сущность абстрактного искусства, а теоретические работы начала XX века, например, классический труд Василия Кандинского «О духовном в искусстве»[32], работы Казимира Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму»[33] и «Мир как беспредметность»[34], положили начало изучению абстрактного языка. Исследования российских ученых В. Турчина «По лабиринтам авангарда»[35] и А. Борисовой «Абстрактное искусство как явление искусства и культуры XX века»[36], с точки зрения авангардной традиции методологически прорвали бинарную структуру оппозиции Китай-Запад и помогли создать более разнообразную кросс-культурную интерпретационную структуру.

Таким образом, современные академические исследования абстрактного искусства У Гуаньчжуна сформировали многомерную систему теоретической интерпретации, достигнув значительных результатов в анализе формального языка, культурно-философском осмыслении феномена абстрактной живописи, экспериментальных исследованиях медиа-продукции и межкультурных сопоставлениях. Однако в данной области сохраняется ряд актуальных проблем, требующих дальнейшего изучения: во-первых, в иконографическом анализе необходимо углубленное декодирование знаковых систем и визуальной риторики произведений; во-вторых, в вопросах периодизации этапов творчества художника требуется разработка более четких пояснительных моделей его поэтапной эволюции; в-третьих, в

---

[29] Seuphor , Michel. *Abstract Painting* . Trans . Wang Zhaoren . Guilin: Guangxi Normal University Press , 2002.

[30] Воррингер, Вильгельм (Wilhelm Worringer, 1881–1965) – немецкий историк и теоретик искусства, философ.

[31] Worringer W. *Abstraction and empathy: A contribution to the psychology of style*. Ivan R. Dee, 1997.

[32] *Кандинский В*. О духовном в искусстве. – М.: Рипол Классик, 2016.

[33] *Малевич К.* ...От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм / К. Малевич. – 3-е изд. – Москва: тип. «Обществ. польза», 1916.

[34] *Малевич К.*. Мир как беспредметность. – М.: Эксмо, 2016.

[35] *Турчин В.С*. По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство Московского университета, 1993.

[36] *Борисова А.Г*. Абстрактное искусство как феномен художественной культуры XX века: дисс. ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2006.

глобальном историко-художественном контексте остаются недостаточно изученными механизмы распространения работ У Гуаньчжуна и история их международного академического восприятия.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ У ГУАНЬЧЖУНА

1.1. Биография и творческий путь У Гуаньчжуна

У Гуаньчжун (吴冠中), литературный псевдоним «Ту» (кит. 荼), родился в 1919 году в деревне Бэйцюй, Исин, провинция Цзянсу, в обычной крестьянской семье. Его отец был сельским учитель, мать – неграмотной женщиной из бедной семьи. У Гуаньчжун был старшим ребенком, у него было шесть братьев и сестер, и, как он сам отмечал, бедность позволила ему развить и сохранить на протяжении всей жизни привычку к бережливости.

У Гуаньчжун всегда хорошо учился, и отец возлагал на него большие надежды, надеясь, что после окончания школы он станет учителем в старшей школе. 1930-е годы в Китае были временем индустриального бума и возрождения страны посредством развития промышленности. Учитывая проблему нехватки квалифицированной рабочей силы, после окончания учебы 15-летний У Гуаньчжун был принят на электротехнический факультет Высшего промышленного профессионального училища при Чжэцзянском университете, откликнувшись на призыв правительства. Летом 1935 года У Гуаньчжун, только что закончивший первый год учебы, во время военных сборов познакомился с Чжу Дэцюнем, который учился в Национальной академии художеств в Ханчжоу. Однажды Чжу Дэцюнь взял его с собой в Академию, и это изменило жизнь будущего мастера. У Гуаньчжун сразу был очарован искусством: он восхищался скульптурами, которых никогда раньше не видел, и рассматривал картины, которые поражали его воображение и вдохновляли. Под влиянием этого в 1936 году У Гуаньчжун, вопреки планам семьи, бросил обучение на электромеханическом факультете, которое могло бы обеспечить ему стабильный заработок в будущем, и поступил в Национальную академию художеств в Ханчжоу, начав обучение с нуля.

После окончания Академии У Гуаньчжун несколько месяцев работал временным замещающим учителем в начальной школе Душицяо недалеко от

Бэйбэя в Чунцине. В 1943 году он занял должность ассистента на кафедре архитектуры Национального университета Чунцина, где преподавал рисунок и акварель. В общей сложности он проработал там четыре года и именно в этот период познакомился со своей будущей супругой Чжу Бицинь (朱碧琴, 1925–2011), работавшей учительницей начальной школы.

Летом 1946 года У Гуаньчжуну предоставили государственную стипендию для обучения во Франции. Спустя год, успешно пройдя конкурсные испытания, он был зачислен в Высшую национальную школу изящных искусств в Париже. Во время своего трехлетнего пребывания во Франции с 1947 по 1950 год он впитал основные идеи модернистского западного искусства, посетил многочисленные музеи и галереи Парижа. Эта практика заложила прочный фундамент интереса к западному искусству и обогатила его значительными познаниями в этой области. В 1950 году У Гуаньчжун отказался от перспективы остаться во Франции и принял решение вернуться на родину. После возвращения в Китай он преподавал в Центральной академии изящных искусств, затем перешел на факультет архитектуры в Университет Цинхуа, а затем последовательно преподавал в Пекинском педагогическом колледже искусств и Центральной академии искусств и ремесел.

Синтез китайского и западного художественного образования

С 1928 г. директором Национальной академии художеств в Ханчжоу был знаменитый художник Линь Фэнмянь (林风眠, 1900–1991). Он использовал интеграцию китайского и западного искусства как точку опоры для формирования своего особого подхода к художественному образованию. При этом он видел цель развития национального искусства в возрождении Китая посредством этого развития. Так, он выступал за то, чтобы «внедрить западное искусство, систематизировать национальное и, объединив западное

и китайское, создать современное искусство»[37]. Среди его наиболее известных творческих работ – «Придворная девица» (кит. «仕女图») (Рис. 1), «Страдания» (кит. «痛苦») (Рис. 2), «Натюрморт» и т.д. В период обучения в Национальной академии художеств, помимо Лин Фэнмяня, У Гуаньчжун также учился у Пань Тяньшоу (1897–1971), Фан Ганьминя (1906–1984), У Даюя (1903–1988) и других мастеров, изучая китайскую и западную живопись. Это позволило начинающему художнику расширить его художественное видение и дало превосходные навыки работы как с тушью, так и с маслом.

После начала антияпонской войны зимой 1937 года Национальная академия художеств Ханчжоу по распоряжению властей была эвакуирована вглубь страны. В 1942 году У Гуаньчжун завершил обучение в Академии и начал искать работу, однако во время войны это было непросто, и он устроился на подработку в качестве учителя. Позже он стал преподавателем акварели и рисунка на факультете архитектуры Университета Чунцина.

В 1946 году У Гуаньчжун участвовал в первых послевоенных вступительных испытаниях для иностранных студентов, организованных Министерством образования и финансируемых государством. Показав наилучшие результаты, он получил право на обучение во Франции за государственный счет. Приехав в 1947 году в Париж, У Гуаньчжун сначала решил учиться у профессора Жана-Теодора Дюпа (Jean Théodore Dupas, 1882–1964) – представителя академической школы. Этот выбор был обусловлен тем, что У Гуаньчжун считал, что настоящий художник должен сначала овладеть навыками и приемами академической традиции, изучить правила реалистического изображения натуры и развить базовые способности к моделированию. Профессор Дюпа был строг в отношении изображения формы и тела и хорошо обучал сложным приемам, в то время

---

[37] *Лю Цзыюй*. Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: от традиции к новаторству в пейзажной живописи нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – №1. – Ч. 1. С. 337.

как У Гуаньчжуну не нравились жесткая и бесчувственная манера живописи академической школы, и наставник однажды заметил, что понимание цвета у У Гуаньчжуна выше, чем его понимание формы.

На втором курсе У Гуаньчжун перешел к профессору Жан-Марку Суверби (Jean-Marc Souverbie, 1891–1981), одному из виднейших представителей Парижской школы. Творческая манера Суверби сформировалась под влиянием кубиста Жоржа Брака и одновременно включала элементы традиционного натурализма, что придавало его работам классическое звучание. Он уделял большое внимание формальной красоте и декоративности, благодаря чему его произведения органично сочетались с архитектурной средой. В отличие от консервативности классического искусства, У Гуаньчжун больше ценил подвижность и новаторский характер современных художественных форм. На этом этапе он систематически изучал западное искусство, особенно в области композиционной структуры и цветовых решений, получил многочисленные наставления от Суверби, что значительно расширило его художественный кругозор.

У Гуаньчжуна отзывался о своем учителе так: «Суверби выступал за использование сердца для ощущения изображенных объектов и улавливания души объекта через тело. Он считал, что искусство можно разделить на две категории: искусство, идущее по узкой дороге, сбивает людей с пути, а искусство, движущееся широким путем, – потрясает людей»[38].

Этапы жизненного пути и карьеры в Китае

В 1950 году У Гуаньчжун вернулся в Китай и был направлен преподавать в Центральную академию изящных искусств (ЦАИИ). Он знакомил студентов с западными мастерами живописи и их классическими произведениями, преподавал суть модернистского западного искусства, обучал своим собственным художественным концепциям, чувству стиля и

[38] 吴冠中. 横站生涯五十年. 文汇出版社, 2006. С.6. (*У Гуаньчжун*. Пятьдесят лет на поперечном пути. Издательство Вэньхуэй. 2006. С. 6.)

формы и надеялся передать своим ученикам все, чему он научился на Западе. В начале 1950-х годов искусство в Новом Китае во многом зависело от государственного идеологического заказа, требовавшего изображать исторические сцены и трудовые будни рабочих и крестьян. У Гуаньчжун же стремился расширить эстетический кругозор студентов. Однако политическая ситуация в то время была такова, что современное западное искусство рассматривалось как бич, а искусство самого У Гуаньчжуна – как «бастион буржуазного формализма», «капиталистическое искусство» и «раковая опухоль социализма»[39]. В то время основное направление китайской живописи сводилось к революционному нарративу, служившему вдохновением рабочим, крестьянам, солдатам и поддержкой партийной политике и не способствовавшему самостоятельным эстетическим поискам. В такой ситуации художественные позиции У Гуаньчжуна неизбежно вступали в противоречие с официальной пропагандой того времени.

В 1951 г., на второй год работы в ЦАИИ У Гуаньчжун столкнулся с критикой со стороны представителей «движения литературного и художественного исправления»[40], а в 1953 г. его перевели из Центральной академии изящных искусств на архитектурный факультет Университета Цинхуа. В этот период он находился в стороне от господствующего художественного направления, одобряемого официальными литературными и художественными кругами, и, таким образом, в меньшей степени подвергался идеологическому давлению, избегая открытых конфликтов и

---

[39] 石建邦. 彩面朝天: 吴冠中的世界. – 上海画报出版社, 2005.-С.23. (Ши Цзяньбан. Цаймянь чаотянь: мир У Гуаньчжуна. – Издательство Шанхайской иллюстрированной газеты, 2005. -С.23)

[40] Начиная с декабря 1951 г., в Китае была развернута «кампания по исправлению и изучению». Мобилизация в поддержку этого движения началась в Пекине, и вскоре к ней присоединились литературно-художественные круги Тяньцзиня, Северо-Восточного и Северного Китая. Кампания включала в себя тщательное изучение документов, предписанных Всекитайской федерацией литературно-художественных кругов, таких как «Речь Мао Цзэдуна на Яньаньском съезде по литературе и искусству» и «О практике», и анализ их идей. Литераторы, деятели искусств, представители литературных, кинематографических, театральных, музыкальных и художественных кругов по всей стране пересматривали свои работы и занимались самокритикой в соответствии с требованиями исправления литературно-художественных идеологических установок и направлений работы. Одновременно широкие массы деятелей литературы и искусства были мобилизованы на преодоление таких негативных тенденций, как «размытость идеологических границ» и «жесткий либерализм». См.: 党史上的今天. 政务：平安呼伦贝尔, 2021.11.30 (Сегодняшний день в истории партии // Государственные дела: Безопасный Хулун-Буир, 30.11.2021.) [Электронный ресурс]. URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_15624422 (дата обращения: 12.11.2025).

противостояний. Работая в Университете Цинхуа, У Гуаньчжун никогда не отказывался от возможности рисовать и создал большое количество акварелей. В 1956 году У Гуаньчжун был переведен из университета на недавно созданный факультет изящных искусств Пекинского педагогического колледжа искусств и занял пост директора Секции преподавания и исследований масляной живописи. В 1964 году У Гуаньчжуна перевели в Центральную академию художеств и ремесел.

В 1965 году У Гуаньчжун вместе с преподавателями и студентами Академии искусств и ремесел отправился в сельскую местность округа Жэнь провинции Хэбэй, чтобы принять участие в движении «четырёх чисток»[41]. В этот же период у него диагностировали гепатит. В 1966 году в Китае началась «культурная революция», во время которой бóльшая часть картин маслом, набросков и других работ У Гуаньчжуна, за исключением пейзажей, были уничтожена.

В 1970 году У Гуаньчжуна отправили в сельскую местность провинции Хэбэй для проведения трудового перевоспитания, где, тем не менее, он продолжал творческую работу. Примерно через два года, то есть на более позднем этапе трудовой реформы, политическая атмосфера в стране несколько смягчилась. В свободное время он брал в руки кисть и написал ряд работ, в которых был ярко выражен дух сельской местности.

В 1973 году У Гуаньчжун был переведен обратно из деревни в Пекин и участвовал в создании масштабной фрески «Десять тысяч *ли* реки Янцзы» (кит. «长江万里») (Рис. 3) в гостинице «Пекин», а позже отправился в творческую поездку в Сучжоу, Нанкин, Хуаншань, Чунцин, к плотине «Три ущелья» на р. Янцзы и другие места для зарисовок.

С началом политики реформ и открытости государства, 60-летний У Гуаньчжун положил начало новому этапу в изучении искусства. В 1979 году

---

[41] *Стульникова Э.Ф.* Культурная революция 1966–1976 гг. как фактор кадровых чисток в КНР // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – №. 5-1. – С. 108–111.

У Гуаньчжун не только провел персональную выставку в Национальном художественном музее Китая, но и был избран исполнительным директором Ассоциации китайских художников, в 1985 году – членом Национального комитета Народного политического консультативного совета Китая, а в 1994 году стал постоянным членом этого комитета. В 1995 году в Пекине было основано Китайское общество масляной живописи, и У Гуаньчжун был избран его почетным председателем.

В 2002 году У Гуаньчжун стал членом-корреспондентом Академии изящных искусств Франции, став первым азиатом, удостоенным этой чести за почти двухсотлетнюю историю Академии; в 2003 году он получил премию Министерства культуры Китая за достижения в создании и исследовании изоразительного искусства; в 2006 году Китайский университет Гонконга присвоил У Гуаньчжуну звание Почетного доктора литературы.

У Гуаньчжун много раз выставлял свои работы в стране и за рубежом. В 1992 году он стал первым из современных китайских художников, у которого состоялась персональная выставка в Британском музее (Рис. 4). Также его работы выставлялись в Национальном художественном музее Китая, Гонконгском художественном музее, Национальном музее Сингапура, Детройтском музее в США и Музее Чернуски в Париже.

У Гуаньчжун скончался в 2010 году, оставив после себя богатое творческое наследие. Вся его художественная и педагогическая практика свидетельствует: У Гуаньчжун был не только пионером синтеза китайского и западного искусства, но и символической фигурой, ставшей флагманом поиска самостоятельности в современном китайском искусстве. Его творческий путь помогает лучше разобраться в сложном переплетении различных сил в процессе модернизации китайского искусства XX века.

1.2. Эволюция живописи У Гуаньчжуна

Художественную карьеру У Гуаньчжуна можно разделить на следующие этапы: период фигуративной живописи, период переходной

живописи и период абстрактной живописи.

Период фигуративной живописи

До 1980 года все работы У Гуаньчжуна были фигуративными. В 1930–1940-е годы он глубоко исследовал китайское и западное искусство живописи, а после зарубежной стажировки в период 1950–1970 годов в масляной живописи У Гуаньчжуна наблюдаются яркие проявления национальной аутентичности. Во время учебы во Франции он много рисовал с натуры и на пленэре и изобразил множество природных пейзажей Парижа и его окрестностей. Большинство его работ того периода были уничтожены в ходе «культурной революции» в Китае, сохранилось лишь нескольких акварелей: «Загородная церковь в Париже» (кит. «巴黎乡村教堂») (Рис. 5) и две картины «Деревня за пределами Парижа» (кит. «巴黎郊外乡村») (Рис. 6 и Рис. 7). Эти работы отличаются простой, но яркой цветовой палитрой, свежестью и изяществом композиции, демонстрируя высокую чувствительность художника к построению формы, объема и цветовому решению.

В 1960-е годы его главным шедевром стала серия тибетской живописи (Рис. 8, Рис. 9 и Рис. 10). Эти работы обладают одновременно восточным очарованием и формальной красотой. Например в работах «Бассейн короля драконов в Лхасе» (кит. «拉萨龙王潭») (Рис. 8), «Монастырь Ташилунпо» (кит. «扎什伦布寺») (Рис. 9) заметен его лаконичный и живой почерк, использованы яркие цвета, изящные и прозрачные. Контраст теплых и холодных оттенков в большой цветовой гамме подчеркивает пространственную взаимосвязь элементов картин. В них наблюдается переплетение точек, линий и плоскостей, видна чувствительность художника к ритму штрихов и красок, чувствуется безудержная и страстная манера его письма.

Основным содержанием творчества и философии У Гуаньчжуна в

1950–1970-х годах являлось выражение красоты и эмоций, понятных его соотечественникам и использовавшихся в традиционной китайской живописи, но теперь уже с помощью приемов масляной живописи. Это сформировало уникальный художественный язык У Гуаньчжуна.

В начале 1970-х годов У Гуаньчжуна, как уже упоминалось выше, перевели на работу в сельскую местность провинции Хэбэй, и он рисовал только во время перерывов в трудовых буднях. Из-за многочисленных ограничений того времени у него не было материалов для рисования, поэтому он покупал в деревне небольшие доски, на которых были написаны цитаты председателя Мао, наносил на них клей в качестве грунтовки и рисовал. Он использовал корзины для навоза в качестве мольберта, поэтому односельчане прозвали его «навозным художником». К знаковым произведениям этого периода относятся следующие его картины, в основном изображающие растения и сельский быт: «Хозяйский дом» (кит. «房东家») (Рис. 11), «Дикая хризантема» (кит. «野菊») (Рис. 12), «Тыквенная лоза» (кит. «瓜藤») (Рис. 13), «Гаолян и хлопок» (кит. «高粱与棉花») (Рис. 14). На картине «Гаолян и хлопок» художник по центру применил перспективу взгляда снизу вверх с близкого расстояния, показавшего высоту, упругость и силу стеблей гаоляна, в то время как в левой части картины хлопок и гаолян образуют перекрестный контраст перспектив. Это композиционная форма взгляда одновременно вверх и вниз представляет собой сочетание техник китайской и западной живописи.

В этот период У Гуаньчжун считал «кивки масс и аплодисменты экспертов»[42] своим стандартом, надеясь создать искусство, которое было бы легко принято широкой публикой. В конце 1970-х он создал большое количество картин в восточной художественной традиции, и в его работах стали появляться серебристо-серые тона, в частности, в паре картин «Родной город Лу Синя» (кит. «鲁迅故居») (Рис. 15) и «Родная деревня Лу Синя» (кит.

[42] 吴冠中. 风景写生回忆录. 社会科学战线, 1980 (02): 308–310. (*У Гуаньчжун*. Воспоминания о пейзажных зарисовках // Фронт социальных наук. – 1980. – №.02. – С.308–310.)

«鲁迅乡土») (Рис. 16). Данные работы выполнены в основном серебристо-сером цвете, словно простирающемся вдоль воды от больших деревьев до домов на переднем плане. Транслируя китайскую аутентичность в масляной живописи, У Гуаньчжун также предпринял попытку модернизировать национальную живопись. Он писал, что «национализация масляной живописи и модернизация традиционной китайской живописи – это, по сути, братья-близнецы. Когда я сталкиваюсь с неразрешимой проблемой в масляной живописи, я переношу ее в технику туши. Иногда это неожиданно помогает найти решение»[43].

Переходный период к абстрактной живописи

В 1973 году У Гуаньчжун был переведен обратно в Пекин для создания масштабной фрески для гостиницы «Пекин». Это дало ему возможность путешествовать, чтобы обогатить свою палитру художественных материалов. Он рисовал великие реки и горы Китая и родной город. В 1970–1980 гг. У Гуаньчжун чередовал работу в традиционной манере и модернизацию традиционной китайской живописи, которые дополняли друг друга. Он стал тем, кто обновил китайскую живопись, интегрировал западную красоту формы в живопись тушью, выражая свои художественные чувства.

Ярким примером «модернизации китайской живописи может служить картина тушью У Гуаньчжуна «Двойные ласточки» (кит. «双燕») (Рис. 17), которую он написал в 1981 году. Она сочетает в себе западные формы с красотой художественного замысла китайской живописи тушью и выражает состояние, когда человек видит улетающих ласточек, и его душа наполняется ностальгией.

В этот период У Гуаньчжун «объединил сущность китайской и западной живописи… на основе сохранения сильного цветового контраста

---

[43] 吴冠中. 土土洋洋洋洋土土 – 油画民族化杂谈. 文艺研究, 1980 (01): 129–133. (*У Гуаньчжун*. Исконное и заморское, заморское и исконное: Размышления о национализации масляной живописи // Литературные исследования. – 1980. – №.01.- С.129–133.)

западного экспрессионизма, он влил в него очарование китайской живописи тушью»[44]. Его картины тушью сильно отличаются от традиционных: он извлекает образы природных объектов и изображает их с помощью переплетений точек, линий и плоскостей. Полные восточного очарования, эти картины отличаются индивидуальной художественной манерой, характерной для того времени. «Древний город Цзяохэ» (кит. «交河故城») (Рис. 18), «Руины Гаочан» (кит. «高昌遗址») (Рис. 19), «Тутовый сад» (кит. «桑园») (Рис. 20) – все это шедевры У Гуаньчжуна 1970-х – начала 1980-х годов.

В начале 1980-х годов У Гуаньчжун совершил смелый прорыв в направлении перехода к абстрактной живописи, во многом за счет отказа от излишней конкретики, и с этого времени наблюдается все более стремительное тяготение его к абстрактной живописи. Примером могут служить серии картин «Душа сосны» (кит. «松魂») (Рис. 21 и Рис. 22) и «Душа ущелья У» (кит. «巫峡魂») (Рис. 23).

К концу 1980-х годов У Гуаньчжун сформировал свою уникальную манеру абстрактной живописи, строгую и лаконичную, с оригинальной художественной концепцией и яркими образами. Такие картины, как «Великая стена» (кит. «长城») (Рис. 24), «Бывшая резиденция Цю Цзинь» (кит. «秋瑾故居») (Рис. 25), «Птичий рай» (кит. «小鸟天堂») (Рис. 26), «Белая берёза» (кит. «白杨») (Рис. 27) с точки зрения общей композиции и использования точек и линий выполнены в новой художественной концепции, по сравнению с теми, что были созданы в первой половине 1980-х. Они свидетельствуют о тенденции к упрощению, извлечению образов формальной красоты из конкретных предметов, лаконичности и приближению к абстрактной красоте.

---

[44] *Ван Цзитай*. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи (конец 19 – начала 21 в.) // Культура и искусство. – 2020. – №. 5. – С. 27-46. – С. 35, 39.

Период абстрактной живописи

1990–2010-е годы – абстрактный период творчества У Гуаньчжуна. На рубеже веков формальный смысл его картин проявлялся все сильнее, а конструкция конкретных предметов упрощалась. Его работы перестали зависеть от репрезентации внешних объектов, обратившись к чистой формальной организации и прямому выражению внутренних эмоций. Свободно балансируя между фигуративностью и абстракцией, художник демонстрировал непрерывное и глубокое исследование чистой живописности.

В первой половине 1990-х годов абстрактные картины У Гуаньчжуна становились все более зрелыми. Основные характеристики произведений данного периода следующие: лаконичность формы, важность выражения «подлинной» эмоции, движение мысли в сторону возвышенного. Абстракция в общих чертах представляет собой формальный язык эмоционального выражения. У Гуаньчжун посредством динамичных линий и ритмичных точек и плоскостей гиперболизировал и абстрагировал нефигуративные образы. Например, в работах «Глициния» (кит. «紫藤») (Рис. 28), «Баньян» (кит. «榕树») (Рис. 34), «Кипарисы» (кит. «汉柏») (Рис. 39) художник трансформировал природные формы в базовые элементы – линии, точки и плоскости, сводя реальные объекты к визуальным символам. Таким путем он создал визуальный язык, наполненный ритмической гармонией и формальной эстетикой.

Конец 1990-х – 2010 год – поздний, последний период творчества У Гуаньчжуна. В это время мастер уделял больше внимания выражению своего художественного замысла в произведениях. Его работы постепенно менялись от ясных и живых к торжественным, где общий тон картины демонстрирует сложность и часто трагичность жизни, но при этом наполнен чистотой и ясностью авторской идеи. После десятилетий исследований У Гуаньчжун своим уникальным языком преобразовал живопись – теперь в ней не стало привязки к описанию деталей, – и избавился от формальности образов, все

больше двигаясь к абстракции, что ярко проявилось в его работах «Большие перемены» (кит. «沧桑之变») (Рис. 29), «Неувядающие краски» (кит. «朱颜未改») (Рис. 30), «Закадычный друг» (кит. «知音») (Рис. 31), «Полет над Цзетай» (кит. «飞越戒台») (Рис. 32). Работы этого периода не только отражают последние размышления художника об онтологическом языке живописи, но и раскрывают его глубокое понимание жизненных обстоятельств и великих перемен эпохи.

Таким образом, абстрактные картины У Гуаньчжуна – это не только прорыв в его личной художественной сфере, но и образец инноваций в современном китайском искусстве. Его работы демонстрируют слияние исконной китайской культуры и современной формальной эстетики способом, который отличается как от традиционного реализма, так и от западной абстракции. Это уникальное сочетание способствовало модернизации форм китайской живописи и содействовало развитию абстрактной живописи в Китае, став одним из важных вкладов в национальное искусство.

1.3. Исследование сущностных характеристик абстрактной живописи У Гуаньчжуна

Как было показано выше, картины У Гуаньчжуна постепенно развивались от конкретных к полуабстрактным и абстрактным, так что абстрактная живопись стала окончательным выражением и завершением его творческой карьеры. По сравнению с ранними поисками своей индивидуальности, его абстрактные картины гораздо более зрелые и сложные как по цвету, так и по форме.

Путем сопоставительного анализа работ У Гуаньчжуна и обобщенных характеристик абстрактной живописи можно выделить следующие критерии его творчества, которые будут подробно рассмотрены ниже:

– извлечение эстетики из природных объектов;

– использование чистых абстрактных элементов для выражения чувств в пейзаже;

– использование чистых абстрактных элементов для выражения духовных эмоций;

– полная независимость формальных элементов для достижения чистой абстракции.

Извлечение эстетики из природных объектов

В статье «Бесконечная нить воздушного змея – заметки о создании» У Гуаньчжун процитировал мнение британского критика М. Салливана (Michael Sullivan, 1916–2013) об абстракции: «Абстракция относится к извлечению определенных форм из природных объектов. Он считает, что работы Бадашань Жэня[45], картины маслом Чжао Уцзи[46] и мои “Корни” – все могут быть отнесены к этой категории; в то время как понятие “беспредметность” не относится к природным объектам. Без каких-либо связей это геометрия, чистая форма, как работы Мондриана. Абстракция делится на две категории: одна – это абстрактные формы, извлеченные из природных объектов, а другая – “беспредметность”, не имеющая связи с природными объектами, например абстрактные картины Мондриана»[47]. У Гуаньчжун считал, что «беспредметность – это словно воздушный змей с порванными нитями. Нить, связанная с жизнью, разорвана, и прочная нить, соединяющая эмоции людей, разорвана. Мондриан внес свой вклад в живопись, но произведения искусства не должны терять эмоциональной связи с людьми. Я предпочитаю воздушных змеев с бесконечными нитями»[48].

Картина «Баньяновое дерево Сишуанбаньна» (кит. «西双版纳榕树»)

---

[45] Бадашань Жэнь (букв. «Человек с горы Бадашань», настоящее имя – Чжу Да, 1626–1705) – китайский художник, поэт и каллиграф времен империи Цин (1644–1912).

[46] Чжао Уцзи (赵无极, 1921–2013) – французский живописец китайского происхождения, график, художник книги, представитель новой Парижской школы.

[47] 吴冠中．风筝不断线 – 创作笔记．文艺研究, 1983 (3): 89–90. (*У Гуаньчжун*. Бесконечная нить воздушного змея – заметки о созидании // Литературные исследования. – 1983. – №3. – С 89–90.)

[48] Там же.

(Рис. 33) – результат поездки У Гуаньчжуна в провинцию Юньнань в 1978 году. Художник был глубоко впечатлен хорошо сохранившимися ландшафтами тропических лесов и обычаями этнических меньшинств в городе Сишуанбаньна и создал серию работ на эту тему. На этой картине основным объектом является простое старое дерево; его спутанные корни и переплетение ветвей отражают энергию и жизненную силу растения. Использование насыщенных и ярких цветов, способ построения крупного плана создают впечатление, будто огромный баньян выходит за пределы холста, что ярко и точно показывает особенности реального тропического леса Сишуанбаньна. Дальний план прорисован с учетом архитектурных особенностей города, с его пышной зеленью, дом на картине окружен густым лесом. Для этой работы характерны смелая композиция, продуманное и упорядоченное распределение пространства, четкое использование чистых тонов. В 1992 году У Гуаньчжун вновь обратился к той же теме (Рис. 34), желая изобразить жизненную энергию баньянового дерева, вызывающую у людей эмоции. У Гуаньчжун сделал акцент на красоте густых ветвей и особенно мощного изогнутого ствола, обведя их толстыми черными линиями, и на контрасте изобразил светло-серыми изогнутыми линиями воздушные корни баньяна, подчеркивая силу и жизненную силу дерева. На картине нет конкретного изображения баньяна, есть только линии, цвета и геометрические блоки, но она вызывает у зрителя самые разнообразные чувства и запоминается надолго.

На протяжении многих лет У Гуаньчжун использовал глицинию в качестве темы своих картин. Его первая известная работа, посвященная глицинии (кит. «紫藤»), написана в 1956 году, когда он сделал акварельный этюд чайного домика в парке Чжуншань в Пекине (Рис. 35). Следующая «Глициния» (кит. « 紫 藤 ») 1991 года (Рис. 28) года была создана в совершенной иной манере и технике, с использованием других средств выразительности. Ветви глицинии изображены динамичными черными

линиями: они расположены вертикально и горизонтально, но внезапно их направление меняется: они резко извиваются, как будто растягиваются, мягко изгибаются по дуге. Все это напоминает плавный ритм каллиграфии. Серебристо-серые линии – толстые или тонкие, с вкраплениями изумрудно-зеленых линий. Такие чернильные линии отражают виртуальное и реальное. Пустоты фона в этой работе почти заполнены светло-серыми мазками. Композиция картины закрытая, в ней хорошо прослеживается красота переплетения ветвей. Среди этих лоз художник расположил фиолетовые, желтые и зеленые гроздья цветов. Цветные блоки и точки пробиваются сквозь сеть линий, стремясь всеми силами показать свою жизненную энергию[49].

К работам, исполненными в аналогичной манере, относятся также «Душа сосны» (кит. «松魂») (Рис. 21, Рис. 22), «Великая стена» (кит. «长城») (Рис. 24) и другие, в которых У Гуаньчжун мыслит обобщенно и извлекает абстрактные формы из природных объектов. В картинах «Душа сосны» и «Великая стена» можно почувствовать только общие силуэты деревьев и направление Стены. Эти образы проявляются в виде многочисленных вертикальных и горизонтальных, изящных и извилистых линий, мощных и плотных блоков разного размера, мазков и разноцветных пятен.

Использование чистых абстрактных элементов для выражения чувств в пейзаже

Согласно законам формальной красоты, У Гуаньчжун использует линии, точки и брызги чернил в двухмерном пространстве, чтобы создать объем и мир с перекрывающимися глубинами и отмелями. Благодаря тщательному планированию и умелому использованию графических элементов, эта техника представляет собой уникальный визуальный опыт и

---

[49] *Чжэн П., Миклушевская И.Н.* Творчество У Гуаньчжуна: переход от природных форм к абстракции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – №1-1. – С. 325–335.

открывает новый путь к достижению абстракции в форме и содержании. В интерпретации У Гуаньчжуна абстракция означает не отмену фигуративности, а деконструкцию и реконструкцию, основанную на фигуративности, с глубокой трансформацией фигуративности в абстрактную форму.

У Гуаньчжун любил рисовать пейзажи Цзяннани не только потому, что он был оттуда родом, но, что более важно, потому, что находил в них уникальную красоту. Он изобразил большое количество традиционных домов Цзяннани, среди которых особое внимание уделял старым аутентичным постройкам с черной черепицей и белыми стенами. У Гуаньчжун однажды сказал: «Главное, что важно для меня в картине “Осажденный город” (“Дома в Цзяннани”), – это красота контраста черных и белых блоков. Здесь изображены не два или три дома, а целая деревня. Сочетание и переплетение черных и белых блоков постоянно меняются, никогда не заканчиваются и никогда не повторяются. Сочетание черного и белого цвета прекрасно. Вводя меня в царство абстрактной красоты, конкретные детали самого дома не имели значения. Поэтому я постепенно создал в уме свою собственную группу домов, например “Китайский город”, “Уцзячжуан” и “Бывшая резиденция”. Эти работы выставлялись в Париже, Гонконге и на Тайване. “Осажденный город” уходит в более глубокую абстракцию, чем вышеописанные творения. В этой картине основное внимание уделяется красоте структуры. Я хотел назвать ее “Лабиринт”, но, тщательно обдумав, понял, что моим первоначальным намерением было не потеряться в дизайне, а создать красоту “композиции” и добиться строгого ощущения охвата. Кажется, что тушь применяется легко и небрежно, но на самом деле город может противостоять жестким атакам»[50]. В картине «Осажденный город» (кит. « 围 城 ») (Рис. 36) У Гуаньчжун использует перекрестное сочетание черных, белых и серых тональных блоков для

[50] 吴冠中. 吴冠中画作诞生记. 人民美术出版社, 2008. 169. (*У Гуаньчжун*. Рождение картин У Гуаньчжуна. Издательство Народного изобразительного искусства, 2008. С. 169.)

изображения традиционных домов в регионе Цзяннань как бы с высоты птичьего полета. Контрастные блоки переплетаются и наслаиваются, создавая постоянно меняющуюся композицию. Это глубоко увлекло художника, поэтому он постепенно уменьшил конкретные детали домов и превратил их в гармонию геометрических структур. Начиная с Цзяннаня, У Гуаньчжун стремился разработать уникальный набор визуальных элементов и привести зрителей в мир абстрактного понимания красоты.

На таких работах, как «Дикие цветы и сорняки» (кит. «野花闲草») (Рис. 37), «Осенний пейзаж на стене» (кит. «墙上秋色») (Рис. 38) и других, написанных в этот период, изображены виды лугов, плакучие ивы, виноградные лозы и различные пейзажи. Однако эти природные объекты стали лишь поводом для создания абстрактных композиций. Изображение формируется с использованием плотных точек и организованных линий, которые наслаиваются и перемежаются, чтобы выразить жизненную силу природы.

Использование чистых абстрактных элементов для выражения духовных эмоций

В 1992 году У Гуаньчжун создал картину «Кипарисы» (кит. «松柏») (Рис. 39). На этот раз художник сосредоточился на изображении ствола дерева, его ветвей и почек. Смыслом картины стало изображение ускоренного темпа жизни и борьбы за возрождение и выживание. Эта картина экспонировалась на его персональной выставке в Тайваньском историческом музее в 1997 году и на передвижной групповой выставке в двух музеях Германии. Спустя два года, в 1994 году, У Гуаньчжун изобразил еще один китайский кипарис, который назвал «Пробуждение» (кит. «苏醒») (Рис.40): «Я больше не сосредоточиваюсь на воскрешении тела, а хочу выразить пробуждение духа. В сложной, хаотичной и запутанной атмосфере ствол дерева борется за жизнь в динамике, поднимается в вертикальных и

горизонтальных движениях и демонстрирует духовную силу в суматохе плотных и красочных абстрактных форм» [51]. Эта картина была впервые представлена на выставке работ У Гуаньчжуна, спонсируемой Министерством культуры, в Национальном художественном музее Китая в 1999 году. От первых работ на схожую тему до «Пробуждения» прошло 20 лет.

В картине «Пробуждение» именно линии являются для художника средством выразительности. Они имеют разную силу и эстетику. Линии либо написаны в скорописном каллиграфическом стиле *цаошу* (кит. 草書, букв. «черновое письмо, набросок»), либо прямо нарисованы цветом с добавленными разноцветными точками и неправильными разноцветными блоками, вкрапленными между черными ветвями. Эти цветные акценты перемежаются с линиями туши, добавляя динамики и ощущения музыкального ритма. Картина «Пробуждение» полностью воплощает красоту формальной композиции, доводя до крайности ритм точек и линий, а также подчеркивая выразительную силу туши. «Пробуждение», несомненно, является шедевром У Гуаньчжуна.

Источником вдохновения для картины «Раскол» (кит. «裂变») (Рис. 41), написанной в 1999 году, послужили эмоции художника. У Гуаньчжун так описывал создание этой работы: «...Деление в физике должно происходить за счет изменения энергии, а трансформация или резкое изменение человеческих эмоций должно отражаться в тонких мазках кисти»[52]. К работам в аналогичной технике относятся «Эмоциональный комплекс» (кит. «情结») (Рис. 42), «Запутывание» (кит. «纠葛») (Рис. 43) и «Беловолосые цветы» (кит. «白发之花») (Рис. 44). Эти картины абстрактные, выразительные по форме и более лаконичные с визуальной точки зрения. У Гуаньчжун использует материальные изображения для выражения

---

[51] 苏醒. 艺术中国. 2010-08-26. (Пробуждение // Искусство Китая, 26.08.2010.) [Электронный ресурс]. URL: http://art.china.cn/tslz/2010-08/26/content_3682168.htm (дата обращения: 13.11.2025).

[52] *У Гуаньчжун*. Рождение картин У Гуаньчжуна. С. 205.

нематериального духа, который является визуализацией его взглядов на жизнь. Эта серия эмоциональных изображений выражает личный опыт художника, демонстрирует те жизненные сложности, которые он испытывал на протяжение своей жизни.

Полная независимость формальных элементов для достижения чистой абстракции

В начале 2000-х годов У Гуаньчжун создал картины «Без названия» (кит. « 无 题 ») (Рис. 45), «Красочные следы» (кит. « 彩 迹 ») (Рис. 46), «Безграничные цвета» (кит. « 彩 无 极 ») (Рис. 47). Все эти работы представляют собой чисто абстрактные композиции, они не имеют какой-либо повествовательной функции и просто демонстрируют нам гармоничное и скоординированное ощущение формы, которая визуально более лаконична и чиста.

1.4. Анализ абстрактного языка в творчестве У Гуаньчжуна

Английский философ искусства, арт-критик, формалист Клайв Белл в своей работе «Значительная форма» предложил одноименный термин в искусстве: «В каждой из них линии и цвета, соединенные особым образом, определенные формы и отношения форм, возбуждают наши эстетические эмоции. Эти отношения и сочетания линий и цветов, эти эстетически движущиеся формы я называю “значительными формами”; а “значительная форма” – это качество, общее для всех произведений изобразительного искусства»[53]. Он подчеркивает, что искры, создаваемые сочетанием различных художественных элементов и техник, вызывают наслаждение красотой в душе зрителя. Это согласуется с утверждением У Гуаньчжуна о том, что «большая часть прекрасного обусловлена художественным

[53] Bell Clive. *Art*. Text prepared by Suzanne Shell, Janet Blenkinship, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team. 2020. P. 15. [Электронный ресурс]. URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/16917 (дата обращения: 13.11.2025).

эффектом структуры изображения или организации цвета».[54]

Таким образом, оба мастера подчеркивают ключевую важность формы и структуры в искусстве, утверждая, что художественная красота не дается просто так, а является результатом продуманной комбинации линий, цвета и форм. Это осознание художественных элементов и их взаимодействия пробуждает в нас эстетические чувства. Следовательно, значимая форма – это не столько физическая характеристика произведения искусства, сколько способ, которым эта форма влияет на нашу субъективную реакцию и восприятие. Руководствуясь этой концепцией, У Гуаньчжун осуществил синтез и реконструкцию традиций композиции китайской и западной живописи через абстрактные схемы. Он не только заимствовал из опыт западного искусства акцент на двухмерной композиции, пространственном разделении и визуальном напряжении в, но также глубоко усвоил и впитал традиционные китайские методы живописи.

Использование композиции

В западной живописи «композиция» означает расположение и взаимоотношение объектов в двухмерном пространстве, а также объединение отдельных и частичных изображений в единое для выражения художественного образа и эстетического эффекта, задуманного автором. Композиция включает в себя множество факторов выражения, таких как правила перспективы, правила пространства, правила сочетания и взаиморасположения плоскостей и т.д. Одним из наиболее очевидных различий между китайской и западной живописью является пространственное отображение объекта на плоскости, то есть методы изображения перспективы в китайской и западной живописи различны. Западные художники стремятся воспроизводить объекты в трехмерном пространстве на двухмерной плоскости, в основном используя линейную перспективу, моделировку формы светом и тенью, воздушную перспективу и

[54] *У Гуаньчжун*. Формальная красота живописи С. 33–35, 44.

другие факторы для создания трехмерного объема изображаемых объектов.

Важно отметить, что У Гуаньчжун часто применял собственные правила композиции в соответствии со своими эстетическими вкусами. Хотя его абстрактные картины в основном используют западный художественный язык, в некоторых своих работах он также задействовал традиционные китайские методы композиции. В традиционной теории китайской живописи композиция называется *чжан-фа* [55]. Гу Кайчжи[56] в своих трудах и Се Хэ[57] в трактате «Гухуа пиньлу» (кит. 古画品录, в пер. Е.В. Завадской – «Заметки о категориях старинной живописи», V век) использовали термин «*чжичэньбуши*» (кит. 置陈布势) – «правильное распределение предметов в композиции картины»[58]. Китайский художник XI в., величайший пейзажист эпохи Северная Сун Го Си (1023–1085), назвал свои методы построения изображения «принципом трех далей» («трех глубин», кит. 三元 *сань юань*): высокая даль, глубокая даль и ровная даль – задний, средний и передний планы, каждый из которых был параллелен общему плану картины[59]. «Высокая даль» означает наблюдение за вершиной горы, находясь у ее подножия; «глубокая даль» – наблюдение от ближней горы вдаль; «ровная даль» – наблюдение с ближней горы за дальней.

Картина художника эпохи Северная Сун (960–1127) Фань Куаня (950–1032) «Путешественники среди гор и ручьев» (кит. «溪山行旅图») (Рис. 48) ярко демонстрирует использование «высокой дали», а в картине художника

---

[55] Метод *чжан-фа* (кит. 章法, букв. «размещение, порядок») заключается в решении проблемы сочетания объектов, последовательности, масштаба изображения, акцента, схемы всей композиции. См.: *Пин П.* Композиционные принципы живописного и каллиграфического искусства Китая // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, –2008, – №74-1. – С. 393–399.

[56] Гу Кайчжи (ок. 344–406) – китайский художник, традиционно считается основателем китайской живописи.

[57] Се Хэ (эпоха Южная Ци, V в.) – китайский художник-портретист и теоретик живописи, основоположник теоретической эстетики китайской живописи, сформулировавший принцип «Шесть законов китайской живописи».

[58] 李羚. 顾恺之“置陈布势”观点分析. 艺术品鉴, 2019 (29): 58–59. (*Ли Лин*. Анализ точки зрения Гу Кайчжи на «настройку ситуации» // Оценка искусства. – 2019. – №29. – С.58–59.); Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и ком. В.В. Малявин. – М.: ОАО «Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. – С. 283–284.

[59] Подробнее см.: *Самосюк К.Ф.* Го Си. – Л.: Искусство, 1978; *Пань И.* Эстетическая теория «трех пространств» Го Си и пейзажная живопись сунского времени // Философия и культура. – 2010. – №. 8. С. 98–102.

эпохи Юань (1271–1368) Ни Цзаня (1301–1374) «Поляна перед рыбацкой деревней в осенний день» (кит. «渔庄秋霁图») (Рис. 49) использована «ровная даль». «Глубокую даль» можно наблюдать в картине Го Си «Ранняя весна» (кит. «早春图») (Рис. 50). В методе «трех далей» горы изображаются друг за другом без уменьшения, т.е. без соблюдения законов перспективы, что позволяет решить проблему изображения пространства в композиции пейзажной живописи.

Этот традиционный китайский метод композиции отражен и в картинах У Гуаньчжуна. В работе на классический сюжет «Высокие горы и вечные ручьи» (кит. «山高水长») (Рис. 51) У Гуаньчжун использовал тушь разных цветов, чтобы выразить пространственные отношения изображаемых предметов, а также использовал метод «глубокой дали» для построения композиции. Аналогичный прием использован автором в картине «Ночь в Сянцзяне» (кит. «香江之夜») (Рис. 52).

Среди абстрактных картин У Гуаньчжуна, созданных с использованием метода «высокой дали», можно отметить «[Город] Люйлян провинции Шаньси» (кит. «山西吕梁») (Рис. 53). Мастер переосмыслил традиционные пейзажные темы с помощью современной манеры письма, но не ограничивался лишь методом мазка; он заменил сложную композицию брызгами и сохранением пустого пространства, а также включил в нее концепции западной живописи.

Абстрактные картины У Гуаньчжуна, использующие метод «ровной дали», – «Утренние лучи над гаванью» (кит. «海港晨曦») (Рис. 54) и «Одинокий остров» (кит. «孤岛») (Рис. 55). Все подобные работы автора создают волнующий и вместе с тем отчасти неземной художественный образ городской среды.

Таким образом, можно констатировать, что понимание и использование композиции в западной и китайской живописи весьма отличаются, но обе традиции придают этому аспекту большое значение для

создания художественного образа и эстетического эффекта. Художник использует различные принципы композиции, правила перспективы и упорядочения элементов, чтобы сформировать изображение. У Гуаньчжун в своих произведениях демонстрировал глубокое понимание обеих традиций, применяя и адаптируя их в своей работе в соответствии с собственными эстетическими предпочтениями. Композиция, таким образом, является неотъемлемой частью творческого процесса. Она играет важнейшую роль в работе художника с пространством, формой и изображением, вызывая эстетические реакции у зрителя.

Сочетание наполненности (*ши*) и пустоты (*сю*)

Для китайской традиционной живописи важнейшими являются понятия «наполненность» (*ши*, кит. 实) и «пустота» (с*юй*, кит. 虚). На китайской картине «пустота» – это пустое пространство, а «наполненность» – изображаемые объекты. Традиционная живопись придает большое значение «пустотам» на плоскости картины. Как писал цинский художник Да Чжунгуан (1623–1692) в своем труде «Хуа цюань» («Корзина для рисования», «画筌»): «Четкий пейзаж открывает пустоту, реалистичная сцена рождает духовную глубину. Взаимодействие пустого и наполненного превращает даже незаполненное пространство в область чуда»[60]. Такое восприятие пространства, основанное на технике «оставления пустоты» (*любай*, 留白), отражает огромное значение, которое китайская живопись придает «воздушности», «послезвучию» и активному участию зрителя, формируя уникальный дальневосточный визуальный язык, отличный от западной линейной перспективы.

У Гуаньчжун глубоко впитал эту концепцию и в своей абстрактной живописной практике переосмыслил соотношение *сюй* и *ши* в современном ключе. Он не просто копировал традиционные методы *любай*, а придал

[60] 笪重光. 画筌. 北京：人民美术出版社，2016. С.16 (*Да Чунгуан*. Корзина для рисования. – Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2016. – С16.)

«пустоте» значение современной композиции, превратив ее в осознанный формальный элемент структуры картины. На работах У Гуаньчжуна мы видим, что белые стены, водная гладь, небо часто представляют собой пустые пространства. Это можно проследить в картинах «Вспоминая Цзяннань» (кит. «忆江南») (Рис. 56), «Народный мир» (кит. «民间») (Рис. 57), «Горы и равнины» (кит. «山野») (Рис. 58).

С точки зрения визуального языка, пустота *сюй* в работах У Гуаньчжуна – это не только часть формальной структуры, но и механизм регулирования эмоционального ритма и визуального дыхания изображения. Через динамическое равновесие *ши* и *сюй* он добивается движения картины между напряжением и разреженностью, избегая хаоса и пауз, характерных для абстрактных композиций, и сохраняет ритмическую пульсацию и непрерывность художественного образа.

Таким образом, переосмысление У Гуаньчжуном соотношения «пустого» и «заполненного» представляет собой не только наследование и трансформацию дальневосточной эстетической традиции, но и творческую практику синтеза культурного духа и формального языка в контексте современной живописи. Эта эволюция визуального восприятия пространства обеспечивает прочную основу для формирования духовного измерения китайского абстрактного искусства, а также закрепляет его уникальный характер, отличный от западного модернизма.

Использование цвета

В упоминавшемся выше трактате Се Хэ, сформулировавшем «Шесть законов китайской живописи», говорится о традиционном методе китайской живописи «нанесение цветов по категориям», который «означает разделение объектов на картине на несколько категорий и применение одного цвета к каждой категории. Например, при написании портрета фигуру, лицо и руки персонажа можно отнести к одной категории, а окружающий пейзаж – к

другой. Каждая категория объектов может быть представлена одним и тем же цветовым тоном или классифицирована по сезонам, и цвета объектов могут быть подобраны в соответствии с временем года. При этом цвета самих объектов можно менять по мере необходимости, а различные цвета – использовать в соответствии с субъективными пожеланиями»[61]. То есть Се Хэ превратил свое перцептивное знание и понимание цвета в духовный опыт, связанный с личными чувствами, где цвет – это эмоциональная установка.

В отличие от китайской живописи, западное искусство прошло эволюцию в восприятии цвета от репрезентации реальности к выражению внутреннего мира. По мнению А.С. Зайцева, занимавшегося вопросами цветового анализа, «закономерности цветового строя в живописи есть не что иное, как переработанные творческим сознанием художника некоторые закономерности действительности. Цветовая гармония, колорит, контрасты представляют собой абстракцию цветовых сочетаний, которые существуют в действительности и которые художник воспринимает, обобщает и интерпретирует по-новому или по-своему...»[62]. То есть, цвет не только исходит из реальности, но и является результатом субъективного восприятия художника и конструкции формального языка. Стоит отметить, что до определенного момента западные художники не включали в гамму цветов черный и белый цвет.

В. Кандинский объяснил важность цвета в своей теоретической работе «О духовном в искусстве»: «Цвет – это клавиша; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу. Таким образом ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души. Эту основу следует назвать принципом внутренней необходимости»[63]. В свою очередь, Е.

---

[61] 陈铭铭. 以心为镜随类赋彩. 山东工艺美术学院, 2023: 11. (*Чэнь Минмин*. Используйте сердце как зеркало и нанесение цветов по категориям. Шаньдунская академия искусств и ремесел, 2023. – С11.)

[62] *Зайцев А.С*. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – С. 6.

[63] *Кандинский В*. О духовном в искусстве. – М.: Рипол Классик, 2016. – С. 45.

Барабанов писал: «…Абстракция была формулой свободы, демонстрацией ее присутствия в стихии цвета, в экзистенциальном жесте, преодолевающем власть изобразительной предметности»[64].

В. Кандинский обладал уникальным пониманием цвета. Для него цвет нес в себе глубокий эмоциональный и психологический подтекст, и каждый отдельный цвет обладал своим индивидуальным символическим значением: «Черный цвет внутренне звучит, как ничто без возможностей, как мертвое ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды. Представленное музыкально, черное является полной заключительной паузой, после которой идет продолжение подобно началу нового мира, так как, благодаря этой паузе, завершенное закончено на все времена – круг замкнулся. Черный цвет есть нечто угасшее, вроде выгоревшего костра, нечто неподвижное, как труп, ко всему происходящему безучастный и ничего не приемлющий. Это как бы безмолвие тела после смерти, после прекращения жизни»[65].

У Гуаньчжун тоже любил богатую выразительность цвета, чистую красоту цвета и формы. Черный, белый и серый цвета являлись ключевыми нотами его картин и использовались на протяжении всех периодов развития его живописного искусства. «Я люблю черный, сильный черный, очень сильный черный. После опыта критики “черных картин”[66] моя любовь к черному ничуть не оборвалась. Черное символизирует смерть как знак траура, поскольку является точкой визуальной стимуляции. Когда я перехожу от фигуративности к абстракции, это как будто синхронизируется с переходом

---

[64] *Барабанов Е*. История после истории // Кат. выст.: Нонконформисты: Коллекция Бар-Гера и русский андеграунд. WIENAND, 1996. – С. 29.

[65] *Кандинский В*. Указ. соч. С. 73.

[66] Движение за критику «черных картин» – политическое движением эпохи «культурной революции» КНР. В первой половине 1974 года велась кампания по критике «проблемных» китайских картин; несколько сотен «черных картин» выставили в Большом зале Народного Собрания, Национальном художественном музее Китая и других местах. Их демонстрировали главам центрального правительства, а также революционным массам рабочих, крестьян и солдат, чтобы те могли их свободно критиковать. Единого определения «черной живописи» не существует, хотя большинство «черных художников» обвинялись в искажении, очернении или нападках на социализм и диктатуру пролетариата, в угоду западной буржуазии и ревизионизму. Считается, что критика была завуалированной и направлена против Чжоу Эньлая, тогдашнего главы Государственного совета.

от красочных цветов к черно-белому»[67].

Хотя в некоторых работах У Гуаньчжуна используются только монохромные оттенки туши, но именно контраст между черным, белым и серым поясняет интересную художественную концепцию изображения. В качестве примера можно привести такие его произведения, как «Толерантность» (кит. «宽容») (Рис. 59), «Следы» (кит. «迹») (Рис. 60), «Посевы» (кит. «播») (Рис. 65), «Осажденный город» (Рис. 36).

В работах У Гуаньчжуна черный, белый и серый оттенки контрастируют с остальными цветами: они являются основными тонами, в то время как красный, желтый, синий и другие оттенки добавляются как активные цветовые элементы, призванные подчеркнуть монохромность черно-белых и серых изображений. Основываясь на обширных знаниях и понимании цвета, мастер грамотно использовал законы цветовой гармонии и контраста, но при этом сохранял в своих работах очарование традиционной китайской живописи. Большая площадь черных, белых и серых оттенков в его работах определяет тон картины, но с целью разбить тусклость, художник добавлял цветовые точки высокой чистоты. Для него было важно, чтобы картина была гармоничной, а чистые цвета, занимая небольшую площадь холста, придавали ей изящество. В качестве примера можно привести такие работы, как «Объятия» (кит. «迹») (Рис. 61), «Раскол» (Рис. 41), «Внутри и за окном» (кит. «窗里窗外») (Рис. 62), «Ветер» (кит. «风») (Рис. 63).

Визуальная организация и ритмическая система точек, линий и плоскостей

Точки, линии и плоскости являются важными, подчас основными составными элементами абстрактных картин, выражающими формальную

---

[67] *У Гуаньчжун*. Пятьдесят лет на поперечном пути. С.151.

красоту. У Гуаньчжун стремился к абстрактной красоте художественных образов и умело использовал точки и линии для создания изображений: линии образуются из точек, а плоскости – из линий. В картинах У Гуаньчжуна эти три элемента стали основными средствами моделирования, создающими неповторимую абстрактную красоту.

В работе «Строительство здания» (кит. « 建 楼 曲 ») (Рис. 64) точки разбросаны по всей плоскости полотна. Их расположение кажется случайным, но на самом деле оно было тщательно продумано художником. Точки на картине имеют сильный контраст по размеру, чередуются по цвету – красные, зеленые и желтые. Ритмичная красота, составленная из точек разного размера, прослеживается также в таких картинах как «Посевы» (Рис. 65), «Сихэюань», «Переплетение» (кит. « 纵 横 ») (Рис. 66), «Халат с разнообразными заплатками» (кит. « 百 衲 衣 ») (Рис. 67). Блоки картины абстрагированы в художественные образы, они смелые, прямолинейные и мощные. Рисунок на картинах эмоционален и использует абстрактную красоту предметов для передачи субъективных и свободных внутренних чувств и эстетических мыслей автора.

По выражению Рудольфа Арнхейма, «в произведении искусства зрелого художника, по-видимому, все предметы имеют сходство друг с другом. Небо, море, земля, деревья, и человеческие фигуры выглядят так, как если бы они были сделаны из одной и той же субстанции, которая не искажает природу этих объектов, а, подчиняясь объединяющей силе великого художника, пересоздает их в новом виде. Каждый великий художник заново рождает мир, в котором знакомые вещи представлены таким образом, что их никто и никогда раньше еще не воспринимал»[68]. У Гуаньчжун хорошо владел линейным рисунком. Элементы точек, линий и поверхностей на его картинах замысловатые и сложные, исполнены со значительным контрастом. Цветные точки разного размера и оттенки туши,

[68]*Арнхейм Р*. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. С. 66.

тонкие и мощные линии передают атмосферу картины, словно стирая границы формы.

В картине У Гуаньчжуна «Свободное скитание» (кит. «逍遥游») (Рис. 68) прослеживается явное влияние живописи американского художника Пола Джексона Поллока (1912–1956). Композиция «Свободного скитания» отличается от композиции традиционных китайских картин: здесь нет пустого пространства, повсюду на картине вкраплены линии и цвета. Перемежающееся расположение точек, линий и плоскостей хаотично и при этом упорядоченно. Точки туши и краски разных размеров и цветов – черные, белые, серые, зеленые, желтые и красные – создают ритм и напряжение жизни, сохраняющиеся по всей плоскости полотна. В похожей по технике исполнения картине Поллока «Номер 5, 1948» (Рис. 69) также можно почувствовать подобное напряжение и мощь. Несмотря на то, что П.Дж. Поллок и У Гуаньчжун жили в разных странах и формировались как художники под влиянием собственных культурных традиций, их творчество обнаруживает поразительное сходство: оба мастера выработали уникальные формы художественного выражения, способные пробуждать у зрителя глубокие эстетические переживания.

Поллок включил сам процесс рисования в состав произведения через метод «живописи действия» (Action Painting). В отличие от него, У Гуаньчжун, хотя и не использовал изобретенную Поллаком технику капельной живописи (дриппинг), радикально переосмыслил традиционные подходы к композиции: он отказался от классического китайского метода использования «пустот», заполняя все пространство холста линиями и цветом, чтобы каждая часть изображения излучала структурную напряженность и эмоциональную динамику. Такое плотное, но ритмически выверенное построение формы органично соединяет абстрактную композицию с внутренним переживанием, создавая современный визуальный язык, пронизанный дальневосточной линейной выразительностью.

Поллок писал: «Моя живопись никак не связана с мольбертом. Я едва ли хоть раз натягивал холст на подрамник. Я предпочитаю прибить холст к стенке или полу. Я должен чувствовать сопротивление твердой поверхности. На полу легче всего. Я чувствую себя ближе к живописи, ее частью, я могу ходить вокруг нее, работать с четырех сторон и буквально быть внутри нее. Я продолжаю отходить от обычных инструментов художника, таких, как мольберт, палитра и кисти. Я предпочитаю палочки, совки, ножи и льющуюся краску или смесь краски с песком, битым стеклом или чем-то еще. Когда я внутри живописи, я не осознаю, что я делаю. Понимание приходит позже. У меня нет страха перед изменениями или разрушением образа, поскольку картина живет своей собственной жизнью. Я просто помогаю ей выйти наружу. Но если я теряю контакт с картиной, получается грязь и беспорядок. Если же нет, то это чистая гармония, легкость того, как ты берешь и отдаешь»[69].

С точки зрения иконографии, точки, линии и плоскости в работе «Свободное скитание» У Гуаньчжуна более не выполняют повествовательную функцию, а становятся символическими структурами эмоций и траекториями движения духа. С позиции формалистской эстетики это произведение также воплощает концепцию «значимой формы» К. Белла – внутренние взаимосвязи элементов пробуждают у зрителя эстетическое переживание и психологический резонанс. Подобная формальная выразительность сближает У Гуаньчжуна с Поллоком, но одновременно раскрывает его уникальную интерпретацию линии: наследуя духовную сущность китайской каллиграфии, он наполняет ее структурной напряженностью модернизма. Таким образом, «Свободное скитание» – не только квинтэссенция абстракции У Гуаньчжуна, но и глубокий диалог между формальными языками восточного и западного искусства на уровне нефигуративной выразительности, их метафорическое соединение. Как

---

[69] *Старикова Ю.* Джексон Поллок // Культура и искусство. Живопись. 27.11.2013. [Электронный ресурс]. URL: http://urok-kultury.ru/dzhekson-pollok/ (дата обращения: 13.11.2025).

говорил Поллок, «понимание приходит потом», – У Гуаньчжун вкладывал эмоции в форму, а в абстракции передавал эстетику восточной философии.

П. Дж. Поллок и У Гуаньчжун были художниками-революционерами, которые отстранились от традиционных техник и методов искусства и исповедовали очень открытый, спонтанный и ничем не ограниченный подход к творчеству. В определенной степени они оба отказались от приемов традиционной живописи и стали стремиться к неожиданности и случайности в своих творениях, придавая смысловые оттенки казалось бы бессмысленной случайности.

Становление и практика концепции абстрактной живописи У Гуаньчжуна

После окончания «культурной революции» У Гуаньчжун наконец-то получил возможность свободно реализовывать свои творческие идеалы и возглавил ряды художников, выступавших за инновации. Он одним из первых подверг резкой критике реальность мира искусства, который в то время все еще был глубоко скован идеологическими ограничениями, и в мае 1979 года опубликовал в журнале «Изящные искусства» упоминавшуюся выше программную статью «Формальная красота живописи», в которой страстно и глубоко проработал центральное положение формы в живописи. После того, как публикация статьи вызвала широкую полемику, У Гуаньчжун опубликовал в том же издании статьи «Об абстрактной красоте» (№10, 1980) и «Содержание определяет форму» (№3, 1981), в которых еще подробнее разъяснял свою эстетическую позицию, решительно выступая против догматизма тезиса «форма служит содержанию» и ратуя за то, чтобы «прорваться даже через указатели фигуративности», открыто исследуя «абстрактную красоту», которая в то время все еще была запретной темой. Эти идеи могут казаться тривиальными сегодня, но в КНР конца 1970-х – начала 1980-х годов они, несомненно, были революционными

«еретическими» высказываниями, демонстрировавшими большую интеллектуальную смелость и новаторскую осведомленность. Неглинская М.А. пишет о У Гуаньчжуна следующее: «На этапе выздоровления современному китайскому искусству оказалось присуще стремление к решению абстрактных художественных задач, ярко проявившееся в творчестве такого романтичного мастера старшего поколения, как У Гуань-чжун, доконца 1990-х гг.»[70]

В 1983 году в статье «Бесконечная нить воздушного змея» У Гуаньчжун писал: «Чувства, почерпнутые из жизни, автор при помощи вычитания, деления или иных приемов абстрагирует до определенной художественной формы, но при этом должна сохраняться тонкая связь произведения с жизненным источником: воздушный змей без оборванной нити, ведь именно благодаря этой нити возможен диалог между зрителем и произведением»[71]. В этой же статье он впервые четко разграничил понятия «абстракция» и «несимволичность», полагая, что абстракция должна оставаться связанной с реальным миром, тогда как «несимволичность» подобна оборванной нити воздушного змея – утратив опору, она лишается эмоциональной и духовной основы. Эта теория стала ядром его творческого метода, который он впоследствии неоднократно уточнял и повторял: искусство обязано сохранять связь с жизненным опытом и чувствами зрителей.

Как практик, У Гуаньчжун всегда стремился к чистоте и самодисциплине визуального языка. Он ясно осознавал, что абстрактное искусство, будучи формой высокоэлитарного выражения, в Китае 1980-х годов по-прежнему находилось на начальной стадии понимания и было во многом маргинализировано; даже несмотря на то, что в современном западном искусстве абстракция уже давно занимала центральное место, в

---

[70] Неглинская М.А. О актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его развития // Общество и государство в Китае. 2010. № 40. С. 406

[71] *У Гуаньчжун*. Бесконечная нить воздушного змея – заметки о созидании. С. 89–90.

Китае эта форма все еще слабо воспринималась широкой аудиторией. В условиях этого парадокса У Гуаньчжун выбрал компромиссный путь: продолжать исследование абстракции, одновременно сохраняя «непрерывную нить» связи с реальностью. Этот компромисс отражает его глубокое понимание культурных запросов зрителя и ответственность как создателя современного художественного проекта – стоящего на передовой столкновения китайской и западной культур, конфликта элитарной эстетики и вкусов масс, и упорно продвигающегося вперед в условиях неопределенности и напряженного кризиса.

Как отметил Лю Сяочунь в статье «У Гуаньчжун и Линь Фэнмянь»: «Будь то тушь или масло, самые перспективные эксперименты У Гуаньчжуна – это те, что приближаются к абстракции. С феноменальной точки зрения выбор “воздушного змея с бесконечной нитью” может показаться препятствующим абстракции, но по сути этот выбор оказался ключевым: именно благодаря ему он утвердил свой личный принцип природной абстракции, который органично перекликается с китайской культурой, почитающей природу»[72].

В 1993 году У Гуаньчжун в своей работе «Кисть и тушь равны нулю» утверждал, что «кисть и тушь должны идти в ногу со временем». Он писал: «Существует множество способов составить картину. Точки, линии, поверхности и блоки – все это методы моделирования. Чтобы выразить визуальную красоту и неповторимые эмоции, используются любые средства. Так называемые кисть и тушь – всего лишь рабы, абсолютно подчиняющие выражение мыслей и эмоций живописца. Эмоции находятся в процессе развития, кисть и тушь как рабы также меняют форму, и нет никакой возможности рассмотреть, какое тело и вид они примут»[73]. Согласно

---

[72] 刘骁纯.吴冠中与林风眠.文艺研究,1991,(04):121-129.(Лю Сяочунь. У Гуаньчжун и Лин Фэнмянь // Литература и искусство: исследования. – 1991. – № 4. – С. 121-129.)

[73] 吴冠中．笔墨等于零． 南京: 江苏文艺出版社，2010．C.136 (*У Гуаньчжун*. Кисть и тушь равны нулю. Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, 2010. – С.136)

У Гуаньчжуну, источник искусства заключается в выражении эмоций, а текучесть эмоций определяет открытость и разнообразие художественных форм. Поэтому художник должен в постоянно меняющемся контексте времени корректировать свои языковые средства и стратегии выражения.

В процессе непрерывных художественных поисков и размышлений У Гуаньчжун вновь обратился к своей ключевой концепции – «воздушный змей с бесконечной [не оборванной] нитью». Он осознал, что чрезмерный акцент на связи с объективной реальностью мешает проникновению в чистый духовный и формальный мир; слишком сильное угождение вкусам широкой публики также препятствует более свободным художественным поискам: нить воздушного змея становится слишком толстой и тяжелой, не давая ему высоко взлететь.

«После семидесяти лет я наконец погрузился в “черный период”. Серебристо-серый или чисто-белый – скромно и уступчиво, это мало противоречило эстетическим представлениям народа. В стремлении к согласию при сохранении различий я выбрал блеск и чистоту, возможно, из желания найти общий язык с земляками – это, пожалуй, и была попытка сохранить “непрерывную нить” воздушного змея! Идеологии меняются, за пятнадцать лет мир сильно преобразился, сознание китайского народа раскрылось, эстетическое восприятие зрителей постоянно развивается, и мои прежние сомнения в их способности принять абстракцию оказались устаревшим предубеждением. Пусть же я безудержно выражаю свои чувства: вкусы людей проявили себя многогранными и утонченными, стоит лишь довериться их суждениям! <…> В старости все земные соблазны и тревоги исчезли, а юношеская откровенность и дерзость вновь возродились. Открытое выражение искренних чувств – величайшее утешение…»[74]. Будучи верен своему внутреннему голосу, У Гуаньчжун больше не считал связь с конкретными объектами объективной реальности единственным критерием

[74] 吴冠中. 横站生涯五十年. 文汇出版社, 2006. С.61（*У Гуаньчжун*. Пятьдесят лет на поперечном пути. Издательство Вэньхуэй. 2006. – С. 61）

«нити воздушного змея»: лишь подлинные эмоции, выраженные без оков, способны вызвать отклик у зрителя, и тогда эта нить не порвется. В искусстве он решился преодолеть себя и полностью принять абстракцию.

Таким образом, для данного раздела исследования справедливы следующие выводы. В своей творческой карьере У Гуаньчжун прошел сложный и увлекательный путь от студента, получившего образование в Ханчжоу у нескольких лучших отечественных преподавателей, затем набравшегося опыта во время зарубежной стажировки, изучившего лучшие традиции мировой живописи и перенесшего их на китайскую почву, до зрелого художника, наставника и флагмана китайской абстрактной живописи.

При исследовании личной и профессиональной жизни У Гуаньчжуна большое внимание было уделено генезису, формированию и трансформации его художественной манеры, развитие которой можно поделить на три исторических этапа: ранний период – фигуративная живопись, средний период – переход от фигуративности к абстракции, и последний период – чистая абстракция. Каждый выделенный период характеризуется уникальными качествами и трансформациями как в художественной сфере, так и в личности самого мастера. Это нашло отражение как в концентрации на эстетическом извлечении вдохновения из природных объектов, так и в использовании абстрактных языковых элементов для выражения чувств и духовных эмоций.

Глубокий художественный анализ абстрактного языка в творчестве У Гуаньчжуна подтвердил его виртуозное мастерство в таких аспектах абстрактной живописи, как использование композиции, цвета, точек, линий, плоскостей, декоративных элементов, сочетание наполненности (*ши*) и пустоты (*сюй*), а также придание особого значения туши и кисти как инструментам отражения эмоций и замыслов художника.

При исследовании языка абстрактной живописи У Гуаньчжуна становится очевидна высокая сознательность и системность его

теоретических и практических изысканий в области современного искусства. Сущностные особенности его подхода можно свести к четырем уровням:

– во-первых, он неизменно заимствует форму и извлекает эстетическое эмоциональное ощущение из природных образов, беря объективную реальность за отправную точку абстрактного творчества;

– во-вторых, он умело использует чистые формальные элементы – точку, линию, плоскость – для перестройки пространственной структуры и пейзажного восприятия. В таких работах, как «Вспоминая Цзяннань», «Глициния» и «Дух сосны», он осуществляет переход от узнаваемого сюжета к абстрактной атмосфере;

– в-третьих, он рассматривает абстракцию как прямое выражение эмоционального и духовного состояния. В таких ключевых произведениях, как «Пробуждение» и «Раскол», формальные приемы насыщены психологическим напряжением и жизненной энергией, передавая глубокие мыслительные и культурно-смысловые импульсы;

– в-четвертых, в его поздних работах, например «Без названия» и «Красочные следы», он окончательно освобождается от опоры на конкретные объекты: язык формы становится максимально автономным, устремленным к самодисциплине и чистоте, что свидетельствует о зрелости и прорыве в онтологической конструкции китайской абстрактной живописи.

В целом практика абстрактного искусства У Гуаньчжуна к концу его жизни достигла глубокой взаимной интеграции композиционной логики, визуальной динамики, культурной семантики и духовного выражения. Он не только опирается на традиционную китайскую эстетику, но и продвигает идею модернизации национального художественного языка, закрепляя тем самым эстетическую парадигму и идеологическую основу развития абстракции в Китае. Его взгляд на современное искусство заслуженно считается новаторским, а вклад в его изучение, развитие и популяризацию – бесспорно значимым.

ГЛАВА 2. АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ В НОВЕЙШЕМ КИТАЕ

2.1. Краткий обзор развития искусства в XX - м веке до эпохи нового Китая: предшественники модернизма

В 1931 году Пан Сюньцинь, Ни Идэ, Ван Цзиюань и другие художники-модернисты основали в Шанхае общество «Цзюэланьшэ» (кит. «决瀾社», «Общество бури и потрясения»), которое было официально зарегистрировано в 1932 году, и опубликовали «Манифест Цзюэланьшэ»: «Давайте восстанем! С нашей неистовой страстью и железным интеллектом мы создадим мир, переплетенный с цветом, линиями и формами! Мы признаем, что живопись – это никогда не подражание природе, не жесткое, форменное повторение; мы хотим выразить наш яростный дух, обнаженный жизнью. Мы считаем, что живопись никогда не была ни рабом религии, ни иллюстрацией литературы; мы хотим свободно и всесторонне создавать мир чистой формы. Мы отвергаем все старые формы, старые цвета, все популярные и неполноценные техники; мы хотим использовать новые техники, чтобы выразить дух нового времени»[75]. В тексте анти-традиционалистская художественная позиция выражена ярким радикальным языком, равно как и намерение учиться у западной живописи и вводить новшества в живопись национальную.

В «Цзюэланьшэ» входили молодые художники, обучавшиеся во Франции и Японии. Вернувшись на родину, они обнаружили, что перед лицом великих перемен в мировом искусстве традиционная китайская живопись выглядит слабой и лишенной элементов творчества и авангарда. По их мнению, внедрение современных западных жанров и техник могло бы способствовать развитию китайского искусства. С этой целью члены «Общества бури и потрясения» стремились разрушить стереотипы, активно исследовали новые формы искусства и использовали современный западный

---

[75] 倪贻德. 决瀾社宣言. 艺术旬刊, 1932 年 第一卷 第五期. (*Ни Идэ*. Манифест «Цзюэланьшэ» // Художественный ежедекадник. – 1932 . – Т.1. – №5.)

язык живописи, чтобы выразить текущую ситуацию в Китае и установить новое направление для национального искусства. В то же время члены общества продолжали впитывать различные западные модернистские концепции: постимпрессионизм, дадаизм, фовизм, кубизм, сюрреализм и др.

Пан Сюньцинь (庞薰琹, 1906–1985) – один из основателей и ведущих деятелей «Цзюэланьшэ». Большинство его ранних картин явно декоративны, написаны под влиянием фовизма и кубизма. Например, в картине «Человеческое тело на плетеном стуле» (кит. «藤椅上的人体») (Рис. 72) он очерчивает тело женщины простыми линиями. Пропорции верхней части тела и ног намеренно деформированы, создавая уникальный декоративный эффект. На его картине «Такой Париж» (кит. « 如 此 巴 黎 ») (Рис. 73) появляются различные городские элементы: печатные слова, игральные карты, обнаженные женщины, господа с сигарами, цветные окна с резными балконами, уличные фонари. Эти городские образы-символы, вероятно, были выражением его ностальгии по жизни в Париже. В целом, картины Пан Сюньциня обладают сильным чувством формальной красоты, а также раскрывают философский лиризм, стиль и смысл китайской живописи. Ни Идэ однажды написал о нем: «Его стиль, не имеющий определенной тенденции, обнаруживает широкое разнообразие граней, от плоских до линейных, от реалистических до декоративных, от искаженных до абстрактных форм. <…> Похоже, он сейчас экспериментирует с новинками многочисленных школ живописи, которые сейчас популярны в Париже»[76].

Ни Идэ (кит. 倪贻德, 1901–1970) – весьма разносторонний художник; он добился больших успехов в масляной живописи, художественном образовании, теории искусства, литературном творчестве и других областях. Ни Идэ в основном изучал творчество П. Сезанна, а позже постепенно обратился к А. Матиссу, П. Пикассо и другим современным художникам, переняв у них концепцию цвета и пластического искусства. Это можно

[76] 倪贻德. 艺苑交游记. 上海良友图书印刷公司, 1936. С. 4 (*Ни Идэ*. Записи о путешествиях по художественному миру. – Шанхай: Шанхайская книгопечатная компания «Ляньюй», 1936. – С. 4)

наблюдать в его работах 1930-х годов, таких как «Пристань» (кит. «码头») (Рис. 74) и «Портрет в профиль» (кит. «侧面人像») (Рис. 75).

Чжан Сянь (кит. 张弦, 1893–1936) – талантливый живописец, окончивший Школу изящных искусств в Париже. Хотя его картины не слишком многочисленны, они отличаются высоким качеством. В них прослеживаются характерные черты западного модернизма: простые цвета и чистые, но твердые линии. Он сочетает черты западного фовизма, импрессионизма и других художественных школ с уникальным чувством национальной китайской эстетики, что придает его картинам маслом ощущение спонтанности и создает уникальный и неповторимый художественный опыт. Несмотря на небольшое число картин, его искусство получило широкое признание среди большинства художников того времени. Судя по его работе «Портрет» (кит. «人像») (Рис. 76), написанной в 1932 году, он очень глубоко исследовал интеграцию китайских и западных техник. На картине представлен бюст молодой женщины, выполненный в очень простых оттенках светло-серого, черного и светло-красного; цвета перекликаются с простыми и естественными линиями контура, и картина, написанная под влиянием западного искусства, раскрывает дыхание традиционного китайского костюма и очарования дамы.

Еще одним уникальным художником, о котором следует упомянуть, был Чэнь Чэнбо (кит. 陈澄波, 1895–1947); он учился в Японии и в основном воспринял веяния современной западной живописи начала XX века: кубизма и фовизма. Он стремился объединить дух и язык традиционной китайской живописи с новаторскими идеями западного искусства. Его картины маслом (Рис. 77 и Рис. 78) основаны на строгих формах, но при этом сосредоточены на выражении индивидуальных чувств, передаваемых богатой палитрой насыщенных теплых оттенков.

В 1930-е годы в схожем направлении работали многие китайские художники, создавшие уникальные произведения, такие как «Цветок» Цю Ти,

«Пейзаж» Ван Цзиюаня, «Натюрморт» Гуань Ляна.

В 1934 году Чжао Шоу, Лян Сихун, Ли Дунпин, Цзэн Мин и другие основали Китайскую независимую художественную ассоциацию в Токио и опубликовали свой художественный манифест в собственном издании «Независимое искусство». Многие их работы выполнены под влиянием сюрреализма и фовизма, подчеркивая выразительность формы и свободу индивидуального духа.

Помимо «Цзюэланьшэ» и Китайской независимой художественной ассоциации, группы, которые в то время с большим энтузиазмом относились к современному западному искусству, включали Общество художников «Тяньмахуэй» («Небесная лошадь», осн. в Шанхае в 1919 году), Художественную ассоциацию «Чэньгуань» («Утренний свет», осн. в Шанхае 16 августа 1920 года), частное учебно-исследовательское учреждение любительского искусства «Белый гусь» (также известное как Институт западной живописи «Белый гусь», осн. в 1923 году) и другие. Эти группы создали благоприятные исторические и культурные условия для возникновения модернистского китайского искусства.

Вышеупомянутых художников можно назвать предвестниками китайского движения за модернистское искусство Китая:они не только заложили фундамент для его развития через обновление художественных концепций, новаторство формального языка и создание механизмов художественных сообществ, но и сыграли ключевую роль в формировании современной визуальной системы. Благодаря органичной адаптации и творческой переработке западных модернистских течений, они эффективно способствовали историческому переходу китайского искусства от традиционной живописной парадигмы к модернизму. Это привело не только к распространению в Китае модернистских художественных идей, но и способствовало популяризации эстетики модернизма в сфере художественного образования и художественного сознания. Таким образом, они создали солидную теоретическую базу и практические ориентиры для

формирования теории и разнообразных путей практического развития китайского модернистского искусства.

Ранние научные работы по китайскому абстрактному искусству

Впервые об абстрактном искусстве в Китае заговорили в 1921 году, когда Люй Чэн упомянул В. Кандинского в «Истории движения новой западной живописи позднего периода»: «В том же году, когда художники Нового художественного общества Мюнхена готовились к третьей выставке, возник спор относительно цензуры и ее сохранения или отмены. Русский художник Кандинский и немецкий художник Макке[77], вместе с другими принимавшие участие в этом споре, разошлись во мнениях. Кандинский отказался от формирования фракции “Синий всадник”. В тот же период была опубликована книга “О духовном в искусстве”, в которой Кандинский исследовал духовные основания искусства, а также способность цвета, формы и композиции непосредственно воздействовать на внутренний мир человека. Эти взгляды складывались у него на протяжении многих лет художественной практики и теоретических размышлений. С этой точки зрения развитие искусства он рассматривал как постепенный переход от утилитарных и предметно-изобразительных функций к более свободному духовному выражению, в котором форма и цвет приобретают самостоятельное эмоциональное значение. В самом общем виде художественное развитие можно разделить на три этапа: начальный этап ориентирован на удовлетворение практических потребностей в физической сфере, последующий этап постепенно отходит от практических целей и включает в себя больше духовных элементов и, в конечном итоге, становится чистым духовным искусством. Использование живописи в качестве украшения просто для того, чтобы продемонстрировать свою силу, является исключительно первой стадией. Впоследствии живопись постепенно

[77] Макке, Август Роберт Людвиг (August Robert Ludwig Macke, 1887–1914) – немецкий художник-экспрессионист, участник объединения «Синий всадник», автор программных сочинений, организатор выставок и пропагандист современного искусства.

развилась до натурализма XIX века с ее практической ценностью и все более выраженным лирическим эффектом, отмечая вторую фазу ее расцвета. Сегодня необходим третий этап, который в основном фокусируется на духовных элементах. На этом этапе следы реалистичного искусства необходимо стереть и творчески переосмыслить. Следует учитывать, могут ли используемые формы и цвета заставить сердце естественным образом вызывать гармоничные эмоции. Эта точка зрения склонна позволять форме и цвету выражать эмоции исключительно посредством своих собственных функций, что очень похоже на утверждение некоторых художников кубизма. Однако Кандинский считал музыку наиболее развитой формой художественного выражения и хотел использовать ее как образец для живописи. Природа цвета подобна музыке, в отличие от формы, поэтому неизбежно возникнет стремление сосредоточиться на цвете, что прямо противоположно кубизму, который отстаивает прежде всего форму и субстанциальный цвет. Утверждалось, что картины Кандинского были основаны на сознательной композиции, которую часто называют *композиционизм* (“*compositionism”*)»[78] (Рис. 79). В своей статье Люй Чэн называет свою методологию «compositionism» и подчеркивает, что уделял больше внимания духовным аспектам художественного выражения, постигая эмоциональные изменения через композицию форм и цветов.

В 1921 году В. Кандинский также упоминается в «Искусстве экспрессионизма» Ю Сюн, в 1922 году Хуан Чаньхуа упомянул Кандинского и его картину «Синий всадник» (1903) в главе «Конструктивизм» книги «Тенденции модерского искусства». В 1928 году Фэн Цзикай составил «Историю западного искусства», связав В. Кандинского с абстракцией и определив абстракцию, назвав ее «compositionism» или «supremacism». Он считал, что «абстракционизм нашел путь “абстрактного” искусства, основанного на разрушении кубистских форм. <…> Живопись не есть ни

---

[78] 吕澂. 晚近西洋新绘画运动之经过，美术,№.4 (1921): 33–40.（*Люй Чэн*. История движения новой западной живописи позднего периода // Изящные искусства. – 1921. – №4. – С. 33–40.）

воспроизведение внешних предметов, ни относительное отношение к внешним предметам <…> [это есть] выражение формы “духовного отражения природы”»[79].

В 1929 году Лу Синь[80] перевел книгу «Тенденции новой истории искусства»[81] японца Итагаки Такахо, посвященную истории развития современного искусства в Европе. В ней Итагаки поместил В. Кандинского в раздел «Пионеры Северной системы и Германии», а также описал Новое художественное общество Мюнхена, созданное Кандинским общество «Синий всадник» (1911), немецкого художника Августа Макке и др. Когда Ни Идэ в том же году представил П. Пикассо в «модернистском искусстве», он упомянул «природу абстракции», приравнял «абстрактное» к «нереалистичному», в отличие от «похожего», и расценил творения П. Пикассо как абстрактные картины. Он также определял творчество Кандинского как «*compositionism*».

В 1932 году в своем переводе работ Кимура Сёхати о западном искусстве Цянь Цзюньван утверждал, что абстракция – это открытие новой земли, где искусство может быть абстрагировано от разрушения и реконфигурации форм кубизма, и что абстракцию следует понимать как выражение разума без образа[82].

В 1934 г. Ван Илун в своей работе «Осознание Кандинского» утверждал, что картина Кандинского – это цветная музыка без образа, а то, что свою работу он назвал «композицией», следует отнести к экспрессионизму в широком смысле. В 1936 году Лю Хайсу вернулся из учебной поездки в Европу и, знакомя китайских художников с работами Кандинского, по-прежнему называл его первым создателем экспрессионизма.

---

[79] 丰子恺. 西洋美术史. 开明书店, 1928: 95. (*Фэн Цзикай*. История западного искусства. Книжный магазин Каймин, 1928. – С. 95.)

[80] Лу Синь (鲁迅, 1881–1936) – китайский писатель, основоположник современной китайской литературы.

[81] 板垣鹰穗. 近代美术史潮论, 鲁迅译. 北新书局, 1929. (*Итагаки Такахо.* Тенденции новой истории искусства. Пер. Лу Синя. Книжная компания Бэйсин, 1929.)

[82] 木村庄八. 西洋艺术史话. 开明书店, 1932. (*Кимура Сёхати*. История западного искусства. Книжный магазин Каймин, 1932.)

Это внимание к авангардному искусству и попытки его осмысления и переосмысления и составляют начальный этап истории абстрактного искусства в Китае.

В ранних исследованиях на тему абстракции в Китае действительно существовала тенденция ассоциировать В. Кандинского с экспрессионизмом. Хотя русский художник оказал большое влияние на абстрактное искусство, его художественная манера и теории не ограничивались экспрессионизмом, а затрагивали более широкий круг формальных вопросов. Однако из-за ограничений в распространении информации и недостатка понимания первые китайские ученые при изучении абстрактного искусства уделяли внимание в основном экспрессионистским аспектам творчества Кандинского и в меньшей степени чисто формальным аспектам абстрактного искусства. Это недоразумение привело к тому, что абстрактное искусство было ошибочно принято за экспрессионизм, что не только повлияло непосредственно на создание и понимание произведений абстрактного искусства китайскими художниками первой половины XX в., но и потенциально – на формирование и развитие национального абстрактного искусства в целом на начальном этапе.

Однако с течением времени и появлением возможностей более полноценного обмена информацией, понимание абстрактного искусства в китайском художественном мире постепенно расширялось и углублялось, и в центре внимания оказались чисто формальная природа и внутренние концепции абстрактного искусства. Это дало более широкие возможности для развития этого жанра в Китае.

2.2. Обзор развития искусство после образования КНР (эпоха Нового Китая)

Образование Китайской Народной Республики в 1949 году открыло новую главу в развитии национального искусства. Деятели искусства сознательно подчинялись указаниям новой власти и с небывалым

энтузиазмом восхваляли новую эпоху и ее лидеров. В глазах художников того времени принцип партийности стоял выше принципа искусства: искусство должно было служить политической линии партии, официальной пропаганде, рабочим, крестьянам и солдатам. Это была не только основная цель художественного творчества, но и органическая форма идеологии, интегрированная в художественные творения[83].

Когда в 1949 году Новый Китай провел первую Национальную художественную выставку, были введены следующие критерии отбора экспонатов: «Во-первых, по идейному содержанию они должны отражать реальную жизнь и революционную борьбу народа с позиции патриотизма. Те, кто не соответствует этому стандарту, даже если они обладают высокими навыками, не будут отобраны. Во-вторых, что касается творчества, то это должен быть реалистическая направленность, понятная большинству людей. Любые художественные работы, формы выражения которых не могут четко передать содержание, или работы, которые сосредоточены на форме, даже если они берут реалистичные темы, не будут отобраны. В-третьих, данная выставка является обзором художественных произведений прошлого. На примере отобранных произведений будет объективно демонстрироваться, что можно будет улучшить в художественном творчестве в будущем с точки зрения идейного содержания и выразительных техник. Поэтому в качестве основы критериев отбора выступает не только содержание художественного произведения, но и определенный технический уровень в способе выражения»[84].

В 1950-е годы Китай не только опирался на Советский Союз в крупномасштабном строительстве; массовый импорт советской культуры оказал значительное влияние на китайское искусство: «С 1950 г. китайское изобразительное искусство находилось под мощным влиянием советского

---

[83] Galikowski M.B. *Art and politics in China, 1949–1986*. Ph.D. Thesis. University of Leeds, 1990.

[84] 赖荣幸. 检阅与示范 – 1949 年第一届全国美展 // 美术学报. 2010. №. 3: 74–77. (*Лай Жунсин*. Обзор и демонстрация – Первая национальная художественная выставка 1949 г. // Журнал изящных искусств. – 2010. – №3. – С. 74–77.)

искусства. КНР позаимствовала у Советского Союза систему высшего художественного образования, на китайский язык были переведены многочисленные советские издания по истории и теории искусства, учебные пособия, а также критические статьи»[85]. В Китае открывались художественные музеи для проведения выставок и обмена художниками, а систематическое преподавание масляной живописи и ее творческая модель, а также преподавание набросков были полностью скопированы с советской системы обучения.

Во время последовавшей за этим «культурной революции» (1966–1976 годы) китайское искусство пришло в полное запустение из-за высокого политического давления, идеологических ограничений и критики культуры. В этот период были закрыты школы и фабрики, а волна пропаганды идей Мао Цзэдуна (1893–1976 годы) и «революционной критики» была в самом разгаре. В таком социальном контексте политические директивы подавляли законы развития искусства, но именно эта особая среда побудила многих молодых людей пополнить ряды пропагандистов живописи.

2.3. История возникновения и развития абстрактной живописи в Китае

1980-е годы ознаменовались реформами и открытостью Китая, политическим, экономическим и культурным развитием страны, а также попыткой художественного мира избавиться от вмешательства «левацкой» политики в искусство, выступая за искусство ради искусства, и подъемом современного национального абстрактного искусства[86].

---

[85] *Гаврилин К.Н., Сяонань Л.* «Золотой век» исторической живописи КНР (1949–1966): истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18. – №. 4. – С. 44–55.

[86] 曾德琳.抽象艺术对现代中式园林的影响.西南大学,2012. С.14 (Цзэн Дэлинь. Влияние абстрактного искусства на современные китайские сады [D]. Юго-Западный университет, 2012. – С. 14)

Теоретическое просвещение и практические истоки китайского абстрактного искусства в эпоху реформ и открытости (1979–1985 годы)

Реформы в Китае начались в эпоху «открытости» в 1978 году, когда политическая, экономическая и институциональная системы претерпели радикальные изменения, и страна начала процесс модернизации, который носил автономный, открытый и свободный характер. Болезненная ретроспекция и анализ «культурной революции» вызвали резонанс во всей стране. Эта относительно свободная политическая среда способствовала формированию плюралистической ситуации в современном китайском искусстве, а «живопись шрамов»[87] 1978 года начала отсчет нового периода китайского реалистического искусства. Появление и успех «живописи шрамов» символически иллюстрирует уникальный менталитет художников этого периода.

27 сентября 1979 года в восточной части Национального художественного музея Китая была официально открыта выставка «Звезды» (Рис. 80), вызвавшая небывалый ажиотаж. Более 150 картин маслом, рисунков тушью и кистью, ксилографий и деревянных скульптур, представленных на выставке, вызвали большой интерес у зрителей и привлекли некоторых профессиональных художников. Через два дня выставка была закрыта полицией. Чтобы добиться открытия выставки и права участвовать в ней, художники не пошли на компромисс с властями, а вышли на улицы в знак протеста. Так художественная выставка «Звезда» превратилась в «Общество звездной живописи». В их манифесте говорилось: «Мы познаем мир своими глазами и участвуем в нем своими кистями и ножами резчика. Мы создаем свое собственное выражение в наших картинах, и наше выражение говорит о наших собственных идеалах». Участники выставки были в основном художниками-любителями, не ограниченными

[87] «Живопись шрамов» (кит. 伤痕美术) – течение в живописи, возникшее в конце 1970-х годов в Китае как реакция на последствия «культурной революции». В живописи шрамов художники отказались от изображений героев и стали изображать судьбы простых людей, перешли от идеализма к трагическому реализму.

правилами и нормами Академии изящных искусств, и их бунтарская позиция заставила других китайских художников осознать, что искусство может быть важным средством выражения их свободных мыслей.

Многие художники, не только из группы «Звезда», делали акцент на абстрактном значении формы своих произведений, например, «Общество неизвестной живописи», участники выставки «Общества Цао Цао»[88] 1980 года, «Выставки в дикой траве», «Выставки современного искусства пяти художников Сямэня» 1983 года (на которую не была допущена широкая публика). В том же году десять шанхайских художников решили провести «Выставку экспериментальной живописи» в Фуданьском университете, куда также пригласили шанхайских художников старшего поколения, в том числе Линь Фэнмяня, Янь Вэньляна, Хуан Цзунъина и Мэн Гуана.

Только после начала политики реформ и открытости, с развитием и углублением идей освобождения от уз прошлого, в китайских художественных и культурных кругах стало формироваться новое понимание абстрактного искусства. В начале 1980-х годов большинство работ, ознаменовавших достижения раннего китайского ного искусства, были вернакулярными реалистическими произведениями. К ним относятся такие картины как «Отец» (кит. «父亲») (Рис. 81) Ло Чжунли, «Уже проснулся весенний ветер» (кит. «春风已经苏醒») (Рис. 82) Хэ Долина, а также цикл «Тибетские картины» Чэнь Даньцина: «Мать и дитя» (кит. «母与子») (Рис. 83), «Пастухи» (кит. «牧羊人») (Рис. 84), «Паломничество», «В городе 1», «В городе 2», «Мытье головы», «Камба». Все они наряду с полуабстрактными работами художников «Звезды» и произведениями формалистической школы очертили общие контуры раннего этапа развития современного искусства Китая.

---

[88] «Общество Цао Цао» (кит. «草草社») включало более 50 представителей неправительственных групп, а также преподавателей и студентов Академии изящных искусств, которые 11 января 1980 года спонтанно организовали выставку своих работы в парке Шапинба города Чунцин.

Дискуссия о «формальной красоте» и «абстрактной красоте» в 1980-е годы

До 1980-х годов У Гуаньчжун, Лю Шаохуэй, Кун Боцзи и другие мастера периодически говорили о проблеме формальной красоты, потому что творческая свобода и формальная красота были запретными областями, установленными «Бандой четырех»[89].

Только в 1980-е годы художники-приверженцы онтологического пути исследования искусства вновь подняли вопрос об изучении абстрактной живописи. В 1979 году У Гуаньчжун опубликовал в журнале «Изящные искусства» известную статью «Формальная красота живописи»[90], в 1980 году – «Об абстрактной красоте»[91], в 1981 году – «Определяет ли содержание форму?»[92]. Подчеркивая, что абстрактная красота составляет основу формальной красоты, У Гуаньчжун указывал на инстинктивный характер человеческого стремления к восприятию как формальной, так и абстрактной красоты, одновременно подвергая критике догматический принцип «содержание определяет форму», который длительное время господствовал в китайском искусстве.

Систематическое изложение У Гуаньчжуном вопросов, связанных с «формальной красотой», быстро оказалось в центре внимания как теоретиков искусства, так и живописцев-практиков, вызвав широкую дискуссию в масштабах всей художественной среды Китая. Причина этой полемики заключалась в особом характере проблематики формальной красоты и формализма. В конце 1970-х годов категории формальной красоты и формализма были тесно связаны с идеей освобождения от идеологического контроля, поскольку формализм на протяжении долгого времени

---

[89] «Банда четырех» – идеологически окрашенный штамп, используемый в официальной китайской пропаганде и историографии для обозначения группы высших руководителей Коммунистической партии Китая, выдвинувшихся в ходе «культурной революции» 1966–1976 годов и бывших наиболее приближенными к Мао Цзэдуну в последние годы его жизни.

[90] *У Гуаньчжун*. Формальная красота живописи. С.33–35, 44.

[91] *У Гуаньчжун*. Об абстрактной красоте. С. 37–39.

[92] 吴冠中. 内容决定形式？美术, 1981 (09): 41–43. (*У Гуаньчжун*. Определяет ли содержание форму? // Изящные искусства. – 1981. – №09. – С. 41– 43.)

воспринимался как несоциалистический, буржуазный элемент, противоречивший принципам реализма. Таким образом, вопрос о «формальной красоте» вошел в академическое поле именно благодаря историческому контексту, ориентированному на идею освобождения мысли и возвращения к рациональности.

Статья «Формальная красота живописи» разделена на шесть небольших параграфов: «Прекрасное и красота», «Творение и упражнение», «Личные чувства и стиль», «Древнее и современное, Восток и Запад», «Художественная концепция и без названия», «Путь новичка». В начале текста следующим образом проводится различие между понятиями «красота» и «прекрасное»: «Красота, как правило, описывает тонкую передачу, мягкость и легкость или драгоценные текстурные материалы, такие как золото, серебро, ювелирные изделия, нефрит, слоновая кость и т.д. И бóльшая часть прекрасного обусловлена художественным эффектом структуры изображения или организации цвета... Просто красивые, но не прекрасные вульгарные работы часто все еще являются любимцами “Банды четырех”»[93]. После этого У Гуаньчжун размышлял о взаимосвязи между творчеством и упражнением в пластическом искусстве: «С момента освобождения мы разделили творение и упражнение очень четко, очень механически и даже очень антагонистично»[94]; «Художественный труд – это единое целое, а творчество или упражнение – не более чем два понятия, которые можно воспринимать как две стороны одной вещи»[95]. У Гуаньчжун писал также о важности «личного чувства и стиля», подчеркивая, что понимание изображаемых объектов не должно быть одинаковым: «Разница в личных ощущениях также является одним из факторов формирования личного стиля... Личные чувства и личные увлечения часто формируют лучшую тему для автора»[96]. Рассуждая о «Древнем и Новом, Востоке и

---

[93] *У Гуаньчжун*. Формальная красота живописи. С. 33–35.
[94] Там же.
[95] Там же.
[96] Там же.

Западе», У Гуаньчжун сравнивал китайское и западное искусство: «Красота, формальная красота, уже является наукой, и ее можно анализировать и препарировать... Большинство художников надеются открыть современную европейскую живопись и говорить о научной природе формальной красоты. Это микроскоп и разделочный нож модельного искусства. Мы должны использовать его, чтобы обобщить наши традиции, обогатить и развить их. Живописи маслом следует придать национальный характер, а национальную живопись – модернизировать»[97].

В параграфе «Художественная концепция и без названия» У Гуаньчжун подчеркнул особенности самого пластического искусства. Хотя пластическое искусство и литература эквивалентны надстройке, первое имеет свой особый закон развития. Создание пластических искусств не может ограничиваться лишь описанием вещей и событий, поскольку описание и изображение события – тема из области литературы. Пластические искусства могут создавать достойные произведения, соединяясь с литературой. Наконец, в завершающем параграфе «Путь новичка» У Гуаньчжун, как патриот, выразил озабоченность будущим развитием пластических искусств на родине: «Будучи преподавателем рисования на протяжении десятилетий, я обучал многих студентов, но что меня беспокоит, так это то, скольких молодых людей я отравил [неверными методами]! Учителя искусства в основном преподают искусство красоты, обучая правилам и законам формальной красоты»[98].

Начиная со статьи У Гуаньчжуна «Формальная красота живописи», споры о форме, абстракции, эстетике и отношениях между формой и содержанием постепенно распространились на китайский мир искусства, захватили внимание критиков и теоретиков живописи. Художники, эстетики и критики выражали свое мнение и по-разному участвовали в этом большом споре, который далеко не ограничивался вопросами искусства.

---

[97] Там же.
[98] Там же.

Понятие формы в искусстве имеет различные интерпретации среди теоретиков. Статья Ван Ци «Предварительное исследование эволюции форм искусства» была опубликована журнале «Литературно-художественные исследования» в 1980 году. В ней автор анализировал проблему формы в искусстве, вытекающую из одностороннего понимания понятия «реализма». Такое ограниченное ви́дение реалистичного искусства доходило до того, что факторы «преувеличения» и «символа» рассматривались как антагонисты «реализма». При этом, натурализм и формализм имеют разные цели. Они трактуют проблему художественной формы с метафизической точки зрения и доводят до крайности различные факторы двух аспектов, утверждая один аспект и отвергая другой[99]. Ван Ци стремился систематизировать поток элементов формального выражения, чтобы разъяснить процесс художественной эволюции и развития. Он пришел к выводу, что формирование формы в искусстве происходит от простоты к сложности и обратно к простоте, что можно интерпретировать как процесс эволюции познания людей от примитивного к научному и, в конечном итоге, к сущностному пониманию. Ван Ци отмечал, что талантливые художники могут мастерски воплотить как простоту, так и сложность в изображении. Эти два аспекта, несмотря на видимое противоречие, часто объединяются в их произведениях в некое органичное целое[100].

Хун Ижань писал в своей статье «Образ, форма и формальная красота»: «Если вы думаете, что изолированная форма также может иметь красоту (и уродство), это, должно быть, формалистическая эстетическая точка зрения»[101]. Таким образом, он утверждал, что не существует «формальной красоты» искусства, есть только «красота художественной формы», и на это следует обратить внимание, чтобы не скатиться в формализм. При этом Хун Ижань подчеркивал, что противостояние формализму не означает, что форма

---

[99] 王琦. 艺术形式的演变初探. 文艺研究, 1980 (03): 118–130. (*Ван Ци*. Предварительное исследование эволюции форм искусства // Литературно-художественные исследования. – 1980. – №03. – С. 118–130.)

[100] Там же.

[101] 洪毅然. 形象、形式与形式美. 文艺研究, 1980 (06): 68–73. (*Хун Ижань*. Образ, форма и формальная красота // Литературно-художественные исследования. – 1980. – №06. – С. 68–73.)

должна быть задушена вместе с ним[102]. Очевидно, что исходные предпосылки у Хун Ижаня и У Гуаньчжуна различны: первый с позиции теоретика поднял этот вопрос на уровень эстетики. Позже Хун Ижань написал статью «Три предложения об искусстве», где рассуждал об отличии «красоты художественной формы» от «формальной красоты» и высказал следующую точку зрения: «Лучше говорить не о “красоте формы искусства”, а о красоте “художественной формы”»[103].

В то же время Е Лан написал статью с критикой идей У Гуаньчжуна. Он позаимствовал у Ван Говэя[104] интерпретацию терминов «античная простота и изящество», «прекрасное» и «величественное» с целью продемонстрировать, что форма должна быть гармонично объединена с содержанием произведения для формирования целостного образа художественной красоты, и подчеркнул, что форма должна подчиняться содержанию: «Художник должен развивать красоту художественной формы, но, что более важно, он должен полностью растворить красоту формы в образе “прекрасного и величественного”, чтобы отобразить ее полностью. Такова истинная красота этого вида искусства»[105].

В третьем выпуске журнала «Изящные искусства» за 1981 год были опубликованы отрывки выступлений некоторых участников «Пекинского академического симпозиума по масляной живописи», где тексты нескольких выступлений У Гуаньчжуна были сгруппированы под рубрикой «Определяет ли содержание форму?». Он писал: «У меня нет теоретической подготовки должного уровня, и я не могу прояснить значение и полноту слова “содержание”. Если эмоции и чувства автора и даже сама форма являются содержанием пластического искусства, то у меня нет намерения исследовать вопрос о том, определяется ли форма содержанием. Я надеюсь, мы больше не

---

[102] Там же.

[103] 洪毅然. 艺术三题议. 美术, 1980 (12): 6–8. (*Хун Ижань*. Три предложения об искусстве // Изящные искусства. – 1980. – №12. – С. 6–8.)

[104] Ван Говэй (кит. 王國維, 1877–1927) – китайский историк, филолог, писатель, переводчик, преподаватель, философ, поэт времен падения империи Цин и первых лет Китайской республики.

[105] 叶朗. 艺术形式美的一条规律. 文艺研究. 1980 (06): 74–76. (*Е Лан*. Закон красоты художественной формы // Литература и искусствоведение. – 1980. – №06. – С. 74–76.)

думаем, что только “история”, “сюжет” и тому подобное являются содержанием, мы используем их для определения формы и рассматриваем форму как графическую иллюстрацию. Это фатальная катастрофа для художников, это разрушает красоту!»[106] Здесь можно проследить, как У Гуаньчжун последовательно двигался от теоретического обоснования «красоты формы» и «абстрактной красоты» к радикальной деконструкции классической догмы «содержание определяет форму». Его целью было ниспровержение непоколебимой доктрины, десятилетиями господствовавшей в китайском художественном мире.

В том же 1981 году число участников этой дискуссии увеличилось: помимо Хун Ижаня, ими стали «Группа изучения теории литературы» Чжэцзянской академии изящных искусств, Ду Цзянь, Фэн Сянъи и Цзян Фэн, которые выступили с возражениями против концепции У Гуаньчжуна, опровергавшей принцип «содержание определяет форму». В статье Хун Ижаня «Разговор о содержании и форме искусства: беседа с товарищем У Гуаньчжуном» говорилось о различии во взглядах на вопрос, определяет ли «содержание» «форму» или нет. В статье он различал понятия «удовольствие» и «эстетическая красота» и считал, что первое относится к физиологическому уровню восприятия и носит поверхностный характер, тогда как второе воспринимается на уровне подсознания и связано с духовными переживаниями. Причина, по которой У Гуаньчжун выступал против тезиса «содержание определяет форму» и против рассмотрения «формы» через призму «содержания», заключается, по его мнению, в том, что в этом случае происходит подмена понятий «удовольствие» и «эстетическая красота»[107].

Ду Цзянь в статье «Также о форме и содержании» проанализировал методы подхода к художественному творчеству, вызванные «левым взглядом

---

[106] *У Гуаньчжун*. Определяет ли содержание форму? С. 41–43.

[107] 洪毅然. 谈谈艺术的内容和形式 – 兼与吴冠中同志商榷. 美术, 1981 (06): 4–7. (*Хун Ижань*. Разговор о содержании и форме искусства: беседа с товарищем У Гуаньчжуном // Изящные искусства. – 1981. – №06. – С. 4–7.)

на содержание» в прошлом: «Тема определяет конкретные методы рисования, из которых состоит картина, а “содержание определяет форму” – это не какой-то регламент, которому можно следовать или нет, а объективная закономерность, от которой не уйти»[108].

Фэн Сянъи в статье «Письмо учителю У Гуаньчжуну: Вновь о “Определяет ли содержание форму?”»[109] указывал на то, что понимание сути «содержания» У Гуаньчжуном неверно, и использовал работы самого У Гуаньчжуна, чтобы проиллюстрировать, как содержание его картин само по себе определяет форму.

Эта дискуссия подняла центральную проблему современного китайского искусства – соотношение формы и содержания – на уровень философии и эстетики, придав ей политический оттенок. Оппоненты анализировали эссе У Гуаньчжуна буквально по фрагментам, пытаясь найти слабые места в теории, приводя содержательные и строгие аргументы. Их возражения против самостоятельного существования искусства в отрыве от его содержания были теоретически обоснованы, но они игнорировали изначальное намерение художников-практиков, с которым был поднят этот вопрос – настоятельную надежду на то, что мир искусства обратит внимание и оценит красоту формы саму по себе, а значит, расширит способы выражения в художественном творчестве.

Первый выпуск журнала «Изящные искусства» за 1983 год был полностью посвящен обсуждению абстрактной красоты. Сюй Шучэн в статье «Также об абстрактной красоте»[110] проанализировал и обосновал использование термина «абстрактная красота», указав, что расширение и коннотация этого понятия отличает образную форму искусства от значений «формальной красоты» и «абстрактной красоты» и указывает на то, что

---

[108] 杜键. 也谈形式与内容. 美术研究. 1981 (04): 34–40 + 49–51. (*Ду Цзянь*. Также о форме и содержании // Художественные исследования. – 1981. – №04. – С. 34–40, 49–51.)

[109] 冯湘一. 给吴冠中老师的信 – 也谈 “内容决定形式”. 美术, 1981 (12): 44–48. (*Фэн Сянъи*. Письмо учителю У Гуаньчжуну: Вновь о «Определяет ли содержание форму?» // Изящные искусства. – 1981. – №12. – С. 44–48.)

[110] 徐书城. 也谈抽象美. 美术, 1983 (01): 10–14. (*Сюй Шучэн*. Также об абстрактной красоте // Изящные искусства. – 1983. – №01. – С. 10–14.)

«формальная красота» и «абстрактная красота» не являются синонимами и относятся к одной категории. В этом смысле он считает, что точка зрения У Гуаньчжуна о том, что «абстрактная красота является ядром формальной красоты», двусмысленна. Хотя этот аргумент не является бесспорным, основные его положения верны.

Хэ Синь и Ли Сяньтин в статье «Об абстрактном эстетическом сознании китайской классической живописи» начали рассуждения с китайской классической живописи, затем обсудили абстрактное эстетическое сознание со ссылками на Ф.Ф. Гегеля, Ж.-А. Люке[111], К. Маркса и Шитао[112], чтобы дополнительно доказать, что «живопись начинается с абстракции», и утверждали, что археологические исследования являются научным инструментом в том числе для изучения искусства, поскольку живопись и письмо возникли из абстрактных изображений[113]. Статья Мао Шибо «Предварительное исследование абстрактных факторов в традиционном китайском искусстве»[114] также имеет аналогичные недостатки: автор использует «фигуру» как противоположность «абстракции» и стремится доказать объективное существование «абстрактного» в традиционных картинах.

Известный художник и теоретик искусства Ду Цзянь выдвинул новое понятие – «ритмическая красота». Он считал, что дискуссия о «формальной красоте» и «абстрактной красоте» обусловлена недостатками как первой, так и второй, и что в вещах существует универсальный «ритм», независимо от «формальной» или «абстрактной» красоты: «”Абстрактная красота” – это

---

[111] Люке Жорж-Анри (1876–1965) – французский философ, этнограф и пионер в области изучения детского рисунка .

[112] Шитао (кит. 石涛, наст. имя Чжу Жоцзи, кит. 朱若极, 1642–1707) – китайский художник, каллиграф, мастер садового ландшафта, теоретик живописи.

[113] 何新, 栗宪庭. 试论中国古典绘画的抽象审美意识 – 对于中国古代绘画史的几点新探讨. 美术, 1983 (01): 4–9. (*Хэ Синь, Ли Сяньтин*. Об абстрактном эстетическом сознании китайской классической живописи: Некоторые новые дискуссии по истории древней китайской живописи // Изящные искусства. – 1983. – №1. – С. 4–9.)

[114] 毛士博. 我国传统艺术中抽象因素初探. 美术, 1983 (01): 16–18. (*Мао Шибо*. Предварительное исследование абстрактных факторов в китайском традиционном искусстве // Изящные искусства. – 1983. – №1. – С. 16–18.)

своего рода “ритмическая красота”»[115].

Для китайского художественного круга дискуссия об абстрактной красоте стала важнейшей вехой, заложившей основу национального абстрактного искусства и послужившей катализатором одного из ключевых моментов в развитии китайской абстрактной живописи. Как отмечают Чжан Сяолинь и Мэн Лусинь: «Хотя в этот период на самом деле не существовало никакого движения в абстрактном искусстве, и [еще] не работали художники-абстракционисты в истинном смысле этого слова, но именно в этот период разразилась дискуссия о “формальной красоте”, “абстрактной красоте” и “абстрактном искусстве”, вызвавшая большой резонанс. Это утверждение, совершенно не связанное с практикой, с одной стороны, делает китайское абстрактное искусство весьма интересным для изучения, с другой стороны, – является лишь предвестником возникновения истинного абстрактного искусства, которое в тот момент было объектом хотя и страстных, но во многом пустых теоретических споров и не существовало в виде реальной художественной практики»[116].

Несмотря на это, дискуссия начала 1980-х годов создала условия для развития национального абстрактного искусства на более интуитивном уровне. Обсуждение формальных вопросов обеспечивало базовую теоретическую гарантию выделения китайского абстрактного искусства из общей художественной среды. Многие теоретические и практические вопросы, поднятые в ходе дискуссии, способствовали формированию перспективы китайского абстрактного искусства и определили его художественный характер.

В 1979 году, когда идеологическое давление со стороны власти еще не полностью ослабло, У Гуаньчжун, будучи не только художником-практиком,

---

[115] 杜键. 形象的节律与节律的形象 – 关于抽象美问题的 一 些意见. 美术, 1983 (10): 16–20. (*Ду Цзянь*. Ритм образа и образ ритма – некоторые взгляды на проблему абстрактной красоты // Изящные искусства. – 1983. – №10. – С. 16–20.)

[116] 张晓凌, 孟禄新. 另一个世界:抽象艺术. 吉林美术出版社. 1999: 58. (*Чжан Сяолин, Мэн Лусинь*. Другой мир – абстрактное искусство. Издательство изящных искусств Цзилинь. 1999. С. 58.)

но и теоретиком живописи, взял на себя инициативу по защите формальной эстетики. Инициированная им полемика, казалось бы, была сосредоточена вокруг технического вопроса «формальной красоты», но по сути это была борьба за автономию художественного творчества на онтологическом уровне. Хотя дебаты в прессе далеко не сразу привели к появлению движения за свободу абстрактного искусства, им удалось выполнить три исторические задачи: пошатнуть фундамент монистического реализма, восстановить историческую преемственность современного искусства от традиционного и взрастить почву для принятия публикой абстракционизма.

По словам Чжан Сяолина, «эти “дебаты об абстрактном искусстве без художественной практики” как раз и создали теоретический плацдарм для экспериментального искусства после “Новой волны 85”»[117]. Уникальность У Гуаньчжуна заключается в том, что он не занял радикальную позицию в духе уличного сопротивления, как вышеупомянутое «Общество звездной живописи», и не придерживался идеи технического совершенствования, как художники-академики, а задал третий, средний путь в живописи, позволивший трансформировать современное китайское абстрактное искусство с помощью систематического теоретического построения и непрерывной творческой практики.

Абстрактное искусство под влиянием движения «Новая волна 85» (1985–1989 годы)

Художественное движение «Новая волна 85», также известное как «Новая волна 1985 года» и «Идея 85», не только открыло новую главу в развитии абстрактного искусства, но и оказало глубокое влияние на современное искусство КНР в целом. Движимые идеями авангарда и концептуальной революции, художники избавлялись от оков политической идеологии, переосмысливали эстетическую функцию искусства, осуществляли идеологическое просвещение.

---

[117] Там же.

Китайские художники этого периода охотно заимствовали разнообразные направлений, идеи и техники западного модернизма[118]. и создавали на этой основе различные вариации абстракции. Впитывая и интегрируя опыт и язык западного искусства, они сформировали свою собственную уникальную художественную манеру и выразительные формы.

В середине 1980-х годов в контексте движения «Новая волна 85», благодаря появившимся в стране иллюстративным материалам и переведенным текстам, возможности выезда за границу для обучения и др., в Китае одновременно начали стремительно развиваться различные направления модернизма XX века – кубизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, абстрактный экспрессионизм. В те годы китайские художники интенсивно экспериментировали, подражая более чем столетней традиции западного модернизма и преобразовывая ее в национальном духе. Хотя этот феномен значительно расширил возможности китайского художественного языка, он также выявил его слабые стороны: искажение западной абстрактной концепции, ориентированной на «приоритет формы» и примитивный, «импортированный» подход к подражанию.

Поскольку тогдашние китайские художники не обладали системным пониманием культурного контекста, философских основ и социальных механизмов западного модернизма, их попытки подражания ему часто оставались на уровне поверхностного воспроизведения схем, что приводило к тому, что отдельные абстрактные работы лишались теоретической основы и локальной глубины, не формируя по-настоящему абстрактный языковой строй. В этот период абстрактное искусство прежде всего отражало стремление к экспериментам и желание практиковать авангардную манеру, а не намерение создать систематическую теоретическую конструкцию.

В книге «Другой мир – абстрактное искусство» искусствоведы Чжан Сяолин и Мэн Лусинь относят зарождение китайского абстрактного

---

[118] Ань Ци.Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира: на примере творчества Хэ Долина. -2017. -С.12.

искусства к периоду после 1985 года, поскольку, как они считали, только в русле современного искусства может зародиться искусство абстрактное. И Ин также рассматривает абстрактное искусство Китая начала 1980-х годов как «синоним духа современного искусства, не имевшего практического значения и не предоставлявшего почвы для культурной критики»[119]. Действительно, художники-абстракционисты до 1985 года все еще находились в своего рода состоянии невежества: «Только абстрактное искусство может представлять собой “чистый” художественный жест вне теологии, только игра формы достаточна для выражения разочарования в идеализме и вытекающего из этого абсурда, только в “другом мире” искусство способно начать новый виток реконструкции. Скептицизм, абсурд, стремление к бунту против [традиционного] искусства и желание тотальной перестройки могут стать катализатором для создания абстрактного искусства»[120].

По мере углубления движения «Новая волна 85» его внутренние противоречия становились всё более явными: «В 1988 году в “Художественном вестнике Китая” началась дискуссия о “чистом языке” и “большой душе”. Суть “чистого языка” заключается в возвращении к глубинной сути искусства, причем большинство лозунгов были предложены художниками-абстракционистами»[121]. Следует отметить, что одной из важных предпосылок «очищения языка» стала реакция на чрезмерную погоню за философским и социологическим значением произведений искусства в движении «Новая волна 85».

Наконец, на Международном симпозиуме по тенденциям развития современного китайского искусства, состоявшемся в октябре 1988 года,

---

[119] 易英. 艺术思潮与抽象绘画 – 中国当代抽象绘画述论. 美苑. 1995 (5): 32–36. (*И Ин*. Художественные тенденции и абстрактная живопись – обсуждение современной китайской абстрактной живописи // Мэйюань. – 1995. – №5. – С. 32–36.)

[120] *Чжан Сяолин, Мэн Лусинь*. Другой мир – абстрактное искусство. С. 64.

[121] 孟繁玮, 缑梦媛. 专访谭平: 边界与可能的拓展 – 中国抽象艺术与实验艺术的新纪元. 美术观察, 2018 (12): 21–24. (*Мэн Фанвэй, Гоу Мэнюань*. Интервью с Тан Пином: Расширение границ и возможностей – новая эра китайского абстрактного и экспериментального искусства // Художественное наблюдение. – 2018. – №12. – С.21–24.)

возобладало мнение в пользу «чистого языка», причем эта теория, очевидно, имела практическую основу: «В это время была создана Четвертая студия Центральной академии изобразительных искусств (ЦАИИ), преподавателями которой стали Линь Ган и Гэ Пэнжэнь; у них учились ставшие впоследствии выдающимися мастерами Мэн Лудин, Лю Ган, Чжан Фанбай, Цзи Дачунь. Тогда же прошел семинар ассистентов факультета масляной живописи Центрального института изящных искусств Гу Лимина и Юй Чжэньли, которые начали создавать картины в абстрактном жанре»[122].

После этого в 1988 году в специализированных СМИ развернулась оживленная дискуссия о вопросах художественного языка и формального выражения в живописи. Так, Мэн Лудин написал статью «Процесс очищения», использовав в качестве иллюстраций работы студентов Четвертой студии ЦАИИ Ван Юйпина и Шэнь Лина, завершавших свое обучение. Он пришел к выводу, что художественное творчество требует «общего понимания и восприятия сознания материального и духовного мира и языковой способности выражать это сознание, а посредством “непрерывного очищения языка живописи” формируется совершенный и неповторимый визуальный язык»[123]. Дин Илинь написал две статьи: «Художники должны войти в состояние языка живописи»[124] и «Состояние языка в живописи»[125], Линь Сюдун – статью «Принятие и трансформация языка», Чжан Цзе – «Исследование языка масляной живописи». Все эти работы были посвящены тонкостям понимания и восприятия концепции художественного языка и ее интерпретации.

Некоторые теоретики считали художественное движение «Новая волна 85» чрезмерно социализированным и политизированным, поскольку оно

---

[122] 李展. 社会介入与艺术语言. 中央美术学院. 2020. С.26(*Ли Чжань*. Социальное вмешательство и художественный язык. Центральная академия изобразительных искусств. 2020. С.26)

[123] 孟禄丁. 纯化的过程. 中国美术报, 1988,第 18 期. С.1 (*Мэн Лудин*. Процесс очищения // Художественный вестник Китая. – 1988. – №18. – С.1)

[124] 丁一林. 画家必须进入绘画语言状态. 中国美术报. 1988, 第 34 期. С. 1. (*Дин Илинь*, Художники должны войти в состояние языка живописи // Художественный вестник Китая. – 1988. – №37. – С.1)

[125] 丁一林. 绘画中的语言状态. 美术. 1988 (10): 11–33. (*Дин Илинь*. Состояние языка в живописи // Изобразительное искусство. – 1988 . – №10. – С. 11–33.)

делало упор на подачу идей и грандиозные сюжеты. В результате в ходе дискуссий об «очищении языка» в творческой среде КНР возникла своего рода конфронтация, причем взаимная критика осуществлялась не через прямую революцию в искусстве, а через рассуждения о художественном языке, что демонстрирует значительное сходство с западным модернистским мышлением.

Эксперименты в области абстрактного искусства в основном проводились в рамках системы художественных академий; ключевую роль играла ЦАИИ, особенно преподаватели и студенты вышеупомянутой Четвертой студии. С одной стороны, это закономерно вытекает из принципов развития искусства: за страстным стремительным «движением» должны следовать неторопливые углубленные размышления. С другой стороны, это определялось исследовательским характером самой Академии. В середине 1980-х годов внутри системы на смену стихийному авангардному искусству пришел сплав западного и национального модернизма, начало которому было положено еще в конце 1970-х годов.

В апреле 1988 года в Шанхайском художественном музее прошла выставка «Искусство сегодня» – первая межрегиональная групповая выставка произведений чистого абстрактного искусства в Китае. На выставке было собрано около 40 работ более десяти художников-абстракционистов, таких как Мэн Лудин, Дин И, Юй Юхань, Пэй Цзин, Сюй Хун, Янь Лэй и др. В феврале 1989 года в Пекине прошла выставка «Современное искусство Китая», на которой были представлены произведения современного искусства со всей страны, начиная с 1985 года, в том числе работы в жанре абстракционизма, такие как «Существование №96» Чжан Цзяньцзюня, «Появление крестов» Дин И, серия «Дополнения» Чжоу Чанцзяна, «Гималаи» Сюй Хун и многие другие, выполненные в технике масляной живописи, живописи тушью и интеграции материалов. В сентябре того же года в Национальном художественном музее Китая прошла Седьмая национальная художественная выставка, серебряную награду которой

получила работа шанхайского художника-абстракциониста Чжоу Чанцзяна «Дополнения №120» (кит. «互补 NO.120») (Рис. 85). Это первый случай, когда произведение абстрактного искусства в Китае получило награду на национальной художественной выставке, что свидетельствует об официальном признании этого направления живописи[126].

В этой связи критик Шуй Тяньчжун отметил: «После долгого периода исканий абстрактная живопись наконец обрела свое место. Историческое значение имеет то, что абстрактная живопись достигла “нулевого прорыва” на Седьмой национальной художественной выставке. Однако прогресс на этом фронте оказался медленнее, чем первоначально прогнозировалось. Реальная художественная практика доказывает, что овладеть языком абстрактной живописи далеко не так просто, как многие себе представляют. Абстрактная живопись до сих пор остается слабым звеном китайской масляной живописи»[127]. При этом следует отметить, что, хотя абстрактное искусство в 1988–1989 годах достигло определенных результатов, его маргинальный статус в китайском художественном контексте по сути не изменился.

Абстрактное искусство имеет совершенно разную судьбу на Западе и в Китае. В Европе и США оно, пройдя путь от кубизма в начале XX века до абстрактного экспрессионизма, пропагандируемого К. Гринбергом[128], стало основной формой искусства, обрело более глубокое понимание и дальнейшее развитие. Однако в Китае путь развития абстрактного искусства был совершенно иным, поскольку оно никогда не занимало сколько-нибудь важное положение в мейнстриме китайского искусства. Это объясняется следующим образом: в Китае изначально в принципе не существовало

---

[126] *Чжэн П. Миклушевская И.Н.* История развития новейшего китайского абстрактного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – №4–1. – С. 417–429.

[127] 水天中. 七届全国美展油画印象. 美术. 1989 (9): 4–17. (*Шуй Тяньчжун*. Впечатления от картин маслом на Седьмой национальной художественной выставке // Изящные искусства. – 1989. – №9. – С.4–17.)

[128] Гринберг, Клемент (1909–1994) – американский арт-критик, оказавший большое влияние на развитие современного искусства, ключевой теоретик абстрактного экспрессионизма, автор идеи «плоскостности картины».

традиции абстрактного искусства. Несмотря на то, что в классической китайской эстетической системе подчеркивалось, что изображения должны иметь абстрактные характеристики, эти абстракции непременно соответствовали теме произведения и форме изображения, что, естественно, не могло привести к обретению абстракцией самостоятельного статуса. С другой стороны, модернистское движение «Новая волна 85» в Китае в конечном итоге было направлено прежде всего на прорыв, революцию в культурной и духовной жизни. В то время исследование китайскими мастерами западного модернизма сводилось лишь к изучению художественного языка и не формировало рациональной абстракции, как у П. Мондриана и К.С. Малевича, отстаивавших «духовную автономию» через «формальную независимость». Поэтому абстрактная живопись на модернистском этапе периода «Новой волны 85» еще не избавилась от своей маргинальной сущности. Также развитие китайской абстрактной живописи было связано с многочисленными внешними условиями, теоретической базой, эстетическими традициями и институциональной средой, которые сделали его совершенно отличным от путей развития живописи модерна на Западе.

По мнению Чжан Сяолиня и Мэн Лусиня, абстрактное искусство возникло на закате деятельности «Новой волны 85». С одной стороны, ценностные требования «очищения языка» и «возвращения к самому искусству», выдвигавшиеся в этот период, обнаруживали, что темы «абсурда» и «ничтожества» являются важной отправной точкой современного искусства. Именно в этот период в Китае была воспитана первая партия художников-абстракционистов, а выставку современного искусства 1989 года можно рассматривать как символ завершения первого этапа в развитии национального абстрактного искусства[129].

---

[129] *Чжан Сяолинь, Мэн Лусинь*. Другой мир – абстрактное искусство. С. 10.

«Новая сцена» после 1990-х годов

В начале 1990-х годов в художественной жизни Китая произошёл ряд значимых событий. В 1991 году состоялась выставка работ Цзян Хая, Чжан Фанбая, Лю Гана и других художников. В 1992 году внимание публики привлекла персональная выставка Ван Игана. В 1993 году Ю Чжэньли стал первым художником, организовавшим персональную выставку абстрактного искусства в Национальном художественном музее Китая. В том же году на Китайской биеннале масляной живописи группа абстракционистов, включая Гэ Пэнжэня, Чжоу Чанцзяна, Цзян Хая и Ван Игана, была удостоена наград, что оказало заметное влияние на художественную среду. В 1995–1996 годах Шэнь Вэйгуан, Сунь Гэ и другие мастера представили персональные проекты в Пекине, а в 1996 году ими была организована масштабная групповая выставка абстрактного искусства «Невидимое существование» в Шанхае, в которой приняли участие более двадцати художников.

С этого времени китайское абстрактное искусство окончательно утвердилось на мировой художественной сцене. Бегство от идеологии, отказ от рыночной логики, построение индивидуализированного и локализованного языка не только расширили и углубили значение абстрактного искусства в 1990-е годы, но также смогли сделать дискурсивную систему абстрактного искусства более культурно критической, тем самым демонстрируя растущую зрелость абстрактного искусства[130].

Развитие китайской абстрактной живописи в XXI веке

В начале XXI века национальная абстрактная живопись постепенно приобретает разнообразие: «Отказавшись от рационализированного утопического сознания художников 1980-х годов, [современные] мастера также отказались от заботы о [западных] абстрактных традициях. Они напрямую столкнулись с опытом и духовным импульсом повседневной

[130] Там же.

жизни и стали больше подчеркивать свободу, субъективность и самосознание»[131].

После 2000 года, благодаря росту внимания к исследованиям абстрактного искусства, количество выставок и семинаров модернистской тематики постепенно увеличивалось. Художники и критики, такие как Гао Минлу, Мэн Лудин, Инь Шуанси, Ли Сюй и другие, последовательно способствовали разностороннему развитию китайского современного абстрактного искусства. В феврале 2001 года Ли Сюй организовал в Шанхайском художественном музее выставку абстрактного искусства «Метафизика». Это стало первым случаем, когда музей материкового Китая представил масштабный коллективный проект, посвященный абстрактному искусству. Затем подобные выставки проводились в 2002, 2003 и 2005 годах.

В 2003 году состоялась выставка «Максимизм», куратором которой выступил Гао Минлу (高名潞, род. 1949), утверждавший, что «“Максимизм” – это не “абстракция”, а “рациональная живопись” определенной концепции периода “Новой волны”»[132]. На выставке было представлено около сотни произведений, которые переосмысливали китайское абстрактное искусство, видеоарт и перформанс, начиная с 1980-х годов, с точки зрения концепции, поведения, психологии и эстетики. Гао Минлу обнаружил, что в процессе создания китайского абстрактного искусства использовался метод повторения простых элементов, что связано с традиционной китайской концепцией мышления и формировавшимися на протяжении веков художественными взглядами. Он считал, что это во многом отличает китайский абстракционизм от западного абстрактного искусства и объясняет его уникальный темперамент.

Выставка «Молитвенные четки и мазки» (“Prayer Beads And

---

[131] 高名潞． 美学叙事与抽象艺术． 四川美术出版社. 2007. (*Гао Минлу*. Эстетическое повествование и абстрактное искусство. Сычуань: Изобразительное искусство, 2007.)

[132] 何桂彦. 方法论的差异: 高名潞、 栗宪庭 对抽象艺术的讨论.True Art, 2009-01-19 (*Хэ Гуйянь*. Различия в методологии: дискуссия Гао Минлу и Ли Сяньтина об абстрактном искусстве // True Art, 19.01.2009) [Электронный ресурс]. URL: https://www.trueart.com/news/295036.html (дата обращения: 13.11.2025).

Brushstrokes", куратор Ли Сяньтин)» прошла в том же 2003 году. Среди художников-абстракционистов, участвовавших в выставке, были Юй Юхань, Дин И, Цинь Ифэн, Чжоу Янмин, Чжан Цзяньбо, И Лин и другие. Ли Сяньтин обращал внимание на «сложный ручной процесс» в творчестве и рассматривал его как языковую трансформацию традиционных китайских ценностей и традиционного образа жизни в современном искусстве: «Меня беспокоит такой подход к языку: при создании произведений для художника решающее значение имеет кропотливый ручной труд. Форма каждого мазка кисти или движения руки проста. Более того, каждый мазок кисти или созидательное действие вносят свой вклад в общий образ работы, в основном за счет утомительного повторения и простых процессов. С этой точки зрения самая большая сложность – это сублимация минимализма, представляющая собой накопление и трансформацию простоты в сложность. <…> Я сравниваю искусство с религией, и то, и другое рождает самоуспокоение души. Движения кисти подобны многократному перебиранию четок буддистами во время медитации или многократному пению сутр, например, шестислоговой мантры "Намо Амитофо" (кит. 南無阿彌陀佛) или "Ом мани падме хум" (кит. 唵嘛呢叭咪吽). Один друг-буддист сказал мне, что также можно неоднократно повторять другие слова, например, названия гор, рек, растительности, имена людей или собак, но это зависит от того, беспокоит ли вас значение выбранных вами слов... Так вот, значение движения кистью подобно звуку мантры или перебиранию четок. Каждый мазок кисти и каждая шестисложная мантра чрезвычайно просты, но сложность заключается в многократном неустанном повторении. В этом смысле сложность и минимализм ведут к одной и той же цели разными путями: сложность возвращается к простоте, реальность возвращается к пустоте, в итоге мастер постигает чистоту, простоту и ясность»[133].

---

[133] 艺术档案网. 念珠与笔触. Archives Website of Contemporary Art, 2009.02.22 (Молитвенные четки и мазки // Архив данных по современному искусству, 22.02.2009). [Электронный ресурс]. URL: https://www.artda.cn/yishusichaoguonei-c-1338.html (дата обращения: 13.11.2025).

С конца 2006 года Гао Минлу руководил тремя семинарами по абстрактному искусству: «Китайская абстрактная живопись» (3 декабря 2006 г., Галерея современного искусства, Пекин), который он повторил на гастролях в США в 2007 году, «Эстетический нарратив в современном искусстве – дискуссия по проблемам китайского абстрактного искусства» (25 декабря 2006 г., Музей современного искусства) и «Современность и абстракция» (2–3 июля 2007 г., Пекинское художественное пространство Дэшань). В 2007 году Гао Минлу также курировал выставку «*Ипай*: тридцать лет китайской “абстракции”», которая более года гастролировала по Испании, и тогда же опубликовал книгу «*Ипай*: теория, ниспровергающая репрезентацию»[134]. Термином «*ипай*» (кит. 意派, букв. «направление идеи», или «концептуальная идея») он надеялся заменить западную художественную концепцию «абстрактного искусства», для чего обобщил все национальные особенности китайского искусства за последние 30 лет. Когда Гао Минлу сравнил западный абстракционизм с другими видами искусства, он сделал вывод, что современное искусство Китая явно не следует основному направлению западного искусства, а руководствуется собственными тенденциями, обусловленными родной культурой и историей, поэтому и был предложен «*ипай*».

С 1 июня по 1 июля 2007 года в Центре современного искусства Шэньчжэня экспонировалась Международная гастрольная выставка китайского абстрактного искусства «Циюнь» (куратор Хуан Чжуань, Художественный музей Хэ Сяннин). На этой выставке было собрано более 20 работ восьми ведущих китайских художников-абстракционистов: Ли Хуашэна, Линь Яня, Лю Цзыцзяня, Цю Шихуа, Шэнь Чена, Ван Чуаня, Ян Чжихуна и Чжоу Ли, работавших в Китае и Нью-Йорке. Большинство из них сочетали в своем творчестве восточные и западные культурные практики и на основе этого трактовали абстрактное искусство как визуальный язык,

---

[134] 高名潞. 意派论: 一个颠覆再现的理论. 广西师范大学出版社. 2009. (*Гао Минлу*. *Ипай*: теория, ниспровергающая репрезентацию. Издательство Гуансийского педагогического университета, 2009.)

пытаясь найти возможность личностного выражения в размышлении над проблемой взаимодействия и взаимовлияния двух культур. В том же году Ли Сюй организовал выставку современного абстрактного искусства Китая «Линия» в «Су Хэ Арт». Экспозиция включала более сорока произведений – живопись маслом, работы тушью, инсталляции и видео-арт, – созданных девятнадцатью художниками как из Китая, так и из зарубежных стран. Устроители выставки выбрали «линию» в качестве основной академической темы, представив достижения и специфику китайского абстрактного искусства в оригинальной исследовательской перспективе.

В 2008 году критик Хэ Гуйянь опубликовал статью «Пост-абстракция: новые возможности абстрактного искусства»[135] и курировал выставку «К пост-абстракции» в пекинском арт-пространстве «Пифэн». Хэ Гуйянь считал, что «пост-абстракция» не является формальной абстракцией в модернистском смысле и не несет бунтарской эстетической коннотации, а ее существование является лишь одним из многочисленных средств выражения в современном искусстве. Ключ к суждению о том, относится ли конкретная абстракция к категории «пост-», лежит в концепции и методе, применяемых художником при использовании абстрактного языка. То есть, вся суть заключена в методологии. Однако при этом, по мнению Хэ Гуйяня, методологию нельзя понимать как инструментализм в вульгарном смысле: она означает, что художники должны совмещать свои личные творческие методы и общую логику истории развития искусства.

В 2009 году в Музее Западного озера в Ханчжоу (пров. Чжэцзян) состоялась выставка «Возвращение к современности – китайское абстрактное искусство» – на сегодняшний день крупнейшая и наиболее влиятельная выставка национального абстрактного искусства и первая из проведенных в этом регионе. На ней были представлены новые произведения Тань Пина, Су Сяобая, Чжоу Чанцзяна, Ян Цзиньсуна, Ван Чуаня, Цзин Шицзяня и других

---

[135] 何桂彦. “后抽象”： 抽象艺术的一种新的可能性. 美苑. 2008 (05): 30–37. (*Хэ Гуйянь*. Пост-абстракция: новые возможности абстрактного искусства // Мэйюань. – 2008. – №05. – С. 30–37.)

абстракционистов, которые в значительной мере отразили как актуальный социокультурный контекст, так и перспективные тенденции развития современного китайского абстрактного искусства. В этом отношении значение выставки выходит далеко за рамки ее непосредственного художественного содержания.

В апреле 2010 года в Национальном художественном музее Китая открылась выставка «Великая небесная абстракция китайского искусства в XXI веке», которую курировал Акилле Бонито Олива[136]. Участниками выставки стали 15 художников: Мэн Лудин, Чжан Цзяньцзюнь, Тан Пин, Лю Ган, Чжоу Янмин и др. Бонито Олива в интервью заявил, что ему удалось увидеть в их работах уникальность китайского абстрактного искусства.

В 2015 году исследовательская выставка «Третья абстракция», курируемая Чжу Циншэном, стала площадкой для углубленного исследования и обсуждения художественных творений художников Шан Яна, Тан Пина, Ван Хуайцина и Янь Шаньчуня, интерпретации ценностей, воплощенных в их работах. Чжу Циншэн считает, что основная значимость работ этих художников может быть выражена в традиционных китайских терминах *циюнь*[137] и *би фа*[138], а в универсальном контексте международный язык абстрактного искусства может быть использован для раскрытия их уникальности. Он также предложил концепцию «третьей абстракции»: с точки зрения связи абстрактного искусства и современности развитие китайского абстрактного искусства можно разделить на три этапа, а именно «первая абстракция», «вторая абстракция» и «третья абстракция».

24 января 2016 года в Пекине в частном художественном музее Today Art состоялось открытие «Исследовательской выставки китайского абстрактного искусства», организованной Национальной академией искусств

---

[136] Бонито Олива, Акилле (Bonito Oliva, Achille, род. 1939) – итальянский арт-критик, куратор, писатель, теоретик искусства.

[137] «*Циюнь*» (кит. 气韵, букв. «одухотворенный ритм живого движения») – один из шести законов живописи, сформулированных Се Хэ (см. выше).

[138] Китайские мастера различают «методы кисти» (кит. 筆法, *би фа*) и «методы туши» (кит. 墨法, *мо фа*). Первые касаются техники ведения кисти, вторые – способов разведения туши и вариантов тушевого окраса.

Китая совместно с Национальным исследовательским центром современного искусства и Музеем современного искусства. Этот проект стал не только масштабной демонстрацией произведений китайского абстрактного искусства, но и всесторонним обзором академических достижений в этой области, сыгравшим важную роль в дальнейшем развитии современного китайского искусства.

В 2018 году Ма Иин курировал «Международную выставку абстрактного искусства», на которой были собраны работы ведущих мировых мастеров из Германии, Испании, США, Франции, Ирландии и других стран: Йозефа Бойса[139], Антони Тапиеса[140], Сая Твомбли[141], Жильбера Бриа[142], Руй Вань[143], Карла Йенса[144], а также некоторых представителей Китая: Ма Лу, Тань Пина, Ван Игана, Мэн Лудина, Гу Лимина, Юань Хайлуна. В 2022 году в Шанхае прошла «Китайская абстрактная выставка – 2022», где были представлены работы художников-абстракционистов с севера и юга Китая.

Китайское абстрактное искусство, которое появилось и стало развиваться сравнительно поздно, за последние почти сорок лет добилось значительных успехов, и его прогрессивное движение в XXI веке представляет собой сочетание сразу нескольких тенденций.

Во-первых, художники творят с помощью самых различных средств и в разных жанрах, таких как живопись, скульптура и инсталляция, демонстрируя свой уникальный творческий язык. Некоторые из них опираются на элементы традиционной китайской культуры и комбинируют

---

[139] Бойс, Йозеф (Joseph Beuys, 1921–1986) – немецкий художник, один из главных теоретиков постмодернизма.

[140] Тапиес-и-Пуч, Антони (Antoni Tàpies i Puig, 1923–2012) – каталонский живописец, график и скульптор, художник книги, один из виднейших мастеров мирового искусства второй половины XX века.

[141] Твомбли, Сай (наст. имя Эдвин Паркер Твомбли-мл., Edwin Parker “Cy” Twombly, Jr., 1928–2011) – американский художник и скульптор-абстракционист.

[142] Бриа, Жильбер (Gilbert Bria, род. 1933) – французский художник. Достоверные биографические данные отсутствуют.

[143] Руй Вань (подписывается как Rays W) – независимая художница китайского происхождения, работает в Великобритании.

[144] Йенс Карл (Karl Yens, 1868–1945) – американский художник немецкого происхождения, известен работами на пленэре в направлении калифорнийского импрессионизма и модернизма.

их с современными формами искусства, создавая абстрактные произведения искусства с неповторимой национальной спецификой.

Во-вторых, китайское абстрактное искусство фокусируется на изучении взаимосвязи между индивидуальным опытом и социальной реальностью. Некоторые художники в своих произведениях как бы размышляют о процессе трансформации и развития китайского общества, выражая свое восприятие окружающей их реальности и мысли о личной судьбе.

Кроме того, признание публикой китайского абстрактного искусства продолжает расти. С ростом числа культурных мероприятий – выставок и фестивалей искусства – в стране и за рубежом, все больше зрителей начинают глубже понимать и ценить выражение и смысл абстрактного искусства. В то же время работы некоторых китайских художников-абстракционистов получили признание и заняли место на международном арт-рынке.

Однако в китайском абстрактном искусстве все еще остаются неисследованные моменты. С одной стороны, поскольку абстракция требует от аудитории определенных художественных навыков и понимания, оно по-прежнему сталкивается с трудностями в продвижении и популяризации. С другой стороны, признание и коммерческая ценность китайского абстрактного искусства на арт-рынке все еще относительно низки, что ограничивает пространство для творчества и развития художников.

Подводя итог, можно сказать, что китайское абстрактное искусство XXI века имеет большой потенциал в отношении теоретического исследования и растущего признания публики. С развитием социальной экономики Китая и изменениями в культурной среде абстрактное искусство будет продолжать расти и демонстрировать уникальное художественное очарование страны на международной сцене.

2.4. Анализ ключевых работ представителей абстрактной

живописи Новейшего Китая

Влияние традиционной китайской культуры и философии на абстрактное искусство

Познакомившись с тенденциями западного абстрактного искусства, некоторые китайские художники начали сознательно применять эстетику и философскую концепцию традиционной китайской культуры при создании абстрактных произведений, чтобы можно рассматривать как выражение и онтологического языка, и духовного подтекста их творчества. Это уникальное явление в развитии современного абстрактного искусства КНР, отличающее его от западного.

Культурные особенности китайского абстрактного искусства не являются результатом преднамеренного стремления к культурной идентичности, а представляют собой региональную специфику, которая естественным образом возникла в процессе глобализации. Критик Чжоу Айминь писал: «Абстрактное искусство, рожденное в лоне китайской культурной среды, неизбежно несет на себе отпечаток ее духовного содержания и художественного языка. Осознание и анализ этих культурных следов в китайском абстрактном искусстве – не намеренный поиск культурной идентичности, а естественный процесс, подобный тому, как глобализация, неспособная стереть региональные и национальные различия, проявляется через многообразие локальных культур. В обсуждении художественных проблем, с одной стороны, нельзя игнорировать общий для человечества культурный фон. С другой, все формы искусства произрастают из конкретной культурной почвы, социальной реальности и жизненного опыта. Лишь сочетая эти два аспекта, можно раскрыть подлинную ценность и уникальность искусства, обрести те тонкие, насыщенные материальностью качества, что заключены в художественном творчестве»[145].

---

[145] 周爱民． 抽象艺术与中国艺术精神． 清华美术. 2011 (11)： 57. (*Чжоу Айминь*. Абстрактное искусство и китайский художественный дух // Изящные искусства Цинхуа. – 2011. – №11. – С. 57.)

В китайской культурной системе глубокая интеграция философских мыслей обеспечивает богатые идеологические ресурсы для концептуального построения абстрактного искусства. Сунь Кэи отмечает: «Конфуцианство, буддизм и даосизм – три основных элемента китайской традиционной культуры с богатым подтекстом и философскими идеями. Среди них буддизм и даосизм уделяют больше внимания выражению смысла и чувства»[146]. В каком-то смысле китайская традиционная культура имеет схожесть с абстрактными формами искусства.

Далее он развивает свою мысль: «После “Новой волны 85” многие китайские художники почти повторили путь развития западного искусства посредством различных форм исследований, однако некоторые проницательные люди обратили свое внимание на местную культуру. Они понимают, что современные художники должны изучать не только историю и концепции западного искусства, но и восточную философию, чтобы традиционные идеи конфуцианства, буддизма и даосизма стали духовной опорой китайского абстрактного искусства. Конфуцианство говорит о вхождении в мир, буддизм – о форме и пустоте, а даосизм – об абсолюте. Принцип *Дао* (кит. 道) Лао-цзы утверждает, что все вещи в мире рождаются из бытия, а бытие рождается из небытия, которое можно только пережить, но не описать. Даосизм и свобода духа, заключенные в абстрактном искусстве, чрезвычайно экстрасенсорны, поэтому пользуются большим уважением у отечественных художников-абстракционистов. Однако, поскольку традиционное художественное сознание Китая связано с конфуцианством, экспрессионистское искусство долгое время отвергалось, абстрактное искусство не было официально признано, что привело к его маргинализации в Китае»[147].

Руководствуясь этим посылом, группа современных китайских

---

[146] 孙克义. 抽象艺术杂谈. 2010-09-27. (*Сунь Кэи*. Беседа об абстрактном искусстве // Искусство Китая. 27.09.2010). [Электронный ресурс]. URL: http://art.china.cn/voice/2010-09/27/content_3745753.htm (дата обращения: 12.11.2025).

[147] Там же.

художников начала философски переосмысливать национальные культурные корни, сочетая языковые эксперименты в области абстрактного искусства с духовными интересами восточной философии. Так, художник Юй Юхань (餘友涵, 1943–2023) использовал серии кругов для выражения своих мыслей, вдохновленных даосизмом. Он начал создавать абстрактные картины еще в 1981 году, а серия работ «Круг» 1985 года (кит. «圆») (Рис. 86) ознаменовала формирование его как зрелого абстрактного художника. При этом, на раннем этапе своего творчества Юй Юхань испытал влияние В. Ван Гога, А. Матисса и абстрактного экспрессионизма, а также идей западной философии.

По поводу идеи создания абстрактного искусства Юй Юхань сказал: «Мне в то время совершенно наскучило реалистичное изображение, поэтому я хотел найти башню из слоновой кости, чтобы обрести стабильность»[148]. Он прочитал много произведений китайской и западной философии, но, по его признанию, лишь мысли, высказанные Лао-цзы в «Дао дэ цзин» (кит. «道德经», «Трактат о Пути и Добродетели», VI–V вв. до н.э.), совпали с тем, что он хотел выразить: «Идея Лао-цзы о естественном недеянии больше созвучна моей личности. В ней также в полной мере воплощается мудрость нашего народа, его философия простоты и сдержанности. Китайское искусство несет в себе черты красоты, элегантности и близости к природе. Я – против и натурализма, и претенциозности, и чрезмерной показухи»[149]. В работах Юй Юханя перекрещивающиеся короткие линии и штрихи являются не только основными элементами «круга», но и придают картине ощущение бесконечного движения. На картине «2009.9.29» (Рис. 87) мазки разных оттенков постепенно то группируются, то растекаются, затем сходятся к центру и складываются в целый круг. В нем зритель может увидеть дуализм *инь-ян*[150], существование и небытие, движение и покой, собирание и

---

[148] 余友涵： 画“圆”的过程. 雅昌艺术网, 2020-04-16. (*Юй Юхань*. Процесс рисования «круга» // Искусствоведческий портал Artron, 16.04.2020.) [Электронный ресурс]. URL: http://news.zhuokearts.com/html/20200416/246189.html (дата обращения: 12.11.2025).

[149] Там же.

[150] *Инь* и *ян* (кит. 阴阳) – в даосской философии: мужское и женское начала, светлое и темное,

рассеяние, которые взаимно исключают и притягивают друг друга в гармоничном единстве.

Чжоу Чанцзян (周长江, род. 1950) также черпает вдохновение в даосской философии. В его произведениях используется языковой символизм, который представляет собой амбивалентное соотношение положительного и отрицательного. Чувство визуальной формы и художественная атмосфера с восточным оттенком демонстрируют уникальный дух самоанализа, что придает работам Чжоу Чанцзяна неповторимую специфику по сравнению с другими произведениями современной китайской абстрактной живописи.

В начале творческого пути Чжоу Чанцзян долгое время изучал модернизм и, в частности, изменения в языке онтологии живописи П. Сезанна. Наконец, через модернизм он сформировал собственную структуру знаний, которая позволила ему постепенно перейти от конкретного к абстракции. В 1983 году Чжоу Чанцзян отправился на Центральную равнину[151] в поиске произведений искусства и посетил множество исторических мест. Знакомство с традиционной резьбой по камню, особенно скульптурами на гробнице генерала Хо Цюйбина (II в. до н.э.) близ Сианя, помогло ему осознать дух китайского искусства. Тогда он решил использовать традиционную культуру в качестве фона и попытаться найти ту часть современного искусства, которая соответствует традиционному духу. Уже к концу 1984 года Чжоу Чанцзян создал несколько работ, постепенно формируя свою концепцию, а с 1986 года приступил к созданию серии «Дополнения» (Рис. 85 и Рис. 88).

В этой серии в качестве отправной точки взяты идеи даосизма: «Западная абстракция уже завершила свое формирование, однако направления абстрактного искусства в современном Китае еще находятся на этапе становления и должны быть связаны с местным контекстом.

положительное и отрицательное, находящиеся в амбивалентном состоянии гармонии и противостояния.

[151] Центральная равнина (Чжунъюань) – исторический регион в Китае, который считается местом зарождения китайской цивилизации.

Традиционная философия *Дао* – единства Неба и человека, взаимопроникновения духа и материи – может в полной мере проявить свою мудрость в этом новом формате искусства. С 1980-х годов моя серия картин “Дополнения” и другие произведения активно исследуют даосизм и создаются на основе стремления к этому культурно-духовному идеалу»[152]. Для Чжоу Чанцзяна «абстрактное» – не цель, а «дополнение» – не просто художественная концепция. Для творца каждая картина является отражением его мышления и душевного состояния.

В результате Чжоу Чанцзян нашел свою уникальную точку входа – «дополнительную» геометрическую схему. Взаимодополняющие отношения между началами *инь* и *ян* в традиционной даосской философии подарили ему бесконечное творческое вдохновение. В графическом контрасте между положительными и отрицательными формами он выражает соответствующие отношения между людьми, а также между человечеством и вселенной. Этот зов древней культуры создает сильное визуальное воздействие и привлекательность изображения, сбалансированного и преобразованного культурным кодом через геометрический язык.

Как упоминалось выше, в 1989 году на Седьмой национальной художественной выставке картина маслом Чжоу Чанцзяна «Дополнения №120» (Рис. 85) получила серебряную награду[153]. Несомненно, это стало не только важнейшим событием для самого художника, но и сенсацией для всей художественной среды Китая, показав, что исследовательские достижения Чжоу Чанцзяна в области абстрактного искусства признаются, принимаются и постепенно становятся важной тенденцией новой эпохи.

Шэнь Фан (申 凡 , род. 1952) – еще один знаменитый мастер, чьи абстрактные работы, созданные с 2004 по 2009 год, отражают его

---

[152] 今日专访 | 周长江：“互补”是对内在文化的思考. 今日美术馆, 2019-11-23. [电子资源]. (Сегодняшнее интервью. Чжоу Чанцзян: «Взаимодополняемость» – это размышление о внутренней культуре // Музей современного искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/355614431_309976 (дата обращения: 12.11.2025).

[153] Там же.

новаторскую интерпретацию идеи пейзажа в традиционной китайской живописи и уникальное понимание природы (Рис. 89 и Рис. 90). В даосизме горы олицетворяют светлое мужское начало *ян*, а вода – темное женское начало *инь*. Мужская красота гор и женская красота воды искажены в пейзажных работах Шэнь Фана: он изображает горы по-женски изогнутыми, а воду – по-мужские прямой, тем самым придавая пейзажу новую форму и очарование. Художник покрывает плоскость воды слегка волнистыми горизонтальными линиями, которые кажутся то разорванными, то связанными, и словно растворяет в ней гору. Композиция картины, состоящая из точек и линий, не симметрична, но Шэнь Фань использует эстетическую концепцию традиционной китайской живописи, специально оставляя пустое пространство на границе, чтобы добиться идеала.

Некоторые китайские художники, например, абстракционист Лян Чуань (梁铨, род. 1948), вдохновлялись идеями школы созерцательного буддизма (кит. 禅 *чань*, япон. *дзэн*). Буддизм не является политической или религиозной идеологией. *Чань* не претендует на форму, не опирается на внешние объекты и является лишь всеобъемлющим духовным опытом с единственной целью достичь высокого состояния просветления: «Тело наше – это древо Бодхи, сердце подобно подставке для ясного зерцала. Час за часом мы тщательно протираем его, не оставляя ни мельчайшей пылинки»[154]; «Учение *дзэн* утверждает, что в основе всех вещей лежит пустота, через которую возможно увидеть недвойственность всех вещей и явлений»[155]. Таким образом, художники искали в буддизме ничто, из которого смогут создать нечто.

Теоретик живописи Ма Иин писал: «Если рассматривать абстрактное искусство с точки зрения *чань*, то высшим уровнем абстрактного искусства

---

[154] Сутра помоста шестого патриарха Хуэйнэна. Люйцзу таньцзин. Пер. проф. А. Маслова // Абхидхарма Чой [Электронный ресурс]. URL: http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Cytra%20pomosta.htm (дата обращения: 12.11.2025).

[155] *Попова М.* «Спасительная» миссия дзэн // Наука и религия. – 1979. – №11. – С. 41–44.

можно считать именно состояние *чань*, поскольку бесформенное (природное) состояние в абстрактном искусстве точно отображает пустоту, постигаемую в *чань*. Отправная точка духа абстрактного искусства заключается в следующем: “Искусство – это разделение человека и природы”. Цель абстрактного искусства – это то, что В. Воррингер описал в своей книге “Абстракция и эмпатия” (1907): “Извлечь отдельные вещи внешнего мира из их изменчивой, ложной случайности и сделать их вечными в абстрактной форме; таким образом, они обретают покой в преходящем явлении”. Цель абстрактного искусства – изолировать внешние объекты от их естественных связей, то есть от их постоянно меняющегося состояния существования во времени и пространстве, сделав их чистой, нефигуральной духовной реальностью, убрав все, что зависит от жизни, тем самым сделав ее вечной и соответствующей необходимости, приблизив ее к абсолютной ценности»[156]. Гао Минлу использовал термин «максимализм» для обобщения пути китайского абстрактного искусства, начиная с 1990-х годов, и подчеркивал, что максимализм является неотъемлемой частью философии искусства и жизни художника, а конечной целью максимализма является постижение *чань*. По его мнению, использовать «насколько это возможно» неограниченное «время» для воплощения смысла и при этом фиксировать само «время» посредством, казалось бы, «бессмысленного» поведения и «труда», является своего рода медитацией[157]; здесь мы видим явную аллюзию на описанную выше концепцию «мазка и кисти».

Таким образом, художник непосредственно воспринимает состояние пустоты, возводя постижение природы до уровня абстрактного визуального языка. Это позволяет достичь эстетического переживания, трансцендентно интерпретировать мир видимых форм: «*Чань*-буддийская теория пустоты и ее интуитивная сфера совпадают с устремлениями абстрактного искусства.

---

[156] 马一鹰. 抽象艺术与禅. 雅昌艺术网, 2011-09-28. (*Ма Иин*. Абстрактное искусство и *чань* // Искусствоведческий портал Artron, 28.09.2011.) [Электронный ресурс]. URL: https://m-news.artron.net/news/20220314/n189424.html (дата обращения: 12.11.2025).

[157] *Гао Минлу*. Эстетическое повествование и абстрактное искусство.

Буддийское просветление, прозрение пустоты изначально стремилось к новому типу эпистемологии; но то, что оно представило и достигло, было именно эстетической сферой. Изначальная цель абстрактного искусства заключалась в поиске постоянного, чистого визуально-эстетического художественного мира, превосходящего иллюзию времени и пространства; но то, что интуитивно воспринимается в этом художественном мире, – это мир природы Будды в *чань*. Можно сказать, что они пришли к одной и той же цели разными путями»[158].

Лян Чуань прекрасно интерпретировал идеи *чань*. В 1981 году он учился в Сан-Франциско (США) и исследовал тенденции западного абстрактного экспрессионизма, что позволило его художественному языку объединить двойственные характеристики китайской и западной визуальной культуры. Его творческий язык представляет собой форму западной абстракции, однако, впитав опыт модерна, он вернулся к китайской художественной традиции и через язык и форму сконструировал эстетику, отличную и от китайского национального искусства, и от западного.

После 2000 года в творчестве Лян Чуаня произошли большие перемены: изменился не только цвет с яркого и живого на простой и элегантный; художник стал использовать новые живописные материалы, чтобы передать на полотне идею чая, кофе и т.д., как, например, в тетраптихе «Чай и немного кофе» (кит. «茶和一点点咖啡») (Рис. 91). Проведя некоторое время в Шэньчжэне и Ханчжоу, художник обратился к духовной практике *чань*: «Глядя на работы, написанные более десяти лет назад, прошлое кажется таким иллюзорным, как будто его никогда и не было. Мои красочные юношеские амбиции настолько далеки от моего нынешнего состояния, что кажутся чужими. Я перешел от одного этапа к другому. Мои картины больше не цепляются за “полноту” всего, а обращаются к “пустоте”»[159]. Есть мнение,

---

[158] *Ма Иин*. Абстрактное искусство и *чань*.

[159] 坐看云起: 梁铨创作风格与流变. 艺术当代. 2018. 17 (03): 70–73. (Наблюдение за облаками: творческий стиль Лян Чуаня и его изменения // Современное искусство. – 2018. – №17 (03). – С.70–73.)

что на изменение творческой манеры его вдохновила стиральная доска в доме бабушки[160]: в глазах Лян Чуаня пестрые отметины на ней и структура, складывающаяся из горизонтальных и вертикальных полос, представляли собой картину, полную минималистской красоты, познаваемой путем внезапного просветления (кит. 頓悟 *дунь у*).

Лян Чуань по-прежнему творит с использованием рисовой бумаги, цветной туши, коллажей. Ослепительные и великолепные яркие цвета сменились бледными. Отказавшись от традиционной формулы сочетания кисти и туши, он построил рациональный и сдержанный абстрактный визуальный мир с коллажным узором из полосок рисовой бумаги, окрашенных светлой тушью: тихий, умиротворенный и далекий, но полный напряжения и красоты линий. Это можно наблюдать, например, в его работе «Драгоценное известие о чистом и прозрачном ручье» (кит. «清溪玉音画») (Рис. 92). Лян Чуань стремится перейти от «полноты» к «пустоте», от «бытия» к «ничто», на философском уровне воспринимая идеи созерцательного буддизма.

Трансформация и использование традиционных художественных форм, материалов и ресурсов в творчестве современных китайских абстракционистов

Теория о триединстве каллиграфии, живописи и поэзии *шишухуа хэи* (кит. 詩書畫合一) возникла в Китае еще в раннем средневековье; ее обсуждали Чжан Яньюань (张彦远, 815–877) в эпоху Тан, Су Ши (苏轼, 1037–1101) в эпоху Сун, Чжао Мэнфу (趙孟頫, 1254–1322) в эпоху Юань, неоднократно она упоминалась в трудах Дун Цичана (董其昌, 1555–1636) в эпоху Мин и ряда цинских авторов [161].

---

[160] Там же.

[161] 李旭. 书法美学: “中式抽象”的一种可能. 艺术当代. 2018. 17 (09): 96–100. (*Ли Сюй*. Эстетика каллиграфии: возможность «китайской абстракции» // Современное искусство. – 2018. – №17 (09). – С. 96–100.)

Китайские художники-абстракционисты часто используют традиционные инструменты, такие как кисти и тушь, создают уникальные художественные эффекты с помощью иероглифов, сочетая виртуальные и реальные, «летящие» мазки туши и рендеринг. Линии и формы в искусстве каллиграфии обладают уникальным очарованием и могут использоваться для выражения внутреннего мира мастера и его эмоционального состояния, к которому стремится абстрактное искусство. Структура линий иероглифов помогает художникам-абстракционистам лучше использовать расположение и сочетание глифов и штрихов для создания понятных форм.

Восточный подтекст, воплощенный французским художником китайского происхождения Чжу Дэцюнем (朱德群, 1920–2014) в его абстрактных работах, заключается не просто в соединении элементов восточной культуры, а в том, чтобы найти абстрактные тени в генах традиционной культуры и затем использовать их, например, внедрить в работу скоропись и каллиграфию. В его картинах каждый штрих подчеркивает, что внешнее ощущение находится в предмете, но реализовано в сердце, и то, что открывается на кончике кисти, – это не реалистическая первоначальная форма, а дыхание жизненной силы, зародившейся в груди. Абстрактные картины Чжу Дэцюня пропитаны традиционной китайской культурой, причем мастер своеобразно сочетает западную масляную живопись как инструмент и традиционную восточную культуру как основу.

Ци Хайпин (祁海平, род. 1957) объединил ритм, присущий искусству каллиграфии, с абстрактной формой выражения западного искусства (Рис. 93). Художник считает, что китайская каллиграфия – это очень простое и при этом чрезвычайно богатое искусство, особенно скоропись, которая не только содержит элементы живописи, но и воплощает в себе «дух музыки и танца»[162]. «Каллиграфия – это живопись сердца, которая непосредственно

---

[162] *Чжэн, П.* Исследование локального культурного духа в китайском абстрактном искусстве / П. Чжэн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – №1–1. – С. 317–327.

отображает личность и душу».[163] Путь Ци Хайпина в масляной живописи начался с реализма и экспрессии, а с середины 1990-х годов он обратился к абстракции. Будучи буквально одержим эстетикой каллиграфии, он создал серию абстрактных работ: «Пространственное письмо» (кит. «空间书写») (Рис. 93), «Мин», «След», «Поэзия», «Ци», «Небо и Земля», «Образ Синшу». В его фигуративных, образных и чисто абстрактных примерах масляной живописи видны сильные каллиграфические штрихи – подъемы, отступы, крючки и взмахи, можно почувствовать уникальную энергию и импульс искусства каллиграфии, а также постичь его структуру. Серия работ Ци Хайпина демонстрирует визуальные характеристики каллиграфии, такие как динамичность, пунктирность и расположение элементов на полотне, что, несомненно, является неизбежным результатом десятилетий практики в этом традиционном искусстве.

В сфере китайского абстрактного искусства художник Ци Хайпина уникален. Своими спокойными и свободными каллиграфическими мазками он создал простой и одновременно неземной космический фон с легкой, лаконичной художественной концепцией. Он часто использует лишь один цвет – черный, однако его монохромные картины выглядят объемными и многослойными за счет изящества и смелости мазка.

С начала XXI века китайские художники-абстракционисты углубили исследования онтологического языка живописи и провели серию практических экспериментов, значительно расширив культурные границы своего искусства. Все больше мастеров обращаются к материалам, насыщенным традиционными культурными коннотациями, вдыхая в них новую жизнь и современное звучание. В этом контексте работы Су Сяобая (苏笑柏, род. 1945) приобретают эталонную значимость.

Сырой лак – традиционный восточный материал для изготовления

---

[163] 任薪雨, 李俊伟, 陈期凡. 墨气得氤氲天地之象分 – 祁海平教授访谈录. 天津美术学院学报. 2011 (01): 18–23, 85, 3. (*Жэнь Синьюй, Ли Цзюньвэй, Чэнь Цифань*. Густая тушь, разделяющая образ неба и земли. Интервью с профессором Ци Хайпином // Журнал Тяньцзиньской академии изящных искусств. – 2011. – №1. – С. 18–23, 85, 3.)

самых разных изделий. Считается, что китайцы начали использовать лак еще в эпоху неолита; он часто ассоциируется с традиционными китайскими ремеслами и считается очень этническим. Своими лаковыми изделиями также известны Вьетнам, Япония, Корея и другие азиатские страны. Но до отъезда из Китая Су Сяобай ничего не знал о лаке[164]. В Дюссельдорфской академии художеств (Германия), где он обучался, некоторые профессора рисуют химическим лаком, однако он сильно отличается от китайского лака, изготовленного из натуральных материалов.

С 2002 года Су Сяобай начал активно работать с этим древним традиционным материалом, что ознаменовало поворотный момент в его ранних абстрактных работах маслом в западной технике. В процессе изучения особенностей лака его привлекла техника льняной обертки, используемая в ремесленном производстве. Он считает, что этот процесс позволяет слоям лака раскрыть первоначальную фактуру и цвет основы, и использует лак, чтобы показать случайный и свободный диалог между материалами и изображениями.

Сам процесс изготовления лака сложен и загадочен, у каждого мастера лакового искусства есть свои секретные рецепты. Китайский лак имеет простую цветовую схему – в основном, черный и красный, иногда добавляются другие цвета. Однако только черный лак можно получить в результате химических реакций в процессе очистки, поэтому этот черный цвет постоянно меняется и чрезвычайно привлекателен.

Су Сяобай обнаружил в провинции Фуцзянь особый лак собрал большое количество старой черепицы, на которую и нанес сырой лак. Он говорил, что его поражает изобретательность дизайна старинной утвари: каждая черепичная плитка должна перекрываться другой плиткой, чтобы эффективно защищать от дождя. Изогнутая поверхность черепицы имеет едва заметные подъемы и спуски, и это стало источником вдохновения для

---

[164] 苏笑柏官方网站. (Официальный сайт Су Сяобая.) [Электронный ресурс]. URL: https://suxiaobai.artron.net/about (дата обращения: 12.11.2025).

его более поздних арочных картин. Цветовые блоки из серии «Као Гун» (кит. «考工») (Рис. 94 и Рис. 95) просты – квадратные или прямоугольные, с малым количеством чистых цветов и единой фактурой. Некоторые из них имеют трещины или потертости на поверхности, что позволяет выявить нижний цветовой слой и усилить блеск лаковой поверхности; это дает художнику простор для различных визуальных вариаций. Прямые углы плиток обработаны округло и мягко, создавая ощущение тяжести и стабильности на контрасте с материалом.

Су Сяобай много экспериментировал с лаком, с его текстурой, пытаясь определить, при каких обстоятельствах возникают трещины и кракелюры, как протекает окисление. Все это помогло ему в итоге создать уникальный художественный язык, где традиционный лак в сочетании с абстрактными мотивами объединяет эстетику Востока и Запада. В работах Су Сяобая (Рис. 96, Рис. 97 и Рис. 98) китайский лак рассматривается как фундаментальный компонент, обеспечивающий взаимосвязь между материалом и идеей творца через накопленные слои и фактуры времени. Мастер соединил современную теорию цвета, изученную в Германии, и традиционные национальные материалы, установив диалог между двумя частями света. На саммите G20 в 2016 году в Ханчжоу основным местом проведения заседаний был конференц-зал «Хэ» в Международном выставочном центре, где на заднем плане висела лаковая работа Су Сяобая «Сюаньбай»[165].

Вслед за Су Сяобаем исследованием традиционных материалов занялся Мэн Лудин (孟禄丁, род. 1962), углубив культурную семантику абстрактного искусства. Его серия работ создает сложную визуальную метафорическую систему с помощью киновари, минерального красителя с сильной культурной символикой. «Благодаря культурной концепции киновари, удалось глубоко переосмыслить еще один слой национального опыта,

---

[165] 蒯乐昊. 艺术家 | 苏笑柏我像逃瘟疫 一 样逃开抽象表现主义. 南方人物周刊, 2018-10-25. (*Куай Лехао*. Художник Су Сяобай: Я бежал от абстрактного экспрессионизма, как от чумы // Еженедельник Южного Китая, 25.10.2018.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.nfpeople.com/article/8738 (дата обращения: 12.11.2025).

объединяя терапевтическую эффективность искусства, культурные идеи и концепцию власти в одно целое, передавая сложную и многомерную современную семантику. Центростремительный характер и симметричная форма прямой линии придают работам Мэн Лудина оттенки абсурда и одновременно словно созданы для использования в религиозных ритуалах. Его уникальная интерпретация заключается в преобразовании плоскостности бескомпромиссного искусства в глубокое понимание носителей культуры. Нет сомнений в том, что серия “Киноварь” Мэн Лудина не просто исследует живопись через язык, а пытается сделать живопись символом концепций»[166].

Серия работ «Киноварь» состоит из геометрических фигур, изображенных минеральными пигментами, рам особой формы и т.д.; помимо основной киновари, художник использовал также реальгар и лазурит. Комбинационные отношения между работами создают театральный эффект. Геометрические формы – это трансформация и реорганизация загадочных символов и технологических компонентов (Рис. 99 и Рис. 100), они создают необычные новаторские визуальные эффекты, пробуждая душу к новой эпохе, «делая древний дух свежим и живым в настоящем и даже распространяющимся в будущее»: «Я сосредотачиваюсь на духовном пространстве и жизненном смысле, стоящем за языком художественной формы. Киноварь и реальгар – это просто материалы, которые я накладываю на основу своим концептуальным осознанием»[167], – говорил Мэн Лудин.

Ван Хуайцин (王怀庆, род. 1944) в своих работах в качестве вдохновения для выражения художественной мысли использует классическую китайскую мебель династий Мин и Цин, а также методы абстракции и деформации. Как выдающийся ученик У Гуаньчжуна, Ван Хуайцин вдохновлялся его методами, идеями и духовными принципами во

---

[166] 顾黎明. 顾黎明 | 策之动 – 孟禄丁近作《朱砂》系列阐析. 2019-11-23 (*Гу Лимин*. Гу Лимин | Цэ Чжидун – Анализ последних работ Мэн Лудина из серии «Киноварь». 23.11.2019.) [Электронный ресурс]. https://www.culturechina.cn/m/280344.html (дата обращения: 02.07.2023).

[167] 对话 | 孟禄丁“朱砂&雄黄”通向超验世界的药引子. 今日美术馆, 2021.07.15 (Диалог – «Киноварь и реальгар» Мэн Лудина: катализатор трансцендентного мира // Музей современного искусства. 15.07.2021) [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/477575368_149159 (дата обращения: 12.11.2025).

всех аспектах своего творчества. Картина «Дом без мебели» (кит. «没有房的家具») (Рис. 101) разделена на две части: в нижней использован насыщенный черный цвет, который помогает отделить и деконструировать порядок из хаотичного нагромождения мебели. Этот прием не только демонстрирует уникальную структурную красоту китайской мебели, но и показывает личное эмоциональное выражение внутреннего мира художника.

Ван Хуайцин сказал: «Я вижу множество древних артефактов неприкаянными, без привязанности, без дома. Я называю это явление и эти вещи культурными сиротами; никому до них нет дела. Однако, если внимательно присмотреться к деталям, позам, положению, можно увидеть былое благородство и великолепие, но их душа больше не в силах выдерживать эту ношу»[168]. Именно в процессе переосмысления и трансформации этих «бездомных» культурных символов Ван Хуайцин не только наделяет традиционные предметы новой жизненной силой, но и открывает путь для повторного созерцания и новой интерпретации забытых культурных фрагментов через искусство. Его творчество – это одновременно поэтическая медитация над материальным культурным наследием и философское вопрошание о дилеммах, с которыми сталкивается традиционная система ценностей в современном контексте. Деконструируя и реорганизуя формы мебели, он превращает конкретные объекты в комбинации плоскостей и объемов, обладающие собственным формальным языком. Освобождая их от функциональности, он создает чистые визуальные символы, формируя новую схему современного китайского абстрактного искусства, в которой сочетаются культурная критика и эстетика формы: «Мебель – это подвижное сооружение. Нет разницы ни по форме, ни по конструкции. Для носителя мысли и эмоции люди и горы, земля и небо,

---

[168] 郭红梅. 从“家居”到“家具” – 记王怀庆作品. 广东美术馆, 2008.03.13 (*Го Хунмэй*. От «предметов домашнего обихода» к «мебели» – взгляд на творчество Ван Хуайцина // Художественный музей Гуандуна, 13.03.2008.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.gdmoa.org/exhibition/exhibitions/2008/xgwd_2008/200803/t20080313_6956.shtml (дата обращения: 12.11.2025).

архитектура, мебель... – все равно. Все зависит от того, какой носитель вам больше по душе»[169].

Эксперименты с языком черной туши

С 1990-х годов было проведено множество экспериментов с языком классической черной туши, выходящих за рамки традиционных норм и вкусов живописи. Мастер Цю Дэшу (仇德樹род. 1948), который еще в 1979 году основал «Общества Цао Цао» с целью пропаганды необычных художественных техник, начал свою творческую карьеру с экспериментальной живописи тушью. В 1980-х годах Цю Дэшу пытался сочетать тушь, краску и рисовую бумагу, разрывая ее на части, а затем складывая и наслаивая, чтобы сформировать новый язык изображений. Эту технику и саму работу он назвал «Делением» (кит. «裂变») (Рис. 102): в ней были применены искусство китайской каллиграфии и живописи, четыре или пять слоев бумаги разных тонов, что позволило сопоставить контрастные цвета. Используя трещины и провалы как символы визуального языка, Цю Дэшу искал метафорические темы в распаде и выборе.

В работах Чэнь Синьмао (陈心懋 , род. 1954) можно наблюдать переплетение и объединение абстрактных мотивов, исполненных тушью и смешанными материалами. В них используются традиционные материалы – кисть и тушь – для объединения физических объектов с плоскими поверхностями, однако художник сочетает их с коллажем и дополнительно вводит разнообразные нетрадиционные для живописи материалы. Важно отметить, что при этом в его работах сохраняется восточная эстетическая концепция, как в серии «Историческая литература» (кит. «史书») (Рис. 103), которая содержит ярко выраженные элементы традиционной китайской культуры.

---

[169] Там же.

Художники Ван Тяньдэ (王天德, род. 1960) и Ван Наньмин (王南溟, род. 1962) также сыграли значительную роль в исследовании абстрактной живописи тушью: используя кросс-медийные практики и переосмысливая дух тушевой живописи, они способствовали расширению языка тушью в контексте современного абстрактного искусства.

Визуальные символы и построение языковой системы

Художник Дин И (丁乙, род. 1962) окончил Шанхайскую политехническую школу в 1983 году, где под руководством Ю Юханя познакомился с современным искусством и начал создавать абстрактные картины маслом. Среди его ранних работ – «Разрушение святилища» (кит. «破祭») 1985 года (Рис. 104). Позднее Дин И стал использовать кресты в качестве символа, номера строк в качестве направляющих элементов, различные цвета, композиции и фактуры (Рис. 105 и Рис. 106). Этот подход предполагает особый взгляд на жизнь и ценности, веру в то, что бесконечные возможности всех вещей во Вселенной действительно могут быть полностью освещены в маленькой индивидуальной жизни, и таким образом зритель может осознать личный вклад автора в современную художественную трансформацию традиционного взглядов литераторов и художников.

Критик современного искусства Гао Минлу включил произведения Дин И в категорию китайского максимализма: «Причина, по которой я называю это “китайским максимализмом”, заключается в том, что с точки зрения формы многие китайские художники восприняли формальный вид западного “минимализма”, включая серию параллелизмов, аккуратное повторение и так далее. И многим нравится этим пользоваться. “Китайский максимализм” не рассматривает произведение как проекцию собственного духа или форму материализации космического духа, как это было в ранних абстрактных картинах Запада и “рациональной живописи” Китая 1980-х годов, не рассматривает искусство как чисто материальный объект. Это состояние “нет

себя", но "я" существует везде. Итак, "есть я в тебе, ты есть во мне" – таковы истинные отношения между художниками и их произведениями»[170].

Абстрактные работы Чэнь Цяна (陳牆, род. 1960) имеют некоторое сходство с работами Дин И, но Чэнь Цянь еще больше усиливает загадочную теплоту цвета, используя непредсказуемые изменения графики и многократное наложение слоев краски (Рис. 107 и Рис. 108). Метод детальной прорисовки, аналогичный методу миниатюрной живописи, заставляет предметы на поверхности словно исчезать в мерцающих цветах. Изменения рисунка делают его работы волшебными, подталкивая зрителя к поиску самоидентификации и анализу.

Еще одна работа вышеупомянутого художника Мэн Лудина «Юаньсу» (кит. «元速») (Рис. 109) представляет собой восемь секций равного размера с изображением кругов, которые стремятся к внешнему контуру, а центральная ось была нарисована художником на высокоскоростном вращающемся станке. «Юаньсу» состоит из бесчисленного множества пестрых цветовых пятен, разбегающихся от центра к периферии; в центростремительном движении окружность покрывается красками слой за слоем и создает ощущение динамики. Однако при этом она не отталкивает взгляд зрителя наружу, а, напротив, формирует головокружительную и захватывающую визуальную иллюзию глубоко внутри центра.

По мнению куратора Фэн Си, «тема *юань* (кит. 元, букв. "первичный, основной". – *Авт.*) не только несет в себе буквальное значение начала и происхождения, но и воплощает семантическое значение круга в форме, обладая при этом образностью нуля и буквы "О". Это важнейший элемент и стержневая языковая система творчества Мэн Лудина»[171]. Действительно,

---

[170] 高名潞. 中国"极多主义" – 种另类"形而上"艺术. 北方美术. 2003 (02): 4–7. (*Гао Минлу*. Китайский «максимализм» – альтернативное «метафизическое» искусство // Изобразительное искусство Северного Китая. – 2003. – №.2. – С. 4–7.)

[171] 孟禄丁艺术个展带来 "元速"和 "朱砂"系列. 北京日报, 2019.11.17. (Персональная выставка Мэн Лудина представляет серии «Юаньсу» и «Киноварь» // Пекинская ежедневная газета, 17.11.2019) [Электронный ресурс]. URL: https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5ddc0e6a/contentApp/5b21d73be4b02439500383f1/AP5dd0b8eae4b0ab28

Мэн Лудин активно использует символьную систему «О», при этом его «круг» является всего лишь выражением процесса и не несет функции выражения смысла. Он считает, что сами по себе эти символы означают пустоту и небытие, они не имеют никакого значения, кроме следов, так же, как процесс движения круга означает возвращение к началу. В западном модернистском абстрактном искусстве целью произведений часто является выражение абсолютного духовного смысла, как, например, картины В. Кандинского, которые реализовали стилизованный дух в определенном цвете. Мэн Лудин, напротив, выступал за то, что живопись не должна нести слишком мощный духовный посыл, он подчеркивал прямоту движения мазков и цветовую координацию, чтобы максимально увеличить смысл самого процесса рисования. Мэн Лудин использовал механическое рисование, которое, по существу, устраняло следы ручного вмешательства, но держал центростремительный круг под контролем. Он рассматривал искусство как мир представления, а себя – как саму волю.

Отметим творчество еще одного влиятельного китайского художника Тань Пина (谭平, род. 1960). Смена направления творчества Тань Пина от гравюры к абстракции в 1987 году был следствием случайности – особого эффекта, который он наблюдал, когда забыл о необходимости контролировать время химической реакции во время травления медной пластины. В 1989 году он отправился учиться в Германию, и в течение пяти лет работал над уточнением абстрактного элемента «времени», который затем стал его творческим методом. Для создания своей дипломной работы – инсталляции «Время» (кит. «时间») (Рис. 110) – он поместил две медные пластины шириной 10 см и длиной 1 м в крепкую азотную кислоту и вынимал их каждые полчаса для изготовления оттиска. После десяти таких повторений медные пластины с чертами модернистской геометрической

---

c839653a.html?isshare=1 (дата обращения: 12.11.2025).

абстракции превратились в тонкие разорванные полоски. Тань Пин полностью распрощался с реализмом и экспрессией, и все его творческие искания были сосредоточены на простой цели визуального исследования.

В 2013 году Тань Пин начал свое очередное исследование в художественном творчестве и в серии «Покрытие» (Рис. 111) перевел свои исследования форм чистой абстрактной живописи в стадию, отражающую атмосферу новой эпохи, и начал разработку методологии, придающей его творениям перформативное измерение. Непрерывное наложение и печать красок придают выразительность живописи, создавая общее ощущение времени и пространства. Работы Тань Пина всегда находятся в состоянии незавершенности образа и готовности к перезапуску: даже картина, которая кажется идеальной, может оставить чувство недосказанности. Эта серия – о разрушении, подрыве и корректировке собственного визуального выражения художника, позволяющих добиться трансформации творческой психологии и понимания формы более прямолинейным и радикальным путем. Каждый слой картины, наносимый поочередно, несет в себе мысли и эмоции художника в разные моменты времени – эмоциональные или рациональные, страстные или неподвижные. То есть, за каждым «покрытием» скрывается личная история художника.

Исследования комплексных художественных материалов и средств выражения в китайской абстрактной живописи

Использование комплексных материалов придало новую жизнь абстрактному искусству Китая в начале XXI века. Благодаря их широкому применению мы можем понять технологические характеристики различных материалов и глубоко изучить их возможности, что расширяет горизонты абстрактной живописи.

Художник Тань Гэньсюн (谭根雄, род. 1956) в серии «Запретный город» (кит. «紫禁城») (Рис. 112 и Рис. 113) использует шелк, парчу и другие

материалы, представляющие уникальную восточную визуальную культуру.

Абстрактные работы вышеупомянутого Чэнь Синьмао из серии «Историческая литература» (Рис. 103 и Рис. 114) стали прорывом и широко освещались в СМИ, полностью выйдя за рамки традиций китайской живописи. Художник смело экспериментирует с различными материалами: помимо рисовой бумаги и туши, он также использует отпечатанные тексты, вырванные страницы газет и журналов, пластик, гипсовый порошок, конопляное волокно, резину и другие компоненты. Использование этих неживописных материалов позволяет работе выйти за границы традиционной живописи, они формируют многослойные текстуры и могут даже создавать эффект барельефа. Сложная фактура, тусклый цвет, вырисовывающиеся тушевые знаки, слова, иероглифы и печати, богатые культурными метафорами и символическими значениями, вселяют в зрителя ощущение значительности и тайны истории. Работы серии «Историческая литература» являются носителями высказываний и эмоций художника

В мае 1989 года произведение художника Лю Гана (刘刚, род. 1965) «Следы» было выбрано для участия в Седьмой национальной художественной выставке. Эта работа, выполненная в технике смешанных материалов с использование медной проволоки на полотне, вызвала жаркие дискуссии относительно того, можно ли отнести ее к категории масляной живописи: «Именно благодаря этому опыту китайское художественное сообщество начало расширять свое понимание станковой живописи на холсте в смешанной технике, и абстрактная живопись постепенно вошла в область станковой живописи» [172], – написано в обзоре выставки.

В своих ранних творениях Лю Ган сосредоточился на углубленном изучении свойств и характеристик промышленных и природных материалов. Абстрагируя и деконструируя, он стремился подчеркнуть социальную и

[172] CAFA 展评 丨 刘刚： 抽象语言中的“共有秩序” 2020.09.04 (Обзор выставки КАИИ – Лю Ган: «Общий порядок» абстрактным языком // Китайская академия изящных искусств, 04.09.2020.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.cafa.com.cn/cn/opinions/reviews/details/8329417 (дата обращения: 12.11.2025).

духовную направленность каждого материала, пытаясь изменить традиционный способ подачи станковой живописи, используя новые визуальные композиции для формирования свободной формы, конструируя концептуальный абстрактный языковой порядок.

В 1993 году его работа «Параллельный металл» (кит. «平列的金属») (Рис. 115) участвовала в первой Китайской биеннале масляной живописи и получила главный приз. Произведения абстрактного искусства, представленные на этой биеннале, более объективно отражают этапность и облик развития китайского абстрактного искусства. В работе «Параллельный металл» отображена символическая линейная языковая форма, строго расположенная на плоскости; металлический мир, составленный из медных фрагментов, сохраняет строгий порядок и рациональную последовательность.

После 2000 года Лю Ган тесно интегрировал свое художественное творчество с веяниями времени и расширил практику использования моделирования, литья, резки и окрашивания высокотехнологичных материалов с применением цифровых технологий (Рис. 116 и Рис. 117), что придало его произведениям еще большее разнообразие. Однако в последние годы Лю Ган вновь стал все чаще обращаться к бумаге и туши. В своих произведениях, таких как «S642940901202» (Рис. 118), он достигает тончайшего баланса: контролирует тренды и развитие линий и цвета. Однако при нанесении воды и смешении различных пигментов возможность контролировать мазки кисти снижается, и работа приобретает налет естественности и беспорядочности. Таким образом, два противоположных состояния – контролируемость и неконтролируемость – порождают широкое разнообразие оттенков и форм.

Можно резюмировать, что современные китайские художники, работающие в жанре абстракции, уделяют огромное внимание местной культуре, философии и религии, выражению сильных эмоций, а также исследованию и экспериментированию с различными художественными

материалами. Им удалось успешно выйти на мировую художественную арену и получить заслуженное признание. Соединение традиционных техник китайского искусства каллиграфии и живописи тушью с современными технологиями и материалами – масляной краской, гравюрой, металлом, лаком, коллажем и др., – нашли отражение в искусстве мастеров начала XXI века, создающих уникальные работы, которые отличают китайское абстрактное искусство от западного и выделяют его в отдельное направление в мировой живописи.

ГЛАВА 3. ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА У ГУАНЬЧЖУНА НА АБСТРАКТНУЮ ЖИВОПИСЬ НОВЕЙШЕГО КИТАЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ

3.1. Историческая роль и ценность художественного вклада У Гуаньчжуна в развитие абстрактной живописи

У Гуаньчжун внес неоценимый вклад в развитие абстрактного искусства в КНР, поскольку до появления его работ абстрактная живопись в Китае была искусством второго эшелона, не пользующимся популярностью у населения и благосклонностью властей. Тем не менее, как отмечалось выше, уже в начале 1930-х годов художественные концепции Китая стали постепенно меняться, а некоторые художники-авангардисты отказались от традиционной фигуративной живописи и начали исследовать чисто визуальный язык, что дало толчок к предварительному изучению абстрактного искусства. Однако оно требовало от масс высокого уровня жизненного опыта и культурной подготовки, а сложность абстрактного выражения не способствовала прямой и эффективной политической мобилизации; реализм же, напротив, был относительно прост для понимания и восприятия, поэтому он доминировал на художественной сцене в ту бурную эпоху.

В движении за инновации в искусстве до и после основания Нового Китая популярностью пользовались жанры, которые могли непосредственно способствовать революции, например, гравюры на дереве или комиксы, а также реалистические формы Сюй Бэйхуна[173] и других. Искусство «семнадцати лет»[174] и «культурной революции» придали первоначально независимому академическому искусству и китайской живописи сильный

[173] Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953) – живописец и график, один из первых китайских художников XX века, который объединил национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи.
[174] «Семнадцать лет» (1949–1966) – период от основания Нового Китая до начала «культурной революции».

политизированный оттенок «служения государству». Это могло бы привести к ослаблению морального и ценностного статуса модернистского искусства, поскольку такие работы рассматривались как лишенные социальной ценности или противоречащие преобладавшей в то время художественной практике, однако активное изучение теории искусства и развитие критики оказали глубокое позитивное влияние на этот процесс.

После окончания «культурной революции», в июле 1978 года, У Гуаньчжун написал Дин Шаогуану, Лю Цзюду, Чжун Шухэну и другим художникам, предлагая провести «войну за освобождение искусства и за создание нового стиля», чтобы «победить консерваторов». Впоследствии он опубликовал в журнале «Изящные искусства» две статьи, вызвавшие широкую дискуссию по формальным вопросам и оказавшие серьезное влияние на художественную практику в 1990-е годы: «Формальная красота живописи» (1979) и «Об абстрактной красоте» (1980) (подробнее см. выше в Главе 1). Однако идеи У Гуаньчжуна об «абстракции» и «форме» начали формироваться задолго до этого: уже в средней школе его внимание привлекла «писательская битва в газетах между Лю Хайсу и Сюй Бэйхуном»[175].

У Гуаньчжун высоко ценил достижения Линь Фэнмяня (1900–1991), директора Художественного колледжа Ханчжоу, выступавшего за новое движение в живописи, за интеграцию идей западного искусства в традиционное китайское, и других художников, которые преподавали в Национальном художественном колледже и являлись сторонниками западного модернизма: У Даюя (吴大羽, 1903–1988), Уильяма Цая (Цай Вэйминя, 蔡唯敏, род. в нач. 1950-х) и Линь Вэньчжэна (林文錚, ок. 1902–1989).

Начало творческого пути У Гуаньчжуна было фактически положено во время учебы в Париже, однако еще до поездки во Францию он изучал в

---

[175] 吴冠中. 吴大羽 – 被遗忘,被发现的星. 美术观察, 1996 (03): 32–34. (*У Гуаньчжун*. У Даюй – звезда, которая была забыта и открыта // Наблюдение за искусством. – 1996. – №3. – С. 32–34.)

Национальном художественном колледже Ханчжоу не только традиционную китайскую живопись, но и западную масляную. В китайской системе художественного образования XX века разграничение масляной живописи и китайской живописи заключалось не только в различиях в материалах и художественных категориях, но и в художественных концепциях и даже культурном выборе. Этот опыт тесно связал творчество У Гуаньчжуна с западным модернизмом, властью «вернувшихся» во времена Китайской Республики[176] и художественным мировоззрением «искусства ради искусства».

Концепции «формальной красоты» и абстракции У Гуаньчжуна не были новыми для китайского мира искусства. В первой половине XX века многие китайские художники ездили учиться во Францию – мировой центр художественного творчества и флагман художественного образования – в рамках государственной программы поощрения ученых и деятелей искусства «Работа–учеба». Именно благодаря им сформировались разносторонние течения, школы и направления, чему дополнительно способствовало выполнение теоретических исследований по истории современного китайского искусства. Обучавшиеся во Франции китайские художники выбрали путь развития национального искусства от традиций к современности. Большинство из них – первопроходцы и новаторы, склонные следовать тенденциям западного академического искусства, такие как Сюй Бэйхун, Чан Шухун (常书鸿, 1904–1994), У Цзожэнь (吴作人, 1908–1997). На появление новых и трансформацию уже существовавших художественных течений в Китае с элементами абстракционизма, авангардизма, фовизма повлияли вышеупомянутые Линь Фэнмянь и У Дайю, а также Лю Хайсу (刘海粟, 1896–1994), Пан Сюньцинь (庞薰琹 1906–1985), Пань Юлян (潘玉良, 1895–1977). Таким образом, в китайской живописи XX века сформировались два современных повествовательных метода, и именно вторая группа

[176] Официальное название Китайского государства до 1949 г.

художников предопределила дальнейшее развитие национального абстрактного искусства.

У Гуаньчжун считал, что «красота и формы стали наукой и могут быть проанализированы и разделены…. Однако масляная живопись должна быть китаизирована, а китайская живопись должна быть модернизирована»[177]. Также он выдвинул тезис, согласно которому «ценность живописи и туши, отделенных от конкретной картины, равна нулю»[178]. У Гуаньчжун объяснял это так: «Во-первых, существует множество способов построения композиции. Точки, линии, блоки и плоскости – все это средства моделирования. Черный, белый и пять цветов могут создавать бесконечное множество различных атмосфер. Отдельные цвета не являются ни хорошими, ни плохими, и столь же бессмысленно судить об отдельных мазках кисти. Во-вторых, кисть и тушь – всего лишь слуги; они полностью подчинены выражению мыслей и эмоций автора. По мере развития эмоций, техника работы кистью и тушью, как слуги, постоянно меняет форму. Поэтому изолированные кисть и тушь, оторванные от конкретного образа, не имеют никакой ценности, как не имеет ценности глина без отлитой формы»[179]. Эта точка зрения несовместима с современным искусством в классическом понимании, однако отражает переплетение его природы, стремящейся к автономии, с идеей национального возрождения Китая в XX веке.

У Гуаньчжун умело связал тенденции модернистского искусства, существовавшего до становления Нового Китая, с пропагандой художественной чистоты в 1980-х годах и развитием национального абстрактного искусства после 1990-х годов, в значительной степени способствовав целостному и осознанному переходу к новому этапу исторического развития живописи Китая. Теоретические изыскания У

---

[177] *У Гуаньчжун*. Формальная красота живописи. С.33–35, 44.

[178] 吴冠中．笔墨等于零．中国书画，2005 (9): 2. (*У Гуаньчжун*. Ценность кисти и туши равна нулю // Китайская живопись и каллиграфия. – 2005. – №9. – С. 2.)

[179] 吴冠中：艺术创作要真诚，脱离了具体画面孤立的笔墨，其价值等于零！今日美术馆, 2020.10.21 (У Гуаньчжун: Художественное творчество должно быть искренним. Кисть и тушь, оторванные от конкретных образов, не имеют никакой ценности! // Музей современного искусства, 21.10.2020.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/426226129_301394 (дата обращения: 12.11.2025).

Гуаньчжуна существенно повлияли на выбор вектора развития китайского искусства XX века, что подтверждает важность исследования исторической роли его фигуры, позволяющего не только раскрыть индивидуальный путь художника, но и отразить историческую логику и культурный код современного китайского абстрактного искусства. У Гуаньчжун является не только основополагающей фигурой в истории развития современного китайского абстрактного искусства, но и ключевым звеном в модернизации китайского искусства за последнее столетие. Предложенный им синтез абстрактного языка с культурной идентичностью, национальным своеобразием и формальной эстетикой заложил фундамент для дальнейшего развития современной китайской абстрактной живописи. В этом историческом контексте становление современного китайского абстрактного искусства, с одной стороны, обогатилось теоретическими идеями и практическими ориентирами предшественников, но, с другой стороны, неминуемо столкнулось с многочисленными практическими трудностями и структурными проблемами – эти вызовы сохраняют свою актуальность и в исследованиях китайского абстрактного искусства XXI века.

Композиционные принципы и новаторские методы У Гуаньчжуна: «точка – линия – плоскость», тушечная размывка с резерважем, акцентирование цветовыми пятнами, – находят широкое применение и творчески интерпретируются в сфере современного художественного дизайна одежды, фарфора, архитектурном проектировании и др. Так, художница Цю Ци (邱棋, род. 1992) искусно интегрирует в свое творчество элементы живописного языка У Гуаньчжуна, особенно его уникальные приемы цветового самовыражения. Вдохновленная его работами, она создала серию керамических изделий «Вспоминая Южный Аньхой» (кит. «忆皖南») (Рис. 119). В ее дизайнерской концепции нарушены традиционные каноны: прежде всего, общая форма смело выполнена в квадратном формате, что позволило отказаться от привычного круглого силуэта чайного сервиза и

посредством геометрической реконструкции усилить композиционную связь точек, линий и плоскостей, визуально создавая более строгую и изысканную современную эстетику. Во-вторых, в деталях крышки и иных элементов инновационно внедрены культурные символы белых стен и черных черепичных крыш, характерные для полотен У Гуаньчжуна (например, Рис. 15–17), а благодаря изящным изгибам и заломам прямолинейных форм сохраняется лаконичность современного дизайна и одновременно тонко передаются глубокие нотки ностальгии и региональные культурные особенности. Это произведение выступает и как современная интерпретация традиционных символов, и как творческое продолжение художественного духа У Гуаньчжуна. Дизайнер Ян Ян (杨 洋), вдохновленный его абстрактными полотнами, в своей магистерской диссертации путем вычленения точки, линии и плоскости и их сочетания с тканевыми материалами разработал коллекцию одежды (Рис. 120).

Распространение в XXI веке абстрактного языка живописи У Гуаньчжуна на такие области эстетики и повседневной жизни, как керамика и мода, не только демонстрирует универсальность и непреходящую ценность его коннотаций, но и подчеркивает культурную уникальность и инновационный потенциал китайской абстрактной живописи в контексте глобализации.

3.2. Проблемы и пути развития современной абстрактной живописи Китая

Появление абстрактной живописи более 40 лет назад – эпохальное событие в истории китайского искусства. Несмотря на множество достижений и прорывов, в настоящее время развитие многочисленных направлений абстрактной живописи сталкивается с рядом проблем: отсутствие теоретической основы, коммерциализация и банальность, проблемы образования и формирования эстетического вкуса.

Отсутствие теоретической основы абстрактной живописи

Абстракционизм на Западе зародился в самом начале XX в.: в 1906 году шведская художница Хильма аф Клинт (1862–1944) создала серию абстрактных полотен «Изначальный хаос»; Василий Кандинский завершил свою первую абстрактную картину в 1910 году. Почти в то же время французские художники Робер Делоне (1885–1941) и Франсис Пикабиа (1879–1953), русский художник Казимир Малевич (1879–1933), нидерландский художник Пит Мондриан (1872–1944), чешский художник Франтишек Купка (1871–1957) и немецко-французский художник Жан Арп (1866–1966) также начали создавать картины в жанре абстракции. В следующие десять лет одна за другой сформировались различные школы живописи: орфизм, супрематизм, конструктивизм[180], охватившие европейскую художественную сцену.

Наглядная схема школ современной живописи, их «генеалогия» представлена на обложке каталога «Кубизм и абстрактное искусство»[181] А. Барра (Рис. 121), где мы можем увидеть синтетизм, неоимпрессионизм, фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, дадаизм, пуризм, сюрреализм и различные абстракции: орфизм, супрематизм, конструктивизм, «Де Стейл», неопластицизм и др. Барр классифицировал развитие этих жанров как негеометрическое и геометрическое абстрактное искусство, тем самым выдвинув абстракцию на передний план эволюции современного искусства. В то же время В. Кандинский в книгах «О духовном в искусстве»[182] и «Точка и линия на плоскости»[183] объяснил принцип независимости цвета и его духовное значение на основе современной науки о цвете и заложил теоретические основы современного абстрактного искусства.

---

[180] *Гаврилин, К.Н.* Строгановская школа живописи: классическое наследие и актуальные тенденции / К.Н. Гаврилин, Г.К. Кошелев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – №3-1. – С. 84–92.

[181] Barr Jr., A.H. *Cubism and abstract art*. Routledge, 2019.

[182] *Кандинский В*. О духовном в искусстве. М.: Рипол Классик, 2016.

[183] *Кандинский В*. Точка и линия на плоскости. М.: Азбука-Аттикус, 2023.

На протяжении более ста лет западное искусство неуклонно, шаг за шагом, развивалось от импрессионизма к абстрактному экспрессионизму. В Китае же длительное время доминировала заимствованная из СССР художественная культура соцреализма, которая оставила глубокий след в сфере искусства и образования, а во время «культурной революции» развитие современного искусства и его теоретические исследования и вовсе затормозились, что, соответственно, препятствовало развитию национального абстракционизма. Когда же с началом реформ и открытости китайские художники столкнулись с западным искусством, они начали стремительно заполнять пробелы в сфере образования. Ими было проведено углубленное изучение не только художественных приемов и форм выражения, но и способов теоретического познания и ценностных ориентаций, чтобы избавиться от слепого подражания западным образцам и найти собственный путь развития, сформировать уникальные элементы и направления китайского абстрактного искусства. Это долгий поэтапный прогресс, который еще не завершен, и глубина и широта теоретического обоснования по-прежнему остаются основными проблемами, с которыми приходится сталкиваться китайскому абстрактному искусству.

Рыночная отчужденность абстрактного искусства: кризис ценностей в условиях коммерциализации и банальность

По мере того, как произведения в жанре абстракции становятся все более популярными предметами приобретения и коллекционирования, на рынке искусства возникают злоупотребления, вызванные непониманием этого направления, и проблемы коммерциализации.

Действительно, абстрактное искусство зачастую создает уникальный декоративный эффект в современном интерьере, привлекая к себе потребителей, которые следуют за модой. Это приводит к появлению на рынке «ненастоящих абстрактных» произведений искусства с исключительно

утилитарной направленностью, которые стремятся только к формальному выражению и игнорируют глубину искусства. Даже некоторые известные абстрактные художники порой начинают следовать требованиям рынка, отказавшись от дальнейшего искусствоведческого исследования.

На начальном этапе своего развития абстрактное искусство было вызовом, бунтом против устаревших концепций и эстетических взглядов. Однако, если оно продолжит двигаться в сторону коммерциализации и банальности, то первоначальное назначение этой формы искусства может быть забыто. Поэтому каждый абстрактный художник должен придерживаться стремления к творчеству, избегая следования за течением рынка. В целом, и художники, и потребители искусства должны осознать эту проблему и действовать совместно, чтобы защитить независимость и инновационность абстрактного искусства, предотвратить негативное воздействие коммерциализации и банальности.

Проблемы образования и формирования эстетического вкуса

Оценка абстрактной живописи требует от зрителя определенной подготовки, художественного вкуса и чутья. Однако текущее образование в области искусства в целом недостаточно охватывает и акцентирует внимание на понимании и оценке абстрактного искусства, поэтому улучшение образования в этой области является постоянным вызовом.

Важная проблема абстрактного искусства – недостаточная способность широкой публики понимать и оценивать его. Поскольку абстрактное искусство зависит от восприятия зрителем художественных элементов и понимания их внутреннего значения, оно требует определенного уровня подготовки, художественной культуры и способности к инновационному и независимому мышлению. Однако из-за недостатка образовательных ресурсов, понимание абстрактного искусства у общественности пока еще остается относительно низкой.

Китайское образование в области эстетики и искусства исторически

уделяло большое внимание преподаванию академических навыков рисования, в то время как абстрактное искусство больше сосредоточено на выражении эмоций и внутренней мысли. Поэтому есть необходимость в реформе и внедрении инноваций в сфере образовательных практик и методов эстетического воспитания, направленных на развитие самовыражения и размышления, чтобы соответствовать особенностям и возможностям абстрактного искусства. Несмотря на то, что в последние годы художественное образование в Китае активно развивается, преподавание теории абстрактного искусства по-прежнему недостаточно распространено. Сложности заключаются в разработке учебников, планировании учебного процесса и недостаточной профессиональной подготовке преподавателей. Таким образом, внедрение новых методов преподавания, изменение и расширение учебной программы, развитие оригинального инновационного мышления у учащихся может оказать значительное влияние на повышение способности широкой общественности оценивать абстрактное искусство.

Кроме того, относительно малая сфера распространения и несовершенная образовательная база абстрактного искусства привели к тому, что его позиции в рыночных, выставочных и академических системах оказались заметно ослаблены. Как отмечают исследователи Чжан Сяолин и Мэн Лусинь, «природная уязвимость китайского абстрактного искусства заключается в том, что оно еще не получило поддержки системных социальных механизмов и критической системы»[184]. В то же время в странах Запада и США абстрактное искусство после Второй мировой войны получило всестороннее признание официальных музеев, фондов и арт-рынка, выстроив взаимодействие с современной философией, социальной критикой, психологией и другими областями, что позволило ему создать полноценную теоретическую систему и широкую сеть распространения.

3.3. Художественный опыт У Гуаньчжуна и его значение для

[184] *Чжан Сяолин, Мэн Лусинь*. Другой мир – абстрактное искусство. С.91

развития современной китайской абстрактной живописи

Поиск пути к абстрактной живописи в локальном культурном контексте

Опыт художественного творчества У Гуаньчжуна имеет многостороннее значение для будущего развития современной китайской абстрактной живописи. Во-первых, он последовательно утверждал, что абстрактное искусство не должно отрываться от природы, жизни и эмоционального опыта человека, и сформулировал художественную концепцию «воздушного змея с неразорванной нитью». Эта концепция служит важным ориентиром для современной абстрактной живописи, помогая ей избежать пустой формализации и тенденций псевдоабстракционизма. Во-вторых, своей художественной практикой У Гуаньчжун показал, что развитие китайской абстрактной живописи не должно сводиться к простому подражанию западному абстрактному искусству, а должно основываться на творческой трансформации художественных ресурсов Востока и Запада. В-третьих, его теоретические размышления о формальной красоте, абстрактной красоте и очищении художественного языка способствуют новому осмыслению онтологической ценности абстрактной живописи. Таким образом, художественный опыт У Гуаньчжуна имеет не только историческое значение, но и может служить теоретическим ориентиром для дальнейшего развития современной китайской абстрактной живописи в контексте локализации, глобализации, коммерциализации и цифровизации.

Китайская абстрактная живопись похожа на западное абстрактное искусство: они оба пытаются найти художественное выражение, которое выходит за рамки конкретного образа и может служить ключом к познанию сути вещей. В Китае, стране с многовековой историей и богатейшим культурным наследием, обращение к собственной классической художественной традиции – каллиграфии и живописи, философской и гуманистической мысли, – становится ключевым фактором развития

абстрактного искусства. В то же время китайскому абстрактному искусству необходимо преодолеть географические и культурные ограничения в контексте глобализации, чтобы практиковать абстрактное искусство с межкультурной точки зрения. Это предполагает глубокое понимание тенденций развития мирового абстрактного искусства, и, что более важно, умение адаптировать и трансформировать культуру и искусство других стран в национальный художественный язык.

В этом отношении художественная практика У Гуаньчжуна имеет типологическое значение. Он не рассматривал китайскую традиционную культуру как препятствие для модернизации абстрактного искусства, а, напротив, превращал ее в важный ресурс формирования абстрактного художественного языка. Он извлекал эстетическую структуру из природных объектов, находил формальные основания в каллиграфической линии, ритме тушевой живописи, соотношении «пустого» и «полненного», а также в пространственной организации китайского пейзажа, соединяя эти элементы с композиционным мышлением и формальными принципами западного модернизма. Таким образом, будущее развитие современной китайской абстрактной живописи не может ограничиваться поверхностным использованием традиционных символов и не должно сводиться к простому следованию уже сложившимся путям западного абстрактного искусства. Напротив, оно должно строиться на более глубоком преобразовании отношений между традиционными культурными ресурсами и современными художественными формами.

Соответственно, будущее китайского абстрактного искусства заключается не только в изучении и обучении, но и в отрыве от традиционных рамок, освоении и создании новых глобальных художественных направлений и контекстов, в том числе с использованием местной художественной традиции, поскольку просто следовать путем подражания западному абстрактному искусству на данной стадии развития представляется неприемлемым. Только переосмысливая собственную

философию и традиции, исследуя абстрактную природу языка, китайские художники смогут полностью избавиться от интенсивного подражания западному абстрактному искусству и пустой формальной абстракции и вступить на путь создания уникального абстрактного искусства Китая.

Вызовы цифровизации и внедрение инноваций

Необходимо подчеркнуть, что цифровизация и генерация изображений средствами искусственного интеллекта не относились к числу проблем, с которыми У Гуаньчжун сталкивался непосредственно. Тем не менее его художественный опыт сохраняет значение ценностного ориентира для развития китайской абстрактной живописи в цифровую эпоху. Его теоретические размышления позволяют утверждать, что цифровые технологии могут расширять медиальные формы абстрактной живописи, однако они не способны заменить субъектный опыт художника, его эстетическое суждение и духовное выражение.

С внедрением цифровых технологий в различные области искусства и культуры, традиционные художественные практики, включая китайскую абстрактную живопись, сталкиваются с неизбежными изменениями и вызовами. В данном исследовании фокус сосредотачивается на идентификации ключевых тенденций цифровизации, ее возможностей и потенциальных угроз, а также поиске стратегий внедрения инноваций для сохранения и развития абстрактного искусства.

Еще до появления современных компьютеров предпринимались попытки создания изображений с помощью электронных устройств. В 1952 году Бен Лапоски[185] создал первое в мире доцифровое компьютерное произведение искусства «Осциллон» (Рис. 122), сфотографировав волновые движения и колебания на осциллографе. На этом этапе развития технологий компьютерные изображения часто называли электронными или

[185] Лапоски, Бенджамин Фрэнсис (Benjamin Francis Laposky, 1914–2000) – американский математик, художник и рисовальщик. Ему приписывают создание первой компьютерной графики с использованием осциллографа в качестве инструмента для создания абстрактного искусства.

автоматизированными рисунками. В дальнейшем Лапоски использовал вращающиеся фильтры с переменной скоростью вращения для создания красочных абстрактных изображений. Будучи первым человеком, использовавшим электронные устройства для создания художественных изображений, он определил этот тип изображения как «электронную абстракцию»[186].

В 1963 году Майкл Нолл[187], инженер исследовательского центра Bell Labs в Нью-Джерси, увидев беспорядочные изображения данных, появившиеся в результате ошибки компьютерной программы стажера в его офисе, и осознал потенциал применения компьютерных программ для создания изображений. Большинство его дизайнерских работ представляют собой имитации произведений абстрактного искусства. Он написал код программы для построения изображений, основанный на алгоритме рандомизации. Одной из первых таких визуализаций была его «Квадратура Гаусса» (Рис. 123), вдохновленная структурным методом, состоящим из коротких горизонтальных и вертикальных линий, что являлось, в частности, отличительной чертой работ П. Мондриана. Эта работа состоит из геометрических фигур, сгенерированных компьютером, а линии расположены случайным образом под прямым углом в различных осях[188]. Работа Нолла 1964 года «Компьютерная композиция с линиями» (Рис. 124) также представляла собой электронную адаптацию художественной манеры П. Мондриана.

Одним из первых разработчиков теоретической концепции компьютерных изображений в 1970-х годах был писатель Г. Франке[189]. В 1957 году он сформулировал постулат о необходимости стремления к

---

[186] *Шифрин А.Е*. Истоки развития электронного искусства // Артэфакт. – 2022. – №18. – С. 83–92.

[187] Нолл, Майкл (Michael Noll, род. 1939) – американский художник, один из пионеров цифрового искусства.

[188] 赵炎. 从画布到屏幕 – 作为抽象艺术的数字图像与计算机艺术的发端. 艺术评论, 2019 (02): 33–39. (*Чжао Янь*. От холста к экрану – происхождение цифровых изображений и компьютерного искусства как абстрактного искусства // Художественное обозрение. – 2019. – №02. – С.33–39.)

[189] Франке, Герберт Вернер (Herbert Werner Franke, 1927–2022) – один из самых известных немецкоязычных писателей в жанре научной фантастики, занимался также футурологией, компьютерной графикой и цифровым искусством. Один из пионеров направления гибридного искусства.

«слиянию технических и художественных процессов». В 1971 году совместно с Институтом Гёте Франке представил первый всемирный обзор цифрового искусства в более чем 200 странах; в том же году была опубликована его книга «Компьютерная графика: компьютерное искусство», широко признанная как первый всеобъемлющий сборник цифрового искусства[190]. Он писал: «Работа с новым инструментом экспериментальным способом открывала большие возможности для выражения художественных замыслов в нетрадиционной манере, результаты данной работы имеют высокую ценность в развитии нового вида изобразительного искусства. Одним из предназначений компьютерной графики является роль моста между традиционным искусством, технологией, наукой и жизнью»[191]. Позднее свой вклад в развитие цифрового искусства внесли Чарльз Цури[192], Фридер Наке[193], Грейс Хертлейн[194] и другие теоретики, разработавшие и дополнившие теоретическую базу Франке.

Сегодня все больше китайских художников используют в своем творчестве компьютерные технологии, формируя дизайн в синтезе с цифровыми характеристиками и совершенствуясь в более эффективном применении искусственного интеллекта. В серии работ Чэнь Баояна (陈抱阳, род. 1989) «Реконструкция пейзажа» (кит. «重构山水», англ. “De-Shan Shui”) используются алгоритмические процедуры для переосмысления традиционных пейзажных картин в стиле «вода и горы» (Рис. 125 и Рис. 126). Чэнь Баоян сказал в интервью: «После приезда в США моей первой реакцией было то, что эпоха интереса людей к культурным символам закончилась; непосредственное перенесение и демонстрация символов китайской

---

[190]Herbert W. Franke. *Illuminating the Invisible*. König Galerie. URL: https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/herbert-w-franke-illuminating-the-invisible (дата обращения 12.11.2025).

[191] *Савицкая Т.Е*. Культура XXI, новые мутации на рубеже тысячелетий // Культура в современном мире. – М.: Изд. РГБ. Выпуск 3. 1999. – С. 3–28.

[192] Цури Чарльз (Charles Csuri, 1922–2022) – американский художник, «отец цифрового искусства и компьютерной анимации».

[193] Наке Фридер (Frieder Nake, род. 1938) – немецкий математик, специалист по информатике и пионер компьютерного искусства.

[194] Хертлейн Грейс (Grace C. Hertlein, 1924–2015) – американская художница, специалист в области компьютерной автоматизации и цифрового искусства.

культуры невозможна»[195]. Для художника компьютерный мир содержит безграничные творческие и технические возможности: он продвигает идею цифровой трансформации содержания традиционного китайского искусства, что привело к созданию его первой полной серии работ «Реконструкция пейзажа». «Будь то виртуальная реальность в лабиринте или сгенерированные программой изображения в “Реконструкции пейзажей”, я всегда стремился к установлению правил и поиску возможности их нарушения. Для меня правила подобны бейсбольному матчу: мне нужно взаимодействовать с игроками на разных базах, и эхо биты, трение мяча о базу, следы, которые они оставляют, – все это моя работа», – пояснил Чэнь Баоян [196].

С начала XX века абстрактное искусство прошло через множество течений, что усложнило современным художникам-абстракционистам поиск новых уникальных эстетических выражений. Абстрактному искусству сложнее вводить новшества, чем реалистическому, поскольку богатство и разнообразие форм реалистического искусства значительно превосходят творческий инструментарий абстрактного искусства, и эти естественные ограничения неизбежно вызывают проблему подражания и повторов. В последнее время особо остро встает проблема плагиата и генерации изображений с помощью искусственного интеллекта, что является одним из главных вызовов глобализации.

Сегодня быстроразвивающиеся современные цифровые и информационные технологии уже прочно соединились с искусством. В мире существует широкое разнообразие современных возможностей для создания произведений искусства: цифровое трехмерное изображение, разнообразные цифровые инструменты, программы для анимации, создания виртуальной реальности и рисования, что в совокупности привело к появлению новой

---

[195] 最好的艺术是游戏： “陈抱阳： 算法速成斑”展览在浙江美术馆正式开幕. Cafa Art Info, 2021.08.20 (Лучшее искусство – это игры: в Чжэцзянском художественном музее официально открылась выставка «Чэнь Баоян: Алгоритм быстрого поиска» // Центральная академия изобразительных искусств КНР, 20.08.2021). URL: https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/8330841 (дата обращения 12.11.2025).

[196] Там же.

значимой отрасли абстрактного искусства. Лэй Шуцзюань отмечала в своей статье: «За цифровым абстрактным искусством нет художественного высказывания, нет загадочной философии, которую можно было бы напрямую применить. За ним стоит другой вид интеллекта – искусственный интеллект. По сравнению с абстрактным искусством XX века, цифровое абстрактное искусство создает “виртуальный мир” – новую область, глубоко пронизанную цифровыми технологиями»[197]. В нынешнюю эпоху творческого разнообразия, плюрализма, роста конкуренции и быстрого развития китайское абстрактное искусство должно уделять внимание способности художников-абстракционистов к саморазвитию и поиску самодуховности и самосознания, своей уникальной идентичности.

Цифровизация предоставляет уникальные возможности для расширения творческого пространства в китайской абстрактной живописи. Использование цифровых планшетов и программ виртуальной живописи позволяет художникам создавать произведения с более глубокими текстурами, эффектами света и цветов, 3D-графикой, что дополняет возможности их художественного выражения. Важным аспектом является взаимодействие со зрителем через VR (виртуальную реальность) и AR (дополненную реальность): художники создают произведения, в которые зритель может буквально погружаться, взаимодействовать и даже изменять элементы искусства. Это не только расширяет индивидуальный опыт, но и увеличивает вовлеченность публики в искусство.

При этом, одной из основных проблем распространения цифровизации в китайской абстрактной живописи является риск стандартизации и потери аутентичности, уникальности и традиционных характеристик произведений искусства. Также с развитием цифровых технологий возникают новые проблемы в области авторского права и цифровой безопасности: копирование и подделка произведений становятся более доступными, что

---

[197] 雷淑娟. 数字抽象艺术: 对抽象艺术的再认识. 装饰, 2007 (02): 18–19. (*Лэй Шуцзюань*. Цифровое абстрактное искусство: переосмысление абстрактного искусства // Декор. – 2007. – №2. – С. 18–19.)

может ущемить права художников и уменьшить их стимул к творчеству. Возможность использования цифровых технологий может снизить мотивацию художников к овладению традиционными методами живописи, что создает риск утраты ручных навыков и техник рисования и может в дальнейшем сказаться на качестве искусства в целом. Следует отметить, что успешная интеграция цифровых технологий в живопись требует тщательного балансирования между традицией и инновацией. Только подход, сохраняющий уникальные черты традиционного искусства при внедрении новых технологий, может обеспечить сохранение ценности и аутентичности китайской абстрактной живописи в цифровую эпоху.

Для преодоления угроз потери аутентичности и идентичности произведений художники могут внедрять технологию блокчейн[198], когда каждое произведение искусства фиксируется в открытом реестре, обеспечивая прозрачность и долговременную аутентификацию.

Сохранение традиций в цифровую эпоху важно. Художники-исследователи могут создавать образовательные программы и ресурсы, направленные на передачу следующим поколениям традиционных методов китайской абстрактной живописи. Создание виртуальных платформ для художников, где они могут обмениваться идеями и опытом и обсуждать новые технологии, способствует коллективному развитию китайской абстрактной живописи в цифровую эпоху. Поддержка коллективных проектов и групповых выставок, в которых художники могут совместно исследовать и внедрять цифровые технологии, содействует созданию инновационного сообщества. Разработка системных подходов к творческому процессу с использованием цифровых технологий позволяет художникам организовать свою работу, сохраняя при этом баланс между традицией и

[198] Блокчейн (англ. blockchain) – выстроенный по определенным правилам непрерывный последовательный связный список информационных блоков. В области искусства блокчейн предоставляет преимущество для коллекционеров благодаря своей прозрачности: информация о произведении искусства может быть записана в открытый реестр, который позволяет легко проверить данные и удостовериться в его подлинности. Покупатели могут отследить его происхождение, узнать, кому принадлежит произведение, и проверить все предыдущие транзакции.

инновацией. Художники-исследователи должны адаптироваться к изменяющимся требованиям аудитории, реагировать на ее запросы и внедрять инновации, которые отвечают на вызовы современного искусства.

Цифровая трансформация китайских абстрактных художественных произведений обогащает художественную и эстетическую перспективу: «Применение цифровых технологий в создании произведений искусства не только позволяет расширить художественное воздействие реальных произведений благодаря моделированию, использованию различных цветов и материалов, но также создает виртуальное художественное пространство»[199]. Такая форма слияния искусства с реальностью расширяет эстетическую перспективу.

Говоря о возможности экспонирования произведений искусства, можно выделить несколько важных моментов. Цифровое искусство обеспечивает взаимодействие между произведениями и зрителями, а атмосфера виртуального пространства и использование звуковых и световых эффектов создают впечатление, будто воспроизводится сам процесс художественного творчества. Искусство виртуальной реальности способно деконструировать художественные произведения до любой стадии и продемонстрировать творческий процесс от идейного содержания до технической реализации, что создает совершенно новый уровень визуального восприятия. Кроме того, с точки зрения художественного творчества и эстетики, цифровая реинтерпретация художественных произведений наилучшим образом позволяет расширить их форму и содержание. В первую очередь, изменение формы произведения пересматривает концепцию оригинального произведения, преобразуя статичные формы в динамичные[200]. Во-вторых, в контексте визуализации, контролируемые изменения в освещении и применение специальных материалов для трансформации цветовой палитры

---

[199] Li Y. *Abstract painting: The formation of new aesthetics in post-Mao China*. Modern Chinese Literature and Culture. 2021. V. 33. No2. P. 49–97.

[200] Yang G. *Abstract art as a modernist direction of the Chinese culture*. Museum Management and Curatorship. 2023. Vol. 38. No 2. P. 195–209.

обеспечивают гармоничное взаимодействие с аудиторией. Третий аспект заключается в цифровом выражении: разнообразные формы интерактивных изображений и инсталляций и звукового взаимодействия не только обогащают художественные эффекты абстрактных произведений, но и предоставляют зрителям новый уровень участия, что максимизирует социальную значимость. Таким образом, цифровая трансформация абстрактных художественных произведений – перспективный путь в будущее мира искусства.

Цифровизация абстрактного искусства существенно способствует расширению художественно-творческого мышления. Процесс расширения творческого мышления в рамках искусства заключается в разрушении устаревших концепций, преодолении посредственности и формировании новых идей. Сдвиг от однонаправленного к многонаправленному, стереоскопическому и динамичному мышлению становится заметной тенденцией, характерной для абстрактных произведений искусства. Разнонаправленное и многополярное художественное творческое мышление закладывает идеологическую основу для усовершенствования абстрактных произведений искусства, внесения в них инновационных концепций.

Таким образом, одним из ключевых выводов является необходимость тщательного соблюдения баланса между традицией и инновацией при внедрении цифровых технологий. Подход, сохраняющий уникальные черты китайской абстрактной живописи в процессе внедрения новых технологий, представляется наилучшим способом сохранения ценности и аутентичности искусства. Несмотря на присутствие вызовов и угроз цифровизации, они также предоставляют уникальные возможности для творческого развития и сохранения культурного наследия. С необходимостью адаптации приходит и шанс на новые выражения и формы искусства.

Следовательно, в цифровом контексте развитие китайской абстрактной живописи не может оцениваться исключительно по критерию технологического обновления. Более важным становится вопрос о том,

обладает ли художественный язык внутренней логикой, несет ли произведение подлинный духовный опыт и продолжает ли оно культурную субъектность китайской художественной традиции. В этом отношении художественный опыт У Гуаньчжуна сохраняет актуальное значение: абстрактное искусство должно стремиться к формальному новаторству, но не должно утрачивать связь с реальным опытом, национальной культурой и эмоциональным выражением.

Сохранение сущности абстрактной живописи в контексте проблемы псевдоабстракционизма, цифровизации и современных медиа-технологий

В процессе воздействия различных коммерческих и социокультурных факторов на развитие абстрактного искусства в Китае, как и в других странах, возникла проблема псевдоабстракционизма. Данный термин применим для описания произведений искусства, авторы которых стремятся к коммерческому успеху или удовлетворяют рыночный спрос путем заимствования формальных характеристик и авангардного характера абстрактного искусства. Этим работам может не хватать настоящего творческого духа, они создаются исключительно для удовлетворения определенной тенденции или интереса публики. Некоторыми ценителями искусства и критиками псевдоабстракция рассматривается как размывание художественной чистоты и истинного творчества.

В мире современного искусства существование псевдоабстрактных работ подчеркивает конфликт между искусством и коммерцией. Некоторые художники хорошо осознают рыночный спрос на традиционные формы и поэтому сознательно создают псевдоабстрактные произведения. Для арт-рынка и аудитории выявление и оценка истинно абстрактных произведений искусства стали более сложными, поскольку псевдоабстракция частично замещает оригинальный абстракционизм.

С точки зрения художественного опыта У Гуаньчжуна, главная

проблема псевдоабстракционизма заключается не в самом использовании абстрактных форм, а в отсутствии подлинного эмоционального опыта, культурного содержания и внутренней логики художественного языка. Сформулированная У Гуаньчжуном концепция «воздушного змея с неразорванной нитью» служит важным ориентиром для осмысления феномена псевдоабстракции. Подлинная абстракция представляет собой не пустую схему, оторванную от реального опыта, а извлечение формальной структуры и духовной силы из природного опыта, жизненного переживания и культурной памяти. Для современного абстрактного искусства эта концепция помогает заново утвердить духовную основу и культурную субъектность абстрактной живописи, не позволяя ей превратиться в простую формальную игру, декоративное изображение или визуальный шаблон, созданный с помощью технологий.

Западная теория абстрактного искусства также предоставляет важные ориентиры для понимания данной проблемы. Американский искусствовед Рудольф Арнхейм[201] еще в 1954 году писал: «Если бы искусство означало лишь воспроизведение вещей в природе и ничего больше, то вряд ли можно было бы понять ту почетную роль, которая ему отводится на любой стадии развития общества. Высокая оценка искусства определяется тем, что оно помогает человеку понять мир и самого себя, а также показывает ему, что он понял и что считает истинным. Все в этом мире является уникальным, индивидуальным, не может быть двух одинаковых вещей. Однако, все постигается человеческим разумом, и постигается только потому, что каждая вещь состоит из моментов, присущих не только определенному объекту, но являющихся общими для многих других или даже всех вещей»[202].

Художественная воля, воплощающаяся в определенном художественном направлении, согласно В. Воррингеру, – не банальное

---

[201] Арнхейм, Рудольф (Rudolf Arnheim, 1904–2007) – американский писатель, киновед и кинокритик, эстетик, психолог, педагог, теоретик кино и изобразительного искусства. Известен тем, что первым применил основные положения гештальтпсихологии к эстетике и теории композиции изобразительного искусства.

[202] *Арнхейм Р.* Указ. соч.

буржуазное мироощущение, не обывательская психология и не физиологические законы зрения. Это, скорее, мировое чувство, родственное витальному порыву А. Бергсона[203] или иррациональной воле, как она представлялась А. Шопенгауэру[204] и Ф. Ницше[205]. Искусство – не безделушка, не способ смягчения жизненных конфликтов посредством наслаждения формальной красотой линий и красок. «Ценность линии, формы, – пишет Воррингер, – состоит для нас в ценности жизни, которую они представляют. Они приобретают свою красоту только посредством нашего витального чувства, которое мы вкладываем в них»[206].

На этой основе выдвинутая В. Кандинским теория «внутренней необходимости»[207] стала важным краеугольным камнем в построении онтологии абстрактного искусства. Он утверждал, что подлинное искусство – это не внешнее воспроизведение, а проявление внутреннего духовного состояния через форму. Каждая линия, каждый цвет несут в себе глубокую психологическую вибрацию и отзвук души. Эта концепция не только разрушила доминирование репрезентативизма, установившееся с XIX века, но и освободила живопись от оков предметности, превратив ее в духовный сосуд автономной языковой системы. Кандинский подчеркивал, что ядро абстрактной живописи заключается в самодостаточной языковой структуре «точка–линия–плоскость», а et конечная цель – пробудить у зрителя «внутренний резонанс». Благодаря В. Воррингеру и В. Кандинскому мы можем лучше понять глубокие принципы и взаимоотношения, лежащие в основе абстрактного искусства. Эти мастера много размышляли о связи человеческой души и искусства, напоминая нам, что художественное творчество – это не только умение, но и инструмент для поиска и выражения

---

[203] Бергсон Анри (Henri Bergson, 1859–1941) – французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни.

[204] Шопенгауэр, Артур (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) – немецкий философ, один из самых известных мыслителей иррационализма.

[205] Ницше, Фридрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) – немецкий философ, культурный критик, чьи идеи изменили мышление о морали, истине и человеке.

[206] Worringer W. Op. cit.

[207] *Кандинский В*. О духовном в искусстве. С.100

внутренней мотивации и духовного голоса человека.

В эпоху, когда глобализация и потребительская культура тесно переплелись, «абстракция» превратилась в визуальный прием, тиражируемый и размываемый рыночными механизмами. В современном китайском искусстве, вследствие популярности абстрактных схем и поддержки их выставочными институтами, «абстрактная живопись» зачастую сводится к символизированной, стилизованной внешней оболочке. Множество работ, лишенных глубокого понимания внутренней духовности, структурной логики и эстетической дисциплины абстракции, ограничиваются имитацией схем или визуальным коллажем, порождая видимость модерна, но фактически представляя собой пустой псевдоабстракционизм. Такие произведения, формально отказавшись от фигуративности, не выстраивают подлинную систему формальной логики и внутреннего эстетического напряжения и по сути остаются лишь репродукцией визуального словаря.

Именно на фоне тотального распространения псевдоабстракции вновь встают фундаментальные вопросы об истинной сути абстрактной живописи. Подлинная абстракция не ограничивается поверхностным удалением объекта; она затрагивает глубокие взаимосвязи между структурой восприятия художника, его духовным поиском и самостоятельной архитектурой языка формы. Как подчеркивал Кандинский, абстрактное искусство рождается из «внутренней необходимости» и является прямым проявлением духовного состояния в некоей форме. А «медиум-специфичность», сформулированная К. Гринбергом, требует, чтобы абстрактная живопись создавала внутри собственного формального языка закрытую и завершенную структурную систему. Лишенная дисциплины, так называемая «абстракция» оказывается лишь пустой стратегией изображения и продуктом рыночной логики.

Таким образом, в рамках критики псевдоабстракционизма суть абстрактной живописи должна быть вновь утверждена как единство внутренней логики формы и духовного высказывания. Это предполагает не

только тщательную техническую работу с линией, цветом и композицией, но и глубокое переживание творческого акта в индивидуальном опыте, духе времени и культурной среде. Абстрактная живопись – не расстановка визуальных символов, а творческое становление смысла через форму. И именно распознавание и критика псевдоабстракции возвращают нас к центральным вопросам абстрактного искусства: несет ли форма дух, отражает ли язык логику, порождает ли искусство смысл и т.д.

Искусство как мастерство не может быть выше или ниже, так же как и выражаемые им эмоции не бывают более или менее значимыми. Различается лишь способ абстрактного выражения. Прием создания абстрактного искусства – это прием выражения эмоций. В процессе художественной практики художник должен полноценно прочувствовать каждое эмоциональное состояние, встречающееся в жизни, а затем через изящную композицию и продуманное расположение элементов воплотить эти эмоции на холсте. Формальный язык превращается в абстрактную живопись без конкретных образов, но искренняя чувственность остается заметной в каждом мазке.

Любая форма художественного творчества, будь то абстрактная или изобразительная, представляет собой выражение внутреннего опыта, чувств и понимания мира самим художником. Нельзя говорить о «хорошем» или «плохом» способе выражения: эстетический вкус прежде всего определяется идеями автора, «призмой» его восприятия, через которую мы можем увидеть мир его глазами. Процесс создания абстрактной живописи, тесно связанный со всеми человеческими эмоциями, направлен на то, чтобы каждый пережитый в жизни оттенок чувств был полноценно прочувствован и преобразован в визуальный образ посредством абстракции. Такие работы могут не отображать конкретные объекты, но через точки, линии, цвет и структуру они передают живые эмоции и глубокие размышления.

В современном китайском искусстве встречаются различные формы абстракции, но лишь немногие произведения отличаются богатым

содержанием и насыщенностью духовного начала. Если абстракция создается лишь ради абстракции, провозглашая лозунг «против традиций» и грубо копируя формы западного абстрактного искусства, результатом становится пустая комбинация визуальных символов, полностью оторванная от реальности, лишенная смысла, логики и оправдания.

Развитие китайской абстракции в XXI веке требует преодоления простого копирования западных течений и не должно ограничиваться поверхностной заменой традиционных символов. В условиях, когда в художественное производство все активнее внедряются искусственный интеллект, цифровизация и виртуальная реальность, абстракция перестает быть лишь исследованием ручной техники и превращается в полигон для испытаний мультимодальных языковых структур. В таком контексте процедурная живопись, алгоритмические графики, визуализация данных и другие практики превращают «точку, линию, плоскость» в абстрактные единицы, пригодные для кодирования, что позволяет им мигрировать между разными медиа[208] и взаимно комбинироваться. Это преобразование не означает отказ от традиционного языка: напротив, оно становится попыткой переосмыслить духовность кисти в цифровую эпоху.

Однако расширение технологий приводит и к распаду норм, и к размыванию границ. Когда изображения могут создаваться ИИ, когда «случайность» становится ключевым механизмом построения языка, «автономность» абстракции и «субъектность» художника оказываются под вопросом. В этой ситуации эффективность языковых экспериментов зависит от того, сможет ли художник в технологической среде воссоздать формальную логику и духовное напряжение, обеспечив своим работам не только структурные инновации, но и культурную глубину.

В будущем абстракция может перестать ограничиваться двумерным полотном и разворачиваться на экранах, в проекциях, инсталляциях и даже

---

[208] Под термином «медиа» мы подразумеваем обширное понятие, включающее в себя средства коммуникации, способы передачи информации, а также формируемую ими среду.

виртуальных пространствах. Динамичные изображения, интерактивные сенсоры и алгоритмы станут языковыми медиа, освобождая живопись от статичности и превращая ее в систему восприятия, генерируемую в реальном времени. В этом процессе художник выступает переводчиком между техникой и культурной структурой, а абстрактный язык – это генеративный механизм, приводимый в действие множеством факторов.

Именно на фоне этого слияния различных медиа языковые эксперименты абстракции должны восприниматься не как техническое шоу или коллаж форм, а как исторический отклик на вопрос «как понимать язык». В двойственном напряжении деконструкции формы и расширения технологий абстракция, благодаря новым медиа, может вступить в открытую и разнообразную фазу реконструкции языка, вновь утвердив свое место в качестве одного из ключевых дискурсов современного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертационной работе был подробно исследован жизненный и творческий путь У Гуаньчжуна, ведущего представителя, исследователя-теоретика и во многом первооткрывателя жанра абстрактной живописи в Китае, а также общие тенденции развития китайского абстракционизма в XX и перспективы дальнейшей трансформации новых живописных жанров в XXI веке.

Формирование абстрактной манеры живописи У Гуаньчжуна происходило в процессе перехода от конкретного фигуративного к полуабстрактному, а затем к абстрактному направлению. Композиция, цвета, виртуозное использование возможностей кисти и туши, а также понимание жизни и чувства, выраженные в самом произведении, делают его абстрактное искусство более эмоциональным. Он обучался в Национальной академии искусств Китая в Ханчжоу, а затем получил образование в области модернистского искусства в Париже, что предопределило формирование его абстрактного направления в контексте будущего развития живописи Новейшего Китая (после реформ и открытости). В 1979–1981 годах У Гуаньчжун написал ряд статей, в которых разъяснял значение абстрактной и формальной красоты в искусстве. Эти работы вызвали широкую дискуссию в художественных кругах и оказали огромное влияние как на творчество многих китайских художников, так и на принятие абстрактного искусства в обществе, а также дали толчок к появлению серии научных работ о теории и практике абстракции в современном Китае.

С конца 1970-х до начала 1980-х годов, уже будучи известным художником, У Гуаньчжун умело соединял модернистское искусство, созданное до основания Нового Китая, с образовательной пропагандой «художественной чистоты» в 1980-х годах, а также с развитием китайского абстрактного искусства после 1990-е годы. В этом процессе У Гуаньчжун открыл новые горизонты и пространство для мышления и вдохновил

художественную индустрию Китая на новаторские поиски.

Его художественные концепции, особенно теория, подчеркивающая чистоту искусства, и его попытки смешать и интегрировать восточные и западные художественные направления, оказали глубокое влияние на формирование и изменение художественных тенденций Китая во второй половине XX века. У Гуаньчжун сыграл ведущую роль в критике и размышлениях над новыми направлениями, а также в исследовании и применении новых форм и концепций искусства.

При исследовании языка абстрактной живописи У Гуаньчжуна проявляется суть его теоретических и практических изысканий. Сущностные особенности его подхода можно свести к четырем уровням:

– он неизменно заимствует форму и извлекает эстетическое эмоциональное ощущение из природных образов, беря объективную реальность за отправную точку абстрактного творчества;

– он умело использует чистые формальные элементы – точку, линию, плоскость – для перестройки пространственной структуры и пейзажного восприятия. В таких работах, как «Вспоминая Цзяннань», «Глициния» и «Дух сосны», он осуществляет переход от узнаваемого сюжета к абстрактной атмосфере;

– он рассматривает абстракцию как прямое выражение эмоционального и духовного состояния. В таких ключевых произведениях, как «Пробуждение» и «Раскол», формальные приемы насыщены психологическим напряжением и жизненной энергией, передавая глубокие мыслительные и культурно-смысловые импульсы;

– в поздних работах, например «Без названия» и «Красочные следы», он окончательно освобождается от опоры на конкретные объекты: язык формы становится максимально автономным, устремленным к самодисциплине и чистоте, что свидетельствует о зрелости и прорыве в онтологической конструкции китайской абстрактной живописи.

В целом практика абстрактного искусства У Гуаньчжуна к концу его

жизни достигла глубокой взаимной интеграции композиционной логики, визуальной динамики, культурной семантики и духовного выражения. Он не только опирается на традиционную китайскую эстетику, но и продвигает идею модернизации национального художественного языка, закрепляя тем самым эстетическую парадигму и идеологическую основу развития абстракции в Китае. Его взгляд на современное искусство заслуженно считается новаторским, а вклад в его изучение, развитие и популяризацию – бесспорно значимым.

У Гуаньчжун умело связал модернистские художественные поиски, существовавшие до Нового Китая конца 1970-х – начала 1980-х годов с пропагандой художественной чистоты в 1980-х годах и развитием национального абстрактного искусства после 1990-х годов, в значительной степени способствовав целостному и осознанному переходу к новому этапу исторического развития живописи Китая. Теоретические изыскания У Гуаньчжуна существенно повлияли на выбор вектора развития китайского искусства XX века, что подтверждает важность исследования исторической роли его фигуры, позволяющего не только раскрыть индивидуальный путь художника, но и отразить историческую логику и культурный код современного китайского абстрактного искусства. У Гуаньчжун является не только основополагающей фигурой в истории развития современного китайского абстрактного искусства, но и ключевым звеном в модернизации китайского искусства за последнее столетие. Предложенный им синтез абстрактного языка с культурной идентичностью, национальным своеобразием и формальной эстетикой заложил фундамент для дальнейшего развития современной китайской абстрактной живописи. В этом историческом контексте становление современного китайского абстрактного искусства, с одной стороны, обогатилось теоретическими идеями и практическими ориентирами предшественников, но, с другой стороны, неминуемо столкнулось с многочисленными практическими трудностями и структурными проблемами — эти вызовы сохраняют свою актуальность и в

исследованиях китайского абстрактного искусства XXI века.

Китайское абстрактное искусство не является пассивным подражателем западного опыта. Такие художники, как Дин И, Шэнь Фань, Тань Пин и Юй Юхань черпают духовные ресурсы из традиционной китайской культуры, сочетая абстрактное искусство с каллиграфией, поэтическим пространством, даосским мистическим мышлением, эстетической пустотой буддизма и другими концепциями, создавая абстрактный язык, уникальный для китайского культурного контекста. Таким образом, развитие китайской абстрактной живописи является не только частью эволюции современного художественного языка, но и проявлением современной трансформации китайского культурного кода и духовных традиций. Абстрактная живопись не только гарантирует независимость изобразительного языка, но и вдохновляет на выражение материального и концептуального языка, позволяя современному китайскому искусству поистине выходить за рамки традиционной языковой структуры.

Современные китайские художники, работающие в жанре абстракции, уделяют огромное внимание местной культуре, философии и религии, выражению сильных эмоций, а также исследованию и экспериментированию с различными художественными материалами. Им удалось успешно выйти на мировую художественную арену и получить заслуженное признание. Соединение традиционных техник китайского искусства каллиграфии и живописи тушью с современными технологиями и материалами – масляной краской, гравюрой, металлом, лаком, коллажем и др., – нашли отражение в искусстве мастеров начала XXI века, создающих уникальные работы, которые отличают китайское абстрактное искусство от западного и выделяют его в отдельное направление в мировой живописи.

В условиях глобализации китайское абстрактное искусство сталкивается с новыми вызовами и возможностями. С одной стороны, стремительный рост арт-рынка и механизмов потребления ведет к формализации и коммерциализации абстракционизма, что отдаляет его от

присущей глубины мысли и эстетической чистоты; с другой стороны, вместе с появлением искусственного интеллекта, цифровых медиа и кросс-медийных практик встает вопрос о том, как абстрактное искусство может переосмыслить свой язык и расширить свое духовное измерение.

В будущем для развития китайского абстрактного искусства потребуется согласованная поддержка на уровне теории, кураторства, образования и критики. Необходимо как переосмысливать теоретическое наследие таких мэтров, как У Гуаньчжун, превращая их идеи в новые академические дискурсы, так и обращать внимание на экспериментальный дух и междисциплинарные поиски молодых художников, стимулируя углубление диалог абстрактного искусства с современными социально-культурными темами. Кроме того, важно укреплять международные платформы для научного обмена и выставок, повышая узнаваемость китайской абстракции на мировой арене и усиливая ее культурный имидж.

В конечном счете, У Гуаньчжун как один из проводников развития современного китайского абстрактного письма, своей художественной практикой и теоретическими разработками заложил важную историческую основу и духовный фундамент для возникновения, развития и международного признания китайской абстрактной живописи. Речь идет не только об эволюции художественного языка, но и о расширении возможностей современного искусства Китая и его самоидентификации в контексте глобальной художественной системы. Только опираясь на историческое сознание, культурную субъектность и дух художественной автономии, китайская абстрактная живопись сможет сохранять свой голос и продолжать движение вперед в мировом арт-пространстве.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. 吴冠中. 风筝不断线 – 创作笔记. 文艺研究, 1983 (3): 89–90. (*У Гуаньчжун*. Бесконечная нить воздушного змея – заметки о созидании // Литературные исследования. – 1983. – №3. – С 89–90.)
2. 吴冠中. 风景写生回忆录. 社会科学战线, 1980 (02): 308–310. (*У Гуаньчжун*. Воспоминания о пейзажных зарисовках // Фронт социальных наук. – 1980. – №.02. – С.308–310.)
3. 吴冠中. 土土洋洋洋洋土土 – 油画民族化杂谈. 文艺研究, 1980 (01): 129–133. (*У Гуаньчжун*. Исконное и заморское, заморское и исконное: Размышления о национализации масляной живописи // Литературные исследования. – 1980. – №.01. – С.129–133.)
4. 吴冠中. 关于抽象美. 美术, 1980 (10): 37-39. (*У Гуаньчжун*. Об абстрактной красоте // Изящные искусства. – 1980. – №10. – С. 37–39.)
5. 吴冠中. 内容决定形式？ 美术, 1981 (09): 41–43. (*У Гуаньчжун*. Определяет ли содержание форму? // Изящные искусства. – 1981. – №09. – С. 41– 43.)
6. 吴冠中. 生命的风景. 北京十月文艺出版社, 1998. (*У Гуаньчжун*. Пейзаж жизни. Издательство литературно-художественной литературы «Пекинская октябрьская», 1998.)
7. 吴冠中. 吴冠中全集. 湖南美术出版社, 2007. (*У Гуаньчжун*. Полное собрание произведений У Гуаньчжуна. Издательство художественной литературы провинции Хунань, 2007.)
8. 吴冠中. 横站生涯五十年. 文汇出版社, 2006. (*У Гуаньчжун*. Пятьдесят лет на поперечном пути. Издательство Вэньхуэй. 2006.)
9. 吴冠中. 吴冠中画作诞生记. 人民美术出版社, 2008. (*У Гуаньчжун*. Рождение картин У Гуаньчжуна. Издательство Народного

изобразительного искусства, 2008.)

10.吴冠中. 吴冠中文集.文汇出版社, 1998. (*У Гуаньчжун*. Собрание сочинений У Гуаньчжуна. Издательство «Вэньхуэй», 1998.)

11.吴冠中. 吴大羽 – 被遗忘,被发现的星. 美术观察, 1996 (03): 32–34. (*У Гуаньчжун*. У Даюй – звезда, которая была забыта и открыта // Наблюдение за искусством. – 1996. – №3. – С. 32–34.)

12.吴冠中. 绘画的形式美. 美术, 1979 (05): 33-35+44. (*У Гуаньчжун*. Формальная красота живописи // Изящные искусства. – 1979. – №05. – С.33–35, 44.)

13.吴冠中. 笔墨等于零. 中国书画，2005 (9). (*У Гуаньчжун*. Ценность кисти и туши равна нулю // Китайская живопись и каллиграфия. – 2005. – №9.)

14.吴冠中. 笔墨等于零. 南京: 江苏文艺出版社, 2010. (*У Гуаньчжун*. Ценность кисти и туши равна нулю. Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, 2010.

Литература на русском языке:

1. *Арнхейм Р*. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.
2. *Ань Ци.* Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира: на примере творчества Хэ Долина. 2017. - С.12.
3. *Барабанов Е*. История после истории // Кат. выст.: Нонконформисты: Коллекция Бар-Гера и русский андеграунд. WIENAND, 1996.
4. *Борисова А.Г.* Абстрактное искусство как феномен художественной культуры XX века: дисс. ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2006.
5. *Ван Цзитай*. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи (конец 19 – начала 21 в.) // Культура и искусство. – 2020. – №. 5. – С. 27–46.

6. *Гаврилин К.Н., Сяонань Л.* «Золотой век» исторической живописи КНР (1949–1966): истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18. – №. 4. – С. 44–55.
7. *Гаврилин, К.Н*. Строгановская школа живописи: классическое наследие и актуальные тенденции / К.Н. Гаврилин, Г.К. Кошелев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – №3-1. – С. 84–92.
8. *Гладстон П.* Китайский авангард 1979–1989 годов. – СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. – 256 с.
9. *Зайцев А.С*. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – С. 6.
10. *Кандинский В*. О духовном в искусстве. – М.: Рипол Классик, 2016.
11. *Кандинский В*. Точка и линия на плоскости. – М.: Азбука-Аттикус, 2023.
12. *Кандинский В.В*. Размышления об абстрактном искусстве // *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Т.2. – М., 2000.
13. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и ком. В.В. Малявин. – М.: ОАО «Люкс»; Астрель; АСТ, 2004.
14. *Лю Цзыюй*. Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: от традиции к новаторству в пейзажной живописи нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1. Ч. 1. – С. 334 – 342.
15. *Малевич К.* ...От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм / К. Малевич. – 3-е изд. – Москва: тип. «Обществ. польза», 1916.
16. *Малевич К.*. Мир как беспредметность. – М.: Эксмо, 2016.
17. *Неглинская М.А*. Абстрактный экспрессионизм в живописи У Гуаньчжуна 1990-х гг. // Историческая психология и социология истории. –2021. –№2. – С.23–32.
18. *Неглинская М.А*. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией / М.А. Неглинская; ответственный редактор: Ю.В. Любимов;

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук. – Москва: Спутник+, 2022. – 338 с.

19. *Неглинская М.А.* О актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его развития // Общество и государство в Китае. 2010. № 40. С. 406

20. *Пань И.* Эстетическая теория «трех пространств» Го Си и пейзажная живопись сунского времени // Философия и культура. – 2010. – №. 8. С. 98–102.

21. *Пин П.* Композиционные принципы живописного и каллиграфического искусства Китая // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, –2008, – №74-1. – С. 393–399.

22. *Попова М.* «Спасительная» миссия дзэн // Наука и религия. – 1979. – №11. – С. 41–44.

23. *Савицкая Т.Е.* Культура XXI, новые мутации на рубеже тысячелетий // Культура в современном мире. – М.: Изд. РГБ. Выпуск 3. 1999. – С. 3–28.

24. *Самосюк К.Ф.* Го Си. – Л.: Искусство, 1978.

25. *Старикова Ю.* Джексон Поллок // Культура и искусство. Живопись. 27.11.2013. [Электронный ресурс]. URL: http://urok-kultury.ru/dzhekson-pollok/ (дата обращения: 13.11.2025).

26. *Стульникова Э.Ф.* Культурная революция 1966–1976 гг. как фактор кадровых чисток в КНР // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – №. 5-1. – С. 108–111.

27. Сутра помоста шестого патриарха Хуэйнэна. Люйцзу таньцзин. Пер. проф. А. Маслова // Абхидхарма Чой [Электронный ресурс]. URL: http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Cytra%20pomosta.htm (дата обращения: 12.11.2025).

28. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство Московского

университета, 1993.

29. *Цзян Дэсай*. Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение. – 2014. – №9–1. – С. 109–116.
30. *Чжэн П. Миклушевская И.Н*. История развития новейшего китайского абстрактного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – №4–1. – С. 417–429.
31. *Чжэн П., Миклушевская И.Н*. Абстракция в творчестве У Гуаньчжуна 1970–1990-х // Россия-Китай. Диалог пластических искусств. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 594–601.
32. *Чжэн П., Миклушевская И.Н*. Творчество У Гуаньчжуна: переход от природных форм к абстракции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – №1-1. – С. 325–335.
33. *Чжэн, П*. Исследование локального культурного духа в китайском абстрактном искусстве / П. Чжэн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – №1–1. – С. 317–327.
34. *Шифрин А.Е*. Истоки развития электронного искусства // Артэфакт. – 2022. – №18. – С. 83–92.

Литература на китайском языке:

1. 卜灵. 吴冠中绘画艺术特色研究. 扬州大学, 2012. (*Бу Лин*. Исследование характеристик живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Янчжоу, 2012.)
2. 王雪莹. 吴冠中绘画艺术研究. 福建师范大学, 2007. (*Ван Сюин*. Исследование искусства живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Фуцзяньский педагогический университет, 2007.)

3. 王琦. 艺术形式的演变初探. 文艺研究, 1980 (03): 118–130. (*Ван Ци*. Предварительное исследование эволюции форм искусства // Литературно-художественные исследования. – 1980. – №03. – С. 118–130.)
4. 王世海. 吴冠中的艺术探索与启示. 河北大学, 2014. (*Ван Шихай*. Исследование искусства и просветление У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хэбэйский университет, 2014.)
5. 高名潞. 意派论: 一个颠覆再现的理论. 广西师范大学出版社. 2009. (*Гао Минлу*. *Ипай*: теория, ниспровергающая репрезентацию. Издательство Гуансийского педагогического университета, 2009.)
6. 高名潞. 中国当代美术史 1985-1986. 上海人民出版社. 1991. (*Гао Минлу*. История современного искусства Китая в 1985–1986 гг. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1991.)
7. 高名潞. 中国“极多主义” – 种另类“形而上”艺术. 北方美术. 2003 (02): 4–7. (*Гао Минлу*. Китайский «максимализм» – альтернативное «метафизическое» искусство // Изобразительное искусство Северного Китая. – 2003. – №.2. – С. 4–7.)
8. 高名潞. 美学叙事与抽象艺术. 四川美术出版社. 2007. (*Гао Минлу*. Эстетическое повествование и абстрактное искусство. Сычуань: Изобразительное искусство, 2007.)
9. 郭红梅. 从“家居”到“家具” – 记王怀庆作品. 广东美术馆, 2008.03.13 (*Го Хунмэй*. От «предметов домашнего обихода» к «мебели» – взгляд на творчество Ван Хуайцина // Художественный музей Гуандуна, 13.03.2008.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.gdmoa.org/exhibition/exhibitions/2008/xgwd_2008/200803/t20080313_6956.shtml (дата обращения: 12.11.2025).
10. 郭紫旭. 吴冠中的油画艺术特色及其影响力.南京艺术学院, 2010. (*Го Цзысюй*. Художественные особенности и влияние масляной живописи

У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Нанкинский университет искусств, 2010.)

11. 顾黎明. 顾黎明 | 策之动 – 孟禄丁近作《朱砂》系列阐析. 2019-11-23. (*Гу Лимин*. Гу Лимин | Цэ Чжидун – Анализ последних работ Мэн Лудина из серии «Киноварь». 23.11.2019.) [Электронный ресурс]. https://www.culturechina.cn/m/280344.html (дата обращения: 02.07.2023).
12. 笪重光. 画筌. 北京：人民美术出版社，2016. (*Да Чунгуан*. Корзина для рисования. – Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2016.)
13. 对话 | 孟禄丁 “朱砂&雄黄” 通向超验世界的药引子. 今日美术馆, 2021.07.15 (Диалог – «Киноварь и реальгар» Мэн Лудина: катализатор трансцендентного мира // Музей современного искусства. 15.07.2021) [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/477575368_149159 (дата обращения: 12.11.2025).
14. 丁一林. 绘画中的语言状态. 美术. 1988 (10): 11–33. (*Дин Илинь*. Состояние языка в живописи // Изобразительное искусство. – 1988 . – №10. – С. 11–33.)
15. 丁一林. 画家必须进入绘画语言状态. 中国美术报. 1988 (37). C.1 (*Дин Илинь*, Художники должны войти в состояние языка живописи // Художественный вестник Китая. – 1988. – №37. – С.1.)
16. 杜键. 形象的节律与节律的形象 – 关于抽象美问题的 一 些意见. 美术, 1983 (10): 16–20. (*Ду Цзянь*. Ритм образа и образ ритма – некоторые взгляды на проблему абстрактной красоты // Изящные искусства. – 1983. – №10. – С. 16–20.)
17. 杜键. 也谈形式与内容. 美术研究. 1981 (04): 34–40 + 49–51. (*Ду Цзянь*. Также о форме и содержании // Художественные исследования. – 1981. – №04. – С. 34–40, 49–51.)
18. 叶朗. 艺术形式美的一条规律. 文艺研究. 1980 (06): 74–76. (*Е Лан*.

Закон красоты художественной формы // Литература и искусствоведение. – 1980. – №06. – С. 74–76.)

19. 任薪雨, 李俊伟, 陈期凡. 墨气得氤氲天地之象分 – 祁海平教授访谈录. 天津美术学院学报. 2011 (01): 18–23, 85, 3. (*Жэнь Синьюй, Ли Цзюньвэй, Чэнь Цифань*. Густая тушь, разделяющая образ неба и земли. Интервью с профессором Ци Хайпином // Журнал Тяньцзиньской академии изящных искусств. – 2011. – №1. – С. 18–23, 85, 3.)
20. 易英. 艺术思潮与抽象绘画 – 中国当代抽象绘画述论. 美苑. 1995 (5): 32–36. (*И Ин*. Художественные тенденции и абстрактная живопись – обсуждение современной китайской абстрактной живописи // Мэйюань. – 1995. – №5. – С. 32–36.)
21. 板垣鷹穂. 近代美术史潮论, 鲁迅译. 北新书局, 1929. (*Итагаки Такахо.* Тенденции новой истории искусства. Пер. Лу Синя. Книжная компания Бэйсин, 1929.)
22. 木村庄八. 西洋艺术史话. 开明书店, 1932. (*Кимура Сёхати*. История западного искусства. Книжный магазин Каймин, 1932.)
23. 蒯乐昊. 艺术家 | 苏笑柏我像逃瘟疫 一 样逃开抽象表现主义. 南方人物周刊, 2018-10-25. (*Куай Лехао*. Художник Су Сяобай: Я бежал от абстрактного экспрессионизма, как от чумы // Еженедельник Южного Китая, 25.10.2018.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.nfpeople.com/article/8738 (дата обращения: 12.11.2025).
24. 赖荣幸. 检阅与示范 – 1949 年第一届全国美展 // 美术学报. 2010. №. 3: 74–77. (*Лай Жунсин*. Обзор и демонстрация – Первая национальная художественная выставка 1949 г. // Журнал изящных искусств. – 2010. – №3. – С. 74–77.)
25. 李羚. 顾恺之“置陈布势”观点分析. 艺术品鉴, 2019 (29): 58–59. (*Ли Лин*. Анализ точки зрения Гу Кайчжи на «настройку ситуации» // Оценка искусства. – 2019. – №29. – С.58–59.)

26.李旭. 书法美学: “中式抽象”的一种可能. 艺术当代. 2018. 17 (09): 96–100. (*Ли Сюй*. Эстетика каллиграфии: возможность «китайской абстракции» // Современное искусство. – 2018. – №17 (09). – С. 96–100.)

27.李展. 社会介入与艺术语言. 中央美术学院. 2020. (*Ли Чжань*. Социальное вмешательство и художественный язык. Центральная академия изобразительных искусств. 2020.)

28.最好的艺术是游戏： “陈抱阳： 算法速成斑” 展览在浙江美术馆正式开幕. Cafa Art Info, 2021.08.20 (Лучшее искусство – это игры: в Чжэцзянском художественном музее официально открылась выставка «Чэнь Баоян: Алгоритм быстрого поиска» // Центральная академия изобразительных искусств КНР, 20.08.2021). URL: https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/8330841 (дата обращения 12.11.2025).

29.刘飞燕. 吴冠中抽象绘画的中国精神. 南昌大学, 2011. (*Лю Фэйянь*. Китайский дух в абстрактных картинах У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Наньчанский университет 2011.)

30.刘春雨. 吴冠中油画艺术研究与实践. 延边大学, 2010. (*Лю Чуньюй*. Исследования и практика искусства масляной живописи У Гуаньчжуна: сосредоточение на форме выражения произведений. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Яньбянь, 2010.)

31.刘骁纯：吴冠中与林吴系统 2019.01.26.(Лю Сяочунь: У Гуаньчжун и система «Линь — У») 2019.01.26. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/291580130_68658777.(дата обращения: 12.11.2025).

32.吕澎，易丹. 中国现代艺术史. 湖南美术出版社. 1992. (*Люй Пэн, И Дан*. История современного китайского искусства. Хунаньское издательство изобразительных искусств, 1992.)

33.吕澂. 晚近西洋新绘画运动之经过，美术,№.4 (1921): 33-40.（*Люй Чэн*.

История движения новой западной живописи позднего периода // Изящные искусства. – 1921. – №4. – С. 33-40.）

34.雷淑娟. 数字抽象艺术: 对抽象艺术的再认识. 装饰, 2007 (02): 18–19. (*Лэй Шуцзюань*. Цифровое абстрактное искусство: переосмысление абстрактного искусства // Декор. – 2007. – №2. – С. 18–19.)

35.马一鹰. 抽象艺术与禅. 雅昌艺术网, 2011-09-28. (*Ма Иин*. Абстрактное искусство и *чань* // Искусствоведческий портал Artron, 28.09.2011.) [Электронный ресурс]. URL: https://m-news.artron.net/news/20220314/n189424.html (дата обращения: 12.11.2025).

36.毛士博. 我国传统艺术中抽象因素初探. 美术, 1983 (01): 16–18. (*Мао Шибо*. Предварительное исследование абстрактных факторов в китайском традиционном искусстве // Изящные искусства. – 1983. – №1. – С. 16–18.)

37.米勋. 浅谈吴冠中先生绘画. 湖南师范大学,2013. (*Ми Сюнь*. Рассказывая о картине Учителя У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хунаньский педагогический университет, 2013.)

38.艺术档案网. 念珠与笔触. Archives Website of Contemporary Art, 2009.02.22 (Молитвенные четки и мазки // Архив данных по современному искусству, 22.02.2009). [Электронный ресурс]. URL: https://www.artda.cn/yishusichaoguonei-c-1338.html (дата обращения: 13.11.2025).

39.孟禄丁. 纯化的过程. 中国美术报, 1988 (18). (*Мэн Лудин*. Процесс очищения // Художественный вестник Китая. – 1988. – №18.)

40.孟繁玮, 缑梦媛. 专访谭平: 边界与可能的拓展 – 中国抽象艺术与实验艺术的新纪元. 美术观察, 2018 (12): 21–24. (*Мэн Фанвэй, Гоу Мэнюань*. Интервью с Тан Пином: Расширение границ и возможностей – новая эра китайского абстрактного и экспериментального искусства //

Художественное наблюдение. – 2018. – №12. – С.21–24.)

41.坐看云起：梁铨创作风格与流变. 艺术当代. 2018. 17 (03): 70–73. (Наблюдение за облаками: творческий стиль Лян Чуаня и его изменения // Современное искусство. – 2018. – №17 (03). – С.70–73.)

42.曾德琳.抽象艺术对现代中式园林的影响.西南大学,2012. C.14 (Цзэн Дэлинь. Влияние абстрактного искусства на современные китайские сады [D]. Юго-Западный университет, 2012. – С. 14)

43.倪贻德. 艺苑交游记. 上海良友图书印刷公司, 1936. (*Ни Идэ*. Записи о путешествиях по художественному миру. – Шанхай: Шанхайская книгопечатная компания «Ляньюй», 1936.)

44.倪贻德. 决澜社宣言. 艺术旬刊, 1932 年 第一卷 第五期. (*Ни Идэ*. Манифест «Цзюэланьшэ» // Художественный ежедекадник. – 1932 . – Т.1. – №5.)

45.CAFA 展评 丨 刘刚： 抽象语言中的“共有秩序” 2020.09.04 (Обзор выставки КАИИ – Лю Ган: «Общий порядок» абстрактным языком // Китайская академия изящных искусств, 04.09.2020.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.cafa.com.cn/cn/opinions/reviews/details/8329417 (дата обращения: 12.11.2025).

46.苏笑柏官方网站. (Официальный сайт Су Сяобая.) [Электронный ресурс]. URL: https://suxiaobai.artron.net/about (дата обращения: 12.11.2025).

47.清华大学吴冠中艺术研究中心编. 吴冠中追思文集. 清华大学出版社, 2012. (*Памятный сборник статей об У Гуаньчжуне.* Научно-исследовательский центр искусства У Гуаньчжуна при Университете Цинхуа (ред.). Издательство Университета Цинхуа, 2012.)

48.孟禄丁艺术个展带来 “元速”和 “朱砂”系列. 北京日报, 2019.11.17. (Персональная выставка Мэн Лудина представляет серии «Юаньсу» и «Киноварь» // Пекинская ежедневная газета, 17.11.2019) [Электронный

ресурс]. URL: https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5ddc0e6a/contentApp/5b21d73be4b02439500383f1/AP5dd0b8eae4b0ab28c839653a.html?isshare=1 (дата обращения: 12.11.2025).

49. 苏醒. 艺术中国. 2010-08-26. (Пробуждение // Искусство Китая, 26.08.2010.) [Электронный ресурс]. URL: http://art.china.cn/tslz/2010-08/26/content_3682168.htm (дата обращения: 13.11.2025).

50. 解澜涛. 浅析吴冠中的艺术特点. 中国艺术研究院, 2018. (*Се Ланьтао*. Анализ художественных характеристик живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Китайская национальная академия искусств, 2018.)

51. 今日专访 | 周长江：“互补”是对内在文化的思考. 今日美术馆, 2019-11-23. [电子资源]. (Сегодняшнее интервью. Чжоу Чанцзян: «Взаимодополняемость» – это размышление о внутренней культуре // Музей современного искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/355614431_309976 (дата обращения: 12.11.2025).

52. 党史上的今天. 政务： 平安呼伦贝尔, 2021.11.30 (Сегодняшний день в истории партии // Государственные дела: Безопасный Хулун-Буир, 30.11.2021.) [Электронный ресурс]. URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_15624422 (дата обращения: 12.11.2025).

53. 孙克义. 抽象艺术杂谈. 2010-09-27. (*Сунь Кэи*. Беседа об абстрактном искусстве // Искусство Китая. 27.09.2010). [Электронный ресурс]. URL: http://art.china.cn/voice/2010-09/27/content_3745753.htm (дата обращения: 12.11.2025).

54. 许润方. 吴冠中水墨艺术. 山东艺术学院, 2019. (*Сюй Жуньфан*. Искусство туши У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Шаньдунский университет искусств, 2019.)

55. 徐书城. 也谈抽象美. 美术, 1983 (01): 10–14. (*Сюй Шучэн*. Также об абстрактной красоте // Изящные искусства. – 1983. – №01. – С. 10–14.)

56.熊剑. 解析与比较蒙德里安和吴冠中作品中的抽象语言. 南昌大学, 2015. (*Сюн Цзянь*. Анализ и сравнение абстрактного языка в работах Мондриана и У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Наньчанский университет, 2015.)

57.唐霞. 吴冠中水墨画的现代性表现研究. 广西师范大学,2019. (*Тан Ся*. Исследование экспрессии живописи тушью У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Гуансиский педагогический университет, 2019.)

58.吴冠中： 艺术创作要真诚， 脱离了具体画面孤立的笔墨， 其价值等于零！ 今日美术馆, 2020.10.21 (У Гуаньчжун: Художественное творчество должно быть искренним. Кисть и тушь, оторванные от конкретных образов, не имеют никакой ценности! // Музей современного искусства, 21.10.2020.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/426226129_301394 (дата обращения: 12.11.2025).

59.冯湘一. 给吴冠中老师的信 – 也谈 “内容决定形式”. 美术, 1981 (12): 44–48. (*Фэн Сянъи*. Письмо учителю У Гуаньчжуну: Вновь о «Определяет ли содержание форму?» // Изящные искусства. – 1981. – №12. – С. 44–48.)

60.丰子恺. 西洋美术史. 开明书店, 1928. (*Фэн Цзикай*. История западного искусства. Книжный магазин Каймин, 1928.)

61.洪毅然. 形象、形式与形式美. 文艺研究, 1980 (06): 68–73. (*Хун Ижань*. Образ, форма и формальная красота // Литературно-художественные исследования. – 1980. – №06. – С. 68–73.)

62.洪毅然. 谈谈艺术的内容和形式 – 兼与吴冠中同志商榷. 美术, 1981 (06): 4–7. (*Хун Ижань*. Разговор о содержании и форме искусства: беседа с товарищем У Гуаньчжуном // Изящные искусства. – 1981. – №06. – С. 4–7.)

63.洪毅然. 艺术三题议. 美术, 1980 (12): 6–8. (*Хун Ижань*. Три

предложения об искусстве // Изящные искусства. – 1980. – №12. – С. 6–8.)

64. 何桂彦. “后抽象”： 抽象艺术的一种新的可能性. 美苑. 2008 (05): 30–37. (*Хэ Гуйянь*. Пост-абстракция: новые возможности абстрактного искусства // Мэйюань. – 2008. – №05. – С. 30–37.)

65. 何桂彦. 方法论的差异: 高名潞、 栗宪庭 对抽象艺术的讨论. True Art, 2009-01-19 (*Хэ Гуйянь*. Различия в методологии: дискуссия Гао Минлу и Ли Сяньтина об абстрактном искусстве // True Art, 19.01.2009) [Электронный ресурс]. URL: https://www.trueart.com/news/295036.html (дата обращения: 13.11.2025).

66. 何新, 栗宪庭. 试论中国古典绘画的抽象审美意识 – 对于中国古代绘画史的几点新探讨. 美术, 1983 (01): 4–9. (*Хэ Синь, Ли Сяньтин*. Об абстрактном эстетическом сознании китайской классической живописи: Некоторые новые дискуссии по истории древней китайской живописи // Изящные искусства. – 1983. – №1. – С. 4–9.)

67. 崔琦. 波洛克与吴冠中绘画比较研究. 内蒙古大学, 2012. (*Цуй Ци*. Сравнительное исследование картин Поллока и У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Внутренней Монголии, 2012.)

68. 赵皓淼. 论吴冠中的中国油画语言探索及情感表现. 山东师范大学, 2020. (*Чжао Хаомяо*. Об исследовании языка китайской масляной живописи У Гуаньчжуна и эмоциональном выражении. Дисс. … магистра искусствоведения. Шаньдунский педагогический университет, 2020.)

69. 张晓凌. 坚守信念， 追寻心灵的艺术圣殿 – 记中央美术学院油画系第五工作室刘刚教授. 收录于 “刘刚” 画册， 刘刚工作室， 2020. (*Чжан Сяолин*. Сохранение верований и стремление к художественному святилищу души – биографический очерк профессора Лю Гана из Пятой студии отделения масляной живописи

Центральной академии изящных искусств. Альбом «Лю Ган». Студия Лю Гана, 2020.)

70.张晓凌，孟禄新．另一个世界:抽象艺术．吉林美术出版社．1999: 58. (*Чжан Сяолин, Мэн Лусинь*. Другой мир – абстрактное искусство. Издательство изящных искусств Цзилинь. 1999.)

71.赵炎．从画布到屏幕 – 作为抽象艺术的数字图像与计算机艺术的发端．艺术评论，2019 (02): 33–39. (*Чжао Янь*. От холста к экрану – происхождение цифровых изображений и компьютерного искусства как абстрактного искусства // Художественное обозрение. – 2019. – №02. – С.33–39.)

72.周爱民． 抽象艺术与中国艺术精神． 清华美术. 2011 (11). (*Чжоу Аймин*. Абстрактное искусство и китайский художественный дух // Изящные искусства Цинхуа. – 2011. – №11.)

73.陈铭铭．以心为镜随类赋彩．山东工艺美术学院, 2023. (*Чэнь Минмин*. Используйте сердце как зеркало и нанесение цветов по категориям. Шаньдунская академия искусств и ремесел, 2023.)

74.施黄庭．吴冠中水墨形式构成研究．湖南科技大学, 2013. (*Ши Хуантин*, Исследование формы композиции картин тушью У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хунаньский университет науки и технологий, 2013.)

75.石建邦．彩面朝天：吴冠中的世界．– 上海画报出版社, 2005.(Ши Цзяньбан. Цаймянь чаотянь: мир У Гуаньчжуна. –Издательство Шанхайской иллюстрированной газеты, 2005.)

76.水天中．七届全国美展油画印象．美术. 1989 (9): 4–17. (*Шуй Тяньчжун*. Впечатления от картин маслом на Седьмой национальной художественной выставке // Изящные искусства. – 1989. – №9. – С.4–17.)

77.水天中，徐虹．思考的回声：吴冠中艺术研究与评论．上海人民美术出

版社, 2010. (*Шуй Тяньчжун, Сюй Хун*. Эхо размышлений: исследование и критика искусства У Гуаньчжуна. – Шанхай: Издательство «Изобразительное искусство Шанхая», 2010.)

78. 余友涵： 画“圆”的过程. 雅昌艺术网, 2020-04-16. (*Юй Юхань*. Процесс рисования «круга» // Искусствоведческий портал Artron, 16.04.2020.) [Электронный ресурс]. URL: http://news.zhuokearts.com/html/20200416/246189.html (дата обращения: 12.11.2025).

Литература на английском языке:

1. Barr Jr., A.H. *Cubism and abstract art*. Routledge, 2019.
2. Bell Clive. *Art*. Text prepared by Suzanne Shell, Janet Blenkinship, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team. 2020. [Электронный ресурс]. URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/16917 (дата обращения: 13.11.2025).
3. Brion M., Halperin E.P. *Abstract Art: Its Origin, Nature, and Significance*. Diogenes. 1958. Vol. 6. No24. P. 42–64.
4. Galikowski M.B. *Art and politics in China, 1949–1986*. Ph.D. Thesis. University of Leeds, 1990.
5. Herbert W. Franke. *Illuminating the Invisible*. König Galerie. URL: https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/herbert-w-franke-illuminating-the-invisible (дата обращения 12.11.2025).
6. Li Y. *Abstract painting: The formation of new aesthetics in post-Mao China*. Modern Chinese Literature and Culture. 2021. V. 33. No2. P. 49–97.
7. Mondrian Piet . *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*. N.Y., 1947.
8. Pohribný, Arsén. *Painting, Abstract, Painting, Modern – 20th century*. Publisher Oxford [Eng.]: Phaidon; New York: E.P. Dutton. 1979.
9. Schapiro M. *Nature of abstract art*. USA: American Marxist Association,

1937.

10. Seuphor M. *Piet Mondrian. Life and Work*. N. Y., 1957.
11. Seuphor, Michel. *Abstract Painting*. Trans. Wang Zhaoren. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2002.
12. Worringer W. *Abstraction and empathy: A contribution to the psychology of style*. Ivan R. Dee, 1997.
13. Yang G. *Abstract art as a modernist direction of the Chinese culture*. Museum Management and Curatorship. 2023. Vol. 38. No 2. P. 195–209.

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家高等教育机构 “俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术工业大学”

（俄罗斯国立工艺美大学）

以手稿形式呈现

郑平

中国当代抽象绘画发展语境中的吴冠中艺术创作

专业：5.10.3–艺术类型（造型艺术、装饰艺术与应用艺术及建筑学）

艺术学博士学位论文

第一卷

学术导师：

艺术史专业候选人，

副教授

伊琳娜·尼古拉耶夫纳·米克卢舍夫斯卡娅

莫斯科

2026

目录

第一章吴冠中的艺术之路.....15
1.1 吴冠中的生平及艺术生涯.....15
1.2 吴冠中绘画风格的演变.....20
1.3 吴冠中抽象绘画的本质特征.....24
1.4 吴冠中作品抽象语言分析.....29
第二章中国新时期以来的抽象绘画.....43
2.1 二十世纪至新中国艺术发展简述：现代主义的先驱.....43
2.2 中华人民共和国成立后的艺术发展概述（新中国时期）.....48
2.3 中国抽象绘画的产生与发展历史.....49
2.4 中国新时期以来抽象绘画代表人物的重要作品分析.....69
第三章吴冠中创作对中国新时期以来抽象绘画的影响及本土抽象绘画的发展前景.....87
3.1 吴冠中的艺术贡献对抽象绘画发展的历史作用和价值.....87
3.2 中国当代抽象绘画的问题与发展路径.....91
3.3 吴冠中经验对当代中国抽象绘画路径发展的前景.....94
结论.....109
参考文献.....113

引言

研究课题的相关性

由于历史因素与社会文化因素的共同作用，抽象绘画在中国艺术史中属于发展历程相对较短的艺术形态。它是在中国社会转型的背景下，于 20 世纪 80 年代开始获得较为活跃的发展。在改革开放初期以前，推动中国艺术界形成新局面的关键人物和重要力量之一，是艺术家吴冠中（1919—2010）。他的理论探索与艺术实践，引发了中国关于抽象艺术的第一次理论讨论。尽管当时真正意义上的抽象主义尚未充分形成，但吴冠中的相关论述已经揭示并描述了中国抽象艺术的早期先兆；由他所引发的讨论，也为中国抽象绘画本土化语言的形成提供了重要前提。

20 世纪 70 年代末至 80 年代初，吴冠中巧妙地将新中国成立以前已经存在的现代主义艺术倾向、20 世纪 80 年代关于艺术语言纯粹性的倡导，以及 20 世纪 90 年代以后中国抽象艺术的发展联系起来。他从表现对象中提炼审美感受、精神内涵与形式结构，为本土化抽象绘画的形成奠定了重要基础。

研究课题的实践意义：通过考察吴冠中的艺术道路，包括其理论探索与艺术实践，可以更深入地理解中国新时期以来抽象绘画发展的历史语境、演进轨迹及其当代状态。

研究的对象：吴冠中的艺术理论成果与绘画创作，重点将其置于中国新时期以来抽象绘画发展的历史语境中加以考察。

研究内容：吴冠中由具象性艺术表达向抽象绘画转变的客观与主观前提，吴冠中艺术表达的形式与技法，以及这些形式与技法对中国新时期以来抽象绘画发展的影响。

研究目的：以吴冠中的艺术作品及其理论探索为基础，通过系统性、多维度的分析，明确其对中国抽象绘画演进过程及未来发展前景所产生的历史作用、理论价值与实践意义。

为了实现研究目标，需要解决以下研究任务：

－梳理吴冠中从中国传统绘画向抽象艺术转化的艺术历程，并分析其创作中的抽象语言；

－揭示中国抽象艺术历史形成的主要阶段，阐明中国传统艺术对抽象绘画的影响形式，并对中国传统艺术在转化过程中所产生的艺术形式、材料与资源方面的重要变化进行深入分析。这些变化不仅拓展了艺术表达方式的范围，也为中国抽象绘画在全球艺术语境中的发展开辟了更为广阔的前景；

－研究中国新时期以来抽象绘画代表艺术家的重要作品；

－评价吴冠中在中国抽象绘画发展与转型过程中的历史作用，现代艺术转型与当代抽象绘画发展中的独特地位，并明确其艺术创作的理论价值与实践意义；

－考查当前中国抽象绘画的发展现状，并分析其未来发展的趋势及可能面临的问题。

学术创新性

本研究的学术创新主要体现在以下几个方面：

－本文对吴冠中绘画艺术的演变过程进行了系统分析，并对其抽象艺术创作作出了较为深入的阐释。具体而言，本文重点分析了吴冠中如何从自然物象中提取审美意蕴，如何运用纯粹的抽象语言元素表达情感体验与精神情绪，并进一步评价了其个人艺术风格的主要特征，包括色彩、线条、点、构

图以及“实”与“虚”的结合等方面。

－本文结合中国社会文化语境的特殊性，归纳出新中国以来抽象绘画转型发展的四个主要历史阶段，并梳理了各阶段的重要事件、代表人物及主要作品。这四个阶段分别为：1. 改革开放时期（1979—1985 年）； 2. “85 新潮”时期（1985—1989 年）； 3. “新场景”时期（1990—2000 年）； 4. 21 世纪以来的新时期。

－本文进一步确认了吴冠中艺术贡献在中国新时期以来抽象绘画发展中的历史作用与价值，并指出中国抽象绘画在本土文化语境下面临的现实问题，包括审美趣味问题、商业化问题、平庸化倾向、教育问题以及理论基础缺失等。

－本文将当代中国抽象绘画的本质问题置于新的现实语境中加以讨论，特别关注伪抽象艺术现象的固化、商业因素对创作精神的压制，以及数字技术及其商业化运用所带来的挑战。

研究时间框架：本论文的时间范围与中国新时期以来的历史阶段相对应，具体以 1976 年“文化大革命”结束为起点，延续至当代。之所以选择这一时间范围，是因为这一时期标志着中国艺术开始逐步开放并走向相对自由的发展状态，西方艺术流派也开始大量进入中国，并被中国艺术家吸收、转化和重新阐释。

在这一历史阶段中，吴冠中的多数重要抽象作品得以完成，同时，中国艺术界也出现了新的艺术运动，即“85 新潮”运动（1985—1989 年）。

研究的地理范围：本研究的地域范围主要包括中华人民共和国境内吴冠中曾经工作和创作过的省份及特别行政区，同时也涉及法国的部分地区，因为吴冠中曾在那里学习和生活过一段时间。需要指出的是，吴冠中的绘画作品表现了众多城市与乡村景观，其中尤以江南地区最为常见。这里所说的江南[1]，主要指中国长江以南地区，通常包括江苏省和浙江省南部一带。

研究方法：本文的研究方法主要包括文化历史研究法、社会文化分析法、形式风格分析法和比较研究法。在具体分析个别艺术家或特定艺术流派时，本文还采用个案研究与专论式分析方法。

总体而言，本研究体现出跨学科的研究取向，力图从艺术史、文化研究、美学理论和社会历史语境等多个层面对吴冠中及中国抽象绘画的发展进行综合考察。

答辩中的主要观点：

1. 吴冠中的理论文章及其发表后所引发的相关讨论，对抽象绘画在中国的接受产生了重要影响。

2. 吴冠中的艺术道路，特别是其持续走向抽象表达的过程，体现了艺术家对艺术理想的真诚坚持与坚定追求。

3. 吴冠中的艺术创作以及当代中国抽象绘画的发展共同表明，中国抽象艺术在很大程度上植根于传统绘画和古代东方哲学之中。

4. 当前中国抽象绘画虽然面临一系列现实问题，但它仍在不断发展、传播，并逐渐在世界艺术格局中占据重要位置。

[1] 中华人民共和国境内长江以南的领土，占据江苏省和浙江省的南部地区。

研究资料来源

本研究的资料来源主要包括以下两类：

1. 吴冠中及研究时段内中国艺术家创作的艺术作品。

2. 吴冠中的理论文章，主要包括《绘画的形式美》《关于抽象美》和《内容决定形式？》等。

专题的科学发展程度

在中国当代艺术的发展历程中，抽象艺术的引入与本土化问题占据着重要地位。在这一过程中，吴冠中（1919—2010）作为中国现代艺术转型时期的关键人物，通过其艺术创作与理论建构，对本土抽象绘画的发展产生了深远影响。

近年来，关于吴冠中艺术创作的研究已经形成了相对系统的理论基础。艺术史学者与批评家围绕其艺术实践展开了大量讨论，并从不同角度进行了深入分析。这些研究内容包括对其艺术生涯的整体梳理、对绘画技法的分析，以及对其在抽象艺术领域中的定位与价值评价。然而，该领域仍然存在若干尚未充分解决的问题，有待进一步深入探讨。尤其需要更加细致地考察吴冠中抽象绘画语言的形成机制，揭示其背后的文化与哲学意义，并进一步明确这一艺术经验在中国当代艺术发展中的结构性价值。

本研究的文献基础主要包括以下几个方面：

第一，中国主要艺术史学者所撰写的学术研究成果，包括专著、论文、研究报告等；

第二，西方与俄罗斯学者关于中国抽象绘画相关问题的研究成果；

第三，关注中国艺术生活与艺术事件的专业期刊，如《美术》《美术研

究》《天津美术学院学报》等；

第四，艺术资讯类网络资源，包括文化艺术事件报道、数据库、艺术家个人网站以及博物馆官方网站等。

截至目前，中国学界已经积累了一定数量关于吴冠中艺术生涯、创作道路及重要作品的研究文献。例如，由清华大学吴冠中艺术研究中心编纂、清华大学出版社于 2012 年出版的《吴冠中追思文集》[2]，便是研究吴冠中艺术与思想的重要纪念性文献。

在研究吴冠中个人艺术语言与表现手法的整合问题时，绘画理论研究者从构图、色彩、线条和笔触等不同角度，对其抽象语言的形成机制进行了探讨。王雪莹的《吴冠中绘画艺术研究》[3]（福建师范大学，2007）、卜灵的《吴冠中绘画艺术特色研究》[4]（扬州大学，2012）、米勋的《浅谈吴冠中先生绘画》[5]（湖南师范大学，2013）等，较为系统地分析了吴冠中绘画艺术的演变过程。

王世海的《吴冠中的艺术探索与启示》[6]（河北大学，2014）以及解澜涛的《浅析吴冠中的艺术特点》[7]（中国艺术研究院，2018），则从艺术观念出发，重点讨论了吴冠中创作思想的理论内涵。

刘春雨的《吴冠中油画艺术研究与实践——以作品的表现形式为中心》[8]（延边大学，2010）、郭紫旭的《吴冠中油画的艺术特色及其影响》[9]（南京

---

[2] 清华大学吴冠中艺术研究中心编.吴冠中追思文集[M].清华大学出版社,2012.
[3] 王雪莹. 吴冠中绘画艺术研究[D].福建师范大学，2007.
[4] 卜灵. 吴冠中绘画艺术特色研究[D]. 扬州：扬州大学，2012.
[5] 米勋. 浅谈吴冠中先生绘画[D].湖南师范大学，2013.
[6] 王世海. 吴冠中的艺术探索与启[D]示.河北大学，2014.
[7] 解澜涛. 浅析吴冠中的艺术特点[D].中国艺术研究院，2018.
[8] 刘春雨. 吴冠中油画艺术研究与实践[D].延边大学，2010.
[9] 郭紫旭. 吴冠中的油画艺术特色及其影响力[D].南京艺术学院，2010.

艺术学院，2010）、赵皓淼的《吴冠中中国油画语言与情感表达探析》[10]（山东师范大学，2020）等，对吴冠中油画语言的表现力进行了较为细致的分析，并强调其在构图结构与情感表达方面的独创性。

此外，施黄庭的《吴冠中水墨形式构成研究》[11]（湖南科技大学，2013）、许润方的《吴冠中水墨艺术》[12]（山东艺术学院，2019）、唐霞的《吴冠中水墨画的现代性表现研究》[13]（广西师范大学，2019）等，主要关注吴冠中如何顺应时代发展，将中国艺术与西方艺术的现代性表达方法加以融合，并对其油画与水墨绘画中的形式美和艺术观念进行了比较研究。蒋德赛的文章《20世纪中国艺术家吴冠中的创作》[14]则对吴冠中的艺术道路及其绘画风格特征作出了总体性概述。

值得注意的是，还有一类研究从跨文化比较的角度讨论吴冠中的抽象艺术。由于吴冠中的抽象绘画在国际上具有一定影响力，其作品也成为比较研究中国艺术与西方艺术的重要案例。

一些致力于抽象艺术跨文化比较研究的著作值得一提。吴冠中的抽象画作因其国际声誉，已成为中西艺术比较研究的典型案例。熊剑的《解析与比较蒙德里安和吴冠中作品中的抽象语言》[15]（南昌大学，2015）对蒙德里安与吴冠中的艺术人生和绘画创作进行了比较，重点分析二者如何通过点、线、面与色彩等形式要素，借助抽象语言建构相对独立的视觉世界。该研究还从形式层面与精神层面对两位艺术家的共同点和差异进行了对照。

---

[10] 赵皓淼. 论吴冠中的中国油画语言探索及情感表现[D].山东师范大学，2020.

[11] 施黄庭. 吴冠中水墨形式构成研究[D].湖南科技大学，2013.

[12] 许润方. 吴冠中水墨艺术[D].山东艺术学院，2019.

[13] 唐霞. 吴冠中水墨画的现代性表现研究[D].广西师范大学，2019.

[14] *Цзян Дэсай*. Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение. – 2014. – №9–1. – С. 109–116.

[15] 熊剑.解析与比较蒙德里安和吴冠中作品中的抽象语言[D].南昌大学,2015.

崔琦的《波洛克与吴冠中绘画比较研究》[16]（内蒙古大学，2012）指出，波洛克与吴冠中在其创作后期均进入了抽象表现的领域。波洛克通过将未经调和的颜料泼洒于画布之上的方式表现自然力量，而吴冠中则通过宣纸上水墨浓淡变化所形成的视觉韵律来表达东方美学精神。

刘飞燕的《吴冠中抽象绘画的中国精神》[17]（南昌大学，2011）则较为全面地阐释了吴冠中如何将中国传统世界观融入其抽象绘画之中，并分析了其在中国绘画现代化进程中的理论贡献与实践价值。

在这一研究领域中，俄罗斯学界的相关成果也具有独特价值。涅格林斯卡娅·玛丽娜·亚历山德罗芙娜在《20 世纪 90 年代吴冠中绘画中的抽象表现主义》[18]一文中，考察了中国传统与西方现代主义在吴冠中水墨绘画的表现性抽象形式中的共同作用。她在专著《中国当代艺术：在现代主义与传统之间》[19]中进一步拓展了研究视野，重点关注 20 世纪末至 21 世纪初中国传统艺术在本土与全球文化语境中的保存与转化。

在该书第六章中，作者详细分析了吴冠中的作品，从其创作语法、材料运用方式和形式结构等方面入手，揭示了传统水墨精神与西方现代主义观念之间的互动如何促成理论与实践层面的双重突破。这一研究为理解中国现代抽象绘画跨文化生成机制提供了重要参照。

保罗·格拉德斯通的《中国前卫艺术：1979—1989》[20]则对 20 世纪 70 年代末至 80 年代中国最重要的四个前卫艺术团体进行了批判性梳理和分析，

---

16 崔琦. 波洛克与吴冠中绘画比较研究[D]. 内蒙古大学, 2012.

17 刘飞燕. 吴冠中抽象绘画的中国精神[D].南昌大学，2011

18 Неглинская Марина Александровна АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ЖИВОПИСИ У ГУАНЬЧЖУНА 1990-Х ГГ. // Историческая психология и социология истории. –2021， –№2， – С.23-32.

19 Неглинская М. А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – 2022.

20 Гладстон П. «Китайский авангард 1979-1989 годов». СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023.

包括“星星画会”“北方艺术群体”“池社”和“厦门达达”。该著作为理解当时中国艺术实践的历史文化语境，以及抽象艺术与前卫艺术产生的条件，提供了重要资料。

另一类重要文献集中于抽象艺术的理论建构及其合法性讨论。事实上，中国关于抽象绘画的讨论真正展开，是在 20 世纪 80 年代。1979 年，吴冠中在《美术》杂志发表《绘画的形式美》一文，强调形式自身的价值及其审美意义。他指出，美术教师主要教授形式美的规律；在长期将形式问题与形式主义批判相联系的环境中，真正重视形式美的人并不多。他认为，“美术老师主要是教美的艺术，教形式美的规则、规律。几十年来，在一个讲形式、被批判为形式主义的恶劣环境中，谁愿意做普罗米修斯的修道士呢。教学内容是绘画物体的‘绘画技法’。他们是当之无愧的所谓‘现实主义者’……我认为，形式美是美术教学的主要内容。绘制物体的能力只是绘画技巧之一。它始终是捕捉物体美的手段，处于从属地位。如何认识和理解物体的美，分析和掌握构成其美的形式因素，应成为美术教学的重要内容，也是艺术院校学生的主食！”[21]。一年后，吴冠中又发表《关于抽象美》一文。他在文中提出：“我们必须继承和发展抽象美，抽象美应成为造型艺术科学研究的对象。因为掌握形式美的抽象规律，在一切造型艺术形式中都会发挥重要作用……我们研究抽象美。当然，我们也要学习西方的抽象艺术”[22]。

上述文章发表之后，围绕抽象、形式美、形式与内容等问题，逐渐展开了一场所谓的“大讨论”[23]。这场讨论一直持续到 20 世纪 80 年代中期。艺术

---

[21] 吴冠中.绘画的形式美[J].美术,1979(05):33-35+44.
[22] 吴冠中.关于抽象美[J].美术,1980(10):37-39.
[23] *Чжэн П., Миклушевская И.Н.* Абстракция в творчестве У Гуаньчжуна 1970–1990-х // Россия-Китай.

家、批评家和绘画理论家以不同方式参与其中。据统计，1979 年至 1984 年间，《美术》杂志发表了 50 余篇直接或间接讨论这一主题的文章。参与对话的主要艺术家有吴冠中、沈鹏、钱绍武、詹建俊等，理论家、美学家、批评家有洪毅然、叶朗、刘纲纪、迟轲、杜键、王宏建等。浙江美术学院文艺理论学习小组、张方震、程至的、陈醉、何新、贾方舟、彭德、徐书城、江文湛、高尔太、朱旭初、王仲、邵大箴、杨蔼琪、翟墨、毛士博、栗宪庭等。

吴冠中的观点在艺术家和理论家群体中引发了广泛反响，相关学者与批评家也由此表达了各自的立场。“刘纲纪、杨蔼琪、艾中信、何新、栗宪庭、邓福星等人从不同角度肯定了‘抽象美’与‘抽象形式美’的存在；而程至德、浙江美术学院文艺理论学习小组、洪毅然、梁江、杨承荫等人则持相反立场，他们否定‘抽象美’，并认为抽象是反艺术、反美学的。他们将抽象艺术与西方现代主义联系起来，并从意识形态层面提出反对意见。贾方舟、杜键、皮道坚、彭德等人则指出，艺术的内容本身就是审美的内容，他们或从不同层面解释形式，或从历史的角度阐述内容与形式的关系。实际上，这些观点在一定程度上也呼应并补充了吴冠中文章中未尽之处。此外，栗宪庭、何新、程其霖、毛士博、杨蔼琪等人还特别关注‘历史’的角度，提出抽象自古以来就存在，并讨论了抽象在中国美术发展史中的地位”[24]。类似的讨论不仅推动了学界对抽象、形式与内容之间关系的进一步思考，也为本土抽象艺术获得理论合法性奠定了基础。

Диалог пластических искусств. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 594–601.

[24] 高名潞.中国当代美术史 1985-1986 [M].上海人民出版社 -1991.

高名潞在《中国当代美术史 1985-1986》[25]、吕澎和易丹合著《中国现代艺术史》[26]中，系统梳理这场讨论中不同立场之间的矛盾与分歧，例如“是否存在抽象美”“形式与内容之间究竟是什么关系”等问题。二者均认为，吴冠中的理论对中国现代艺术产生了巨大影响，并在一定程度上推动中国艺术摆脱意识形态束缚。

与此同时，西方学者围绕抽象艺术现象所展开的相关研究，也为抽象艺术建立了全球性的理论参照体系。例如，阿尔森·波赫里布尼的《抽象绘画》[27]—这部学术论著直接针对抽象艺术现象的研究。该书较为系统地呈现了抽象艺术的发展历史，但作者更侧重于讨论抽象艺术的社会基础与意识形态基础，分析抽象艺术家所采用的创作方法，并阐释抽象艺术流派的转型特征。抽象艺术在其相对较短的发展历程中，约七十年左右，已经产生了大量绘画作品及相关艺术对象。“抽象绘画被公认为二十世纪广泛传播的艺术形式，然而远非所有人都能理解抽象艺术。对大众而言，它仍宛如喜马拉雅山脉——过于遥远、过于崇高、难以逾越且不可理解”[28]。

米歇尔·瑟福《抽象艺术与绘画史》[29]、威廉·沃林格[30]《抽象与移情》[31]等均对抽象艺术的本质问题进行了研究。20 世纪初的一系列理论著作，例如康定斯基《论艺术的精神》[32]等理论著作，卡济米尔·马列维奇的《从立体主

---

[25] 同上

[26] 吕澎，易丹. 中国现代艺术史[M].湖南美术出版社, -1992.

[27] Pohribný, Arsén. *Painting, Abstract, Painting, Modern – 20th century*. Publisher Oxford [Eng.]: Phaidon; New York: E.P. Dutton. 1979.

[28] 同上.–P, 6.

[29] Seuphor，Michel．Abstract Painting．Trans．Wang Zhaoren．Guilin: Guangxi Normal University Press，2002．

[30] 沃林格，威廉（1881–1965）——德国艺术史学家、理论家、哲学家。

[31] Worringer W. Abstraction and empathy: A contribution to the psychology of style. – Ivan R. Dee, 1997.

[32] Кандинский В. О духовном в искусстве. Рипол Классик, 2016.

义和未来主义到至上主义》[33]以及《世界作为非客观性》[34]为其研究抽象语言提供了参照体系。

俄罗斯学者瓦列里·斯特凡诺维奇《穿越先锋派的迷宫》[35]、安娜·鲍里索娃《抽象艺术作为20世纪艺术文化现象》[36]从先锋派传统的角度出发，在方法论层面突破了“中国—西方”二元对立的解释框架，并有助于建构更加多元的跨文化阐释体系。

综上所述，当前关于吴冠中抽象艺术的学术研究已经形成了多维度的理论阐释体系，并在形式语言分析、抽象绘画现象的文化哲学阐释、媒介实验研究以及跨文化比较等方面取得了较为重要的成果。然而，该领域仍然存在若干有待进一步深化的问题。

第一，在图像学分析方面，仍有必要对吴冠中作品中的符号系统与视觉修辞进行更深入的解读。

第二，在艺术家创作阶段的划分方面，仍需建立更加清晰的解释模型，以说明其艺术风格阶段性演变的内在逻辑。

第三，在全球艺术史语境中，吴冠中作品的传播机制及其国际学术接受史仍然研究不足，有待进一步展开。

---

[33] Малевич К С. От кубизма к супрематизму: Новый живописный реализм. Журавль, 1916.
[34] Малевич К. Мир как беспредметность. М.: Эксмо, 2016.
[35] Турчин В С. По лабиринтам авангарда. Издательство Московского университета, 1993.
[36] Борисова А. Г. Абстрактное искусство как феномен художественной культуры XX века : дис. – Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2006.

第一章吴冠中的艺术之路

1.1.吴冠中的生平及艺术生涯

1919 年，吴冠中（笔名“荼”）出生于江苏宜兴北渠村一个农民家庭。其父为乡村教师，母亲虽出身于一个没落的大家族，却因家道中落而未能接受正规教育。正如他本人后来所回忆的那样，贫困的生活环境使他养成了节俭的习惯，并将这一习惯保持终身。

吴冠中自幼学习成绩优异，父亲对其寄予厚望，希望他能在高中毕业后成为一名中学教师。20 世纪 30 年代，正处于工业发展与“实业救国”思潮兴起的时期。由于当时社会急需技术人才，吴冠中在完成相关学业后，响应政府号召，于 15 岁考入浙江大学代办的工业职业学校机电科。1935 年夏天，吴冠中于军训中邂逅了正在杭州国立美术学院求学的朱德群。这次相遇成为他人生的重要转折，朱德群带着他去了杭州国立美术学院。吴冠中很快被艺术深深吸引，他凝视着此前从未见过的雕塑作品，也仔细观看那些令他震动并激发其想象力的绘画作品。在这一影响下，1936 年，吴冠中违背家人原有的安排，放弃了原本可能为其带来稳定职业前景的电机专业学习，转而考入杭州国立艺术专科学校，从零开始接受系统的艺术训练。

从杭州国立艺术专科学校毕业后，吴冠中毕业后先在重庆北碚的独树桥小学担任数月的临时代课教师。1943 年他进入国立重庆大学建筑系，任助教职务，主要讲授素描与水彩课程。他在该校任教共四年，也正是在这一时期，他结识了后来成为其妻子的朱碧琴（1925—2011）。彼时，朱碧琴正担任小学教师。

1946 年夏，吴冠中以优异成绩通过考试，获得公费赴法深造的资格。一

年后，他顺利通过选拔考试，被巴黎国立高等美术学院录取。吴冠中赴法留学三年。1947 年至 1950 年旅居法国期间，吴冠中深入接触并吸收了西方现代主义艺术的核心观念，同时频繁参观巴黎的博物馆与画廊。这一经历不仅奠定了他对西方艺术持续关注的基础，也极大丰富了他的艺术知识结构。1950 年，吴冠中选择放弃继续留在法国发展的机会而回到国内。回国后，他先在中央美术学院任教，随后调入清华大学建筑系，继而执教于北京艺术师范学院和中央工艺美术学院。

中西艺术教育的融合

自 1928 年起，著名艺术家林风眠（1900—1991）担任杭州国立艺术院院长。他以中西艺术融合为立足点，形成了具有自身特色的艺术教育理念。同时，他将民族艺术的发展目标与中国的复兴相联系，主张通过艺术发展推动民族文化的更新。因此，他提出应当“介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术”[37]。其代表作品包括《仕女图》（图 1）、《痛苦》（图 2）、《静物》等。

吴冠中在杭州国立美术学院的学习时期，除受到林风眠影响外，吴冠中还曾师从潘天寿（1897－1971）、方干民（1906－1984）、吴大羽（1903－1988）等艺术家，系统学习中国绘画与西方绘画。这一教育经历拓宽了吴冠中的艺术视野，也使他在水墨与油画两个领域都具备了扎实的表现能力。

1937 年抗日战争爆发后，杭州国立艺专被迫内迁。1942 年，吴冠中毕

[37] Лю Цзыюй. Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: от традиции к новаторству в пейзажной живописи нового Китая // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» – МГХПА, 2020. – № 1. Ч. 1. С. 334 – 342

业于杭州国立艺专，随即面临严峻的就业形势。在战时特殊环境下，就业并非易事，他最初只能以教师身份从事临时工作。后任重庆大学建筑系水彩画、素描老师。

1946 年，吴冠中在教育部战后首次公费留学考试中被录取，获得赴法深造的机会。1947 年，他获得政府奖学金，进入巴黎国立高等美术学院学习。吴冠中首先决定跟学院派代表随杜帕斯教授学习（1882-1964）。这一选择主要是因为吴冠中认为，真正的艺术家首先应当掌握学院传统的基本技法，学习写实地表现自然对象的规则，并培养扎实的造型能力。杜帕斯教授以其严谨的造型训练体系著称，特别强调对形体结构的准确把握和高超的写实技巧培养，而吴冠中则不喜欢学院派僵硬、冷酷的画风。杜帕斯教授也曾评说吴冠中对色的才华胜于对形的把控。

之后，吴冠中师从苏弗尔皮。苏弗尔皮是巴黎画派的重要代表人物之一，其艺术风格受到立体主义画家乔治·布拉克的影响，同时又保留了传统自然主义的某些因素，因此其作品呈现出一定的古典意味。他十分重视形式美与装饰性，使其作品能够与建筑空间形成较为协调的关系。相较于古典艺术的保守性，吴冠中更喜欢现代艺术形式的流动性和独特的创新性。在这一阶段，他得以系统研习西方艺术，尤其在造型结构与色彩运用方面受到苏弗尔皮的深刻启发。这一学习经历极大拓宽了他的艺术视野。吴冠中曾这样评价自己的老师：“苏弗尔皮主张用心去感受描绘的物体，通过身体去捕捉物体的灵魂。他说艺术有两类：一类是小路艺术，使我们得到娱乐；一类是大路艺术，是震撼人心的。他还讲了两个词：一个是漂亮，一个是美。漂亮不等于美，

漂亮是表面的，美是感人的”[38]。

在中国的人生历程与艺术生涯

1950 年，吴冠中返回中国，他被派往中央美术学院任教。他在教学中向学生介绍西方绘画大师及其经典作品，传授西方现代艺术的精髓，分享他自己的艺术观念和形式规则，希望把自己在西方所学习和体悟到的艺术经验传授给学生。20 世纪 50 年代初，新中国的艺术与国家意识形态秩序相关，描绘历史场景和工人农民的日常劳作。然而，吴冠中的艺术实践与教育理念在这一时期展现出独特的价值取向。作为艺术教育者，吴冠中致力于拓宽学生的审美视野，引入多元化的艺术表现形式。这种教育理念与当时主流意识形态主导下的艺术创作范式形成了鲜明对比。由于当时的政治环境将西方现代艺术被视为洪水猛兽，吴冠中本人的艺术则被视为“资产阶级形式主义堡垒”和“资本主义艺术”，“社会主义的毒瘤”[39]。彼时中国绘画的主要趋势是革命现实主义，旨在为工农兵服务，为政治目的服务，而非单纯追求审美体验。这与吴冠中所坚持的艺术理想存在明显冲突。

1951 年，也就是在中央美术学院任教的第二年，吴冠中面临“文艺整风”[40]批评。不久后，吴冠中调离中央美术学院。1953 年，吴冠中加入清华大学建筑系，负责教授素描和水彩画课程。他选择了一条远离主流艺术圈的道路，尽量减少受到国家意识形态的干扰，从而避免了不必要的冲突和斗争。在清华大学任职期间，吴冠中并未放弃绘画的机会，反而利用这段时间创作了大

---

[38] 吴冠中. 横站生涯五十年. 文汇出版社，2006.—73 p.

[39] 石建邦. 彩面朝天: 吴冠中的世界. – 上海画报出版社, 2005.—23p.

[40] “文艺整风”。1951 年，文艺界开始开展整风运动。最初，北京的文艺界率先发动了对文艺思想状况的整顿，此后天津、东北、华北等地的文艺界纷纷效仿并相继展开整风。整风的方法是认真学习中华全国文学艺术界联合会制定的有关文件，统一思想。各地的文学艺术团体、电影、戏剧、音乐、美术等各界艺术工作者，对照文艺思想和作风整顿的要求，审视自身的创作与工作，开展批评与自我批评。党史上的今天.2021.11.30) [电子资源]— URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_15624422 (дата обращения: 03.05.2023

量水彩画作品。到了 1956 年，他从清华大学转至新成立的北京艺术师范学院美术系，担任油画教研室主任。1964 年，吴冠中再次调入中央工艺美术学院任教。

1965 年，吴冠中与工艺美术学院师生一起到河北省任县农村参加“四清运动”[41]。期间，他不幸罹患肝炎。1966 年“文化大革命”爆发，在此期间，除风景画以外，吴冠中大部分油画、速写及其他作品均遭到毁坏。

1970 年，吴冠中被下放到河北农村劳改。尽管处境艰难，他仍然没有停止艺术创作。大概两年后，随着劳动改革步入后期阶段，周边的政治氛围开始有所缓和。他利用业余时间拿起画笔，画了一批生动表现乡村精神的作品。

1973 年，吴冠中从村里调回北京，在北京饭店参加了大型壁画《长江万里图》（图 3）的创作，随后又到苏州、南京、黄山、三峡、重庆等地写生。

伴随着改革开放的推进，已届六十岁的吴冠中开启了艺术生涯的新篇章。1979 年，吴冠中不仅在中国美术馆举办了个人画展，还被选为中国美术家协会常务理事，1985 年又获选为全国政协委员，1994 年更进一步当选为全国政协常委。1995 年中国油画学会在北京成立，吴冠中被选为该会名誉主席。

2002 年，吴冠中当选为法兰西艺术院通讯院士，成为该院近两百年历史上首位获此荣誉的亚洲艺术家。2003 年，他获得中国文化部颁发的造型艺术创作研究成就奖。2006 年，香港中文大学授予吴冠中荣誉文学博士学位。

吴冠中的作品曾多次在国内外展出。1992 年，吴冠中成为首位在大英博物馆举办个人展览的在世中国艺术家（图 4）。其作品亦曾于中国美术馆、香

[41] Стульникова Э. Ф. Культурная революция 1966-1976 гг. Как фактор кадровых чисток в КНР //Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – №. 5-1. – С. 108-111.

港艺术馆、新加坡国家博物馆、美国底特律博物馆及巴黎赛努奇博物馆等艺术机构展出。

吴冠中于 2010 年逝世，留下了丰富而重要的艺术遗产。其一生的艺术与教育实践表明：吴冠中不仅是中西艺术融合的先行者，更是中国现代艺术自主性探索的象征性人物。其创作道路有助于我们更深入地理解 20 世纪中国艺术现代化进程中多种力量交织的复杂关系。

1.2 吴冠中绘画风格的演变

吴冠中的艺术生涯大致可分为具象绘画时期、过渡性绘画时期、抽象绘画时期。

具象绘画时期

1980 年之前，吴冠中的作品全部是具象的。20 世纪 30 至 40 年代他深入学习和研究了中国绘画与西方绘画。海外留学归国后，在 1950 至 20 世纪 70 年代的油画创作中，吴冠中的民族化艺术特征逐渐显现出来。在法国学习期间，吴冠中进行了大量写生和户外绘画实践，描绘了巴黎及其周边地区的自然风景。由于中国“文化大革命”的影响，这一时期的作品大多在中国文化大革命期间遭到破坏，仅存少数水彩画作，如《巴黎乡村教堂》（图 5）和《巴黎郊外乡村》（图 6、图 7）等水彩作品。这些作品色彩简洁而明快，构图清新雅致，显示出艺术家对形体结构、空间体量和色彩关系的高度敏感。

20 世纪 60 年代，他的主要代表作是一系列西藏绘画（图 8、图 9、图 10）。这些作品富有东方韵味和形式美。例如作品《拉萨龙王潭》（图 8）、《扎什伦布寺》（图 9）其笔法简洁活泼，配以明快通透的色彩处理，营造出独特的视觉美感。在色彩运用上，冷暖色调对比强调了绘画元素的空间关系。

这些作品呈现出点、线、面的相互交织，表现出艺术家对笔触和色彩韵律的敏感把握，以及绘画的奔放与激情。

吴冠中 1950—1970 年代创作及思想的主要内容是理解和运用中国传统绘画中的美与情感表达，同时融入油画技巧。这形成了吴冠中独特的艺术语言。

在 20 世纪 70 年代初，如前文所述，吴冠中被调到河北农村，只能在工作间隙才去画画。由于当时条件有限，他没有画画的材料，就从村里买来一块写有毛主席语录的小木板，涂上胶水就画了起来。他用粪箕当画架，所以大家给他起了个绰号叫“粪筐上艺术家”。这一时期的代表作品有：《房东家》（图 10）、《野菊》（图 11）、《瓜藤》（图 12）、《高粱与棉花》（图 13）这些作品主要与农作物、乡村庭院等主题有关。《高粱与棉花》采用独特的仰视构图，通过近距离视角突出高粱的形态特征，展现其高大挺拔的物理属性与内在的生命力。画面左侧的棉花与主体高粱形成巧妙的透视交叉对比，这种构图方式有机融合了中国传统绘画的散点透视与西方绘画的焦点透视法则，体现了艺术家在中西艺术融合方面的深入探索。

在此阶段，吴冠中以“群众点头、专家鼓掌”[42]作为自己的标准，强调创作既应贴近大众审美趣味，又能获得学界认可。进入 70 年代末，他创作了大量具有东方艺术传统的绘画，银灰色调开始出现在他的作品中，尤其是同名的两幅画作《鲁迅故居》（图 14）、《鲁迅乡土》（图 15）。这些作品呈现银灰色调，沿着水面从大树延伸到前景中的房屋。他在油画中传递中国真实性的同时，也尝试了民族绘画的现代化。吴冠中认为“油画的民族化与国

[42] 吴冠中.风景写生回忆录[J].社会科学战线,1980,(02):308-310.

画的现代化其实是孪生兄弟，当我在油画中遇到解决不了的问题时，将它移植到水墨中去。有时倒相对地解决了”[43]。

从具象到抽象的转型期

1973 年，吴冠中被调回北京，为北京饭店创作壁画。使他有机会游历四方，丰富了他的艺术素材。他描绘中国的名山大川，也描绘自己的故乡。在 1970-1980 年代吴冠中在油画民族化与中国画现代化之间不断交替，相得益彰。他通过在水墨画中引入西方形式美的观念，开创性地实现了中国画的革新，使艺术创作兼具民族精神与现代审美特质。

吴冠中 1981 年创作的水墨画《双燕》（图 17）是吴冠中“中国画现代化”的典型例证。这幅画结合西方的形式与中国水墨画的意境之美融为一体，通过白墙黑瓦、静谧水面与飞燕意象，传达对故土的深切情谊和眷恋。

这一时期，吴冠中“融合了中西绘画的精髓……在保留西方表现主义强烈色彩对比的基础上，又注入了中国水墨画的韵味”[44]。他的水墨画与传统水墨画有很大不同。他提取自然物体的图像，用交织的点、线、面来描绘。这些画作既富有东方传统韵味，又彰显个人的艺术风格。《交河故城》（图 18）、《高昌遗址》（图 19）、《桑园》（图 20）均是吴冠中 20 世纪 70 年代至 80 年代初的重要代表作品。

1980 年代初期，吴冠中在抽象绘画方面进行了大胆的探索和突破，他逐渐放弃过分依赖具象的表现。此后，他对抽象的倾向愈发明显。例如《松魂》（图 21、图 22）、《巫峡魂》（图 23）等系列画作。

---

[43] 吴冠中.土土洋洋洋洋土土—油画民族化杂谈[J].文艺研究,1980,(01):129-133.

[44] Цзитай В. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи (конец 19-начала 21 в.) //Культура и искусство. – 2020. – №. 5. – С. 35.

到 1980 年代末，吴冠中的抽象绘画逐渐形成简练凝练的画风与独特意境。作品如《长城》（图 23）、《秋瑾故居》（图 24）、《小鸟天堂》（图 25）、《白杨》（图 26）在整体构图、点线面的运用上，较前期更为成熟，呈现出新的艺术观念。这一时期的作品呈现出一种趋向简化的倾向，从具象的事物中提炼出形式美的形象，以简洁清晰的手法，接近抽象美。

抽象绘画时期

1990 至 2010 年是吴冠中创作的抽象时期。世纪之交以后，他绘画的形式意义日渐明显，具象的构建则趋于简化。他的作品不再依赖于外部物体的表现，而是转向纯粹的形式组织和内在情感的直接表达。艺术家在具象与抽象之间自由平衡，展现了对纯粹绘画性的持续而深刻的探索。

1990 年代上半叶期，吴冠中的抽象绘画日臻成熟。这一时期作品的主要特点是：形式简洁、重视“真情”的表达，并在精神指向上趋向崇高。总体而言，抽象是一种情感表达的形式语言。吴冠中通过动感的线条，富有韵律的点与面，将非具象物象予以夸张与抽象化。如作品《紫藤》（图 28）、《榕树》（图 34）、《汉柏》（图 39）艺术家将自然形态转化为线、点、面等基本视觉元素，把现实对象提炼为视觉符号。由此，构建了一种富有节奏感和形式美的视觉语言。

20 世纪 90 年代末至 2010 年，是吴冠中创作的晚期阶段。在此期间吴冠中日益重视艺术境界的表达。其画风从早期的明快活泼转向更加庄重深沉，整体基调反映出生活本身的复杂性和悲剧张力，同时又饱含艺术家纯粹而清晰的艺术视野。经过数十年的探索，吴冠中以其独特的语言革新了绘画，使其依赖具体物象与细节再现，摒弃具象形式，日益走向抽象。这在其作品《沧

桑变化》（图 29）、《朱颜未改》（图 31）、《知音》（图 29），《飞越戒台》（图 32）中均有体现。这一时期的作品不仅体现了艺术家对于绘画本体语言的最终思考，也流露出了他对人生境遇和时代巨变的深刻理解。

因此，吴冠中的抽象绘画不仅是其个人艺术境界的突破，也是中国现代艺术语言转型中的重要范例，并对中国当代抽象绘画的发展提供了持续参照。他的作品以一种既不同于传统现实主义，也不同于西方抽象路径的方式，展现出中国本土文化与现代形式美学的融合。这种独特的创造促成了中国绘画形式的现代化，并推动抽象绘画在中国的发展，成为民族艺术的重要贡献之一。

1.3 吴冠中抽象绘画的本质特征

吴冠中的艺术创作经历了从具象到过渡时期再到纯抽象的渐进过程。抽象绘画既是其创作生涯的最终表达，也是其艺术探索的巅峰。相比于他早期的绘画风格，他的抽象画无论在色彩还是形式上都更加成熟和复杂。

通过对吴冠中作品与抽象绘画一般特征的比较分析，可以识别出其作品的以下特征，下文将详细讨论

- 从自然物象中提取审美意蕴；
- 以纯粹抽象元素建构景观感受；
- 以纯抽象元素表达精神情感；
- 形式元素的完全独立与纯粹抽象的实现。

从自然物象中提取审美意蕴

吴冠中在《风筝不断线—创作手记》一文中引述了英国评论家迈克尔·沙利文（Michael Sullivan）（1916-2013）对于抽象的看法。“抽象，是指从自

然物象中抽出某些形式。八大山人[45]的作品、赵无极[46]的油画以及我的《根》，他认为都可归入这一范畴；而‘无形象’则与自然对象无任何联系，这是几何图形，纯形式，如蒙德里安的作品”[47]。吴冠中认为：“无形象，是断线风筝，那条与生活联系的生命攸关之线断了，联系人民感情的千里姻缘之线也断了。作为探究与研究，蒙德里安是有贡献的，但艺术作品应不失与广大人民的感情交流，我更喜爱不断线的风筝！”[48]

《西双版纳榕树》（图 33）是吴冠中 1978 年云南之行的创作成果。艺术家对西双版纳保存完好的热带森林景观和少数民族风情印象深刻，并以此为题材创作了一系列作品。这幅画的主要主体是一棵古树，其盘根错节的根系和交错缠绕的枝干展现了植物的活力与生机。画面运用了丰富而鲜艳的色彩，并采用近景特写，使巨大的榕树仿佛延伸至画布之外，生动而准确地描绘了西双版纳热带雨林的真实面貌。背景的绘制考虑了西双版纳的建筑特色，以郁郁葱葱的绿植为特色；画中的房屋被茂密的森林环绕。本作品特点是：构图大胆，空间分布周到有序，色彩纯粹鲜明。1992 年，吴冠中重拾同一主题（图 32），力图表现榕树的生机与活力，以唤起人们的情感。吴冠中以粗黑线条勾勒榕树粗壮弯曲的树干。与之形成对比的是，他用浅灰色的曲线描绘了榕树的气生根，强调了榕树的强健和生命力。这幅画并非描绘具体的榕树，而是运用线条、色彩和几何图形，却能唤起观者丰富的情感，给人留下深刻的印象。

多年来，吴冠中持续以紫藤作为绘画主题。他较早的作品紫藤可以追溯

---

[45] 八大山（别名朱耷，1626 年—1705 年）是清朝（1644 年—1912 年）的中国艺术家、诗人、书法家。
[46] 赵无极（ 1921－2013 ）是一位法籍华裔画家、平面艺术家、书籍设计师，也是新巴黎画派的代表人物。
[47] 吴冠中. 风筝不断线——创作笔记. 文艺研究, 1983 (3): 89-90.
[48] 同上.

到 1956 年，当时他以北京中山公园茶馆为题材创作了一幅水彩画《紫藤》（图 35）。后续作品《紫藤》（图 26）中，艺术家在 1991 年采用了与以往截然不同的创作手法和技术。紫藤枝条以动感的黑色线条描绘而成：它们纵横交错，却又突然变换方向，但又会突然改变方向，急剧盘旋，仿佛向外伸展，并以柔和的弧线弯曲延续，呈现出类似书法运笔的流动节奏。粗细不一的银灰线与翠绿线条交错呼应，虚实相间。画面背景以浅灰色铺陈，构图封闭而清晰，展现出枝蔓交织的复杂美感。这幅画并没有描绘具体的榕树，而只是线条、色彩和几何色块，却能唤起观者丰富的情感，留下深刻的印象。[49]

类似手法的作品还有《松魂》（图 19）、《长城》（图 24）等吴冠中以概括的思维，从自然物象中提炼出抽象的形式。在《松魂》和《长城》这两幅画中，只能感受到松树的轮廓和长城的蜿蜒。这些物象通过无数纵横交错、婉转灵动的线条，通过浓淡相间、疏密有致的块面，通过挥洒自如的笔触与斑斓的色彩斑点得以呈现。

以纯粹抽象元素建构景观感受

依据形式美的规律，吴冠中在二维空间中运用线、点、墨，创造出一个宏伟空间，一个深浅交叠的世界。他通过深思熟虑的构图和对图形元素的娴熟运用，呈现出独特的视觉体验，开辟了一条实现形式和内容抽象的新道路。在吴冠中的诠释中，抽象并不意味着废除具象，而是基于具象的解构与重构，实现了从具象到抽象形式的深刻转变。

吴冠中钟情于江南山水，不仅缘于其个人的地域身份，更在于江南景观

[49] Чжэн П., И. Н. Миклушевская. Творчество У Гуаньчжуна: переход от природных форм к абстракции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – № 1-1. – С. 325-335.

自身所蕴含的审美价值。他在创作中反复描绘江南传统民居，尤为注重黑瓦白墙所呈现的古朴意蕴。吴冠中曾讲述：“《围城》这幅画，首先吸引我的就是黑白块面的组合之美。这里描绘了三或两座房屋，或一个村庄。黑白块的对比与交织，不断变化，永不终结，永不重复。黑色与白色结合的美。带我进入一个抽象的美丽境界，房子本身的具体细节并不重要。于是我渐渐在脑海里构思出了自己的几个民居群，比如唐人街、吴家庄、故居等。这些作品曾在巴黎、香港、台湾等地展出。这幅《围城》（图 36）比上述作品进入了更深的抽象阶段。它注重的是结构之美。我想把它命名为‘迷宫’，但仔细想来，我的本意并不是要迷失在设计中，而是要营造一种‘构图’之美，实现强烈的包围感。这种墨水看似简单随意，但实际上却能抵御严酷的攻击。”[50]在《围城》一画中（图 36）吴冠中运用黑、白、灰三种色调交错组合，以鸟瞰视角描绘江南地区的传统民居。这深深吸引了艺术家，于是他逐渐简化了房屋的具体细节，将其转化为和谐的几何结构。从江南开始，吴冠中便致力于发展一套独特的视觉元素，引领观者进入一个抽象之美的世界。

他这一时期创作的作品，如《野花闲草》（图 37），《墙上秋色》（图 36）描绘了草地、垂柳、藤蔓和其他景物为题。然而，这些具象已不再是表现的核心，而成为探索抽象语言的媒介。画面通过密集的点阵与有序的线条交织层层交错，以层叠错落的笔墨语言诠释着自然界的蓬勃生机。

以纯抽象元素表达精神情感

1992 年，吴冠中在宣纸上创作了一幅 96×180 厘米的《柏树》（图 37），艺术家着重描绘了树干、树枝和嫩芽的重生。这幅画的含义是描绘生活节奏

[50] 吴冠中. 吴冠中画作诞生记[M]. 人民美术出版社, 2008.—169 p.

的加快和生存的挣扎。此画曾于 1997 年在台湾历史博物馆举办个展，以及在德国两座博物馆巡回展览（联展）中展出。1994 年，吴冠中在宣纸上画了另一幅《汉柏》，尺寸为 150×360 厘米，这次画的不是《柏树》，而是《苏醒》（图 40）。“我不再注重肉体的复活，而是想表达精神的觉醒。在复杂、混乱、迷茫的氛围中，主体的脊柱在运动中挣扎，纵横起伏，在密集而多彩的抽象形态的骚动中彰显着精神统治的力量。此画于 1999 年在中国美术馆由文化部主办的“吴冠中作品展”上首次展出。从第一件类似主题的作品到这幅《苏醒》的诞生，整整 20 年过去了”[51]。

在画作《苏醒》中，线条成为艺术家表达情感的媒介。它们展现出艺术家不同的技巧和审美观。既有草书般酣畅淋漓的挥洒，也有直接用色彩勾勒的笔触，其间更点缀着斑斓的色点与不规则色块，如同藤蔓丛中跳动的光斑。这些彩色元素与水墨线条相互交织，形成充满音乐律动的视觉交响。《苏醒》这幅作品淋漓尽致地展现了构图的形式美，将点与线的韵律以及水墨画的表现力推向了顶峰。堪称吴冠中艺术生涯的巅峰之作。

同样以精神体验为核心的还有《裂变》（图 3 9）绘于 1999 年。这幅画的灵感来源于艺术家的情感。吴冠中如此描述这幅作品的创作：“……物理上的分裂，应通过能量的变化来表现；人的情绪的转变或突变，应通过笔触的细微体现”[52]。 与之风格相近的还有《情结》（图 42）、《纠葛》（图 43）、《白发之花》（图 44）。这些画是抽象的、形式上富有表现力的，从视觉角度来看也更加简洁。吴冠中以物质的形象来表达非物质的精神，是他人生观

[51] 艺术中国. 苏醒. 2010-08-26 [电子资源]—http://art.china.cn/tslz/2010-08/26/content_3682168.htm (访问日期: 2023.05.29).
[52] 吴冠中. 吴冠中画作诞生记 [M]. 人民美术出版社，2008.—205 p.

的形象化。这一系列饱含情感的抽象作品，不仅折射出艺术家对生命苦难的深切体悟，更彰显了他以艺术之语言呈现精神境界的独特方式。

形式要素的完全独立以实现纯粹抽象

《无题》（图 45）、《彩迹》（图 4 6），《彩无极》（图 4 5），作于 21 世纪初。这些画作不具备任何明确的叙事功能，也不承载可辨识的物象，而是以高度凝练的构图与节奏和谐的色彩分布，营造出极具形式美感的视觉场域，视觉上更加简洁纯粹。

1.4 吴冠中作品抽象语言分析

作为英国形式主义的重要代表，克莱夫·贝尔在其著作中提出了“有意义的形式”的美学概念：“在每一种中，线条和色彩以特殊的方式连接在一起，某些形式和形式关系激发我们的审美情感。这些线条和色彩的关系和组合，这些具有美学意义的形式，我称之为‘有意义的形式”；而‘有意义的形式’是所有美术作品所共有的品质”[53]。 他强调，不同艺术元素与技法的互动能够在视觉与心灵层面引发审美愉悦。这与吴冠中的说法一致“而许多美丽的事物都归因于画面结构或色彩组织的艺术效果”[54]。

因此，两位学者都强调形式和结构在艺术中的关键性，并确认艺术美不是简单地赋予的，而是线条、色彩和形式经过深思熟虑的组合的结果。这种对艺术元素及其相互作用的认识在我们心中激发了审美情感。因此，重要形式与其说是艺术作品的物理特征，不如说是该形式影响我们的主观反应和感

[53] Bell Clive. *Art*. Text prepared by Suzanne Shell, Janet Blenkinship, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team. 2020. P. 15. [Электронный ресурс]. URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/16917 (дата обращения: 13.11.2025).

[54] 吴冠中.绘画的形式美[J]. 美术,1979(05):33-35+44.

知的方式。在这一理念指导下，吴冠中通过抽象图式将中西绘画构图传统进行融合与重构。他不仅继承了西方现代绘画对二维构成、空间分割和视觉张力的强调，也深刻吸纳了中国传统绘画方式。

构图的运用

在西方绘画中，“构图”是指物体在二维空间中的排列和关系，以及将个别、局部的形象统一为单一的形象，以表现构图所要表达的艺术形象和审美效果。构图涉及的因素较多，包括透视、空间处理与平面结构等。中西绘画最显著的差异之一，即在于空间再现方式的不同。西方艺术家通常在二维画面中追求三维效果，常借助线性透视、光影塑造和空气透视等手法，以营造物体的立体感。

重要的是，吴冠中常常根据自己的审美趣味，运用属于他自己的构图法则。虽然他的抽象绘画主要使用西方艺术语言，但在某些作品中，他也借鉴了中国传统的构图方法。中国画的构图也叫“章法”[55]与传统绘画理论中的“放置”。顾恺之[56]在其著作中以及在谢赫[57]（5 世纪）的《古画品录》中，它被称为“经营位置”[58]（“置陈布势”）。十一世纪画家、中国山水画大师郭熙（1023-1085），他把自己的构图方法称为“三远法”：“高远、深远、平远——即背景、中景和前景，每一种都与画面的整体构图平行”[59]。

---

[55] Пин П. Композиционные принципы живописного и каллиграфического искусства Китая// Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена, –2008, – № 74-1. – С. 393-399.

[56] 顾恺之（约 348 年—409 年）东晋时期中国画家和绘画理论家。

[57] 谢赫（5 世纪，南齐时期）是中国肖像画家和绘画理论家，中国绘画理论美学的奠基者之一，提出了“中国绘画六法”原则。

[58] 李羚.顾恺之“置陈布势”观点分析[J].艺术品鉴,2019(29):58-59.

[59] Подробнее см.: *Самосюк К.Ф.* Го Си. – Л.: Искусство, 1978; *Пань И.* Эстетическая теория «трех пространств» Го Си и пейзажная живопись сунского времени // Философия и культура. – 2010. – №. 8. С. 98–102.

北宋范宽（950-1032）《溪山行旅图》（图 48）是运用“高远法”的代表作品。还有元代画家倪瓒（1301-1374）的画作《渔庄秋霁图》（图 49）是“平行远”的代表作。“深远法”的典型代表作品是北宋郭熙的《早春图》（图 50）。“三远法”中山的形象是连在一起的，没有省略。山水画“三远法”法则解决了山水画构图的空间描绘问题。

中国传统的构图技巧在吴冠中的画作中得到了生动体现。以作品《高山流水》（图 51）为例，吴冠中运用了多种色彩的水墨来表现物体的空间关系，并运用“深远法”精心构建了画面的构图，描绘了壮丽的山水景象。在另一幅作品《香江之夜》（图 52）中，吴冠中同样采用了“高远法”作为其构图的核心技巧。吴冠中运用“高远法”手法创作的抽象画中，有《山西吕梁》（图 53）。他以现代笔法重新诠释传统山水题材，但又不局限于笔法；他以泼墨、留白取代复杂的构图，并融入西方绘画的理念。作品《海港晨曦》（图 54）、《孤岛》（图 55）运用了“平远法”。此类作品均表达出一种超凡脱俗、优美的城市环境意境。

因此，西方绘画与中国绘画对于构图的理解和运用有着很大的不同，但两种传统都非常重视构图，以创造艺术形象和审美效果。艺术家运用各种构图原理、透视规则和元素排序来形成他的图像。吴冠中的作品展现了对这两种传统的深刻理解，并根据自己的审美偏好将其运用并融入作品中。因此，构图是创作过程的一个组成部分。它在艺术家创作的空间、形式和图像作品中扮演着重要的角色，激发了观众的审美反应。

“实”与“虚”的结合

在中国传统绘画理论中，“实”与“虚”是构图与意境营造的基本范畴。“实”

指可见之物象，是图像内容的实体呈现；而“虚”则为画面中的空白之处，即“无画之处”，却承载着无限的意境与精神流动。正如清代书画家笪重光在《画筌》中说：“实景清而空景现，真境逼而神境生，虚实相生，无画处皆成妙境”[60]。这种以“留白”为表现手段的空间观，体现出中国画对“空灵”“余韵”与观者主观参与的高度重视，是区别于西方线性透视空间结构的一种独特东方视觉逻辑。

吴冠中深受这一绘画观念的影响，并在其抽象绘画实践中对“实”与“虚”的关系进行了现代性的重构。他并未机械重复传统的留白处理，而是将“虚”的概念现代化、结构化，使之成为画面形式语言中有意识的一部分。在吴冠中的作品中，白色的墙壁、水面、天空等常常代表着空白的空间。这可以在《忆江南》（图 56）、《民间》（图 5 7）、《山野》（图 5 8）等画作中看出。

从视觉语言角度看，吴冠中的“虚”不仅是一种表达形式，更是一种情感韵律的组织方式。他通过实与虚的动态平衡，调节了画面的张力与密度，使抽象构图不陷于沉闷或混乱，而始终保有节奏的呼吸与意境的余韵。因此，吴冠中在现代绘画语言中对“实”与“虚”的重释，不仅是对东方美学精神的继承，更是对其现代转译的探索。他“实”与“虚”结合，展现出一种具有东方哲学意味的视觉开放性。这种空间观的现代演化，也为中国抽象艺术在形式系统与精神气质上的独特性提供了重要支撑。

色彩的运用

在南齐时期谢赫的（5 世纪）《古画品录》，相传“随类赋彩”是中国传

[60] 笪重光.画筌[M].北京：人民美术出版社，2016.

统绘画运用色彩的方法。“‘随类赋彩’”就是指在艺术创作过程中，把画面中的客观事物分为几类，每一类可以施以不同颜色，既可以按同种色调处理。也可以按主观意愿分类，主观处理物象的色彩的同时，也可以根据作品创作需要改变客观物象的色彩，结合画家主观理解和感受，对客观物象进行着色赋彩”[61]。因此，“随类赋彩”不仅是一种技术手法，更是一种将色彩内化为情感与态度表达的艺术方式。

与此相比，西方艺术对色彩的认知经历了从再现现实到表达内在的转向。根据安德烈·谢尔盖耶维奇·扎伊采夫的色彩分析“绘画中色彩结构的模式，不过是艺术家的创造意识对某些现实模式的加工而已。色彩和谐、配色方案和对比代表了对现实中存在的色彩组合的抽象，艺术家以新的方式或自己的方式对其进行了感知、概括和诠释”[62]。这一观点揭示了色彩不仅来源于现实，更是艺术家主观意识与形式语言建构的结果。

康定斯基在他的理论著作《论艺术的精神》中阐述了色彩的重要性。“色彩是琴键，眼睛是锤子，而心灵则是钢琴的琴弦。画家是弹琴的手，弹某个琴键，引发心灵的震颤。由此可见，色彩的和谐只能建立在有目的地触动人类灵魂的原则之上。这个依据应该称为内在必然性原则”[63]。正如巴拉巴诺夫·安德烈·叶夫根尼耶维奇所写：“抽象是一种自由的公式，是其在色彩元素中的存在的证明，是一种克服绘画客观性力量的存在姿态”[64]。

康定斯基对于色彩有着独特的理解。对他来说，颜色带有深刻的情感和

---

[61] 陈铭铭. 以心为镜 随类赋彩[D]. 山东工艺美术学院, 2023. - 16 p.
[62] *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – С. 6.
[63] Кандинский В. О духовном в искусстве. Рипол Классик, 2016. – С 45.
[64] Барабанов Е.. История после истории// Кат.выст.: Нонконформисты: Коллекция Бар- Гера и русский андеграунд. WIENAND.: 1996. С. 29

心理内涵，每种颜色都有其独特的象征意义。“黑色在内部听起来就像没有任何可能性的虚无，就像太阳落山后的死寂，就像没有未来和希望的永恒的沉默。从音乐上来看，黑色是一个完整的最后停顿，之后是像新世界的开始一样的延续，因为由于这个停顿，完成的事情永远结束了——一个圆圈闭合了。黑色是熄灭的东西，像一团烧尽的火，是一动不动的东西，像一具尸体，对发生的一切都无动于衷，不接受任何东西。就像人死之后，生命结束后，肉体的寂静一样”[65]。

吴冠中喜爱色彩的丰富表现力、纯粹的色彩之美和形式之美。黑色、白色和灰色是他绘画的基调，贯穿了他艺术发展的各个时期。“我爱黑，强劲的黑色，黑的强劲，经历了批判黑画[66]的遭遇，丝毫也割不断对黑之恋。黑被象征死亡，作为丧事的标志，正因为是视觉刺激之顶点。当我从具象趋向抽象时，似乎与从斑斓色彩进入到黑白交错是同步的”[67]。

尽管吴冠中部分作品仅运用了单色的水墨，但是黑、白、灰的对比却表达出了绘画的情趣和意境。如他的作品《宽容》（图 5 9），《迹》（图 60），《播》（图 65），《围城》（图 36）。

在吴冠中的作品中，黑、白、灰三色与其他色彩形成对比：它们是画面的主要色调，而红、黄、蓝等色彩则作为活跃的色彩元素被加入画面，用来突出黑白灰图像的单色性。基于吴冠中对色彩的认识和理解，深谙色彩和谐与对比的规律，但同时又在作品中保留了中国画的传统韵味。在他的画作中，

---

[65] Кандинский В. О духовном в искусстве. Рипол Классик, 2016,–С. 73.

[66] “黑画事件”，又称“黑画批判运动”，是中国大陆“文化大革命”时期的一场政治运动。自 1974 年 1 月起，姚文元、江青等人发起了对所谓“有问题”的中国画的批判运动，并以“黑画”之名在人民大会堂、中国美术馆等地展出了数百幅作品。这些作品不仅供中央领导审阅，同时也向工人、农民和士兵等革命群众开放，以便接受观看和批判。

[67] 吴冠中. 横站生涯五十年[M]. 文汇出版社， 2006. -151p.

色彩的魅力强调了黑白、灰色图像的单色性。画中大面积的黑白灰色调决定了绘画的基调，再点缀红、黄、蓝等高纯度色彩，以此打破单调与沉闷。对他来说，重要的是画作的和谐，而纯粹的色彩虽然只占据画布的一小部分，但却能使画作显得丰富。例如《拥抱》等作品（图 61）、《迹》（图 61）、《分裂》（图 39）、《窗里窗外》（图 62）、《风》（图 63）。

点、线、面的视觉组织与节奏系统

点、线、面作为抽象绘画的核心要素，在吴冠中的艺术创作中发挥了关键作用。吴冠中致力于在艺术图像中追求抽象之美，并巧妙地运用点和线来创作图像：线由点构成，面由线构成。在吴冠中的绘画中，这三种元素成为主要的造型手段，创造出一种独特的抽象美。

在作品《建楼曲》中（图 64）点状散布在整个画面上。它们的摆放位置看似随意，但其实是艺术家有意为之。画中的点大小对比强烈，颜色交替呈现——红色、绿色和黄色。这种由大小不一的点构成的韵律美，在《播种》《四合院》《纵横》等画作中均有体现（图 66）。《百衲衣》（图 67）画中的块面被抽象为“艺术形象”，风格大胆、直白而有力。作品中的图式富有情感，艺术家借助物象中的抽象美，传达了自己主观而自由的内在情感与审美思考。

正如鲁道夫·阿恩海姆所说：“在一件成熟的艺术作品中，所有东西看上去都彼此相似。天空、海洋、大地、树木和人物，看上去都是用同一种物质材料构成的。这种相似性并没有掩盖这些物体的本质，而是在服从伟大艺术家所掌握统一力量的同时，把每一件事物再现出来。每一位伟大的艺术家都会创造的，都是一个全新的世界。在这个世界里，一切原来为人们所熟悉的

事物，都具有某种人们从未见过的外表”[68] 。吴冠中擅长线的运用，他的画作中点、线、面的元素错综复杂，且对比强烈。大小不一的色点、深浅不一的墨色、纤细有力的线条传达着氛围，仿佛抹去了形式的界限。

在《逍遥游》（图 68）这幅画中我们可以看到美国画家波洛克绘画的影子。整幅画的构图有别于传统中国画的构图：画中没有空白，线条和色彩随处可见。点、线、面交替排列，既杂乱无章，又井然有序。大小不一的墨点和颜料—黑、白、灰、绿、黄、红—营造出一种生命的节奏和张力，贯穿整幅画作。波洛克 1948 年创作的《No.5》（图 69），也能感受到这种形式的力量。杰克逊-波洛克和吴冠中生活在不同的国家，受到不同文化的影响，但他们的作品却有着惊人的相似之处。他们用独特的艺术表现形式，唤醒了我们内心深处的审美感受。

波洛克以“行动绘画”（Action Painting）方式将绘画行为本身纳入作品的一部分。相比之下，吴冠中虽未采用滴洒技法，但在构图策略上同样突破了传统范式：他舍弃中国画中强调“留白”的构图逻辑，而以线条与色彩贯穿全幅画面，使图像的每一处都充满结构性的张力与情感的流动。这种密集而不失节奏的图式安排，将抽象构成与内在情绪紧密融合，形成了具有东方线性精神的现代视觉图景。

波洛克曾讲述自己的绘画感悟“我的绘画与画架无关。我几乎从来没有把画布绷到担架上。我更喜欢将画布钉在墙上或地板上。我应该感受到坚硬表面的阻力。在地板上最容易。我感觉自己离绘画更近了，成为绘画的一部

[68]Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. 1974. С. 66.

分，我可以绕着绘画走动，从四个方向进行创作，甚至可以真正地融入其中。我继续远离画架、调色板和画笔等常用的艺术家工具。我更喜欢用棍子、勺子、刀子和倒出的油漆或者油漆和沙子、碎玻璃或其他东西的混合物。当我置身于一幅画中时，我不知道自己在做什么。理解是后来的事情。我并不担心图像的改变或毁坏，因为绘画有它自己的生命。我只是在帮助它逃出去。但如果我与这幅画失去联系，它就会变得肮脏、混乱。如果不是，那么这就是纯粹的和谐，是轻松的索取和给予”[69]。

从图像学角度看，《逍遥游》中的点线面已不再承担叙述功能，而成为情感的象征结构和精神的运动轨迹；而从形式主义美学角度看，该画作亦体现了克莱夫·贝尔所谓“有意义的形式”——其内在关系激发了观者的审美感受与心理共振。这种形式表现既与波洛克相通，也展现了吴冠中对“线”独特的重释：他在继承中国书法线性精神的同时，赋予其现代主义的结构张力。因此，《逍遥游》不仅是吴冠中抽象风格的集中体现，更可作为中西艺术形式语言在“非具象表达”层面上的一次深层对话与隐喻性连接。正如波洛克所言，“理解是后来的事”，吴冠中在形式之中寄寓情感，也在抽象之中生成东方的审美哲学。

杰克逊·波洛克和吴冠中是突破性的艺术家，他们真正摆脱了传统的艺术技术和方法，追求一种非常开放、无拘无束和自发的创作方式。他们在一定程度上抛弃了传统绘画的技法，开始在创作中追求惊喜和随机性，并给这种无意义的随机性赋予意义的色彩。

[69] 杰克逊·波洛克. 2013 年 11 月 27 日 [电子资源]—http://urok-kultury.ru/dzhekson-pollok/(访问日期：2024.0 4.0 1)

吴冠中抽象绘画观念的形成与实践

“文革”结束后，吴冠中终于迎来了自由追求艺术理想的契机，成为文革后最早旗帜鲜明地倡导艺术革新的代表性艺术家之一。他率先对当时美术界仍深受意识形态制约的现实提出尖锐批评，并于 1979 年 5 月在《美术》杂志发表重要文章《绘画的形式美》，热情而深入地阐述了形式在绘画中的核心地位。文章发表后引发广泛争议，吴冠中又于 1980 年第 10 期和 1981 年第 3 期的《美术》杂志上相继发表《关于抽象美》和《内容决定形式？》等文，进一步阐明其美学立场，坚决反对“形式为内容服务”的教条主义，主张“甚至闯过了具象的路标”，公开探讨彼时仍属禁忌话题的“抽象美”。这些观点在当今或已稀松平常，然而在 20 世纪 70 年代末、80 年代初的中国语境中，无疑是极具颠覆性的“逆流之言”，展现出极大的思想勇气与先锋意识。涅格林斯卡娅在谈到吴冠中时写道：“在复兴时期，中国当代艺术发展出一种解决抽象艺术问题的愿望，这在吴冠中这样一位老一代浪漫主义大师的作品中体现得尤为明显，直至 20 世纪 90 年代末”[70]。

之后 1983 年吴冠中在《风筝不断线》一文中，吴冠中提出：“从生活中来的感受，被作者用减法、除法或别的法，抽象成了某一艺术形式，但仍须有一线联系作品与生活的源头，风筝不断线，不断线才能把握观众与作品的交流。”[71]在这篇文章中，他首次明确区分了“抽象”与“无形象”：前者虽脱离具象再现，但仍需与现实世界保持关联；后者则如断线的风筝，失去

[70] Неглинская М.А. О актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его развития // Общество и государство в Китае. 2010. № 40. С. 406

[71] 吴冠中. 风筝不断线——创作笔记[J]. 文艺研究, 1983 (3): 89-90.

了情感与精神的依托。然而，作为形式语言探索的艺术家，吴冠中同时追求视觉语言的纯粹性与自律性。他清晰地意识到抽象艺术作为一种高度精英化的表达方式，在中国仍处于被误解与边缘化的初级阶段，即便在抽象艺术早已跻身西方当代艺术核心体系的背景下，这种形式仍难以与大众建立有效沟通。在此悖论语境中，吴冠中选择了一条折中的路径，即在坚持抽象艺术探索的同时，保留“风筝不断线”的现实关联。这一折中既体现了其对人民情感的深厚理解，也体现出其作为现代文化建设者的责任担当——他以一己之力站在中西文化交锋与精英审美与大众趣味冲突的前沿，不得不“横站”于风口之上，在不确定与张力中坚持前行。

正如刘骁纯先生在《吴冠中与林风眠》一文中说：“无论是水墨还是油彩，吴冠中最有潜能的实验均是逼近抽象的，从现象上看，‘风筝不断线’的选择似乎有碍抽象，但从本质上看，这一选择至关重要，他由此确立了自然抽象的个人法则，这正与崇尚自然的中国文化一脉相承”[72]。

1993 年吴冠中在《笔墨为零》一文中提出：“笔墨要与时俱进”。他说：“构成画面，其道多矣。点、线、块、面都是造型手段，黑、白、五彩，渲染无穷气氛……但笔墨只是奴才，它绝对奴役于作者思想情绪的表达，情思在发展，作为奴才的笔墨手法永远跟着变换形态，无从考虑将呈现何种体态面貌。也许将被咒骂失去了笔墨，其实失去的只是笔墨的旧时形式，真正该反思的应是作品的整体形态及其内涵是否反映了新的时代风貌。[73]”在吴冠中看来，艺术的本源在于情感的表达，而情感的流动性决定了艺术形式的开放

[72] 刘骁纯.吴冠中与林风眠[J].文艺研究,1991,(04):121-129.

[73] 吴冠中．《笔墨等于零》[M]． 南京: 江苏文艺出版社，2010．-136 p.

性与多样性。因此，艺术家必须在不断变化的时代语境中，调整自身的语言手段与表现策略。

吴冠中一直在实践探索的路上不断反思，吴冠中又一次回到了他最根本的艺术观—“风筝不断线”。他意识到，他逐渐意识到，过分强调与客观现实的联系，实际上限制了通往纯粹精神世界与形式领域的路径；过度迎合大众的审美趣味，也在一定程度上妨碍了自由的艺术追求，这条风筝之线太粗太重，妨碍了高飞的风筝。“行年七十后，我终于跌入、投入了黑色时期。银灰或素白，谦逊而退让，与人民大众的审美观矛盾不大。求同存异，我之选择银亮与素净也许潜伏着探求与父老乡亲们相同语言的愿望，属于风筝不断线范畴内的努力吧！意识形态在变异，五十年换了人间，中国人民心眼渐开，审美观不断提高，我先前担心他们能否接受抽象的考虑已是迂腐之见了。任性抒写胸怀吧人们的口味已经呈现多种多样的高品位，信任他们的品评吧！……暮年，人间的诱惑顾虑统统消退了，青年时代的赤裸与狂妄倒又复苏了。吐露真诚的心声，是莫大的慰藉……”[74]吴冠中忠于内心不再将“风筝之线”简单地等同于客观物象的依托，真实情感的尽情寰宇觅知音，只要是真的感情，表达也可以与观众共鸣，这条风筝之线就断不了！在艺术上突破自己，拥抱抽象。

综上所述，本节研究可以得出如下结论。在吴冠中个人及艺术生涯的研究中吴冠中的艺术职业生涯是一段复杂而又迷人的旅程，他在杭州师从多位国内顶尖艺术家，到海外实习积累经验，再到将所学带回中国，最终成长为一位成熟的艺术家、导师，以及中国抽象绘画的重要引领者。

---

[74] 吴冠中. 横站生涯五十年[M]. 文汇出版社， 2006.-61 p.

在研究吴冠中生平，本文着重分析了他艺术风格的起源、形成和演变。他的艺术风格发展可分为三个历史阶段：早期为具象绘画阶段，中期为从具象向抽象转型的阶段，晚期为趋向纯抽象的阶段。每一阶段都具有独特的艺术特征，也反映出艺术家个人精神气质与创作观念的变化。这种变化既体现在他从自然物象中提取审美形式，也体现在他运用抽象语言元素表达情感状态与精神体验。

对吴冠中作品中的抽象语言，可以发现吴冠中对抽象绘画的构图、色彩、点、线、装饰元素、实与虚的结合，以及重视以笔墨来表现艺术家的情绪与意图等方面的运用都非常娴熟。

深入分析吴冠中的抽象绘画语言，吴冠中的抽象绘画实践展现出一种他对现代艺术理论与实践研究的高度自觉性和系统性，其本质特征可归结为四个层面：其一，他始终借助从自然物象中提取形式与美感，将客观景物作为抽象创作的出发点，体现出“不断线的风筝”式的艺术理念，强调抽象艺术与现实生活之间不可割裂的情感联系；其二，他利用点、线、面等纯粹的形式语言表达空间感与景观经验，通过对江南民居、紫藤、松魂等题材的结构重构，完成了从具象表象向抽象意境的过渡；其三，他将抽象艺术作为精神情感的直接表达方式，在《苏醒》《裂变》等作品中，形式元素被赋予强烈的心理张力与生命感，体现出艺术家的思想深度与情感密度；其四，吴冠中后期的作品如《无题》《彩迹》等，完全脱离具象依托，形式元素实现高度独立，其绘画语言趋于自律性与纯粹化，展现出中国抽象绘画在本体语言上的成熟与突破。总体而言，吴冠中的抽象绘画实践在其晚年已实现构图逻辑、视觉动态、文化语义和精神表达的深度融合。既体现了中国传统美学的当代

表达，又推动了中国现代艺术语言体系的现代化，为中国抽象的发展奠定了坚实的美学范式与思想基础。

第二章中国新时期以来的抽象绘画

2.1 二十世纪至新中国艺术发展简述：现代主义的先驱

1931 年由庞熏琹、倪贻德、王济远等现代主义画家在上海成立了决澜社。决澜社于 1932 年正式成立，并发表《决澜社宣言》：“让我们起来吧！用狂飙一般的激情、铁一般的理智，来创造我们色、线、形交错的世界吧！我们承认绘画绝不是自然的模仿，也不是死板的、形骸的反复，我们要用生命来赤裸裸地表现我们泼辣的精神。我们以为绘画绝不是宗教的奴隶，也不是文学的说明，我们要自由地、综合地构成纯造型的世界。我们厌恶一切旧的形式，旧的色彩，厌恶一切平凡的、低级的技巧，我们要用新的技法来表现新时代的精神。”[75]文中以激进的语言表达了反传统（中国绘画传统旧习和西方写实传统）艺术立场，明确了向西方现代绘画学习、革新的意向。

决澜社的成员均为从法国、日本留学归来的青年艺术家。他们意识到，在世界艺术的剧烈变革面前，中国传统绘画的风格显得软弱，缺乏创造性和前卫性。他们认为，西方当代艺术的引入可以促进中国艺术的发展。为此，决澜社成员力求打破陈规，积极探索新的艺术形式，用现代西方绘画语言来表现中国的现状，为中国美术指明了新的方向。与此同时，决澜社成员不断吸收西方各种现代主义理念：后印象派、达达主义、野兽派、立体主义、超现实主义等等。

庞熏琹是决澜社的创始人之一及主要发起人。他的早期画作大多带有明显的装饰性，受到野兽派和立体主义的影响。例如，在画作《藤椅上的人体》（图 72）中，他用简单的线条勾勒出人体的轮廓。上身与腿部的比例刻意变

[75] 倪贻德. 决澜社宣言//艺术旬刊，1932 年第一卷第五期.

形，呈现出独特的装饰美。在画作《如此巴黎》（图 73）中各种城市元素出现了：印刷文字、都市女性、扑克牌、裸女、叼着雪茄的绅士、铺满鲜花的平房窗户、路灯等，这些符号性元素或许寄托了他对巴黎生活的回忆与情感。整体而言，庞熏琹的绘画不仅彰显出强烈的形式美意识，同时也流露出中国画哲学的抒情性、风格性和意蕴性。倪贻德曾评价他：“他的作风，并没有一定的倾向，却显出各式各样的面目，从平涂的到线条的，从写实的到装饰的，从变形到抽象的形……许多现在巴黎流行的画派，他似乎都在作新奇的尝试”[76]。

倪贻德是一位兼具创作与理论素养的全能型艺术家，其成就在油画实践、美术教育、美术批评及文学创作等多个领域均有体现。他主要研究塞尚的作品，后来逐渐转向马蒂斯、毕加索等现代艺术家，从他们那里吸收色彩和造型艺术的理念。他在 20 世纪 30 年代创作的许多作品都属于这一创作时期，例如《码头》（图 74）以及“侧面人像”（图 75）。

张弦一位非常有才华的艺术家，毕业于巴黎美术学院。虽然作品数量不多，但质量颇高。他的绘画展现出鲜明的西方现代主义特征，用色简洁纯粹，线条虽简约却沉稳。他兼备西方野兽主义、印象主义等艺术流派之特色和中国特有的民族情怀，赋予油画写意性，确立了独特鲜明的艺术风格。尽管他的画作数量不多，但他的艺术作品在当时获得了大多数艺术家的广泛认可。从其 1932 年创作的作品《人像》（图 76）来看，他对中西技法融合的探索十分深入。人物的面部和服饰非常简单，但形象的每一个元素都不是偶然的。

[76] 倪贻德.艺苑交游记[M].上海良友图书印刷公司,1936.-4 p.

画面呈现的是一个年轻女子的半身像，画面用色非常简单，淡灰、黑色和浅红，与色彩形成呼应的是简洁自然的线条勾勒，整幅画在洋气中还透露着一些古装仕女的韵味。

陈澄波在日本留学期间，主要受 20 世纪初西方现代绘画的影响。他吸收了立体主义和野兽派的思潮。他力求将中国传统绘画的精神和语言与西方艺术的创新理念相结合。他的作品（图 77、图 78）以严格的形式为基础，但注重表达个人感受，尤其是其丰富的敏感性和浓郁而温暖的色彩。其他许多艺术家也都朝着类似的方向努力，并创作出了独特的作品，例如丘堤的《花》、王济远的《风景》、关良的《静物》。

1934 年，赵兽、梁锡鸿、李东平、曾鸣等人在东京创立“中华独立美术协会”，并在自己的刊物《独立美术》上发表艺术宣言。他们的作品以超现实主义和野兽派风格为主，强调形式的表现力和个人精神的自由。

除了决澜社和中国独立美术协会外，当时对西方现代艺术较为热衷的团体还有包括 1919 年成立于上海的天马会、1920 年 8 月 16 日成立于上海的晨光美术协会、1923 年成立的白鹅画会。这些群体为中国现代艺术的产生创造了良好的历史文化条件。

总体而言，这一时期活跃的艺术家和艺术群体堪称中国现代艺术运动的先行者。他们不仅在艺术观念的更新、形式语言的革新以及社团机制的建构等方面奠定了中国现代艺术发展的基础，更在现代性视觉体系的生成过程中发挥了先导性作用。通过对西方现代主义思潮的有机引介与本土化重构，有效推动中国艺术实现了由传统绘画范式向现代主义的历史性转型，不仅促成了现代艺术理念的传播，也在审美教育与艺术观念层面推动现代主义美学普

及，为中国现代艺术的理论建构与实践路径提供了深厚的理论资源与实践参照。

早期中国抽象艺术研究文献

抽象艺术首次在中国被提及可以追溯到 1921 年，吕澂在《晚近西洋新绘画运动之经过》中第一次提到康定斯基：“同年慕尼克新同盟派画家预备开第三次展览会之际，因审查员存废问题发生争执，俄人康丁斯基德人马克[77]等素来主张不画同者遂借此脱离，组织青骑士一派。同时康氏倾积年之研究着艺术之精神要素论一书公布于世。略谓艺术之发达皆有三期，其始也及供给肉体上实用之要求，其继也渐离实用之目的而增加精神要素，其竟也遂为纯粹之精神艺术。野人之以绘画为装饰，不过示其威武，此纯属第一期……今日所要求者则在第三期之以精神要素为主者也；是期必须涤荡写实之痕迹净画，而以创造态度出之，所用形色与其布局悉视其能使内心自然活动以生完全调和之感情与否为断云。此盖欲形色能纯以自体之作用为表现情绪之方便，与立方派一部分画家之主张正相仿佛；不过康氏以音乐为艺术中发达最完全者，欲取为绘画之模式，又以形色两者中，色彩之性质尤与音乐有相通之点，遂不免有侧重之势，其与立方派之主形实色乃适相反对也。说者以康氏一派视有意构作之绘画为基质，常目之为做画派 Compositionist。”[78]（图 79）吕澂在文章中将自己的方法论称为“构图主义”，并强调他更注重艺术表达的精神层面，通过形式和色彩的构成来理解情感的变化。

1921 年，幼雄的《表现主义艺术》一书中也提到了康定斯基。1922 年，

[77] 奥古斯特·罗伯特·路德维希·马克（1887-1914）——德国表现主义艺术家，蓝骑士运动成员，纲领性作品的作者，展览的组织者和现代艺术的推广者。

[78] 吕澂. 晚近西洋新绘画运动之经过[J]，美术，№.4 (1921): 33-40.

黄忏华在 《近代美术思潮》一书中的“构成主义”一章中提到了康定斯基与蓝骑士。1928 年，丰子恺编著《西方美术史》，将康定斯基与抽象联系起来，并将抽象定义为“构成主义”或“至上主义”。他认为“抽象主义”就是在立体派形体的破坏之上，又发现了把艺术‘抽象化’的一条道路”，“绘画不是外界的物象的再现，不是与外界的物象有相对的关系的，……对于自然的 ‘精神的反映’的造型的表现”[79]。

1929 年，鲁迅[80]翻译了日本板垣鹰穗的《近代美术史潮论》[81]介绍了欧洲近代美术的发展历史。板垣贵步在书中将康定斯基放在“北方系统的先驱者和德意志”一节中，同时介绍了“新艺术家协会”“青骑士”、马尔克等。同年倪贻德《近代艺术》中介绍毕加索时，提到了“抽象的本质”，把“抽象”等同于“非写实的”，与“形似”相反，将毕加索的创作为抽象绘画。他将康定斯基定义为“构图主义”。

1932 年，钱君匋在翻译木村庄八的《西洋艺术史话》时指出，“抽象派是在立体派的形体破坏与再构上发现了艺术可以抽象化的新土地”[82]。他进一步概括道，抽象派的核心在于舍弃具体形体，以直接表现情感为目的，而不再依赖形体作为中介。

1934 年，王益论在《上海美专新制第十三届毕业纪念册》上发表了《康定斯奇的认识》中认为“康定斯奇”是在画面上改造自然。1935 年《艺风》第 3 卷第 8 期刊载了梁锡鸿的《抽象形体的理论》一文，主要探讨了塞尚、马蒂斯及立体派在形式问题上的表现与理论。1936 年，刘海粟自欧洲归国时亦强

[79]丰子恺. *西方艺术*史。开明书店，1928 年，- 95 p.
[80] 鲁迅(1881–1936)是中国作家，也是中国现代文学的奠基人.
[81] 板垣鹰穗, 鲁迅译. 近代美术史潮论[M]. 上海: 北新书局, 1929.
[82] 木村庄八.西洋艺术史话.开明书店[M]，1932.

调康定斯基是表现主义的重要开创者。这些前卫思想与实践的传播，成为中国抽象艺术发展的历史印记。

在国内早期的抽象艺术研究中，确实存在着将康定斯基与表现主义联系在一起的倾向。康定斯基虽然对抽象艺术影响巨大，但他的艺术风格和理论并不局限于表现主义，而是涉及更广泛的形式问题。但由于信息传播的限制以及了解的不足，早期中国学术界对抽象艺术的研究主要集中在康定斯基的表现主义方面，对抽象艺术的纯形式方面的探讨相对较少。这种误解导致抽象艺术被误认为是表现主义，不仅直接影响了早期中国艺术家对于抽象艺术的创作和认识，也潜在地影响了中国早期抽象艺术的形成和发展。

但随着时间的推移和信息交流的更加完善，中国美术界对于抽象艺术的认识逐渐拓展和深化，抽象艺术的纯粹形式本质与内在观念开始逐渐被关注。这给中国抽象艺术的发展提供了更为广阔的空间和机遇。

2.2 中华人民共和国成立后的艺术发展概述（新中国时期）

1949 年新中国成立后开启了民族艺术发展的新篇章。艺术家们以高度的热情响应时代号召，积极讴歌新社会与新领袖。在这一语境中，党性原则被置于艺术原则之上。正如学者所指出的：“文艺必须为党的政治路线服务，为党的宣传政策服务，为工人、农民和士兵服务。这既是艺术创作的主要目标，也是意识形态融入其艺术创作的有机形式。”[83]

1949 年，新中国举办了首届全国美展，其评审所依循的核心标准是：“（一）在思想内容上，必须是站在人民的立场来反映现实生活和人民革命斗争。凡

[83] Galikowski M. B. Art and politics in China, 1949-1986 : дис. – University of Leeds, 1990.

不符合这一标准的，即使有较高的技巧，也不入选。（二）在创作风格上，必须是广大人民所理解的写实作风，凡表现形式不能明确地传达内容，或专从形式出发的作品，即使他采取了现实的题材，也不入选。（三）这次展览是对于过去美术工作的检阅，入选的作品，在客观上将会起着示范作用，使今后的美术创作，从思想内容和表现技术上都提高一步，因此，作为评选标准的依据，就不仅仅是作品的内容，在表现方法上，也必须要有一定的技术水准”[84]。

在 20 世纪 50 年代，中国不仅在大规模建设上全面依赖苏联，全盘苏化文化输入对中国的美术也产生了重大影响。自 1950 年以来，中国的美术教育和理论思想受到苏联经验的强烈影响：中华人民共和国采用了高等美术教育体系，大量苏联的美术史和美术理论出版物、教科书和评论文章被翻译成中文[85]。与此同时，美术馆展览、艺术家互访与交流频繁展开，而在油画与素描的教学和创作中，中国几乎完全沿用了苏联的系统化方法。

随后的“文化大革命”期间，中国艺术由于高度的政治压力、意识形态的限制以及文化批判而彻底陷入萧条。这一时期，学校、工厂停课，宣传毛泽东思想和“革命批判”的浪潮如火如荼地展开。这种特殊的环境，鼓励了不少年轻人加入绘画推广人的行列。

2.3 中国抽象绘画的产生与发展历史

20 世纪 80 年代迎来了改革开放，中国的政治、经济、文化都得到发展，美术界也力图摆脱‘左倾’政治对艺术的干扰，倡导为艺术而艺术，中国当

---

[84] 赖荣幸. 检阅与示范——1949 年第一届全国美展[J]，美术学报. – 2010. – №. 3. – С. 74-77.

[85] Гаврилин К. Н., Сяонань Л. " Золотой век" исторической живописи КНР (1949-1966): истоки, поиски, достижения //Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18. – №. 4. – С. 44-55.

代抽象艺术也在此时兴起[86]。

改革开放时期中国抽象艺术的理论启蒙与实践源流（1979—1985 年）

1978 年改革开放的启动，标志着中国在政治、经济与制度层面进入深刻变革阶段，国家由此走向自主、开放与现代化的新进程。相对宽松的政治氛围为当代艺术的多元化发展提供了条件。在此背景下，1978 年的“伤痕美术”[87]则催生了中国写实艺术的新时期。伤痕美术的出现和成功，象征性地体现了这一时期艺术家的独特心态。对于“文革”的痛苦回顾与剖析，在大江南北引起共鸣。

1979 年 9 月 27 日，“星星美展”在中国美术馆东侧的铁栏上展出正式开幕（图 80）。这场展览迅速引发了巨大的关注和讨论。此次展览展出的 150 余件作品，涵盖油画、水墨画、钢笔画、纸上作品、木刻及木雕等多种类型，不仅吸引了大量观众驻足及部分专业艺术家前往参观。然而两天后，该展览被警方关闭。展览结束后，艺术家们并没有为了获得参展权而妥协，而是走上街头抗议。于是，“星星”艺术展就变成了一场星星事件。星星画展的参加者多为业余艺术家，他们不受美院条条框框的束缚。他们所展现出的反叛姿态使中国艺术界首次强烈意识到，艺术不仅是形式与技法的实践，更是自由思想的表达途径。

除了星星画会以外，还有很多艺术家强调作品形式的抽象意义，比如草草画社[88]，80 年代举办的《无名画会》画展、《野草同人画展》以及 1983 年在厦门举办的《厦门五人现代艺术展》（非公开，只能内部展示）。同年，

---

[86] 曾德琳.抽象艺术对现代中式园林的影响.西南大学,2012. -14p.

[87] “伤痕美术”是 20 世纪 70 年代末在中国兴起的一种绘画运动，是对文化大革命后遗症的一种反思。在伤痕美术中，艺术家们放弃了对英雄的描绘，开始描绘普通人的命运，从理想主义转向悲剧现实主义

[88]草草画社——1980 年 1 月 11 日，50 多个民间团体和美术学院师生在重庆沙坪坝公园自发组织聚会。

十位上海艺术家决定在复旦大学举办“1983 期实验绘画展”。他们邀请了林风眠、颜文良、黄宗英、孟光等老一辈上海艺术家。

直改革开放所带来的思想解放，为中国艺术界重新理解抽象艺术创造了条件。然而在 20 世纪 80 年代初，中国现代艺术的早期成果依然以乡土写实与新现实主义为主导。其中包括罗中立的《父亲》、何多苓的《春风已经苏醒》（图 82）陈丹青的《西藏绘画》（图 83）《母与子》(图 84)、《牧羊人》(图 84)《朝圣》《进城》《赶集》《洗发女》《康巴汉子》，这些称为“西藏组画”，这些作品与“星星”美展中出现的半抽象和形式主义探索，共同描绘出中国早期当代艺术的基本图景。

20 世纪 80 年代关于“形式美”与“抽象美”的争论

20 世纪 80 年代以前，吴冠中提出相关观点之前，刘绍荟、孔伯基等人已从不同角度触及过“形式美”问题。这些论述在当时被视为对“拨乱反正”的呼应与对艺术表达自由的倡导，因为在“四人帮”[89]主导的文化语境中，创作自由与形式美长期被视为禁区。

直到 20 世纪 80 年代，致力于艺术本体研究的艺术家才再度提出了研究抽象艺术的问题。1979 年，吴冠中在《美术》第 5 期上发表了著名的文章《绘画的形式美》[90]。1980 年 10 月吴冠中的文章《关于抽象美》[91]在《美术》，1981 年发表《内容决定形式》[92]。在文中指出“抽象美是形式美的核心，人们对形式美和抽象美的喜爱是本能的”，批判了“内容决定形式”这一永恒规律长

[89] “四人帮”是中国官方宣传和史学中常用的一个带有意识形态色彩的陈词滥调，指的是 1966 年至 1976 年文化大革命期间涌现的中国共产党高级领导人.
[90] 吴冠中.绘画的形式美[J].美术，1979(05):33-35+44.
[91] 吴冠中.关于抽象美[J].美术， 1980(10): 37-39.
[92] 吴冠中.内容决定形式?[J].美术， 2010 (09): 41-43.

期支配中国美术界。

吴冠中对“形式美”等问题的系统阐述，迅速成为理论界与艺术实践者共同关注的焦点，推动了一场席卷全国美术界的理论论争。这场讨论的出现，与“形式美”及其与“形式主义”相关问题的特殊性密切相关。在 1978 年的历史语境中，形式美与形式主义常被视为脱离意识形态的表现，而形式主义长期以来更被批判为非社会主义、具有资产阶级倾向的要素，与现实主义原则相对立。因此，“形式美”问题得以进入学术视野，正是依托于当时倡导思想解放与追求理性回归的历史语境。

《绘画的形式美》一文共分六个小章，分别是“美与漂亮”“创作与习作”“个人感受与风格”“古代和现代，东方和西方”“意境与无题”“初学者之路”。文首先对“美”与“美丽的”两个概念进行了区分。作者指出：“漂亮一般是源于渲染得细腻、柔和、光挺，或质地材料的贵重如金银、珠宝、翡翠、象牙等等；而美感只产生多半源于形象构成色彩组织的艺术效果。……只是漂亮而不美的庸俗作品往往依旧是‘“四人帮”’流毒中的宠儿[93]。吴冠中随后谈到造型艺术中的创作与练习的关系：“解放以来，我们将创作与习作分得很清楚，很机械，甚至很对立……”[94]他还认为：“艺术劳动是一个整体，创作或习作无非是两个概念，可作为一事之两面来理解”[95]。吴冠中强调“个人感受与风格”的重要性，强调对所描绘对象的理解不能千篇一律。“个人感受、个人爱好，往往形成作者最拿手的题材……风格是可贵的”[96]。在《古今中外》中，吴冠中曾对比中西艺术，谈到‘美，形式美，已

[93] 吴冠中. 绘画的形式美[J]. 美术， 1979，5: 33-35.
[94] 同上
[95] 同上
[96] 同上

经是一门科学，是可以分析、可以解剖的……’广大美术工作者希望开放欧洲现代绘画，要大谈特谈形式美的科学性，这是造型艺术的显微镜和解剖刀，要用它来总结我们的传统，丰富发展我们的传统。油画必须民族化，中国画必须现代化，似乎看了东山魁夷的探索之后我们对东方和西方结合的问题才开始有点清醒”[97]。

在“意境与无题”中，吴冠中指出造型艺术具有自身独立的特质。尽管造型艺术与文学同属上层建筑的范畴，但二者分别遵循各自的发展逻辑。若造型创作仅局限于对客观事物或事件的再现，其功能更接近于文学的叙事范畴。然而，当造型艺术与文学实现互动与融合时，则可能孕育出更具审美感染力的成果。最后，在《初学者之路》中，吴冠中以教育者的身份表达了对中国造型艺术未来发展的忧虑。“数十年来我作为一个美术教师确曾教过不少学生，但我担心的是又曾毒害过多少青年！美术教师主要是教美之术，讲授形式美的规律与法则”[98]。

自吴冠中《绘画的形式美》一文以来，关于形式、抽象、美学以及形式与内容的关系的争论逐渐蔓延到美术界、批评界和理论界。多方学者与艺术实践者陆续发声，艺术家、美学家和批评家以各异方式参与到这场跨越艺术范畴的论争之中。

在理论家们看来，艺术中的形式概念有着不同的解读。王琪的文章《艺术形式的演变初探》发表在 1980 年第 3 期《文艺研究》杂志上。文章指出，形式之争实质上源于对“现实主义”的狭隘界定，即将现实主义局限于写实

[97] 同上
[98] 同上

与叙事，而将“夸张”与“象征”视为与现实主义相对立的因素。他批评了这种二元化倾向，认为“自然主义与形式主义各执一端，以形而上学的方式看待艺术形式问题，把不同要素推向极端，从而肯定一方、排斥另一方。这是“自然主义与形式主义各执一端，他们以形而上学的观点来对待艺术形式问题，分别把两方面的不同因素推向极端，肯定了这一方面而排斥了另一方面”[99]。王琪旨在分析形式表达要素的流动，以理清艺术演变和发展的过程。他得出的结论是：“艺术形式的形成过程是从简单到复杂再回到简单。他将这一逻辑可类比于人类认知由原始经验到科学理性，再到本质理解的演化。他进一步强调，优秀的艺术家能够在作品中恰当结合‘单纯’与‘复杂’的表现形式，看似对立的两者在艺术创造中往往能够实现有机统一”[100]。

洪毅然在《形象、形式与形式美》一文中写道：“如若认为孤立起来的单独形式方面也能有美（及丑），必然就是形式主义的美学观点。”并据此提出没有艺术的‘形式美’，只有‘艺术形式的美’”[101]。而后者也要注意避免滑向形式主义，同时洪毅然也强调“反对形式主义，却并不是连形式也要因噎废食地一起反对掉”[102]。显然，洪毅然的出发点与吴冠中的不同：他是站在理论家的角度，把这个问题上升到美学的层面。洪毅然后来又写了《艺术三题议》，将“‘艺术形式的美’和‘形式美’，前者和内容有关，是表现得恰不恰当的问题，而后者是绝对化的形而上学，是‘形式主义’的错误观点”[103]。

---

99 王琦.艺术形式的演变初探[J].文艺研究，1980(03):118-130.
100 同上
101 洪毅然.形象、形式与形式美[J].文艺研究,1980(06):68-73.
102 同上
103 洪毅然.艺术三题议[J].美术,1980(12):6-8.

与此同时，叶朗亦撰文对吴冠中的观点提出质疑。他借用王国维[104]关于“古雅”“优美”与“壮美”的论述，主张艺术的形式美应与内容保持和谐统一，从而构成完整的艺术形象。“因此，艺术家固然要有艺术形式美方面的修养，但更重要的是要使形式美完全融化于‘优美及宏壮’的形象之中，使‘优美及宏壮’充分显示出来。这才是真正的艺术形式美”[105]。叶朗进一步强调，脱离内容空谈形式美，无异于抽空艺术的生命根基。他指出，吴冠中所推崇的“形式自律”易滑向唯美主义窠臼，遮蔽了艺术对现实的观照与人文精神的承载。真正的形式美，必以内容为魂，以情感为脉，在具象与抽象、理性与感性的辩证统一中自然生成。

1981 年《美术》杂志第三期刊登了“北京油画学术研讨会”部分与会者的发言节选，其中吴冠中的发言被辑录在《内容决定形式？》专题栏目中。“我没有理论水平，不能阐明内容一词的含义和范畴，如果作者的情绪和感受，甚至形式本身也都是造型艺术的内容，那么形式是不是内容决定的问题我是无意去探究的。但愿我们不再认为唯‘故事、情节’之类才算内容、并以此来决定形式，命令形式为未知图解，这对美术工作者是致命的灾难，它毁灭美术!”[106] 从强调“形式美”、探讨“抽象美”到质疑“内容决定形式”，吴冠中的思想轨迹体现出他对长期主导中国艺术界的教条主义公式的深刻批判与反思。

同年，参与这场论战的学者不断增加，洪毅然、浙江美术学院文艺理论学习小组、杜键、冯湘一、江丰等纷纷反对主张“内容决定形式”的吴冠中。

---

[104] 王国维（ 1877 年－1927 年）是近代史上中国史学家、语言学家、作家、翻译家、教师、哲学家和诗人。
[105] 叶朗.艺术形式美的一条规律[J].文艺研究，1980(06):74-76.
[106] 吴冠中.内容决定形式?[J].美术，2010(09):41-43.

洪毅然在《论艺术的内容与形式—与吴冠中同志平行的谈话》一文中指出，他与吴冠中最大的区别就在于“内容”是否决定“形式”。在文章中他区分了“快感”和“美感”概念，认为前者是生理层面的、侧重表面形式的，而后者则关涉内容的本质与精神层面，而吴冠中反对“‘内容决定形式’、把‘形式’当成‘内容’，是因为混淆了‘快感’与‘美感’”[107]。

杜键在《也谈形式与内容》[108]中分析了过去“左派内容观”所导致的创作模式：“主题思想决定组成画面的具体的绘画手段”“‘内容决定形式’，不是可遵守也可不遵守的某种‘条例’，而是无法逃脱的客观规律性”。

冯湘一在《给吴冠中老师的信——也谈“内容决定形式”》[109]中指出吴冠中对于“内容”的理解是错误的。并且也用吴冠中的作品来证明吴冠中绘画本身的内容决定了形式。

这场辩论将当代中国艺术的核心议题，形式与内容的关系上升到哲学和美学的高度，甚至赋予其政治含义。他们对吴冠中文章逐一剖析，力求在逻辑上建立更为严谨的论证，坚守“艺术不能脱离内容而独立存在”的立场。这一观点在理论逻辑上自洽，但同时也忽视了吴冠中提出问题的初衷——即呼吁艺术界重新重视形式价值，从而拓展艺术表现的可能性。

1983 年创刊的《美术》杂志整期都致力于探讨抽象美。徐书城在其文章《也谈抽象美》[110]中，分析并论证了“抽象美”这一概念的运用，指出这一概念的扩展和内涵将具象艺术形式与“形式美”和“抽象美”的含义区分开来，并指出“形式美”和“抽象美”并非同义词，而是属于同一范畴。在此意义

[107] 洪毅然.谈谈艺术的内容和形式——兼与吴冠中同志商榷[J].美术,1981(06):4-7.
[108] 杜键.也谈形式与内容[J].美术研究，1981(04):34-40+49-51.
[109] 冯湘一. 给吴冠中老师的信——也谈“内容决定形式”[J]. 美术, 1981(12):44-48.
[110] 徐书城.也谈抽象美[J].美术，1983(01):10-14.

上，他认为吴冠中“抽象美是形式美的核心”的观点存在歧义。虽然这一论证并非毫无争议，但其基本要义是正确的。

何新、栗宪庭《试论中国古典绘画的抽象审美意识——对于中国古代绘画史的几点新探讨》从中国古典绘画入手，进而探讨抽象审美意识，并引用黑格尔、卢切特[111]、马克思、石涛[112]等人的论述，进一步论证“绘画始于抽象”，并将考古研究视为科学发明，指出“绘画和文字均起源于抽象绘画的科学”[113]。毛士博的《我国传统艺术中抽象因素初探》[114]一文，文中亦存在类似问题，他将“具象”视为抽象的对立范畴，并试图通过传统绘画来论证抽象因素的客观存在。

著名艺术家理论家杜键提出“节律美”的新概念。他指出关于“‘形式美’和‘抽象美’的讨论皆因‘形式美’和‘抽象美’都存在缺陷，而事物中存在普遍的‘节律’，无论‘形式美’还是‘抽象美’都是一种‘节律美’”[115]。

对于中国艺术界而言，围绕“抽象美”的讨论构成了一个重要的里程碑，也是中国抽象绘画发展历程中的关键节点。这场论争不仅为抽象艺术奠定了初步的理论基础，同时也在其发展过程中发挥了催化作用。如张晓凌和孟禄新所指出的：“虽然这一时期没有发生真正的抽象艺术运动，也未产生真正意义上的抽象艺术，但这一时期却爆发了一场引起极大反响的关于‘形式美’，‘抽象美’及‘抽象派’的大讨论。这一实践完全脱节的争鸣，一方面使中

[111] 乔治-亨利·吕斯（1876-1965）是一位法国哲学家、民族学家，也是儿童绘画研究的先驱。
[112] 石涛（本名朱若极，1642 年－1707 年）是中国艺术家、书法家、园林山水大师和绘画理论家。
[113] 何新，栗宪庭.试论中国古典绘画的抽象审美意识——对于中国古代绘画史的几点新探讨[J].美术，1983(01):4-9.
[114] 毛士博.我国传统艺术中抽象因素初探[J].美术，1983(01):16-18.
[115] 杜键.形象的节律与节律的形象——关于抽象美问题的一些意见[J].美术，1983(10):16-20.

国抽象艺术颇具理论先行的味道，另一方面，这一争鸣也的确构成了抽象艺术起源的先声……就是因为这样一个独特而滑稽的历史背景：抽象艺术此刻只有充满激情但十分空洞的理论争鸣，而没有真正的艺术实践”[116]。

尽管如此这一时期的激烈争议仍为20世纪80年代初的辩论为本土抽象艺术在更直观的层面上发展创造了条件。对形式问题的探讨为将中国抽象艺术与一般艺术环境区分开来提供了基本的理论保障。辩论中提出的许多理论和实践问题，都促进了中国抽象艺术视角的形成，并界定了其艺术特征。

在意识形态尚未完全松动的1979年，吴冠中以艺术家的敏锐和学者的勇气，率先为形式美学正名。其理论争鸣看似围绕“形式美”的技术问题，实质是为艺术创作争夺本体论层面的自主权。这场论战虽然未能立即催生成熟的抽象艺术运动，但成功实现了三项历史使命：动摇了单一现实主义的根基，恢复了现代艺术与传统艺术的历史延续性，并为抽象艺术被公众接受奠定了基础。

正如张晓凌所言，这场“没有艺术实践的抽象艺术论争”[117]，恰恰为85新潮后的实验艺术铺设了理论跳板。吴冠中的独特价值在于，他既未像“星星画会”那样采取街头抗争的激进姿态，也不似学院派拘泥于技法改良，而是以系统的理论建设和持续的创作实践，为中国艺术的现代转型提供了一条中间道路。这条道路在保持文化主体性的同时拥抱现代性，其影响持续渗透于当代中国抽象艺术的发展中。

受“85新潮”运动影响的抽象艺术（1985—1989年）

[116] 张晓凌，孟禄新. 另一个世界:抽象艺术[M]. 吉林美术出版社，1999.- 58p.
[117] 同上.

新浪潮 85 艺术运动，又称 85 新潮美术或 85 新潮，不仅揭开了中国当代艺术的新篇章，而且对整个抽象艺术的发展产生了深远的影响。在先锋派和观念革命的推动下，参与这一运动的艺术家们摆脱了政治意识形态的束缚，重新思考艺术的审美功能，促进思想启蒙。

这一时期的中国艺术家积极借鉴西方现代艺术的多元、新颖的形式，广泛尝试西方现代艺术的各种尝试[118]，并在此基础上创作出各种抽象艺术的变体。他们通过吸收和融合西方艺术的经验和语言，形成了自己独特的艺术风格和表现形式。

20 世纪 80 年代中期，在“新浪潮 85”运动的背景下，大量西方现代艺术思潮如立体主义、表现主义、达达主义、超现实主义、抽象表现主义等通过图像资料、翻译文献、美术教学等渠道迅速涌入中国。中国艺术家在短时间内对百余年西方现代主义艺术进行密集“试验性”模仿与转化。这一现象虽极大拓展了中国艺术语言的可能性，但也暴露出对西方抽象理念“形式先导”的误读与“拿来主义”式的生硬模仿。

由于彼时艺术家对西方现代主义背后的文化背景、哲学基础与社会机制缺乏系统理解，其模仿常停留于图式表层的再现，导致部分抽象创作缺乏理论支撑与本土深度，难以形成真正意义上的抽象语言体系。这一时期的抽象艺术，更多呈现出一种语言探索的冲动与对前卫姿态的实践欲望，而非系统性理论建构的意图。

艺术史学家张晓凌和孟禄新在他们的著作《另一个世界：抽象艺术》中

[118] Ань Ци.Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира: на примере творчества Хэ Долина. -2017. -С.12.

指出，中国抽象艺术真正的出现应追溯至 1985 年以后。他们认为，只有在现代艺术的温床中，抽象艺术才能真正诞生。易英也认为中国 80 年代初的抽象艺术“是当代艺术精神的代名词，缺乏现实意义，不代表文化批评的主流”[119]。正如易英所言，1985 年前中国艺术界对抽象艺术普遍处于认知盲区。“因为只有抽象艺术才能构成一种神学之外的‘纯粹’的艺术姿态，只有形式的游戏才足以表达对理想主义的失望及由此产生的荒诞感，只有在‘另一个世界’中，艺术才可能开始自己新一轮的重建。怀疑论，荒诞感，反叛感新潮艺术的意义以及重建的愿望催化了各地抽象艺术的创作”。[120]

随着新潮艺术运动的深入，其内在矛盾亦日益凸显。“1988 年《中国美术报》展开关于‘纯化语言’和‘大灵魂’的争论，‘纯化语言’的核心是回归艺术本体，口号的提出者多为抽象艺术家”[121]。“纯化语言”的重要前提之一，是对“85 美术新潮”运动中对艺术作品的哲学意义和社会意义的过度追求的反动。

1988 年 10 月召开的“当代中国美术发展趋势国际研讨会”上，关于“语言纯化”的观点逐渐占据主导地位。这一理论诉求并非空洞的学术主张，而是与当时的实践紧密相关。此时，“中央美术学院第四工作室成立，林岗、葛鹏仁担任教师，其中的学生如孟禄丁、刘刚、张方白、季大纯，以及中央美术学院油画系助教研修班的顾黎明、于振立都开始创作抽象绘画”[122]。

此后，1988 年孟禄丁以第四工作室在读学员王玉平、申玲的作品为蓝本，撰写了《净化的过程》一文。他在文章中得出的结论是，艺术创造需要“对

[119] 易英. 艺术思潮与抽象绘画——中国当代抽象绘画述论[J]. 美苑， 1995 (5): 32-36.
[120] 张晓凌，孟禄新. 另一个世界:抽象艺术[M]. 吉林美术出版社，1999. -64p.
[121] 孟繁玮，缑梦媛.专访谭平:边界与可能的拓展——中国抽象艺术与实验艺术的新纪元[J].美术观察，2018(12):21-24.
[122] 李展. 社会介入与艺术语言[D].中央美术学院，2020.-26p.

物质世界和精神世界的意识有共同的理解和感知以及用语言表达这种意识的能力，并通过‘绘画语言的不断净化’形成了完美而独特的视觉语言”[123]。同样在 1988 年，丁一林的《画家必须进入语言状态》在《中国美术报》发表[124]，林旭东撰写的《语言的接受与转换》，《美术》杂志发表丁一林的《绘画中的语言状态》[125]，张杰的《油画语言研究》等文章继续探讨艺术语言、形式表达等问题。

一些理论家认为“1985 新浪潮”艺术运动过于社会化和政治化，因为它强调思想的呈现和宏大的叙事。结果，在关于“语言净化”的讨论中，中国艺术界出现了一种对抗，相互批判并非通过直接的艺术革命，而是通过对艺术语言的探讨来进行，这与西方现代主义思想有着显著的相似之处。

抽象艺术的实验多发生于美术学院体制之内，中央美术学院尤为关键，特别是第四工作室的师生。一方面，造成这种现象的原因是由艺术发展的规律决定的：在一次激情的“运动”之后，必然会有相应的反思和深入地挖掘。另一方面，也是由美术学院本身的研究性质决定的。80 年代中期，体制内的时尚艺术取代了 70 年代末开始兴起的民间自发的前卫艺术。艺术创造力。

1988 年 4 月，上海美术馆举办“今日美术”展览。展览展出孟禄丁、丁乙、余友涵、裴晶、徐虹、颜磊等十余位抽象艺术家的约 40 件作品，这是国内首次跨地域的纯抽象艺术联展。

1989 年 2 月，在北京举办“中国当代艺术展”，展出 1985 年以来全国各地的当代艺术作品。与此同时，抽象艺术也作为他的展览的一部分呈现。

---

[123] 孟禄丁，《纯化的过程》，中国美术报，1988 年第 18 期.
[124] 丁一林. 画家必须进入绘画语言状态[N]. 中国美术报, 1988-18.
[125] 丁一林.绘画中的语言状态[J].美术,1988,(10):11-33.

例如张建军的《存在 96》，丁乙《十示》，周长江《互补》，徐虹《喜马拉雅》等作品，涵盖了油画、水墨及综合材料等多种形式。同年 9 月，第七届全国美术作品展览在中国美术馆举办。上海抽象艺术家周长江的作品《互补系列 No.120》获得银奖。这是中国抽象艺术作品首次在全国美展上获奖，标志着中国抽象艺术从此得到了官方的认可[126]。

对此，批评家水天中指出，“经过长时间的思考，抽象绘画终于在这次全国美展上找到了自己的位置。抽象绘画在第七届全国美展上实现‘零的突破’，具有历史意义。然而，这方面的进展比最初预期的要慢。真实的艺术实践证明，掌握抽象绘画语言并不像很多人想象得那么容易。抽象画依然是中国油画的薄弱环节”[127]。尽管抽象艺术在 1988—1989 年间取得阶段性成果但其在中国语境中的边缘属性并未根本改变。

抽象艺术在西方的发展路径迥然不同。在欧美，抽象艺术从 20 世纪初的立体主义发展到格林伯格[128]倡导的抽象表现主义，逐渐演变为主流艺术形式，并获得更深入的理解和进一步发展。而在中国，抽象艺术则始终处于非主流的位置，它从未在中国艺术主流中占据任何重要地位。其原因可以从两个方面理解：其一，中国缺乏抽象艺术的本土传统。虽然中国古典美学强调意象的抽象特征，但这种抽象始终与主题与形式紧密相连，未能形成独立的价值体系。其二，在“新潮”时期的现代主义运动中，艺术家的最终目标是追求文化与精神层面的现代性。他们对西方现代主义的研究多停留在形式语言

---

[126] Чжэн П. Миклушевская, И. Н. История развития новейшего китайского абстрактного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 4-1. – С. 417-429.

[127] 水天中. 七届全国美展油画印象[J]. 美术， 1989 (9): 4-17.

[128] 克莱门特·格林伯格（1909-1994）—美国艺术评论家，对现代艺术的发展产生了巨大影响，是抽象表现主义的关键理论家，也是“绘画的平面性”思想的提出者。

的层面，并未发展出类似蒙德里安或马列维奇那样的理性抽象。马列维奇曾以“形式独立”来捍卫“精神自主”，而中国的新潮艺术在抽象探索中仍未突破边缘化的局限。由此可见，中国抽象绘画的发展深受外部条件制约，与西方抽象艺术的演进逻辑相比，缺乏同样清晰而系统的历史轨迹。因此，新潮时期的抽象绘画虽显示出突破体制、追求自律的倾向，但其边缘属性亦未被根本扭转。此外，中国抽象绘画的发展与诸多外部条件、理论基础、审美传统和制度环境息息相关，这使其与西方现代绘画的发展截然不同。

张晓林、孟禄新认为，抽象艺术诞生于新潮美术的末期。一方面，这一阶段提出的“净化语言”“回归艺术本体”等价值诉求，凸显了“荒诞”与“无意义”作为现代艺术重要起点的意义；另一方面，也正是在这一时期，中国最早一批抽象艺术家逐渐成长。“1989 年的当代艺术展可以被看作是抽象艺术发展这一阶段结束的标志”[129]。

20 世纪 90 年代以后的“新场景”

20 世纪 90 年代初，中国艺术生活中发生了一系列重要事件。1991 年举办江海，张方白，刘刚等作品展。1992 年，王易罡举办个人画展，引起公众的关注。1993 年，于振力成为第一位在中国美术馆举办抽象艺术个展的艺术家。同年，在中国油画双年展上，葛鹏仁、周长江、蒋海、王易刚等一批抽象艺术家获得展览奖项，在画坛产生了巨大的影响。1995 年至 1996 年，申伟光，孙葛等人也在北京举办过个展，1996 年又在上海举办了 20 多位艺术家参加的大型抽象艺术联展“无形的存在”。

抽象中国艺术在 20 世纪 90 年代开始在国际艺术语境中崭露头角。“对

[129] 张晓凌，孟禄新. 另一个世界:抽象艺术[D]. 吉林美术出版社，1999.-10p.

意识形态的逃离，对市场逻辑的拒绝，个性化、本土化语言的建构等不仅扩展并深化了80年代抽象艺术的含义，而且也使抽象艺术的话语体系更具文化批判功能，从而显示出抽象艺术的日益成熟”[130]。

21世纪中国抽象绘画的发展

进入21世纪，本土抽象绘画逐渐融入多元的文化与艺术语境。“80年代艺术家们抛弃了理性化的乌托邦意识，也就抛弃了对（西方）抽象传统的关注。他们直接面对日常生活的经验和精神冲动，更加强调自由、主体性和自我意识”[131]。

2000年以后，由于艺术界对抽象艺术的关注与研究，与之相关的展览、研讨会逐渐增多。例如高名潞、孟禄丁、殷双喜、李旭等艺术家和批评家一直积极推动中国当代抽象艺术的全面发展。2001年2月，李旭策划在上海美术馆举办的“形而上—上海抽象艺术展”。这是中国大陆美术馆首次以抽象艺术为主题举办的大型联展。此类展览随后于2002年、2003年和2005年举办。

2003年，高名潞策（1949－至今）划了“极多主义”展览，他强调“极多主义”并非一种固定的“抽象风格”，而是对“新潮时期”“理性绘画”观念与精神的进一步延伸与发展[132]。展览汇集近百件作品，涵盖观念、行为、心理和美学层面，旨在重新审视自20世纪80年代以来中国的抽象艺术、影像与行为实践。他认为，中国抽象艺术的创作常采用简单元素的重复手法，这与中国传统思维习惯和艺术观念相契合，也使其不同于西方独特气质的抽

---

[130] 同上.

[131] 高名潞. 美学叙事与抽象艺术[M]. 成都: 四川美术出版社, 2007.

[132] 何桂彦. 方法论的差异：高名潞、栗宪庭对抽象艺术的讨论.2009-01-19(电子资源) — URL ：:https://www.trueart.com/news/295036.html (访问日期：2023.0 8.02)。

象艺术。

同年，栗宪庭策划了“念珠与笔触”展，参展艺术家包括余友涵、丁乙、秦一峰、周洋明等。栗宪庭特别关注创作中繁复的手工过程，并将其理解为中国传统价值观与生活方式在当代艺术语境中的一种语言转换。他指出，对于艺术家而言，繁复的手工劳动至关重要。每一次笔触或手部动作都虽形单力薄，却通过重复与累积，整体呈现出丰富性。从这个角度来看，最大的挑战在于极简主义的升华，即从简单到复杂的积累和转化。正如他所言：“我关心的是这种语言方式：在创作作品时，艰苦的手工劳动对于艺术家来说具有决定性的重要性。每个笔触或手部动作的形状都很简单。而且，每一笔触或创作动作都主要通过烦琐的重复和简单的过程来构成作品的整体形象。从这个角度来说，复杂或者极难，是极简的升华，是简单向复杂的积累，或者说是‘极简’与‘极复杂’的积累”，“我把艺术比作宗教，心灵的自我抚慰是一回事。其笔触或动作的复杂程度，类似于佛教徒打坐时反复数珠，或反复念诵经文，如反复念诵六字真言‘南无阿弥陀佛’和‘六字大明咒’……从这个意义上来说，复杂或者说极度复杂，与简约，都是通过不同的路径走向同一个目标，复杂归于简约，真实归于空虚，纯粹归于简单，清晰归于纯粹”[133]。

自 2006 年底以来，高名潞主办了三场抽象艺术研讨会：“中国抽象绘画”（2006 年 12 月 3 日，北京当代艺术馆；该展 2007 年巡展美国），“当代艺术中的美学叙事——中国‘抽象’艺术问题研讨”（2006 年 12 月 25 日，北京当代美术馆）及 2007 年 7 月 2–3 日在中央美术学院大成画廊举办的“当

[133] 艺术档案网. 念珠与笔触. 2009.02.22) [电子资源]— URL: https://www.artda.cn/yishusichaoguonei-c-1338.html (дата обращения: 05.08.2023).

代性与抽象”专题研讨会，得到四川美术学院现代艺术研究院支持。2007 年，高名潞策划了“意派：三十年中国‘抽象’”展览，该展在西班牙巡展一年有余。2009 年 5 月，他出版了《意派论：一个颠覆再现的理论》[134]，并策划了 2009 年 5 月底开幕的“意派：世纪思考”展览。“意派”一词源于他 2007 年策划的“意派：中国‘抽象’三十年”展览，他希望用它来取代西方的“抽象艺术”艺术概念，进而概括近 30 年来全部中国艺术的本土特色。和高名潞提出的“派”，更多的是对近 30 年来中国当代艺术的一个普遍现象的总结。当他将西方抽象艺术与其他艺术进行比较时，他认为中国当代艺术的发展趋势明显不同于西方艺术的主流路线，反而具有自身的文化与历史渊源，因此提出了“意派”概念。

2007 年 6 月 1 日至 7 月 1 日，深圳当代艺术中心举办了“气韵——中国抽象艺术国际巡回展”（在何香宁美术馆黄专策展）。展览汇聚了来自中国大陆及纽约的八位中国抽象艺术代表性艺术家，包括李华生、刘子建、邱世华、沈忱、王川、杨志宏等作品。他们中的大多数人在工作中融合了东西方文化实践。他们结合自己的经历，以抽象艺术作为视觉语言，试图找到一种个人表达的方式，同时反思两个文化问题。同年，李旭在北京苏荷艺术策划了“线：中国当代抽象艺术展”，展览共展出 19 位来自中国大陆及海外艺术家的四十余件作品，涵盖油画、水墨、装置及影像等多种媒介。该展览以“线”为学术命题，从独特视角呈现了中国抽象艺术的创作面貌与学术探索成果。

2008 年，批评家何桂彦发表《后抽象：抽象艺术的一种新的可能性》[135]

---

[134] 高名潞. 意派论: 一个颠覆再现的理论[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009.
[135] 何桂彦.“后抽象”：抽象艺术的一种新的可能性[J].美苑，2008，(05):30-37.

一文，并在北京偏峰艺术空间策划《走向后抽象》展。然而，他所提出的“后抽象”概念，既区别于现代主义语境中的形式抽象，也缺乏现代主义美学的反叛性，更接近于当代艺术多元表现方式中的一种形态。判断某一创作是否属于“后抽象”，关键在于艺术家运用抽象语言时所秉持的观念与方法，这直接关联其方法论建构。该方法论并非流于表面的工具性理解，而是要求将个体的创作路径置于艺术史的逻辑框架中进行审视与定位。

2009 年，浙江西湖美术馆举办《回归现代——中国抽象艺术展》。该展览不仅是当时国内规模最大、水平较高的抽象艺术展览，也是杭州首次承办的大型全国性抽象艺术活动。展出了谭平、苏笑柏、周长江、杨劲松、王川、井士建等艺术家的新作，集中呈现了中国抽象艺术在当时的现实境况与发展动向，其影响和意义远远超出了展览本身。

2010 年 4 月，中国美术馆举办“伟大的天上的抽象 21 世纪的中国艺术”，由意大利策展人博尼托·奥利瓦[136]策划。此次展览展出了抽象油画家余友涵、马可鲁、马可鲁、李向阳、梁铨、孟禄丁、张建军、谭平、刘刚、周阳明等多位抽象艺术家的作品。博尼托·奥利瓦在一次采访中表示，他能够从这些艺术家的作品中感受到中国抽象艺术的独特性。

2015 年，由朱青生策划的研究展“第三抽象”对艺术家尚扬、唐平、王怀庆、严善錞的艺术创作进行了深入的研究和讨论。尝试解读他们的艺术创作所体现的核心价值观。朱青生认为，这些艺术家的作品的核心价值既可以用中国传统的“气韵”[137]和“笔法”[138]来表达，又可以在普世的语境中，借用抽

[136]博尼托·奥利瓦 (Achille Bonito Oliva) 是一位意大利艺术评论家、策展人、和艺术理论家。

[137] “气韵”是谢赫（见上文）提出的绘画六定律之一。

[138] 中国艺术家区分“笔法”和“墨法” 。前者侧重于笔触技巧，后者则侧重于墨色稀释和色彩变化。

象艺术的国际语言来彰显其独特性。他提出了“第三种抽象”的概念。从抽象艺术与现代性的联系来看，抽象艺术的发展可以分为“第一次抽象”“第二次抽象”和“第三次抽象”三个阶段。

2016 年 1 月 24 日，由中国美术学院主办，中国美术学院中国当代艺术研究中心、北京现代艺术馆承办的“中国抽象艺术研究展”开幕式举行。该展览不仅是对中国抽象艺术成果的系统呈现，更是对抽象艺术学术脉络的全面梳理，对中国当代艺术发展具有积极推动作用。

2018 年，马一鹰策划了“国际抽象艺术展”，汇集了来自德国、西班牙、美国、法国、爱尔兰等国家的国际顶尖大师、艺术家。这些艺术家包括约瑟夫·博伊斯[139]、安东尼·塔皮埃斯[140]、赛·托姆布雷[141]、吉拉尔·布里奥[142]、瑞莲[143]、卡尔·简尼斯[144]等大师，以及中国的代表人物邓国元、马璐、谭平、王易罡、孟禄丁、顾黎明、袁海龙等。2022 年，“2022 中国抽象展”在上海举办，本次展览集中展示了中国南北方抽象艺术家的作品。

21 世纪中国抽象艺术的状态是多种发展趋势的结合。中国的抽象艺术出现和发展相对较晚，但近四十年来却取得了长足的进步。

首先，在创作实践方面，艺术家通过绘画、雕塑、装置等多种媒介与流派形式，展现出独具个性的艺术语言。部分创作者融入中国传统文化元素，并将其与现代艺术形式相结合，创作出具有鲜明中国特色的抽象作品。

其次，中国抽象艺术注重探索个体经验与社会现实的关系。一些艺术家

---

[139] 约瑟夫·博伊斯（1921-1986）——德国艺术家，后现代主义的主要理论家之一。
[140] 安东尼·塔皮埃斯·普伊格（1923-2012）——加泰罗尼亚画家、版画家、雕塑家、书籍设计师，20 世纪下半叶世界艺术界最杰出的大师之一。
[141] 赛·托姆布雷（真名小埃德温·帕克·特温布利，1928-2011）——美国抽象艺术家和雕塑家。
[142] 吉尔伯特·布里亚（生于 1933 年）是一位法国艺术家。
[143] Rui Wan（笔名 Rays W）是一位居住在英国的华裔独立艺术家。
[144] Jens Karl（1868–1945）是一位德裔美国艺术家，以其加州印象派和现代主义风格的户外写生作品而闻名。

通过艺术作品反思中国社会的转型发展过程，表达对周围现实和个人命运的感悟和思考。

此外，公众对中国抽象艺术的认可度也不断提高。随着国内外艺术展览、艺术节等文化活动的增多，越来越多的观众开始深入理解和欣赏抽象艺术的表达与内涵。与此同时，一些中国抽象艺术家的作品在国际艺术市场上也获得了一定的认可和影响力。

然而，中国抽象艺术仍然存在一些未被探索的地方。一方面，由于抽象艺术需要一定的艺术功底和观众的理解能力，在推广和普及上还面临一定的困难。另一方面，抽象艺术在艺术市场的认可度和商业价值还较低，限制了艺术家的创作和发展空间。

综上所述，可以说 21 世纪的中国抽象艺术呈现出一种多元化、探索性、日益被大众认可的趋势。随着中国社会经济的发展和文化环境的变化，抽象艺术将不断成长壮大，在国际艺坛展现出中国独特的艺术魅力。

2.4 中国新时期以来抽象绘画代表人物的重要作品分析

中国传统文化与哲学对抽象艺术的影响

在了解了西方抽象艺术的潮流之后，部分中国艺术家开始有意识地将中国传统文化中的抽象美学与精神理念融入创作，使作品既呈现本体论意义上的艺术语言，又承载深厚的文化精神内涵。这是中国当代抽象艺术发展中独特的现象，有别于西方抽象艺术。

中国抽象艺术的文化特征并非源于对文化身份的刻意追求，而是在全球化进程中自然生成的地域性表达。评论家周爱民写道：“作为发生在中国本

土文化环境中的抽象艺术，其精神内涵和艺术表现语言不可避免地带有中国文化的痕迹。对中国抽象艺术的文化痕迹的察觉和辨析，并不是刻意求得一种文化身份。如同全球化的历史进程无法抹杀各地域及本土的文化差异而总是借着各种地域文化展现自己的姿态和面貌一样。对艺术问题的探讨，一方面，离不开人类社会共享的资源背景；另一方面各种艺术形态都是在具体的文化环境、社会现实及生活感受的基础上生长起来的，只有将这两者结合起来，才能揭示艺术富藏的价值及特性，才能获得艺术中细微且充满质感的东西”[145]。

在中国文化体系中，哲学思想的深度融通为抽象艺术的观念建构提供了丰厚的思想资源。孙克义指出：“儒、释、道”是中国传统文化的三大要素，具有丰富的潜台词和哲学思想。其中“释与道”更注重“意与感觉”[146]。从某种意义上说，中国传统哲学与抽象艺术形式之间，存在着精神维度上的契合与共鸣。

他进一步阐释道：“85 思潮之后，很多艺术家通过各种形式的探索几乎把西方美术史演练了一番之后，一些有识之士将目光转向本土文化。他们意识到当代艺术家不仅要学习西方艺术的历史和观念，更应学习东方的哲学，让中国传统文化儒、释、道三家的思想和学说成为中国抽象艺术的精神支柱。儒家讲入世，佛家讲色空，道家思想最具影响，老子的‘道’又称为‘无’‘天下万物生于有，有生于无’，只可意会不可言状。道家思想与抽象艺术

[145] 周爱民．抽象艺术与中国艺术精神[J]．清华美术，2011 年，卷 11：P57

[146] 孙克义．抽象艺术杂谈．2010-09-27 [电子资源]— URL：http://art.china.cn/voice/2010-09/27/content_3745753.htm (访问日期：2023.08.05)

所蕴藏的自由主义极为通灵，故而备受国内抽象艺术家的推崇。但是由于中国的传统艺术意识受儒学思想的束缚，长期排斥表现主义艺术，致使抽象艺术这一艺术形式至今未能得到官方认可，进而导致了抽象艺术在中国被边缘化”[147]。

正是在这样的文化回归与哲学重估中，一批中国当代艺术家开始重新审视自身的文化根基，将抽象艺术的语言实验与东方哲学的精神旨趣结合起来。艺术家余友涵（1943–2023）用一系列的圆圈来表达他的道家思想。他早在 1981 年便开始创作抽象绘画，1985 年的《圆》系列（图 8-6）也标志着其抽象风格的形成。与此同时，余友涵的艺术之路不仅受到了梵高和马蒂斯的启发，还深受抽象表现主义的影响。除了这些西方艺术流派的影响，余友涵同样汲取了传入中国的西方哲学思想的营养。

对于创作抽象艺术的初衷，余友涵说：“我对当时的艺术表现现实的东西非常厌烦，就想找一个象牙之塔，获得安定[148]。他读了许多中国和西方哲学的著作。但他自己也承认，老子《道德经》所表达的思想和他想要表达的是不谋而合的。老子的自然无为的主张，与我的个性比较合拍。这也充分体现了我们民族的智慧：朴素、含蓄。从而使得中国的艺术呈现出优美、典雅、自然的特点。既反对自然主义，也反对装腔作势和过火的炫耀技巧”[149]在他的作品中，纵横交错的短线不仅是“圆”的主要元素，也赋予了画面一种无穷无尽的运动感。在《2009.9.29》（图 87）这幅画中，深浅不一的笔触逐渐

---

147 同上

148 雅昌艺术网. 余友涵：画“圆”的过程 2020-04-16. [电子资源]— URL: http://news.zhuokearts.com/html/20200416/246189.html (访问时间:2023.08.01).

149 同上

排列，顺着走向流动，散布到周围，又向中心汇聚，最后形成一个整体的圆圈。其中阴与阳[150]、有与无、动与静、聚与散等相互排斥、相互吸引，和谐统一。

周长江（1950–至今）也从道家哲学中汲取灵感。他的创作以语言符号为核心，这一符号体系源自中国传统的道家思想。在他的作品中，图式往往体现出正与负的对立关系，进而营造出富含东方精神的视觉形式感与艺术氛围。这种带有内省特质与精神意蕴的表达，使其在中国抽象绘画的多元格局中展现出独特的艺术风貌。

周长江早期的艺术实践并非始于抽象绘画，而是深入投身于现代主义的探索之中。在这一阶段，他长期专注于塞尚绘画语言本体的演变研究。通过对现代主义的系统研习，他逐步构建起自身的知识体系，并实现了从具象向抽象的艺术转型。1983 年，周长江前往中原地区[151]进行采风与考察，其间参观了许多历史遗迹与文化名胜。传统的东方石刻，特别是霍去病墓上的石刻，让他领悟了艺术的精神。于是他决定以传统文化为背景，努力寻找当代艺术中与传统精神相契合的部分。因此，在 1984 年底，几件作品的问世标志着他“互补”概念的初步形成。从 1986 年开始，周长江便着手创作了一系列以“互补”为主题的画作（图 85 和图 88）。

他的《互补》（图 88）系列作品以道家思想为出发点：“西方抽象虽然已经完成了它的体系，但现代中国的抽象艺术风格应该与本土语境相关，而

[150] 阴阳——中国古代哲学的核心概念。在道家思想中，它指代宇宙间相互对立又相互依存的两种基本力量或属性，如明与暗、刚与柔、动与静、积极与消极等。二者并非简单的二元对立，而是处于此消彼长、和谐共生的动态平衡之中。

[151] 中原是中国历史地理概念，以河南为中心的黄河中下游地区，被视为中华文明的重要发源地和核心象征。

传统的‘道’的哲学——一元论、天人合一的精神与物质的存在，在这种新的媒介中可以充分表达它的智慧。从 20 世纪 80 年代以来，我的‘互补’系列绘画及其延伸作品正是基于这样的一种文化理想和愿望而进行的积极研究和创作”[152]。对于周长江来说，“抽象”并不是目的，“互补”也不仅仅是一个艺术概念。对于创作者来说，每一幅画都体现了艺术家的思考和心境。

因此，周长江以其独特的“互补”几何图式作为艺术切入点，深受中国道家哲学中阴阳相生观念的启发。这一哲学思想为其创作提供了丰富的灵感源泉。在其作品中，正形与负形之间的对比关系，不仅折射出人与人、人与宇宙之间的呼应关系，也呼应了古老文化的深层召唤。通过将传统文化精神转化为几何化的视觉语言，在文化符号的平衡与转化下，在图像中创造出强烈的视觉冲击力和吸引力。

如前所述，1989 年，在“第七届全国美术作品展”上，周长江的油画作品《互补系列 NO.120》斩获银奖[153]，这一成就无论对他个人还是对中国美术界而言，都是当时具有轰动意义的事件，标志着他在抽象艺术领域的探索逐渐得到了主流艺术界的认可与接纳。

申凡（1952－至今）抽象作品 2004 年至 2009 年，体现了他对中国传统山水画中“山水”的全新诠释，以及对自然的独特理解（图 89、图 90）。在传统的东方背景下，受到道教思想的熏陶，山为阳，水为阴。山的阳刚之美、水的阴柔之美，在申凡的山水画中被打破，他画的是弯曲的山、笔直的水，从而使“山水”有了新的形式和韵味。申凡将平面中的“水”覆盖上略带波

[152] 今日专访 | 周长江：“互补”是对内在文化的思考 2019-11-23) [电子资源] — URL: https://www.sohu.com/a/355614431_309976 (访问日期:2023.08.01).

[153]同上

浪、似撕裂又似连通的水平线条，将“山”消解在其中。这些由点与线构成的画面构图也许并不对称，但申凡却借用了中国传统绘画的美学理念，在边界处留白，从而达到画面的完美秩序。

一些中国艺术家，例如抽象艺术家梁铨（ 1948 年生），受到禅宗思想的启发。禅宗思想既不具有政治属性，也不依附于宗教形式，其核心是一种纯粹的精神体验。“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃。[154]。”所表达的是一种很高的开悟和修行境界。可以把这理解为人无所有，物无人，万物皆空的情况。“禅宗认为，万事万物的根本都是空性，通过空性可以看到一切事物和现象的非二元性。”[155]

绘画理论家马一鹰写道：“如果我们从禅宗这种思想与抽象艺术的精神旨趣形成契合。抽象艺术中的‘无形象’境界，恰与禅宗所悟之‘空境’相呼应‘艺术是人与自然的一种分离’。抽象艺术所追求的是一种沃林格尔在《抽象与移情》一书中所表述的‘将外在世界中单个事物从其变化无常的虚假的偶然性中抽取出来，并用抽象的形式使之永恒；通过这种方式，他们便在现象的流逝中寻得了安息之所’，抽象艺术表达的目的是把外物从其自然关联中，即从时空变幻不定的存在状态中孤离出来，使其成为一个纯粹的非具象的精神现实，净化一切依赖于生命的事物，从而使之永恒并合乎必然，使之接近一种绝对的价值”[156]。高名潞以“极多主义”概括 20 世纪 90 年代以来中国的抽象艺术。 并进一步强调“极多主义”是艺术家的艺术哲学和生活

---

[154] Люйцзу таньцзин. Перевод проф. Алексея Маслова. Сутра помоста шестого патриарха Хуэйнэна // http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Cytra%20pomosta.htm (дата обращения: 01.04.2024)

[155] Попова М. «Спасительная» миссия дзэн // Наука и религия. – М.: Всесоюзное общество «Знание», 1979. – № 11. – С. 41—44.

[156]马一鹰. 抽象艺术与禅. 2011-9-28. [电子资源]— URL： https://m-news.artron.net/news/20220314/n189424.html (访问日期：2023.08.0 2)。

哲学密不可分的一部分，极多主义的归宿是‘禅’”[157]。这里我们显然可以清晰地看到对上文所述“笔触”概念的暗示。

艺术家以直观感知进入“空”之境，将对自然的感悟升华为抽象的视觉语言，从而实现一种超越表象世界的审美体验。“禅宗的空性观念及其直观境界与抽象艺术的追求不谋而合，禅宗的空性观念初步寻求一种认识论的新意义。但它所表现和实现的恰恰是美学的艺术理念，而抽象艺术的思维方式的本源目标就是探寻一种超越时空幻境的永恒纯粹的视觉审美艺术理念。但在这样的艺术场景中，人们直观地感受到一种禅宗佛性的本体世界，可谓殊途同归”[158]。

无疑，抽象艺术家梁铨对禅宗的解读极为深刻。1981 年赴美国旧金山留学，接触到西方抽象表现主义思潮，使得他的艺术风格融合了中西视觉文化的双重特质。他的创作语言体现了一种西方抽象主义。梁铨通过吸收西方现代主义和当代艺术的经验，从语言和形式上回归中国著名的艺术传统，建构出既有别于中国本土艺术，又与西方艺术有所差异的美学。

2000 年以后，作品有了很大的变化，不仅色彩由原来的明艳变为了素雅，而且绘画材料也发生了变化，在画中所用的是茶、咖啡等（图 91）。从杭州到深圳生活后，梁铨开始修行禅宗。他讲述道：“翻看十多年前的作品，如烟的往事虚无缥缈得就好像没有发生过一样，那些五彩斑斓的经营位置和年轻时的豪情壮志，遥远得好像是别人的事。我已经从一个阶段迈向了另一个阶段。我的画面不再固守于面面俱到的‘满’，而转向对于‘空’的追求，

[157] 高名潞. 美学叙事与抽象艺术。

[158] 马一鹰. 抽象艺术与禅. 2011-9-28. [电子资源]— URL： https://m-news.artron.net/news/20220314/n189424.html (访问日期：2023.08.0 2)。

风格转变之时，我的心情很平静，甚至没有任何心情”[159]。梁铨认为此时他或许已进入创作的第二阶段，画物非物。导致梁铨创作风格发生转变，据说与他受到一块外婆的洗衣板的启示有关[160]。在梁铨眼中，其上的斑斓色彩、横竖条纹的结构，呈现出一种充满简约美感的画面，如同他的顿悟。

梁铨继续运用宣纸、颜料、墨水、手工绘制和拼贴等手法进行艺术创作，但其作品中鲜亮的色彩已多被淡雅的色调所取代。他摒弃了传统笔墨的固定模式，转而采用淡墨条纹的宣纸拼贴画法，构筑了一个既理性又克制的抽象视觉空间：它宁静、平和、悠长，同时又充满了张力和线条之美（图 92）。

当代中国抽象艺术家对传统艺术形式、材料与资源的转化和运用

书画同源、书画相通甚至书画一体的理论，早在晋代的王廙即有书、画、文三者合一的论述，后来在唐代的张彦远（815–877）、宋代的苏轼（1037–1101）、元代的赵孟頫（1254–1322）、明代的董其昌（1555–1636）和清代的周星莲、朱和羹等人的著述之中都以不同方式被屡屡提及[161]。

在此传统背景下，抽象艺术家常借用毛笔、水墨等传统媒介，通过书法书写所呈现的笔墨特质，以虚实结合、泼墨与渲染等技法，营造出独特的艺术效果。书法艺术中的线条、造型有着独特的魅力，可以用来表达抽象艺术所追求的自我表现、情感表达。抽象艺术家可以借鉴汉字的线条结构，利用字形和笔画的放置和组合来创造清晰的形式。

法籍华裔朱德群在抽象画中体现出来的东方意蕴，并非只是简单地将东方的文化元素拼凑于画面中，而是从中国文化的深层基因中探寻抽象的内涵

[159] Artchina 坐看云起: 梁铨创作风格与流变. 艺术当代. 2018. 17 (03): 70–73.
[160] 同上.
[161] 李旭.书法美学:“中式抽象”的一种可能[J].艺术当代,2018,17(09):96-100.

并加以转化。无论是草书还是传统绘画，皆强调“外感于物，内化于心”，笔端流露的并非物象的再现，而是气韵与生机的表现，这本身即是一种抽象过程。朱德群的作品与中国传统文化形成暗合：既有草书般的抽象形态表达，又兼具古典诗词式的意境表现，从而创造出以西方油画形式承载、以东方精神为根基的抽象艺术。

齐海平（1957－至今）从书法进入中国传统文化的境界，将书法艺术固有的节奏感与西方的抽象表现形式相结合（图 93）。他认为“中国书法是一门非常简单而又极其丰富的艺术，特别是草书，不仅具有绘画的元素，还体现了‘乐舞精神’”[162]，还指出‘书为心画，非常直接地表达人格心性’”[163]，祁海平的油画创作起初以写实、表现为主，20 世纪 90 年代中期以后转向抽象。因痴迷于书法美学，最终开始创作《冥》《迹》《诗》《词》《天地氤氲》《行草意象》等抽象艺术系列。在他的具象、形象以及纯抽象的油画风格中，可感受到提按顿挫、钩挑飞白，以及书法艺术独有的气韵与势能。齐海平系列作品呈现出气息、点画、落点等方面展现出“笔触收敛”的视觉特征，无疑是数十年书法实践的必然结果。

在中国抽象艺术领域中，齐海平的风格独树一帜。他以书法笔意构建宁静、空灵的宇宙景观，既简练又轻盈。他常常只用黑色一种颜色，但凭借其笔触的优雅与大胆，他的单色画作却呈现出立体感和层次感。

进入 21 世纪以来，中国抽象艺术家在本体语言与材料实验上持续深入，进一步拓展了艺术的文化边界。越来越多艺术家开始将视线投向各种具有传

---

[162] Чжэн, П. Исследование локального культурного духа в китайском абстрактном искусстве / П. Чжэн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1-1. – С. 317-327.

[163] 任薪雨, 李俊伟, 陈期凡. 墨气得氤氲 天地之象分——祁海平教授访谈录[J]. 天津美术学院学报, 2011(01):18-23.

统文化意涵的材料，使其获得新的生命与现代意义。在这一背景下，苏笑柏（1954－至今）的实践具有典型代表性。

大漆是一种东方材料。中国人在新石器时代就开始使用漆器。越南、日本和其他亚洲国家也以其漆器而闻名。生漆常与中国传统工艺联系在一起，且被认为非常具有民族特色。越南、日本、韩国和其他亚洲国家也以漆器闻名。但在离开中国之前，苏笑柏对漆一无所知。苏笑柏曾说道：“在杜塞尔多夫美术学院，有些教授用清漆作画，清漆是一种化学漆，与中国用天然材料制成的清漆有很大区别”。[164]

从 2002 年起，苏笑柏开始关注大漆这一古老材质，这为其早期西方油画抽象创作带来了重要转折。在研究漆器这种材质时，他被制作过程中采用的麻布包裹技术所吸引。他认为，这一过程让层层的清漆得以显露色彩的本来面貌，并用材料与绘画之间随意、自由的对话。

大漆的制作过程本身就很复杂，也很神秘，每位漆器艺术大师都有自己的秘密工艺和配方。中国漆器色彩体系简单，以黑色、红色为主，并加入其他颜色。唯有黑色的清漆，是在清洗过程中经过化学反应而产生的，所以这种黑色不断变化，极其迷人。

苏笑柏发现福建大漆这种古老而特殊的材料，还收藏了大量古代瓦当，并用生漆进行绘制。他常常对瓦当的新颖设计感到惊讶。每块瓷砖不仅要防雨，还要被另一块瓷砖覆盖。瓦面那微妙的起伏弧度，最终成为他后期拱形画作的重要灵感源泉。他的色块系列“考工”（图 94、图 95）较为简单，呈正方形或长方形，纯色较少，纹理均匀。有些表面有裂纹，或有轻微磨损，露

[164] 苏笑柏官网 [电子资源]—URL: https://suxiaobai.artron.net/about(访问时间：2024.0 4.0 2)

出底部的少许颜色，或增强漆面的光泽，从而产生不同的视觉变化。方形周围的直角经过圆润柔和的处理，营造出沉重、稳定的感觉或与材质形成对比。

苏笑柏做了大量的漆艺笔记、临摹和插图。清漆本身的质感，什么情况下会出现裂纹和裂痕，什么情况下会出现一种氧化。他将这种实验性的探索转化为艺术语言，逐步确立了个人独特的创作风格。在苏笑柏的作品（图 9 6、图 9 7 和图 9 8）中，中国大漆的使用被视为一种根本性的转变，重新构想了材料与绘画之间的关系。它通过时间累积的层次与质感，将艺术家的思想以视觉语言呈现出来。他将自己在德国学到的现代色彩理论融入传统材料中，建立了东西方之间的新对话。2016 年 G20 峰会，G20 峰会主会场为杭州国际博览中心的会议厅，背景中悬挂着苏笑柏的漆画作品《宣白》[165]。

与苏笑柏在材料层面所做的探索相呼应，孟禄丁（1962－至今）则在作品的观念性表达中进一步深化了抽象艺术的文化语义。他的《朱砂》系列通过对“朱砂”这一带有强烈文化象征意味的传统矿物材料的运用，构建起复杂的视觉隐喻系统。“通过朱砂的文化概念，赋予意义的存在另一层深层的体验，将治疗功效、文化理念、力量观念融为一体，传递出复杂、多维的现代语义。直线的向心性和对称形式使其在宗教仪式中具有一种荒诞感。孟禄丁的诠释，是将不妥协的艺术的平面性，转化为文化承载的深刻拓展。毫无疑问，孟禄丁的《朱砂》系列并不是通过语言去探索绘画本身，而是试图让绘画成为一种观念的符号”[166]。

“朱砂”系列作品由矿物颜料绘制的几何图形、特殊形状的画框等构成。

---

[165] 蒯乐昊.艺术家 | 苏笑柏 我像逃瘟疫一样逃开抽象表现主义[电子资源]— URL：https://www.nfpeople.com/article/8738(访问日期：2023.06.02)

[166] 顾黎明. 顾黎明 | 策之动——孟禄丁近作《朱砂》系列阐析.2019-11-23 [电子资源]——网址：(访问时间：2023.07.02)

除了主要材料朱砂外，艺术家还使用了雄黄和青金石。作品之间的组合关系营造出一种戏剧性的效果。这些几何形状是神秘符号和技术部件的转变和重组（图 9 9 和图 100）。除了朱砂外，还添加了雄黄和青金石。这些形式创造出新奇的视觉效果，以现代的方式唤醒灵魂，使古老的精神在当下鲜活起来，甚至延伸到未来。“我关注艺术形式语言背后的精神空间和生命意义。‘朱砂、雄黄’只不过是我用概念意识强加在材料上的材料，材料就是概念的引入”[167]。

王怀庆（1944－至今）的作品主要以明清古典中国家具为素材，并运用抽象、变形等手法来表达自己的艺术理念。作为吴冠中的得意门生，王怀庆在技法、观念及精神维度上都深受其启发。作品《没有家具的房子》（图 101）它分为两个部分，采用了浓郁的黑色，这种颜色有助于从混乱的家具中分离和解构秩序。这种视觉语言再现了中国古典家具的形式美学，更承载了艺术家对现代社会中“文化遗孤”现象的深切反思。不仅展现了中国家具独特的结构美，也展现了王怀庆个人对世界的情感表达。

王怀庆讲述：“我看到很多这样的古文物，没有家，没有依恋，没有用途。我将这种现象和此类事物称为“文化弃儿’。大家都忽视了他们。这种家具没有房屋，但是当你仔细观察它，它的部件，它的姿势，它的四肢，当你仔细阅读它时，你会看到过去的高贵和辉煌，但它的灵魂已经不知道如何继承它了”[168]。正是在对这些“无家可归”的文化符号进行重新审视与转化的

[167] 对话 | 孟禄丁 “朱砂 & 雄黄”通向超验世界的药引子 . 2021.07.15 [电子资源]— URL : https://www.sohu.com/a/477575368_149159(访问日期：2023.0 7.0 2)

[168] 郭红梅 . 从“家居”到“家具”—— 记王怀庆作品 .2008.03.13 [电子资源] — URL : https://www.gdmoa.org/exhibition/exhibitions/2008/xgwd_2008/200803/t20080313_6956.shtml (访问日期：2023 年 8 月 2 日)

过程中，王怀庆不仅赋予传统器物以新的生命张力，更以艺术的方式为被忽视的文化碎片开辟出一条再度凝视与重新阐释的路径。他的创作，既是一种对物质文化遗存的诗性凝思，也是一场对传统价值体系在当代语境中所面临困境的哲学性追问。通过对家具形体的解构与重组，王怀庆将具象物体转化为具有形式语言特征的平面与立面组合，使其摆脱功能性的束缚而成为纯粹的视觉符号，从而构建起一种嵌合了文化批判与形式美感的现代中国抽象艺术新图式[169]。

水墨语言的实验

自 20 世纪 90 年代以来，出现了许多超越传统绘画规范和趣味的水墨语言实验。邱德树于 1979 年创立了草草画社，旨在推广不寻常的艺术技巧。他的艺术生涯始于实验水墨画。1980 年代起，邱德树开始实践其独特的技法，将水墨、颜料与宣纸结合在一起，将其撕开再折叠、层叠，形成一种新的绘画语言。他将这种技术称为“裂变”（图 102）作品融合了中国书法和绘画艺术，有时甚至使用四五层不同色调的纸张来并置画中的对比色。他使用裂缝和洞作为视觉语言的象征，寻求衰败和选择的隐喻主题。

陈心懋（1954－至今）的作品以水墨与混合媒介表现的抽象图案的交织与融合为特色。他在创作中运用毛笔与水墨等传统材料，将具象的物象与平面的抽象元素结合，并融入拼贴的表现方式，从而拓展了水墨语言的边界。另一方面，各种非传统绘画材料也被引入到绘画中。值得注意的是，但其整体风格仍保有鲜明的东方美学意蕴。陈心懋《史书》系列绘画作品（图 103）蕴含深厚的中国传统文化元素，通过水墨与媒介的叠合，展现出一种跨越古

[169] 同上

今的文化回响与独特的视觉张力。

此外，王天德（1960－至今）与王南溟（1962－至今）等艺术家亦在水墨抽象的探索中发挥重要作用。他们通过跨媒介实践与水墨精神的再阐释，推动了水墨语言在当代抽象艺术语境中的延展。

视觉符号与语言体系建构

艺术家丁乙（1962－至今）1983 年毕业于上海工业学校。在余友涵的指导下，他接触了当代艺术，并开始创作抽象油画。丁乙的早期作品包括 1985 年的《破祭》（图 104）。之后，丁乙以十字符号为引导元素，并运用不同的色彩、构图、纹理（图 105、图 106）。其创作不仅是一种形式探索，更暗含对生命与宇宙关系的思考，强调个体生命在无限可能中的自我定位，从而推动了中国当代艺术从传统文艺观念的革新和贡献。

当代艺术评论家高名潞在《中国极多主义》一文中，将丁乙的作品归入中国“极多主义”的范畴。他指出，这一艺术形态既不同于西方早期抽象绘画，也有别于中国 20 世纪 80 年代的“理性绘画”，并非将作品视为艺术家精神的极端投射或宇宙精神的物质化体现，也不单纯将其作为物质客体来理解。相反，它表现为一种自然化、日常化与片段化的“流水账”式表达。在这种状态中，艺术呈现“无我”的姿态，却又处处显现“我”的痕迹，因而形成了艺术家与作品之间“你中有我，我中有你”的互动关系[170]。

与丁乙相似，陈强的抽象创作同样强调符号与图式，但陈强进一步增强了色彩的神秘温暖、图形的变幻莫测和多重层次感（图 107 和图 108）。一种类似于微型绘画的细节绘画方法，它使表面上的特定物体消失在闪烁的色彩

[170] 高名潞. 中国“极多主义”——一种另类“形而上”艺术[J]. 北方美术, 2003(02):4-7.

中。绘画中的变化使得他的作品充满魔力，调动着观者的辨别、分析、探索的欲望。

前文提到的艺术家孟禄丁另一作品《元速》（图 109）由八个大小相等的部分组成，这些部分描绘了向外延伸的圆形，而中心轴线则由艺术家在高速旋转织机上绘制而成。《元速》有无数色彩斑斓的色斑，由中心向外围一圈圈地喷洒，层层覆盖，营造出一种流动感。但它并没有在外部产生排斥力，而是在内心深处形成了一种令人眼花缭乱、着迷的视觉错觉。

策展人冯曦表示：“‘元’（中文‘元’，字面意思是‘最初的、根本的’——作者注）这个主题不仅有‘开始’和‘起源’的字面含义，‘元’，在形式上还带有圆形的语义，同时还具有零的形象和符号‘O’的属性。这是孟鲁丁作品中的一个重要元素和主要的语言系统[171]。事实上，孟禄丁采用符号系统。圆”并非象征性符号，而是一种运动过程的表征。他将圆的轨迹理解为空虚与不存在，仅留下运动的痕迹，正如圆的循环终将回到起点。与西方现代主义抽象艺术常以传达精神性为目标不同（如康定斯基通过色彩营造精神意味），孟禄丁强调绘画过程本身的意义，突出笔触的直接运动和色彩的和谐。他运用机械制图以取代手工操作，消解个体痕迹，却保留下圆形符号的秩序感，从而形成了自成体系的艺术语言。

另一位值得关注的中国艺术家是谭平（1960 年至今）从雕刻转向抽象的契机，源于 1987 年一次偶然的实验：在进行铜板蚀刻时因忘记控制化学反应时间而产生的特殊效果。1989 年，他赴德国深造，并在五年的学习过程中逐

[171] 北京日报．孟禄丁艺术个展带来“元速”和“朱砂”系列．2019.11.17 [电子资源] — URL :https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5ddc0e6a/contentApp/5b21d73be4b02439500383f1/AP5dd0b8eae4b0ab28c839653a.html?isshare=1(访问日期：2023 .08 .0 2)

渐将“时间”这一抽象要素提炼为其核心创作方法。在他的毕业作品《时间》（图 110）中，他将两块宽 10 厘米、长 1 米的铜板放在浓硝酸中，每隔半小时取出进行打印。经过十次这样的重复，这块带有现代主义几何抽象特征的铜板，随着时间的流逝，变成了一条条被撕裂的细条。他彻底告别了现实主义和表现主义，一切创作方向都集中在视觉探索这个朴素的目标上。

2013 年，谭平开始了艺术创作的最新探索，推出了《覆盖》系列（图 111），将其对纯抽象绘画形式的探索提升到了体现新时代气息的阶段。“覆盖”成为谭平抽象作品和方法论中的重要符号，赋予其创作以表演性测量。色彩的不断叠加和印刷赋予了绘画以表现力，创造了一种时间和空间的共享体验。谭平的作品总是处于一种未完成和重新开始的状态：即使一幅看似完美完成的画也会留下一种不完整的感觉。这种反复的覆盖与重构，构成了一系列对视觉表达的破坏、颠覆与修正，从而实现创作心理与形式语言的动态转化。随着时间的推移，每一幅画作都承载着艺术家在不同时刻的思考与情感，动情或理性，激情或静止。也可以说，“覆盖”的背后隐藏着艺术家的“个人历史”。

中国抽象绘画中综合材料与表现手段的探索

综合材料的引入为中国抽象绘画注入了新的活力。通过对多种材质的探索，艺术家不仅拓展了绘画的表现范围，也深化了抽象语言的可能性，使作品在情感表达与形式创新上呈现出更大的自由度。

艺术家谭根雄（1956 年－至今）在《紫禁城》系列作品（图 112、图 113）中，运用丝绸、织锦等材质，创作出代表独特东方视觉文化的作品。

陈心懋《史书》系列的重要抽象作品颇具纪念意义。在《史书》系列作

品中（图 114），艺术家对大众传媒的运用实现了重要突破，表现形式已超出中国画乃至水墨画的传统范畴。他在创作中大胆引入多种材质，除宣纸与水墨外，还包括印刷文字、塑料、石膏粉、麻纤维及橡胶等。这些非绘画材料的介入，使作品突破了传统绘画的界限。画面纹理层次丰富，甚至呈现出浮雕式的视觉效果，肌理丰富、色泽晦暗，并伴随若隐若现的墨痕、书写痕迹与印章符号，共同营造出厚重而神秘的历史感。《史书》不仅是艺术家表达与情感的承载体，也常以具有文化隐喻或象征意义的符号形态（如汉字）呈现，并通过印刷出版物的撕页组合成视觉图像，赋予作品独特的文化维度与媒介属性。

1989 年 5 月，画家刘刚（1965 年－至今）绘画作品《痕迹》入选参加第七届全国美展。这幅作品采用了画布上铜线等混合媒介技术制作，当时引起了很大的争议和争论，关于它是否可以归类为油画。刘刚教授在展览的评论中写道：“正是因为这次经历，国内美术界开始拓展对于架上布面综合材料艺术的认识与理解，抽象绘画也逐渐步入主流架上绘画的视野”[172]。

刘刚早期的创作注重对材料手段的探索与运用，深入研究工业材料与自然材料的性质与特性。作品通过抽象与解构，注重材料在社会与精神层面的指向，尝试打破架上绘画的传统表现框架，并借助新的视觉语言塑造开放而自由的构成，建构高度概念化的抽象语言秩序。

1993 年作品《平列的金属》（图 115）参加首届“中国油画双年展”，获大奖。本次双年展呈现的抽象艺术作品更加客观地反映了中国抽象艺术发展

[172] CAFA 展评丨刘刚：抽象语言中的“共有秩序”2020.09.04 [电子资源]— URL：https://www.cafa.com.cn/cn/opinions/reviews/details/8329417 (访问日期：2023. 08.02)

的阶段和面貌。作品《平行金属》同样呈现出符号化的线性语言形式，严格地位于一个平面上。由铜材质构成的金属世界保持着严谨的秩序和高度理性的一致性。

2000 年以后，刘刚将艺术实践与当代潮流紧密结合，并运用数字技术拓展了高科技材料的造型、铸造、切割和绘画（图 116、图 117），使其作品增添了更多的多样性。然而近年来，刘刚又开始回归纸墨。在他的作品《S642940901202》（图 118）中，他探索了一种微妙的平衡：控制趋势以及线条和色彩的发展。当涂上水并混合不同的颜料时，笔触的可控性开始呈现出一种自然、随机的特质。同时，这一过程中所形成的痕迹的多样性，代表着可控与不可控两种相反状态的结果。

因而，当代中国抽象艺术家的逻辑更加注重本土文化、哲学与宗教，更加注重强烈情感的表达，更加注重对艺术材料效果的探索与实验。此外，中国艺术家已经进入世界艺术舞台，并获得极大认可。21 世纪初，中国传统书法、水墨技法与油画、版画、金属、漆器、拼贴等现代技术的结合，在艺术家们的作品中得以充分展现，创造出独具特色的作品，使中国抽象艺术区别于西方艺术，并确立了其在全球绘画领域独树一帜的地位。

第三章吴冠中创作对中国新时期以来抽象绘画的影响及本土抽象绘画的发展前景

3.1 吴冠中的艺术贡献对抽象绘画发展的历史作用和价值

吴冠中对中国抽象绘画发展作出了不可估量的贡献。在他之前，抽象绘画在中国艺术谱系中始终处于边缘地带，既缺乏大众的广泛认同，也未被纳入主流艺术体制。然而，正如前文所述，早在 20 世纪 30 年代初期，当时一批先锋艺术家开始突破传统具象绘画的樊篱，探索纯粹视觉语言的表达方式，由此开启了抽象艺术的初步实验。但是，抽象艺术对大众的生活阅历和文化素养要求很高，其表达方式的复杂性也不利于直接有效地进行政治动员。另一方面，现实主义相对容易理解和接受，因此在那个动荡的时代主导了艺术界。

在新中国成立前后的艺术革新实践中，能够直接服务于革命的艺术形式，如木版画、漫画以及徐悲鸿[173]所倡导的现实主义改革，都广受欢迎。在“十七年”美术[174]、“文革”美术阶段，学院美术与中国画原有的自主性逐渐被削弱，其创作被要求承担政治教育与社会动员的任务。同时，艺术理论与艺术批评的发展也对艺术的发展产生了深远的影响。在这一语境下，这可能会导致现代主义艺术的道德和价值地位的弱化，因为此类作品可能被视为缺乏社会价值或与当时流行的艺术实践相矛盾。

文革结束后中国艺术界逐步走向复苏之际，1978 年 7 月，吴冠中写信给丁绍观、刘巨德等艺术家，呼吁发起一场“艺术解放战争，开创新风”，“打

---

[173] 徐悲鸿（ 1895-1953 ）是一位画家和版画家，是 20 世纪中国最早将民族艺术传统与欧洲绘画成就相结合的艺术家之一。

[174] “十七年”——从新中国成立到“文化大革命”前的十七年，叫“十七年”。

败保守派”。吴冠中在《美术》杂志先后发表《绘画的形式美》（1979）与《关于抽象美》（1980）（详见第一章）。然而，吴冠中关于“抽象”和“形式”的思想早在很久以前就开始萌芽：早在中学时期，他就对“刘海粟与徐悲鸿的报刊论战”产生了浓厚的兴趣[175]。

吴冠中十分推崇林风眠（1900—1991）、吴大羽（1903—1988）等艺术家。杭州艺术专科学校校长林风眠倡导将西方艺术思想融入中国传统艺术的新艺术运动。在该校任教的多位重要艺术家的林风眠、吴大羽、蔡威廉和林文铮等艺术家都是西方现代主义的拥护者，深刻影响了当时艺术教育的方向与风貌。

吴冠中艺术之旅始于巴黎求学时期，但早在赴法之前，他就在杭州国立美术学院学习中国传统绘画和西方油画。在 20 世纪的中国美术教育体系中，油画与中国画之间的分野，这种分野不仅表现为材料与技法上的差异，更折射出艺术观念和文化认同的深层矛盾。这段经历使吴冠中的作品与西方现代主义、民国时期[176]“归国人员”的力量以及“为艺术而艺术”的美学思潮形成了深刻关联。

吴冠中提出“形式美”与抽象艺术理念绝非偶然。他们的创作意识并非仅仅在 20 世纪 80 年代才涌现。如果要究其根源，可以追溯到 20 世纪上半叶，大批中国艺术家去法国留学。在二十世纪上半叶中国艺术转型的历史阶段，随着世纪初“勤工俭学”政策（国家资助艺术学者海外研修的计划）的实施，大批中国艺术家赴世界艺术创作与教育重镇—法国深造。这批留法中国艺术

[175] 吴冠中.吴大羽——被遗忘,被发现的星[J].美术观察,1996(03):32-34.

[176] 1949 年以前中国国家的正式名称。

家选择了中国美术由传统走向现代的发展道路。由此形成了多种思潮、多种流派、多种风格，为现代中国艺术史理论研究提供了实践基础。其中多数人作为开拓者，倾向于探索现代化道路，追求西方学院派艺术理想，徐悲鸿、常书鸿（ 1904-1994）、吴作人（ 1908-1997 ）等皆属此列。而林风眠、刘海粟（1896—1994）、庞薰琹（1906—1985）、潘玉良（1895—1977）等巴黎美院培养的艺术家，则以其创作促进了中国艺坛带有抽象主义、先锋派及野兽派特征的新兴流派的诞生与既有风格的转型。由此形成了二十世纪中国绘画现代性的两种叙事路径，其中后者更从根本上奠定了中国抽象艺术后续发展的基调。

吴冠中认为：“美、形式已经成为一门科学，是可以分析、可以划分的”，与此同时，他又强调：“油画要民族化，中国画要现代化”[177]。同样，吴冠中也认为：“脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零。”[178] 对这一思想的完整解释是这样的：“构成画面，其道多矣，点、线、块、面都是造型手段，黑、白、五彩，渲染无穷气氛，孤立的色无所谓优劣，品评孤立的笔墨同样是没有意义的。笔墨只是奴才，它绝对奴役于作者思想情绪的表达，情思在发展，作为奴才的笔墨手法永远跟着变换形态。所以，脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零，正如未塑造形象的泥巴，其价值等于零”[179]。并进一步阐释道：点、线、块、面等均为造型手段，色彩与笔墨若失去画面的整体建构，便不再具有独立意义。笔墨在其观念中仅为“奴才”，必须服务于思想与情感的表达，随着情感的发展而不断变形。这一论断直接抵触了

[177]吴冠中.绘画的形式美[J].美术,1979(05):33-35+44.
[178]吴冠中，笔墨等于零，中国书画[J]，2005 年第 9 期，第 2 页
[179]吴冠中：艺术创作要真诚，脱离了具体画面孤立的笔墨，其价值等于零！2020.10.21 [电子资源]—(访问日期：2024.04.02)

现代主义艺术中对形式自主性的强调。这种观点与传统意义上的当代艺术格格不入，但它体现了当代艺术追求自主的本质，与20世纪中国民族复兴思想的交融。

吴冠中将新中国成立以前已经出现的现代主义艺术倾向、20世纪80年代关于艺术语言纯化的理论讨论，以及20世纪90年代以后中国本土化抽象艺术的发展进程联系起来，在很大程度上推动了中国绘画从题材中心、叙事中心向形式语言和审美本体的自觉转型。吴冠中对20世纪中国艺术发展方向所产生的深远影响，凸显了研究其历史地位的重要性。对其艺术实践与理论建构的考察，不仅有助于揭示艺术家个人的创作道路，也有助于理解中国当代抽象艺术发展的历史逻辑、文化内涵和本土化机制。吴冠中既是中国当代抽象艺术发展史上的重要人物之一，也是近百年来中国艺术现代化进程中的关键环节。其将抽象语言与文化认同、本土特征和形式美学相结合的艺术理念，为中国当代抽象绘画的进一步发展提供了重要理论参照与实践基础。在这一历史语境中，中国当代抽象艺术的形成一方面吸收了前人的理论思想和实践经验，另一方面也不可避免地面对理论建构不足、艺术教育薄弱、商业化压力及文化主体性重建等现实问题。这些问题在21世纪中国抽象艺术研究中仍然具有持续的现实意义。

吴冠中的“点—线—面”构成法则及水墨留白、色块点缀等绘画语言，在当代时装设计、瓷器、建筑设计等领域得到了广泛的应用和创造性的诠释。已被广泛借鉴并转化于时装与瓷器设计之中。

艺术家邱棋（1992年－至今）巧妙融合吴冠中绘画语言的精髓，特别是其独特的色彩表现手法。受其作品深刻启发，笔者创作了《忆皖南》系列陶

瓷作品。该系列在设计理念上突破传统：首先，整体造型大胆采用方形结构，一改传统茶具以圆形为主的固有形态，通过几何重构强化了点、线、面的构成关系，在视觉上营造出更为方正典雅的现代美感；其次，在壶盖等细节设计上，创新性地融入了吴冠中画作中特有的白墙黑瓦建筑的文化符号，通过直线造型中精妙的转折变化，既保留了现代设计的简约气质，又巧妙传递出浓郁的乡愁意蕴与地域文化特色。这种设计语言既是对传统符号的当代转译，也是对吴冠中艺术精神的创造性延续。孙杨在硕士论文中根据吴冠中抽象绘画作品为灵感，通过对其作品点、线、面等元素的提取，结合面料材质，设计出一系列成衣。

吴冠中抽象绘画语言在 21 世纪扩展到陶瓷、时尚等美学和日常生活领域，不仅展现了其内涵的普遍性和持久价值，也凸显了中国抽象绘画在全球化背景下的文化独特性和创新潜力。

3.2 中国当代抽象绘画的问题与发展路径

抽象绘画的出现堪称西方艺术史上的划时代事件。自改革开放政策实施以来，中国抽象绘画始终与社会开放进程同频共振，迄今已走过四十余年的发展历程。当前，中国抽象绘画多元流派的发展正面临多重挑战：抽象艺术理论体系的建构缺失、商业化和庸俗化、教育问题以及审美趣味的培养等。

抽象绘画理论基础的缺失

1906 年，瑞典画家希尔玛·阿夫·克林特 （1862-1944）创作了抽象画《原始混沌》，1910 年康定斯基也绘成了他的首件抽象绘画作品。与此同时，法国艺术家罗贝尔·德劳内（1885-1941），弗朗西斯·毕卡比亚（1879-1953），

俄罗斯画家卡济米尔·马列维奇（1879-1933），荷兰艺术家皮特·蒙德里安（1872-1944）、捷克艺术家弗朗齐歇克·库普卡（1871-1957）和德法艺术家让·阿尔普（1866-1966）也开始创作抽象画此后的十余年间，俄耳甫斯主义、至上主义、构成主义等各种画派相继涌现[180]，席卷了欧洲艺坛。

这在艺术史学家阿尔弗雷德·巴尔的著作《立体主义与抽象艺术》[181]中可以清楚地看到（图 119）。在这幅插图中，他梳理了现代欧洲绘画的脉络，涵盖综合主义、新印象派、野兽派、立体主义、表现主义、未来主义、达达主义、纯粹主义、超现实主义，以及多种抽象流派如俄耳甫斯主义、至上主义、构成主义、风格派与新造型主义。最终，巴尔将这些流派的发展方向概括为非几何抽象与几何抽象两大路径，从而将抽象艺术置于现代艺术发展的前沿。与此同时，康定斯基恢复了绘画中色彩的意义。他的两部著作《论艺术的精神》[182]和《点、线、面》[183] 两部著作中，基于现代色彩学的理论框架，系统阐述了色彩作为独立视觉元素的表现力及其所承载的精神内涵，从而为现代抽象艺术的发展奠定了重要的理论基础。

一个多世纪以来，西方艺术稳步地、一步步地从印象主义演变为抽象表现主义。与此同时，在中国，从苏联传入的社会主义现实主义艺术文化长期占据主导地位，对艺术和教育产生了深远的影响。新中国成立后，以苏联现实主义为主导的教育模式在文化教育领域留下了深深的痕迹。文化大革命期

---

[180]Гаврилин, К. Н. Строгановская школа живописи: классическое наследие и актуальные тенденции / К. Н. Гаврилин, Г. К. Кошелев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – № 3-1. – С. 84-92.

[181] Barr Jr A H. Cubism and abstract art. Routledge, 2019.

[182]Кандинский В. О духовном в искусстве. Рипол Классик, 2016.

[183]Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Азбука-Аттикус, 2023.

间，现当代艺术受到阻碍。这一时期在艺术发展领域，尤其是在抽象艺术的教育和理论研究方面，留下了明显的空白。改革开放后，中国艺术家接触到西方艺术，决定填补教育的空白。不仅深入学习了艺术手法和表现形式，还深入学习了理论知识和价值取向，以摆脱对西方模式的盲目模仿，探索自身的发展道路，从而塑造了中国抽象艺术独特的元素和趋势。这是一个漫长而循序渐进的过程，至今尚未完成，理论基础的深度和广度仍然是中国抽象艺术面临的主要问题。

抽象艺术的市场疏离：商业化语境下的价值危机与平庸化

随着抽象艺术逐渐成为人们购买和收藏的热门话题，艺术市场也面临着对抽象艺术的滥用和误解，以及商业化的问题。

抽象艺术常常为现代室内创造独特的装饰效果，也吸引了一部分追求时尚的消费者。这种情况可能会导致市场上出现越来越多的功利性艺术品，以及一些“伪抽象”艺术品。只注重形式表达，忽视艺术深度的“抽象”作品。甚至一些知名的抽象艺术家有时也会为了迎合市场需求而放弃进一步的艺术探索。

抽象艺术最初是对过时的人造观念的挑战，也是对过时的审美观点的反叛。但如果它走向过度商业化和平庸化，那么这种艺术形式的初衷或许就会被遗忘。因此，每一位抽象艺术家都要坚持自己的创作诉求，避免随波逐流。总体来说，艺术家和艺术消费者必须清醒地认识到这个问题，共同行动起来，维护抽象艺术的独立性和创新性，防止商业化和平庸化的负面影响。

教育问题与审美趣味的培养

欣赏抽象画需要观赏者具备一定的艺术品位和天赋。然而，当前的艺术教育可能没有充分涵盖或强调对抽象艺术的理解和欣赏。因此，提高公众教

育和欣赏抽象艺术的能力是一项持续的挑战。

中国美学和艺术教育历来重视学院派绘画技巧的培养，而抽象艺术则更注重情感和内在思想的表达。因此，亟须改革创新美学教育的实践和方法，以培养学生的自我表达和反思能力，使其与抽象艺术的特点和潜力相匹配。尽管近年来中国艺术教育发展迅速，但抽象艺术理论的教学仍然相对薄弱。其难点包括教材编写、课程规划以及教师培训不足等。因此，引入新的教学方法，改进和拓展课程，培养学生的原创性和创新性思维，能够显著提升大众对抽象艺术的鉴赏能力。

此外，抽象艺术传播范围相对有限，教育基础不足，严重削弱了其在市场、展览和学术体系中的地位。正如研究者张晓玲和孟禄新所指出的，“中国抽象艺术的天然脆弱性在于缺乏系统性的社会机制和批判体系的支持”[184]。与此同时，在西方国家和美国，抽象艺术在二战后获得了官方博物馆、基金会和艺术市场的广泛认可，并与当代哲学、社会批评、心理学等领域建立了互动，从而发展出一套完整的理论框架和广泛的传播网络。

3.3 吴冠中经验对当代中国抽象绘画路径发展的前景

在本土文化语境中寻找抽象绘画的发展道路

吴冠中的艺术经验对于中国当代抽象绘画的未来发展具有多重启示。首先，他坚持抽象艺术不能脱离自然、生活和人的情感经验，提出了“风筝不断线”的艺术观念，这为当代抽象绘画避免空洞形式化和伪抽象倾向提供了重要参照。其次，他通过艺术作品实践，说明中国抽象绘画的发展不应是对

[184] 张晓凌，孟禄新。《另一个世界——抽象艺术》。-92p.

西方抽象艺术的简单模仿，而应是在中西艺术资源之间进行创造性转化。再次，他关于形式美、抽象美和艺术语言纯化的理论，有助于重新确认抽象绘画的本体价值。由此可见，吴冠中的艺术经验不仅具有历史意义，也能够为中国当代抽象绘画在本土化、全球化、商业化和数字化语境中的未来发展提供理论参照。

中国抽象绘画与西方抽象艺术相似，都力图寻找超越具象、超越形象，指向生命经验、精神表达与形而上思考艺术表现形式。回归自身古典艺术传统——书法、绘画、哲学和人文思想——已成为抽象艺术发展的重要因素。同时，在全球化的背景下，中国抽象艺术必须克服地域和文化的局限，才能从跨文化视角进行抽象艺术实践。这需要对全球抽象艺术的发展趋势有深刻的理解，更重要的是，需要具备将其他国家的文化艺术吸收和转化，使其成为自身民族艺术语言的能力。

在这一问题上，吴冠中的艺术实践具有典型意义。他并没有把中国传统文化视为抽象艺术现代化的障碍，而是将其转化为抽象语言生成的重要资源。他从自然物象中提炼审美结构，从书法线条、水墨节奏、虚实关系和山水空间中寻找形式依据，并将这些因素与西方现代主义的构成意识和形式观念相结合。由此可见，中国当代抽象绘画的未来发展，既不能停留在对传统符号的表层使用上，也不能简单追随西方抽象艺术的既有路径，而应在传统资源与现代形式之间建立更深层的转换关系。

所以，中国抽象艺术的未来不仅在于研究和教学，更在于突破传统框架，探索和创造新的全球艺术方向和语境，包括汲取本土艺术传统。在现阶段，简单地追随西方抽象艺术的道路是行不通的。唯有重新思考自身的哲学和传

统，探索语言的抽象本质，中国艺术家才能彻底摆脱对西方抽象艺术的过度模仿和空洞的形式抽象，走上创造独具中国特色的抽象艺术的道路。

因此，吴冠中的意义并不只在于他个人完成了从具象到抽象的艺术转型，更在于他为中国抽象绘画提供了一种具有持续启发性的思维方式：以现实经验为基础，以民族文化为资源，以形式语言为核心，以现代转化为路径。在21 世纪，中国当代抽象绘画只有在保持文化主体性的同时积极吸收新的媒介与观念，才能避免沦为西方样式的复制、传统符号的表层拼贴或数字技术生成的视觉模板。吴冠中的艺术经验正是在这一意义上，为中国抽象绘画未来的发展提供了重要的历史参照与理论启示。

数字化挑战与创新的引入

需要指出的是，数字化和人工智能图像生成并不是吴冠中所直接面对的问题，但吴冠中的艺术经验仍然能够为数字时代中国抽象绘画的发展提供价值参照。他理论的思考提醒我们，数字技术可以拓展抽象绘画的媒介形态，但不能替代艺术家的主体经验、审美判断和精神表达。

随着数字技术引入到艺术文化的各个领域，包括中国抽象绘画在内的传统艺术实践面临着不可避免的变革和挑战。本研究重点关注数字化及其对中国抽象绘画的影响，确定主要趋势、机遇和威胁，并提供保护和发展这种艺术形式的创新策略。

在现代计算机出现之前，人们曾尝试使用电子设备来创建图像。1952 年，研究员本·拉波斯基[185]（Ben F.Laposky）通过用示波器拍摄波动和振荡，创

[185] 本杰明·弗朗西斯·拉波斯基（1914-2000）是一位美国数学家、艺术家和绘图员。他被认为是第一个使用示波器作为工具来创作抽象艺术的计算机图形学家。

作出了世界上第一幅数字计算机艺术作品《振荡》（图 120）。在早期阶段，计算机图像通常被称为电子图纸或自动化图纸。拉波斯基进一步引入转速可调的旋转滤光装置，发展出色彩层次更为丰富的抽象图像表现形式。他是第一个运用电子设备创作艺术图像的人，他将这种图像定义为“电子抽象”[186]。

1963 年，就职于美国新泽西贝尔实验室的工程师迈克尔·诺尔[187]（A. Michael Noll）偶然注意到实习生因程序错误而生成的无序数据图像，由此察觉到计算机程序在图像生成方面的潜在可能性。他的设计作品大多是抽象艺术的模仿。他编写了一个基于随机化算法的程序代码来构建图像。第一个这样的可视化是《高斯二次方程式》（图 121），灵感来源于水平和垂直短线构成的结构方法，这是蒙德里安作品的显著特征。该作品包含计算机生成的几何形状，其中的线条随机地以直角放置在不同的轴上[188]。诺尔 1964 年的作品《带有线条的计算机构图》（图 122）同样是对蒙德里安风格的电子化转译。

到了 20 世纪 70 年代，赫伯特·弗兰克[189](Herbert W.Franke)是最早提出计算机图像概念的理论开发者之一。1957 年，他出版了一本富有远见的书《艺术与建筑》，其中包含了关于“技术与艺术过程融合”的渴望。弗兰克与歌德学院合作，展示了自 1971 年以来首次在 200 多个国家开展的数字艺术全球调查；同年，《计算机图形学：计算机艺术》出版，被广泛认为是第一部全面的数字艺术集锦[190]。他写道：“以实验的方式使用新乐器为以非常规方式

---

[186] Шифрин, А. Е. Истоки развития электронного искусства / А. Е. Шифрин // Артэфакт. - 2022. - №18. - С.83-92.

[187] 迈克尔·诺尔（生于 1939 年）是一位美国艺术家，也是数字艺术的先驱之一。

[188] 赵炎.从画布到屏幕——作为抽象艺术的数字图像与计算机艺术的发端[J].艺术评论,2019,(02):33-39.

[189] 赫伯特·维尔纳·弗兰克（1927–2022）是德语世界最著名的科幻小说作家之一。他还涉猎未来学、计算机图形学和数字艺术，是混合艺术运动的先驱。

[190] Herbert Frank Illuminating the Invisible.[电子资源]
https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/herbert-w-franke-illuminating-the-invisible (访问日期 2024.09. 30)

表达艺术理念开辟了巨大的机会；这项工作的成果对于发展一种新型美术具有重要价值。计算机图形学的目的之一就是充当传统艺术、技术、科学和生活之间的桥梁”[191]。此外，查尔斯·祖里[192]、弗里德·纳克[193](Frieder Nake）、格蕾丝·赫特林[194](Grace Hertlein）等理论家通过发展和扩展数字艺术的理论基础为其发展作出了贡献。

如今，越来越多艺术家将计算机技术融入创作，在与数字特性的融合中重构设计语境，并朝着更高效运用人工智能的方向演进。陈抱阳（1989 年－至今）的作品《山水重构》利用算法程序重新构想传统山水画（图 125-126）。他说：“这次去美国之后，我的第一个反应是，人们寻找文化符号的时代已经结束了，把中国的文化符号直接带进展览是行不通的”[195]。对于艺术家来说，计算机世界包含着无限的创造力和技术可能性。他提倡将中国传统艺术的内容进行数字化转化，从而创作了他的第一套完整的系列作品《山水重构》。“无论是迷宫中的 VR 体验，还是《重建风景》中程序生成的图像，我一直痴迷于建立规则和规范，然后寻找打破它们的机会。对我来说，规则就像一场棒球比赛，我必须与不同垒上的球员合作，球棒的回声、球鞋的摩擦力、他们留下的痕迹——这就是我的工作”[196]。

自 20 世纪以来，抽象艺术经历了众多流派的演变，这使得当代抽象艺术家难以找到新颖独特的审美表达方式。抽象艺术比现实主义艺术更难创新，

---

[191] Савицкая. Т. Е. Культура XXI, новые мутации на рубеже тысячелетий.// Культура в современном мире. Выпуск-3. М. Изд. РГБ. 1999г. стр. 3-28.

[192] 查尔斯·丘里（1922-2022）是一位美国艺术家，被誉为“数字艺术和计算机动画之父”。

[193] 弗里德·纳克（1938 年出生）是一位德国数学家、计算机科学家和计算机科学先驱。

[194] 格蕾丝·赫特林（1924-2015）是一位美国艺术家，也是计算机自动化和数字艺术领域的专家。

[195] 最好的艺术是游戏：“陈抱阳：算法速成斑”展览在浙江美术馆正式开幕 2021-08-20 https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/8330841 (访问日期 30 . 09 .202 4)

[196] 同上

因为现实主义艺术形式的丰富性和多样性大大超出了抽象艺术的创作工具。而这些固有的局限性不可避免地导致了模仿和重复的问题。近年来，抄袭和人工智能图像生成问题尤为突出，成为全球化面临的主要挑战之一。

在现代数字化、信息技术飞速发展的今天，最新的数字技术与艺术早已结合在一起。全球范围内涌现出丰富多样的当代艺术创作方式：数字三维成像、各种数字工具、动画程序、虚拟现实创作以及绘画，这些共同催生了抽象艺术这一重要的新兴领域。正如雷淑娟在《数字抽象艺术：对抽象艺术的再认识》一文中所指出的：“数字抽象艺术背后没有艺术陈述，也没有可以直接应用的神秘哲学。在这背后是另一种智能——人工智能。与 20 世纪的抽象艺术相比，数码抽象艺术还创造了一个虚拟的世界，这是数码技术可以深入渗透的一个新领域”[197]。在创作多元、风格纷繁、竞争日趋激烈且快速变迁的时代背景下，中国抽象艺术的发展亟须回到“主体性建构”的核心议题。对于艺术家而言，自我生成与内在成长不仅是个人创作的动力机制，更是抽象艺术得以确立精神内涵与文化品格的关键前提。唯有在高度自觉的主体意识引导下，抽象艺术才能超越形式层面的模仿与拼贴，转向对个体经验与文化记忆的深层表达。每位抽象艺术家都应当探寻具有独特身份认同的精神自觉与自我认知。

数字化技术为中国抽象绘画的创作空间拓展提供了独特机遇。数字绘画板与虚拟绘画软件的应用，使艺术家能够创作出具有更丰富肌理、光影与色彩效果的作品，极大丰富了艺术表现的可能性。其中一个关键的是通过 VR 和 AR 与观众进行互动。 虚拟和增强现实的引入为与观众的全新互动开辟了

[197] 雷淑娟.数字抽象艺术:对抽象艺术的再认识[J].装饰,2007(02):18-19.

机会。艺术家可以创作出让观众沉浸其中、互动甚至改变艺术元素的作品。这不仅拓宽了观众的体验，也增加了他们对艺术的参与度。

中国抽象绘画数字化的主要挑战之一是丧失作品真实性和同一性的风险。数字技术的使用会导致标准化和传统特色的丧失，这对艺术的独特性构成威胁。数字技术的发展也引发了版权和数字安全方面的新问题：复制和伪造作品变得更加容易，这可能侵犯艺术家的权益，并降低他们的创作动力。数字技术的普及可能会降低艺术家掌握传统绘画技法的积极性，造成手工技能和技巧的流失，并可能影响艺术的整体质量。值得注意的是，数字技术与绘画的成功融合需要在传统与创新之间取得平衡。只有既保留传统艺术的独特特征，又能运用新技术，才能确保中国抽象绘画在数字时代保持其价值和真实性。

能够使用数字技术可能会降低艺术家掌握传统绘画方法的动力。这会带来失去传统技能和技术的风险，从而影响整个艺术的质量。需要注意的是，数字技术与中国抽象绘画的成功融合，需要在传统与创新之间取得谨慎的平衡。保留传统艺术特色的同时引入新技术的做法，可以确保中国抽象绘画的价值和真实性在数字时代得以保留。

中国抽象艺术家可能正在使用数码平板电脑来创作更细致、情感更丰富的作品。交互式界面使他们能够以更高的精度控制纹理和颜色，同时仍然保留传统的笔刷和笔触元素。使用虚拟绘画程序使艺术家可以自由地尝试形式和结构。您可以通过结合传统图案和创新的数字元素来创作独特的作品。

为了克服作品真实性和身份丧失的威胁，艺术家可以实施区块链技术[198]。

[198]区块链是按照一定的规则构建的连续、有序、链式的信息区块列表。区块链因其透明度而为艺术品收藏家提供了优势。

每项工作都可以记录在区块链上，提供透明度和长期认证。

在数字时代，保留传统非常重要。艺术家研究者可以创建教育项目和资源，旨在将中国抽象绘画的传统技法传承给后代。为艺术家搭建虚拟平台，让他们交流思想和经验，探讨新技术，有助于推动中国抽象绘画在数字时代的集体发展。支持艺术家共同探索和运用数字技术的集体项目和联展，能够促进创新社群的形成。运用数字技术，系统地构建创作过程，使艺术家能够在保持传统与创新平衡的同时，更好地组织他们的工作。艺术家研究者必须适应不断变化的观众需求，回应他们的需求，并进行创新，以应对当代艺术的挑战。

中国抽象绘画作品的数字化转化丰富了艺术和审美视角。“数字技术在艺术作品创作中的应用，不仅通过艺术品的造型、色彩、材质等达到了现实作品的艺术冲击力，而且还创造了一个虚拟的艺术空间”[199]。这种艺术与现实相融合的形式拓展了审美视角。

在探讨艺术作品的展览潜力时，有几个关键方面尤为突出。数字艺术能够实现作品与观众之间的互动，而虚拟空间的氛围以及声光效果的运用，则营造出一种仿佛再现艺术创作过程的错觉。虚拟现实艺术能够解构艺术作品的任何阶段，并展现从概念内容到技术实现的整个创作过程，从而创造出一种全新的视觉感知体验。此外，从艺术创造力和美学的角度来看，对艺术作品进行数字化再诠释，为拓展其形式和内容提供了最佳契机。首先，作品形式的变化是对原作品理念的修改，利用数字技术拓展其形式，将静态的形式

关于艺术作品的信息可以记录在开放的登记册中，这使得核实数据和验证画作的真实性变得容易。买家可以追踪其来源、查明其所有者并检查所有之前的交易。

[199] Li Y. Abstract painting: The formation of new aesthetics in post-Mao China //Modern Chinese Literature and Culture. – 2021. – Т. 33. – №. 2. – С. 49-97.

转化为动态的作品[200]。其次，在视觉呈现层面，通过调控灯光变化及运用特殊材料，作品得以实现色调的动态转变，进而增强与观众之间的互动和谐性。第三方面体现为图像与声音的数字化表达。多种形态的交互影像、声音交互及交互装置，不仅拓展了抽象艺术的表现维度，也为观众营造出新的参与方式，从而强化了其社会意义。此外，数字化转型促进了表现手法多样、内涵丰富的抽象作品的产生，不仅推动了艺术创造力的进一步拓展，也加速了艺术价值在经济层面的转化。

抽象艺术的数字化显著促进了艺术和创造性思维的拓展。艺术创造性思维的拓展过程涉及对过时观念的解构、对平庸的突破以及新思想的产生。从单向思维转向多向、立体化和动态化的思维模式，正成为抽象艺术作品的一个显著特征。多向、多极化的艺术创造性思维为抽象艺术作品的完善和创新概念的引入奠定了思想基础。

因此，一个重要的发现就是在实施数字技术时需要在传统与创新之间取得谨慎的平衡。在引入新技术的同时保留中国抽象绘画的特色，是保存艺术价值和真实性的最好方式。尽管数字化带来了挑战和威胁，但它也为创造性发展和文化遗产的保护提供了独特的机会。随着适应的需要，新的艺术表达方式和形式也有机会出现。因此，数字化语境中的中国抽象绘画不能仅以技术更新作为发展标准，更应关注艺术语言是否具有内在逻辑，作品是否承载真实的精神经验，以及其是否延续中国艺术传统中的文化主体性。吴冠中的艺术经验在这里具有持续启示意义：抽象艺术既要追求形式创新，也不能切

[200] Yang G. Abstract art as a modernist direction of the Chinese culture //Museum Management and Curatorship. – 2023. – T. 38. – №. 2. – C. 195-209.

断与现实经验、民族文化和情感表达之间的联系。

在伪抽象主义、数字化和当代媒介技术问题语境下保持抽象绘画的本质

如同其他国家一样，中国各种商业和社会文化因素影响着抽象艺术的发展，也由此产生了伪抽象主义的问题。伪抽象主义指的是那些为了追求商业成功或满足市场需求，而借用抽象艺术的形式特征和前卫性的作品。这类作品实则缺乏真正的内在创造力与精神深度，仅仅是为了迎合某种潮流或公众兴趣。一些艺术鉴赏家和评论家认为，伪抽象主义是对艺术纯粹性和真正创造力的稀释。

在当代艺术界，伪抽象作品的出现凸显了艺术与商业之间的冲突。一些艺术家敏锐地意识到市场对传统艺术形式的需求，因此刻意创作伪抽象作品。对于艺术市场和观众而言，识别和评价真正的抽象作品变得更加困难，因为伪抽象已经部分取代了真正的抽象艺术。

从吴冠中的艺术经验来看，伪抽象主义的主要问题并不在于其使用了抽象形式，而在于其缺乏真实的情感经验、文化内涵和形式语言的内在逻辑。吴冠中提出的“风筝不断线”观念，为反思伪抽象提供了重要参照。真正的抽象并不是脱离现实经验的空洞图式，而是在自然经验、生命体验和文化记忆中提炼形式结构与精神力量。对于当代抽象艺术而言，这一观念有助于重新确认抽象绘画的精神基础和文化主体性，使抽象艺术避免沦为单纯的形式游戏、装饰图像或技术生成的视觉模板

西方抽象艺术理论也为理解这一问题提供了重要参照。美国艺术理论家鲁道夫·阿恩海姆[201]在 1954 年发出警示：“如果艺术仅仅意味着对自然事物

[201] 阿恩海姆，鲁道夫（1904–2007）——美国人 作家，电影学者 和 影评人、美学家、心理学家、教师、

的再现，仅此而已，那么我们就几乎不可能理解艺术在社会发展的任何阶段所被赋予的光荣角色。对艺术的高度欣赏，取决于它能帮助一个人认识世界、认识自己，并向他展示他所理解的东西和他认为真实的东西。世界上的一切事物都是独一无二的、个体的，不可能存在两件完全相同的事物。然而，一切事物都是由人类思维所理解的，而且之所以能理解，只是因为每个事物都由不仅是某个特定物体所固有的瞬间组成，而且是许多其他事物甚至所有事物所共有的瞬间”[202]。这种观点为我们辨析真正的抽象艺术提供了重要启示—艺术的视觉形式不应是技巧的终点，而应是精神传达的媒介。

根据沃林格观点，体现在一定的艺术方向中的艺术意志不是庸俗的资产阶级世界观，不是庸俗的心理学，也不是视觉的生理规律。相反，它是一种世界情感,类似于柏格森[203]的生命冲动或叔本华[204]和尼采[205]所认为的非理性意志。艺术不是小玩意，不是通过享受线条和色彩的形式美来缓和生活冲突的一种方式。沃林格曾写道：“线条、形式的价值，对于我们来说，在于它们所代表的生命的价值。它们的美丽是通过我们投入其中的生命情感而获得的”[206]。

在此基础上，康定斯基提出的“内在必然性”[207]理论成为抽象艺术本体建构的重要基石。他认为，真正的艺术并非外在再现，而是内在精神状态在

理论家 电影 和 美术 艺术。他因率先将格式塔心理学的基本原理应用于美术的美学和构图理论而闻名。

[202]Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974.

[203] 亨利·柏格森（1859-1941）——法国哲学家，直觉主义和生命哲学的代表人物。

[204] 叔本华，亚瑟（1788–1860）——德国哲学家，非理性主义最著名的思想家之一。

[205] 尼采，弗里德里希·威廉（1844-1900）——德国哲学家和文化批评家，他的思想改变了人们对道德、真理和人的看法。

[206]В. Воррингер «Абстракция и чувствование». https://halfaman.livejournal.com/1038674.html (дата обращения: 27.01.2024).

[207]Кандинский В.В. Размышления об абстрактном искусстве // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т.2. М., 2000. -С,100.

形式中的显现。每一笔线条、每一种色彩，都承载着深刻的心理震颤与灵魂回响。这一观点不仅打破了19世纪以来再现主义的统治地位，也推动绘画艺术从物象束缚中彻底解放，使之成为一种自主语言系统的精神容器。康定斯基强调，抽象绘画的核心是“点、线、面”的自律性语言结构，而其最终目的在于唤醒观者的“内在共鸣”。正是由于沃林格和康定斯基的贡献，我们可以更好地理解抽象艺术背后的深层原则和关系。两位大师深刻反思了人类灵魂与艺术之间的联系，提醒我们艺术创造力不仅是一种技能，更是一种寻找和表达一个人内心动力和精神声音的工具。这些西方理论虽然产生于不同的思想语境，但与吴冠中关于“形式美”“抽象美”和“风筝不断线”的思考之间存在内在呼应。它们共同说明，真正的抽象艺术并不是形式外壳的制造，而是形式语言、精神表达和生命经验之间的统一。

在全球化与消费文化高度融合的今天，“抽象”成为一种被大量复制、被市场消解的视觉形式。在当代中国艺术中，由于抽象概念的流行及其在展览机构的支持下，“抽象绘画”往往被简化为象征化的、程式化的外壳。许多作品缺乏对抽象内在精神性、结构逻辑和美学纪律的深刻理解，仅仅停留在对概念的模仿或视觉拼贴层面，表面上看似现代主义，实则空洞的伪抽象。这类作品虽然形式上摒弃了具象，却未能构建真正的形式逻辑和内在美学张力体系，本质上不过是对视觉语汇的简单复制。

正是在伪抽象艺术广泛传播的背景下，关于抽象绘画本质的问题被重新提上理论议程。真正的抽象绘画并不止步于表面形式的去对象化操作，它更深层地涉及艺术家的感知结构、精神追求与形式语言之间的自律建构。正如康定斯基所强调，抽象艺术源于“内在必然性”，是精神状态在形式中的直

接显现。而格林伯格所定义的“媒介自律性”，也要求抽象绘画在形式语言内部建立相对完整的结构系统。离开了这种自律性基础的所谓“抽象”，只是一种空洞的图像策略与市场逻辑的产物。

因此，在伪抽象主义的问题框架下，抽象绘画的本质必须被重新确立为形式语言的内在逻辑与精神表达的统一体，而非样式上的“去具象”操作。它不仅要求艺术家在技术层面对线条、色彩、构成进行深入探索，更要求艺术创作深植于个体经验、时代精神与文化结构的张力之中。抽象绘画不是视觉符号的排列，而是一种在形式中建立“意义现场”的创造性行为。正是对伪抽象的辨识与批判，促使我们回到抽象艺术本体的核心问题：形式是否承载精神，语言是否体现逻辑，艺术是否生成意义。

艺术作为一种技能，并没有高低之分，它所表达的情感也没有高低之分。只不过是抽象表达的方式不同而已。抽象艺术的创作手法，是一种情感表达的手法。在艺术实践过程中，艺术家需要充分感受生活中的每一种情感，然后通过绘画优美的构图和恰当的放置来运用这种情感元素。在这一过程中，形式语言虽然摆脱了对具体物象的直接依赖，却仍然能够承载真挚的情感和深层的精神经验。

任何形式的艺术创作，无论是抽象还是具象，都是艺术家内心体验、情感结构和世界认知的表达。艺术家在作品中所体现的观念，构成了其感知世界的“棱镜”，观者也正是通过这一视觉与精神结构理解艺术家对世界的认识。抽象绘画并不直接再现实物形象，但它能够通过线条、结构、色彩和节奏等抽象元素，使观者感受到艺术家的生命体验与思想深度。

当代中国艺术呈现出多种形式的抽象，但只有少数作品以其丰富的内涵

和精神内涵而著称。如果抽象艺术仅仅为了抽象而抽象，高喊着“反传统”的口号，粗暴地模仿西方抽象艺术的形式，其结果便是视觉符号的空洞堆砌，完全脱离现实，缺乏意义、逻辑和论证。

21 世纪中国抽象艺术的发展需要超越对西方样式的简单模仿，也不能止步于传统符号的表面转换。在人工智能、数字化和虚拟现实等新兴媒介持续嵌入艺术生产的背景下，抽象绘画不再仅仅是一种手工绘制的形式探索，而逐步转化为多模态语言结构的试验场。在这一语境下，程序性绘画、算法图形、数据可视化等实践路径，将绘画中的“点、线、面”解构为可编码的抽象单位，使之在不同媒介[208]之间实现迁移与再构。这种转化并非对传统语言的背离，反而成为传统笔墨精神在数字时代的再谱系化尝试。

然而，技术的扩展亦带来了规范的崩解与边界的模糊。当图像可以由 AI 自主生成，当“随机性”成为语言建构的重要机制，抽象绘画的“自主性”与“艺术家主体性”便面临新的质询。在此背景下，语言实验的有效性取决于艺术家是否能在技术中重建形式逻辑与精神张力，使作品不仅在结构上具备形式创新性，更在思想上具备文化穿透力。

未来的抽象绘画，可能不再拘泥于二维画布，而是在屏幕、投影、装置乃至虚拟空间中展开语言实践。它以动态图像、感应装置、代码算法等为语言媒介，将绘画摆脱静态的束缚，并转化为实时生成的感知系统。在这个过程中，艺术家成为技术语法与文化结构之间的翻译者，抽象语言成为多元媒介共同驱动的生成机制。

正是在此媒介融合的背景中，抽象艺术的语言实验不应被误读为技术炫

[208] “媒介”一词指的是一个广泛的概念，包括沟通方式、信息传播方法以及它们所创造的环境。

技或形式拼贴，而应被理解为对“如何理解”的一次历史性回应。在形式解构与技术扩展的双重张力中，抽象绘画或将在新媒介的持续赋能下，进入一个开放而多元的语言再造阶段，进而重新确立其作为当代艺术核心话语之一的文化地位。

结论

论文详细探讨了吴冠中的生活和作品，他是中国抽象绘画的代表人物、理论研究者，并在许多方面都是该流派的先驱；论文还探讨了 20 世纪中国抽象艺术发展的总体趋势，以及 21 世纪新绘画流派进一步变革的前景。

吴冠中抽象绘画风格的形成，从具象到过渡抽象，最终发展至纯抽象的演变过程。从构图、色彩、对笔墨的娴熟运用以及作品本身所表达的对生活的理解和感受，使得他的抽象艺术更加富有情感。值得注意的是，吴冠中曾就读于杭州国立美术学院，后在巴黎接受现代艺术培训。巴黎的艺术，预先决定了他在新中国（改革开放后）绘画未来发展的背景下的抽象方向的形成。1979 年至 1981 年间，吴冠中撰写了一系列文章，阐明抽象美和形式美在艺术中的含义。这些文章在中国艺术界引发了广泛讨论，不仅对许多中国艺术家的创作产生了重要影响，也推动了社会对抽象艺术的接受，并促进了当代中国关于抽象艺术理论与实践研究的展开。

作为 20 世纪 70 年代末至 80 年代初，已是知名艺术家吴冠中既承接了新中国成立前的现代艺术绘画语言探索与 80 年代艺术纯粹性的倡导衔接起来，还与 90 年代以后中国抽象艺术的发展相衔接。在此过程中，吴冠中也为中国艺术界开拓了新的视野和思维空间，激发了开拓进取的精神。

他的艺术观念，特别是强调艺术纯粹性的理论和融合东西方艺术风格的尝试，对 20 世纪下半叶中国美术思潮的形成和变化产生了深远的影响。吴冠中在批评与反思新方向、探索与运用新的艺术形式与观念方面发挥了不可或缺的作用。

通过分析吴冠中抽象绘画的语言，可以领略到他理论和实践研究的精髓。

他的研究方法主要体现在以下四个层面：

- 他从自然图像中提取形式，并从中汲取审美情感感受，以客观现实为抽象创造力的起点。

- 他巧妙地运用纯粹的形式元素点、线、面来重构空间结构和景观感知。在《忆江南》《紫藤》和《松魂》等作品中，他从可辨识的主题过渡到抽象的氛围。

- 他将抽象是情感和精神状态的直接表达。在《苏醒》和《分裂》等重要作品中，形式技巧融入了心理张力和生命力，传达出深层的思想动力与文化意义。

- 在他晚期的作品中，如《无题》和《彩迹》，他最终摆脱了对具体物象的依赖：形式的语言变得最大程度地自主，并趋向自律性和纯化。这表明其抽象绘画在中国抽象艺术的本体建构中具有重要意义。

总体而言，吴冠中晚年的抽象绘画实践已达到构图逻辑、视觉动态、文化语义和精神表达的深刻融合。他不仅汲取了中国传统美学，而且推进了民族艺术语言现代化的理念，从而巩固了中国抽象艺术发展的美学范式和思想基础。其对中国现代艺术的认识具有鲜明的创新性，其在抽象艺术的理论研究、创作实践与社会传播方面所作出的贡献，具有不可忽视的历史意义。。

吴冠中巧妙地将 20 世纪 70 年代末 80 年代初新中国之前的现代主义艺术探索与 80 年代的艺术语言纯化理论倡导以及 90 年代以后的本土抽象艺术发展联系起来，对中国绘画历史发展的整体性和自觉性转型做出了重要贡献。吴冠中的理论研究深刻影响了 20 世纪中国艺术的发展方向，凸显了研究其历史地位的重要性，这不仅有助于我们揭示艺术家的个人道路，也有助于我们

理解当代中国抽象艺术的历史逻辑和文化内涵。吴冠中不仅是当代中国抽象绘画史上的重要参照人物，也是过去一个世纪中国艺术现代化进程中的关键人物。他提出的将抽象语言与文化认同、民族特色和形式美学相结合的理念，为当代中国抽象绘画的进一步发展奠定了基础。在这样的历史背景下，当代中国抽象艺术的发展一方面得益于前人的理论思想和实践指导，另一方面又不可避免地遇到了许多实际困难和结构性问题——这些挑战在21世纪中国抽象艺术的研究中仍然具有现实意义。

中国抽象艺术并非西方经验的被动模仿。丁乙、申凡、谭平、余友涵等艺术家从中国传统文化中汲取精神资源，将抽象艺术与书法、诗意空间、道家玄妙思维、佛教审美空性等概念相融合，创造出独具中国文化语境的抽象语言。因此，中国抽象绘画的发展不仅是当代艺术语言演进的一部分，也是中国文化符号和精神传统当代转型的体现。抽象绘画不仅保证了绘画语言的独立性，也激发了物质与概念语言的表达，使当代中国艺术真正超越了传统的语言结构。

当代中国抽象艺术家密切关注本土文化、哲学和宗教，致力于表达强烈的情感，并探索和实验各种艺术媒介。他们已成功跻身世界艺术舞台，并赢得了应有的认可。这些21世纪初的艺术大师将中国传统书法和水墨技法与现代科技和材料——油画、版画、金属、漆器、拼贴等——相融合，创作出独具特色的作品，使中国抽象艺术区别于西方，并确立了其在全球绘画领域独树一帜的地位。

在当前全球化语境中，中国抽象艺术面临着新的挑战与机遇。一方面，艺术市场与消费机制的迅猛发展使得部分抽象艺术趋于形式化与商品化，偏

离其本有的思想深度与审美纯粹性；另一方面，伴随着人工智能、数字媒体、跨媒介创作的兴起，抽象艺术如何重塑自身语言、拓展精神维度，也成为新的议题。

未来中国抽象艺术的发展，需要更多来自理论、策展、教育、批评等系统力量的协同支持。一方面，应深化对吴冠中等前辈艺术家理论遗产的再研究与当代表达，将其思想资源转化为新的学术话语；另一方面，也需关注青年艺术家的实验精神与跨界探索，推动抽象艺术与当代社会文化议题的深度对话。此外，国际学术交流与展览平台建设也亟需加强，提升中国抽象艺术的国际认知度与文化软实力。

总而言之，吴冠中作为中国现当代抽象绘画发展的推动者之一，其艺术创作与理论建构为中国抽象绘画的发生、发展与国际对话提供了重要的历史依据与精神根基。它不仅关乎艺术语言的演进，更关乎中国当代艺术的延展与全球艺术体系中的自我定位。唯有在历史意识、文化主体性与艺术自律精神的共同支撑下，中国抽象绘画方能在全球艺术语境中持续发声、不断前行。

参考文献

资料文献：

1. 吴冠中. 风筝不断线 – 创作笔记. 文艺研究, 1983 (3): 89–90.
2. 吴冠中. 风景写生回忆录. 社会科学战线, 1980 (02): 308–310.
3. 吴冠中. 土土洋洋洋洋土土 – 油画民族化杂谈. 文艺研究, 1980 (01): 129–133.
4. 吴冠中. 关于抽象美. 美术, 1980 (10): 37-39.
5. 吴冠中. 内容决定形式? 美术, 1981 (09): 41–43.
6. 吴冠中. 生命的风景. 北京十月文艺出版社, 1998.
7. 吴冠中. 吴冠中全集. 湖南美术出版社, 2007.
8. 吴冠中. 横站生涯五十年. 文汇出版社, 2006.
9. 吴冠中. 吴冠中画作诞生记. 人民美术出版社, 2008.
10. 吴冠中. 吴冠中文集. 文汇出版社, 1998.
11. 吴冠中. 吴大羽 – 被遗忘,被发现的星. 美术观察, 1996 (03): 32–34.
12. 吴冠中. 绘画的形式美. 美术, 1979 (05): 33-35+44.
13. 吴冠中. 笔墨等于零. 中国书画，2005 (9).
14. 吴冠中. 笔墨等于零. 南京: 江苏文艺出版社, 2010.

俄语参考文献:

1. *Арнхейм Р*. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.
2. *Ань Ци.* Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира: на примере творчества Хэ Долина. 2017. -С.12.
3. *Барабанов Е*. История после истории // Кат. выст.: Нонконформисты:

Коллекция Бар-Гера и русский андеграунд. WIENAND, 1996.

4. *Борисова А.Г.* Абстрактное искусство как феномен художественной культуры XX века: дисс. ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2006.
5. *Ван Цзитай*. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи (конец 19 – начала 21 в.) // Культура и искусство. – 2020. – №. 5. – С. 27–46.
6. *Гаврилин К.Н., Сяонань Л.* «Золотой век» исторической живописи КНР (1949–1966): истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18. – №. 4. – С. 44–55.
7. *Гаврилин, К.Н.* Строгановская школа живописи: классическое наследие и актуальные тенденции / К.Н. Гаврилин, Г.К. Кошелев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – №3-1. – С. 84–92.
8. *Гладстон П.* Китайский авангард 1979–1989 годов. – СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. – 256 с.
9. *Зайцев А.С*. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – С. 6.
10. *Кандинский В*. О духовном в искусстве. – М.: Рипол Классик, 2016.
11. *Кандинский В*. Точка и линия на плоскости. – М.: Азбука-Аттикус, 2023.
12. *Кандинский В.В*. Размышления об абстрактном искусстве // *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Т.2. – М., 2000.
13. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и ком. В.В. Малявин. – М.: ОАО «Люкс»; Астрель; АСТ, 2004.
14. *Лю Цзыюй*. Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: от традиции к новаторству в пейзажной живописи нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1. Ч. 1. – С. 334 – 342.

15. *Малевич К.* ...От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм / К. Малевич. – 3-е изд. – Москва: тип. «Обществ. польза», 1916.
16. *Малевич К.*. Мир как беспредметность. – М.: Эксмо, 2016.
17. *Неглинская М.А*. Абстрактный экспрессионизм в живописи У Гуаньчжуна 1990-х гг. // Историческая психология и социология истории. –2021. –№2. – С.23–32.
18. *Неглинская М.А*. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией / М.А. Неглинская; ответственный редактор: Ю.В. Любимов; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук. – Москва: Спутник+, 2022. – 338 с.
19. *Неглинская М.А.* О актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его развития // Общество и государство в Китае. 2010. № 40. С. 406
20. *Пань И.* Эстетическая теория «трех пространств» Го Си и пейзажная живопись сунского времени // Философия и культура. – 2010. – №. 8. С. 98–102.
21. *Пин П.* Композиционные принципы живописного и каллиграфического искусства Китая // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, –2008, – №74-1. – С. 393–399.
22. *Попова М.* «Спасительная» миссия дзэн // Наука и религия. – 1979. – №11. – С. 41–44.
23. *Савицкая Т.Е*. Культура XXI, новые мутации на рубеже тысячелетий // Культура в современном мире. – М.: Изд. РГБ. Выпуск 3. 1999. – С. 3–28.
24. *Самосюк К.Ф*. Го Си. – Л.: Искусство, 1978.

25. *Старикова Ю.* Джексон Поллок // Культура и искусство. Живопись. 27.11.2013. [Электронный ресурс]. URL: http://urok-kultury.ru/dzhekson-pollok/ (дата обращения: 13.11.2025).
26. *Стульникова Э.Ф.* Культурная революция 1966–1976 гг. как фактор кадровых чисток в КНР // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – №. 5-1. – С. 108–111.
27. Сутра помоста шестого патриарха Хуэйнэна. Люйцзу таньцзин. Пер. проф. А. Маслова // Абхидхарма Чой [Электронный ресурс]. URL: http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Cytra%20pomosta.htm (дата обращения: 12.11.2025).
28. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство Московского университета, 1993.
29. *Цзян Дэсай.* Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение. – 2014. – №9–1. – С. 109–116.
30. *Чжэн П. Миклушевская И.Н.* История развития новейшего китайского абстрактного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – №4–1. – С. 417–429.
31. *Чжэн П., Миклушевская И.Н.* Абстракция в творчестве У Гуаньчжуна 1970–1990-х // Россия-Китай. Диалог пластических искусств. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 594–601.
32. *Чжэн П., Миклушевская И.Н.* Творчество У Гуаньчжуна: переход от природных форм к абстракции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – №1-1. – С. 325–335.
33. *Чжэн, П.* Исследование локального культурного духа в китайском абстрактном искусстве / П. Чжэн // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – №1–1. – С. 317–327.

34. *Шифрин А.Е.* Истоки развития электронного искусства // Артэфакт. – 2022. – №18. – С. 83–92.

中文参考文献:

1. 卜灵. 吴冠中绘画艺术特色研究. 扬州大学, 2012. (*Бу Лин*. Исследование характеристик живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Янчжоу, 2012.)

2. 王雪莹. 吴冠中绘画艺术研究. 福建师范大学, 2007. (*Ван Сюин*. Исследование искусства живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Фуцзяньский педагогический университет, 2007.)

3. 王琦. 艺术形式的演变初探. 文艺研究, 1980 (03): 118–130. (*Ван Ци*. Предварительное исследование эволюции форм искусства // Литературно-художественные исследования. – 1980. – №03. – С. 118–130.)

4. 王世海. 吴冠中的艺术探索与启示. 河北大学, 2014. (*Ван Шихай*. Исследование искусства и просветление У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хэбэйский университет, 2014.)

5. 高名潞. 意派论: 一个颠覆再现的理论. 广西师范大学出版社. 2009. (*Гао Минлу*. *Ипай*: теория, ниспровергающая репрезентацию. Издательство Гуансийского педагогического университета, 2009.)

6. 高名潞. 中国当代美术史 1985-1986. 上海人民出版社. 1991. (*Гао Минлу*. История современного искусства Китая в 1985–1986 гг. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1991.)

7. 高名潞. 中国“极多主义” – 种另类“形而上”艺术. 北方美术. 2003 (02): 4–7. (*Гао Минлу*. Китайский «максимализм» – альтернативное

«метафизическое» искусство // Изобразительное искусство Северного Китая. – 2003. – №.2. – С. 4–7.)

8. 高名潞．美学叙事与抽象艺术．四川美术出版社. 2007. (*Гао Минлу*. Эстетическое повествование и абстрактное искусство. Сычуань: Изобразительное искусство, 2007.)

9. 郭红梅. 从“家居”到“家具” – 记王怀庆作品. 广东美术馆, 2008.03.13 (*Го Хунмэй*. От «предметов домашнего обихода» к «мебели» – взгляд на творчество Ван Хуайцина // Художественный музей Гуандуна, 13.03.2008.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.gdmoa.org/exhibition/exhibitions/2008/xgwd_2008/200803/t20080313_6956.shtml (дата обращения: 12.11.2025).

10. 郭紫旭. 吴冠中的油画艺术特色及其影响力.南京艺术学院, 2010. (*Го Цзысюй*. Художественные особенности и влияние масляной живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Нанкинский университет искусств, 2010.)

11. 顾黎明. 顾黎明 | 策之动 – 孟禄丁近作《朱砂》系列阐析. 2019-11-23. (*Гу Лимин*. Гу Лимин | Цэ Чжидун – Анализ последних работ Мэн Лудина из серии «Киноварь». 23.11.2019.) [Электронный ресурс]. https://www.culturechina.cn/m/280344.html (дата обращения: 02.07.2023).

12. 笪重光. 画筌. 北京：人民美术出版社，2016. (*Да Чунгуан*. Корзина для рисования. – Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2016.)

13. 对话 | 孟禄丁 “朱砂&雄黄” 通向超验世界的药引子. 今日美术馆, 2021.07.15 (Диалог – «Киноварь и реальгар» Мэн Лудина: катализатор трансцендентного мира // Музей современного искусства. 15.07.2021) [Электронный ресурс]. URL:

https://www.sohu.com/a/477575368_149159 (дата обращения: 12.11.2025).

14. 丁一林. 绘画中的语言状态. 美术. 1988 (10): 11 - 33. (*Дин Илинь*. Состояние языка в живописи // Изобразительное искусство. – 1988 . – №10. – С. 11–33.)

15. 丁一林. 画家必须进入绘画语言状态. 中国美术报. 1988 (37). C .1 (*Дин Илинь*, Художники должны войти в состояние языка живописи // Художественный вестник Китая. – 1988. – №37. – С.1.)

16. 杜键. 形象的节律与节律的形象 - 关于抽象美问题的一些意见. 美术, 1983 (10): 16 - 20. (*Ду Цзянь*. Ритм образа и образ ритма – некоторые взгляды на проблему абстрактной красоты // Изящные искусства. – 1983. – №10. – С. 16–20.)

17. 杜键. 也谈形式与内容. 美术研究. 1981 (04): 34–40 + 49–51. (*Ду Цзянь*. Также о форме и содержании // Художественные исследования. – 1981. – №04. – С. 34–40, 49–51.)

18. 叶朗. 艺术形式美的一条规律. 文艺研究. 1980 (06): 74–76. (*Е Лан*. Закон красоты художественной формы // Литература и искусствоведение. – 1980. – №06. – С. 74–76.)

19. 任薪雨, 李俊伟, 陈期凡. 墨气得氤氲天地之象分 – 祁海平教授访谈录. 天津美术学院学报. 2011 (01): 18–23, 85, 3. (*Жэнь Синьюй, Ли Цзюньвэй, Чэнь Цифань*. Густая тушь, разделяющая образ неба и земли. Интервью с профессором Ци Хайпином // Журнал Тяньцзиньской академии изящных искусств. – 2011. – №1. – С. 18–23, 85, 3.)

20. 易英. 艺术思潮与抽象绘画 – 中国当代抽象绘画述论. 美苑. 1995 (5): 32–36. (*И Ин*. Художественные тенденции и абстрактная живопись – обсуждение современной китайской абстрактной живописи // Мэйюань. – 1995. – №5. – С. 32–36.)

21. 板垣鹰穗. 近代美术史潮论, 鲁迅译. 北新书局, 1929. (*Итагаки Такахо.* Тенденции новой истории искусства. Пер. Лу Синя. Книжная компания Бэйсин, 1929.)

22. 木村庄八. 西洋艺术史话. 开明书店, 1932. (*Кимура Сёхати*. История западного искусства. Книжный магазин Каймин, 1932.)

23. 蒯乐昊. 艺术家 | 苏笑柏我像逃瘟疫 一 样逃开抽象表现主义. 南方人物周刊, 2018-10-25. (*Куай Лехао*. Художник Су Сяобай: Я бежал от абстрактного экспрессионизма, как от чумы // Еженедельник Южного Китая, 25.10.2018.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.nfpeople.com/article/8738 (дата обращения: 12.11.2025).

24. 赖荣幸. 检阅与示范 – 1949 年第一届全国美展 // 美术学报. 2010. №. 3: 74–77. (*Лай Жунсин*. Обзор и демонстрация – Первая национальная художественная выставка 1949 г. // Журнал изящных искусств. – 2010. – №3. – С. 74–77.)

25. 李羚. 顾恺之“置陈布势”观点分析. 艺术品鉴, 2019 (29): 58–59. (*Ли Лин*. Анализ точки зрения Гу Кайчжи на «настройку ситуации» // Оценка искусства. – 2019. – №29. – С.58–59.)

26. 李旭. 书法美学: “中式抽象”的一种可能. 艺术当代. 2018. 17 (09): 96–100. (*Ли Сюй*. Эстетика каллиграфии: возможность «китайской абстракции» // Современное искусство. – 2018. – №17 (09). – С. 96–100.)

27. 李展. 社会介入与艺术语言. 中央美术学院. 2020. (*Ли Чжань*. Социальное вмешательство и художественный язык. Центральная академия изобразительных искусств. 2020.)

28. 最好的艺术是游戏：“陈抱阳： 算法速成斑” 展览在浙江美术馆正式开幕. Cafa Art Info, 2021.08.20 (Лучшее искусство – это игры: в Чжэцзянском художественном музее официально открылась выставка

«Чэнь Баоян: Алгоритм быстрого поиска» // Центральная академия изобразительных искусств КНР, 20.08.2021). URL: https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/8330841 (дата обращения 12.11.2025).

29. 刘飞燕. 吴冠中抽象绘画的中国精神. 南昌大学, 2011. (*Лю Фэйянь*. Китайский дух в абстрактных картинах У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Наньчанский университет 2011.)

30. 刘春雨. 吴冠中油画艺术研究与实践. 延边大学, 2010. (*Лю Чуньюй*. Исследования и практика искусства масляной живописи У Гуаньчжуна: сосредоточение на форме выражения произведений. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Яньбянь, 2010.)

31. 刘骁纯：吴冠中与林吴系统 2019.01.26.(Лю Сяочунь: У Гуаньчжун и система «Линь — У») 2019.01.26. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/291580130_68658777.(дата обращения: 12.11.2025).

32. 吕澎，易丹. 中国现代艺术史. 湖南美术出版社. 1992. (*Люй Пэн, И Дан*. История современного китайского искусства. Хунаньское издательство изобразительных искусств, 1992.)

33. 吕澂. 晚近西洋新绘画运动之经过，美术,№.4 (1921): 33-40. (*Люй Чэн*. История движения новой западной живописи позднего периода // Изящные искусства. – 1921. – №4. – С. 33-40.)

34. 雷淑娟. 数字抽象艺术: 对抽象艺术的再认识. 装饰, 2007 (02): 18–19. (*Лэй Шуцзюань*. Цифровое абстрактное искусство: переосмысление абстрактного искусства // Декор. – 2007. – №2. – С. 18–19.)

35. 马一鹰. 抽象艺术与禅. 雅昌艺术网, 2011-09-28. (*Ма Иин*. Абстрактное искусство и *чань* // Искусствоведческий портал Artron,

28.09.2011.) [Электронный ресурс]. URL: https://m-news.artron.net/news/20220314/n189424.html (дата обращения: 12.11.2025).

36. 毛士博. 我国传统艺术中抽象因素初探. 美术, 1983 (01): 16–18. (*Мао Шибо*. Предварительное исследование абстрактных факторов в китайском традиционном искусстве // Изящные искусства. – 1983. – №1. – С. 16–18.)

37. 米勋. 浅谈吴冠中先生绘画. 湖南师范大学,2013. (*Ми Сюнь*. Рассказывая о картине Учителя У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хунаньский педагогический университет, 2013.)

38. 艺术档案网. 念珠与笔触. Archives Website of Contemporary Art, 2009.02.22 (Молитвенные четки и мазки // Архив данных по современному искусству, 22.02.2009). [Электронный ресурс]. URL: https://www.artda.cn/yishusichaoguonei-c-1338.html (дата обращения: 13.11.2025).

39. 孟禄丁. 纯化的过程. 中国美术报, 1988 (18). (*Мэн Лудин*. Процесс очищения // Художественный вестник Китая. – 1988. – №18.)

40. 孟繁玮, 缑梦媛. 专访谭平: 边界与可能的拓展 – 中国抽象艺术与实验艺术的新纪元. 美术观察, 2018 (12): 21–24. (*Мэн Фанвэй, Гоу Мэнюань*. Интервью с Тан Пином: Расширение границ и возможностей – новая эра китайского абстрактного и экспериментального искусства // Художественное наблюдение. – 2018. – №12. – С.21–24.)

41. 坐看云起: 梁铨创作风格与流变. 艺术当代. 2018. 17 (03): 70–73. (Наблюдение за облаками: творческий стиль Лян Чуаня и его изменения // Современное искусство. – 2018. – №17 (03). – С.70–73.)

42. 曾德琳.抽象艺术对现代中式园林的影响.西南大学,2012. C.14 (Цзэн Дэлинь. Влияние абстрактного искусства на современные китайские сады [D]. Юго-Западный университет, 2012. – С. 14)

43. 倪贻德. 艺苑交游记. 上海良友图书印刷公司, 1936. (*Ни Идэ*. Записи о путешествиях по художественному миру. – Шанхай: Шанхайская книгопечатная компания «Ляньюй», 1936.)

44. 倪贻德. 决澜社宣言. 艺术旬刊, 1932 年 第一卷 第五期. (*Ни Идэ*. Манифест «Цзюэланьшэ» // Художественный ежедекадник. – 1932 . – Т.1. – №5.)

45. CAFA 展评 丨 刘刚：抽象语言中的“共有秩序” 2020.09.04 (Обзор выставки КАИИ – Лю Ган: «Общий порядок» абстрактным языком // Китайская академия изящных искусств, 04.09.2020.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.cafa.com.cn/cn/opinions/reviews/details/8329417 (дата обращения: 12.11.2025).

46. 苏笑柏官方网站. (Официальный сайт Су Сяобая.) [Электронный ресурс]. URL: https://suxiaobai.artron.net/about (дата обращения: 12.11.2025).

47. 清华大学吴冠中艺术研究中心编. 吴冠中追思文集. 清华大学出版社 , 2012. (*Памятный сборник статей об У Гуаньчжуне.* Научно-исследовательский центр искусства У Гуаньчжуна при Университете Цинхуа (ред.). Издательство Университета Цинхуа, 2012.)

48. 孟禄丁艺术个展带来 “元速”和 “朱砂”系列. 北京日报, 2019.11.17. (Персональная выставка Мэн Лудина представляет серии «Юаньсу» и «Киноварь» // Пекинская ежедневная газета, 17.11.2019) [Электронный ресурс]. URL: https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5ddc0e6a/contentApp/5b21d73be4b

02439500383f1/AP5dd0b8eae4b0ab28c839653a.html?isshare=1 (дата обращения: 12.11.2025).

49. 苏醒. 艺术中国. 2010-08-26. (Пробуждение // Искусство Китая, 26.08.2010.) [Электронный ресурс]. URL: http://art.china.cn/tslz/2010-08/26/content_3682168.htm (дата обращения: 13.11.2025).

50. 解澜涛. 浅析吴冠中的艺术特点. 中国艺术研究院, 2018. (*Се Ланьтао*. Анализ художественных характеристик живописи У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Китайская национальная академия искусств, 2018.)

51. 今日专访 | 周长江：“互补”是对内在文化的思考. 今日美术馆, 2019-11-23. [电子资源]. (Сегодняшнее интервью. Чжоу Чанцзян: «Взаимодополняемость» – это размышление о внутренней культуре // Музей современного искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/355614431_309976 (дата обращения: 12.11.2025).

52. 党史上的今天. 政务： 平安呼伦贝尔, 2021.11.30 (Сегодняшний день в истории партии // Государственные дела: Безопасный Хулун-Буир, 30.11.2021.) [Электронный ресурс]. URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_15624422 (дата обращения: 12.11.2025).

53. 孙克义. 抽象艺术杂谈. 2010-09-27. (*Сунь Кэи*. Беседа об абстрактном искусстве // Искусство Китая. 27.09.2010). [Электронный ресурс]. URL: http://art.china.cn/voice/2010-09/27/content_3745753.htm (дата обращения: 12.11.2025).

54. 许润方. 吴冠中水墨艺术. 山东艺术学院, 2019. (*Сюй Жуньфан*. Искусство туши У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Шаньдунский университет искусств, 2019.)

55. 徐书城. 也谈抽象美. 美术, 1983 (01): 10–14. (*Сюй Шучэн*. Также об абстрактной красоте // Изящные искусства. – 1983. – №01. – С. 10–14.)

56. 熊剑. 解析与比较蒙德里安和吴冠中作品中的抽象语言. 南昌大学, 2015. (*Сюн Цзянь*. Анализ и сравнение абстрактного языка в работах Мондриана и У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Наньчанский университет, 2015.)

57. 唐霞. 吴冠中水墨画的现代性表现研究. 广西师范大学,2019. (*Тан Ся*. Исследование экспрессии живописи тушью У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Гуансиский педагогический университет, 2019.)

58. 吴冠中： 艺术创作要真诚， 脱离了具体画面孤立的笔墨， 其价值等于零！ 今日美术馆, 2020.10.21 (У Гуаньчжун: Художественное творчество должно быть искренним. Кисть и тушь, оторванные от конкретных образов, не имеют никакой ценности! // Музей современного искусства, 21.10.2020.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/426226129_301394 (дата обращения: 12.11.2025).

59. 冯湘一. 给吴冠中老师的信 – 也谈 “内容决定形式”. 美术, 1981 (12): 44–48. (*Фэн Сянъи*. Письмо учителю У Гуаньчжуну: Вновь о «Определяет ли содержание форму?» // Изящные искусства. – 1981. – №12. – С. 44–48.)

60. 丰子恺. 西洋美术史. 开明书店, 1928. (*Фэн Цзикай*. История западного искусства. Книжный магазин Каймин, 1928.)

61. 洪毅然. 形象、形式与形式美. 文艺研究, 1980 (06): 68–73. (*Хун Ижань*. Образ, форма и формальная красота // Литературно-художественные исследования. – 1980. – №06. – С. 68–73.)

62. 洪毅然. 谈谈艺术的内容和形式 – 兼与吴冠中同志商榷. 美术, 1981 (06): 4–7. (*Хун Ижань*. Разговор о содержании и форме искусства: беседа с товарищем У Гуаньчжуном // Изящные искусства. – 1981. – №06. – С. 4–7.)

63. 洪毅然. 艺术三题议. 美术, 1980 (12): 6–8. (*Хун Ижань*. Три предложения об искусстве // Изящные искусства. – 1980. – №12. – С. 6–8.)

64. 何桂彦. “后抽象”： 抽象艺术的一种新的可能性. 美苑. 2008 (05): 30–37. (*Хэ Гуйянь*. Пост-абстракция: новые возможности абстрактного искусства // Мэйюань. – 2008. – №05. – С. 30–37.)

65. 何桂彦. 方法论的差异: 高名潞、 栗宪庭 对抽象艺术的讨论. True Art, 2009-01-19 (*Хэ Гуйянь*. Различия в методологии: дискуссия Гао Минлу и Ли Сяньтина об абстрактном искусстве // True Art, 19.01.2009) [Электронный ресурс]. URL: https://www.trueart.com/news/295036.html (дата обращения: 13.11.2025).

66. 何新, 栗宪庭. 试论中国古典绘画的抽象审美意识 – 对于中国古代绘画史的几点新探讨. 美术, 1983 (01): 4–9. (*Хэ Синь, Ли Сяньтин*. Об абстрактном эстетическом сознании китайской классической живописи: Некоторые новые дискуссии по истории древней китайской живописи // Изящные искусства. – 1983. – №1. – С. 4–9.)

67. 崔琦. 波洛克与吴冠中绘画比较研究. 内蒙古大学, 2012. (*Цуй Ци*. Сравнительное исследование картин Поллока и У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Университет Внутренней Монголии, 2012.)

68. 赵皓淼. 论吴冠中的中国油画语言探索及情感表现. 山东师范大学, 2020. (*Чжао Хаомяо*. Об исследовании языка китайской масляной живописи У Гуаньчжуна и эмоциональном выражении. Дисс. …

магистра искусствоведения. Шаньдунский педагогический университет, 2020.)

69. 张晓凌. 坚守信念， 追寻心灵的艺术圣殿 – 记中央美术学院油画系第五工作室刘刚教授. 收录于“刘刚”画册， 刘刚工作室， 2020. (*Чжан Сяолин*. Сохранение верований и стремление к художественному святилищу души – биографический очерк профессора Лю Гана из Пятой студии отделения масляной живописи Центральной академии изящных искусств. Альбом «Лю Ган». Студия Лю Гана, 2020.)

70. 张晓凌, 孟禄新. 另一个世界:抽象艺术. 吉林美术出版社. 1999: 58. (*Чжан Сяолин, Мэн Лусинь*. Другой мир – абстрактное искусство. Издательство изящных искусств Цзилинь. 1999.)

71. 赵炎. 从画布到屏幕 – 作为抽象艺术的数字图像与计算机艺术的发端. 艺术评论, 2019 (02): 33–39. (*Чжао Янь*. От холста к экрану – происхождение цифровых изображений и компьютерного искусства как абстрактного искусства // Художественное обозрение. – 2019. – №02. – С.33–39.)

72. 周爱民． 抽象艺术与中国艺术精神． 清华美术. 2011 (11). (*Чжоу Аймин*. Абстрактное искусство и китайский художественный дух // Изящные искусства Цинхуа. – 2011. – №11.)

73. 陈铭铭. 以心为镜随类赋彩. 山东工艺美术学院, 2023. (*Чэнь Минмин*. Используйте сердце как зеркало и нанесение цветов по категориям. Шаньдунская академия искусств и ремесел, 2023.)

74. 施黄庭. 吴冠中水墨形式构成研究. 湖南科技大学, 2013. (*Ши Хуантин*, Исследование формы композиции картин тушью У Гуаньчжуна. Дисс. … магистра искусствоведения. Хунаньский университет науки и технологий, 2013.)

75. 石建邦. 彩面朝天: 吴冠中的世界. – 上海画报出版社, 2005.(Ши Цзяньбан. Цаймянь чаотянь: мир У Гуаньчжуна. –Издательство Шанхайской иллюстрированной газеты, 2005.)

76. 水天中. 七届全国美展油画印象. 美术. 1989 (9): 4–17. (*Шуй Тяньчжун*. Впечатления от картин маслом на Седьмой национальной художественной выставке // Изящные искусства. – 1989. – №9. – С.4–17.)

77. 水天中, 徐虹. 思考的回声: 吴冠中艺术研究与评论. 上海人民美术出版社， 2010. (*Шуй Тяньчжун, Сюй Хун*. Эхо размышлений: исследование и критика искусства У Гуаньчжуна. – Шанхай: Издательство «Изобразительное искусство Шанхая», 2010.)

78. 余友涵： 画“圆”的过程. 雅昌艺术网, 2020-04-16. (*Юй Юхань*. Процесс рисования «круга» // Искусствоведческий портал Artron, 16.04.2020.) [Электронный ресурс]. URL: http://news.zhuokearts.com/html/20200416/246189.html (дата обращения: 12.11.2025).

英语参考文献：

1. Barr Jr., A.H. *Cubism and abstract art*. Routledge, 2019.

2. Bell Clive. *Art*. Text prepared by Suzanne Shell, Janet Blenkinship, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team. 2020. [Электронный ресурс]. URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/16917 (дата обращения: 13.11.2025).

3. Brion M., Halperin E.P. *Abstract Art: Its Origin, Nature, and Significance*. Diogenes. 1958. Vol. 6. No24. P. 42–64.

4. Galikowski M.B. *Art and politics in China, 1949–1986*. Ph.D. Thesis. University of Leeds, 1990.

5. Herbert W. Franke. *Illuminating the Invisible*. König Galerie. URL: https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/herbert-w-franke-illuminating-the-invisible (дата обращения 12.11.2025).

6. Li Y. *Abstract painting: The formation of new aesthetics in post-Mao China*. Modern Chinese Literature and Culture. 2021. V. 33. No2. P. 49–97.

7. Mondrian Piet . *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*. N.Y., 1947.

8. Pohribný, Arsén. *Painting, Abstract, Painting, Modern – 20th century*. Publisher Oxford [Eng.]: Phaidon; New York: E.P. Dutton. 1979.

9. Schapiro M. *Nature of abstract art*. USA: American Marxist Association, 1937.

10. Seuphor M. *Piet Mondrian. Life and Work*. N. Y., 1957.

11. Seuphor, Michel. *Abstract Painting*. Trans. Wang Zhaoren. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2002.

12. Worringer W. *Abstraction and empathy: A contribution to the psychology of style*. Ivan R. Dee, 1997.

13. Yang G. *Abstract art as a modernist direction of the Chinese culture*. Museum Management and Curatorship. 2023. Vol. 38. No 2. P. 195–209.

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ С.Г.
СТРОГАНОВА»
(РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА)

На правах рукописи

ЧЖЭН ПИН

ТВОРЧЕСТВО У ГУАНЬЧЖУНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Том II

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Иллюстрации

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент
Миклушевская И.Н.

Москва, 2026 г.

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家高等教育机构 “俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术工业大学”

（俄罗斯国立工艺美大学）

以手稿形式呈现

郑平

中国当代抽象绘画发展语境中的吴冠中艺术创作

专业：5.10.3–艺术类型（造型艺术、装饰艺术与应用艺术及建筑学）

艺术学博士学位论文

第二卷

插图附录

学术导师：

艺术史专业候选人，

副教授

伊琳娜·尼古拉耶夫纳·米克卢舍夫斯卡娅

莫斯科，2026

Список иллюстраций

1. Рис. 1 Линь Фэнмянь. «Придворная девица»;/тушь/бумага. Место хранения: Китайский художественный музей.
2. Рис. 2 Линь Фэнмянь. «Страдания»; 1989г. Место хранения: Частная коллекция.
3. Рис. 3 У Гуаньчжун. «Десять тысяч миль реки Янцзы»; 22.5×509 см; 1973-1974 г. Место хранения: Частная коллекция.
4. Рис. 4 В 1992 году У Гуаньчжун и Чжу Дэцюнь были сфотографированы в Британском музее.
5. Рис. 5 У Гуаньчжун. «Загородная церковь в Париже»; акварель/бумага; 21×17 см; 1950 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
6. Рис. 6 У Гуаньчжун. «Деревня за пределами Парижа 1»; акварель/бумага; 17×21 см; 1950 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
7. Рис. 7 У Гуаньчжун. «Деревня за пределами Парижа 2»; акварель/бумага; 21×17 см; 1950 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
8. Рис. 8 У Гуаньчжун. «Бассейн короля драконов в Лхасе»; холст/масло; 46×61 см; 1961 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
9. Рис. 9 У Гуаньчжун. «Монастырь Ташилунпо»; холст/масло; 44.6×119.6 см; 1961 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

10. Рис. 10 У Гуаньчжун. «Сельская старшина в Тибете»; холст/масло; 36×28 см; 1961 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
11. Рис. 11 У Гуаньчжун. «Хозяйский дом»; масло/доска; 42×43 см; 1972 г. Место хранения:Художественный музей Университета Цинхуа, Пекин.
12. Рис. 12 У Гуаньчжун. «Дикая хризантема»; масло/доска; 46×61 см; 1974 г. Место хранения: Частная коллекция.
13. Рис. 13 У Гуаньчжун. «Тыквенная лоза»; холст/доска; 61×46 см; 1972 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
14. Рис. 14 У Гуаньчжун. «Гаолян и хлопок»; холст/масло; 46×64 см; 1972 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
15. Рис. 15 У Гуаньчжун. «Родной город Лу Синя»; масло/доска; 46×61 см; 1977 г. Место хранения:Национальный художественный музей Китая.
16. Рис. 16 У Гуаньчжун. «Родная деревня Лу Синя»; масло; 46×61 см; 1977 г. Место хранения: Художественный музей Университета Цинхуа, Пекин.
17. Рис. 17 У Гуаньчжун. «Двойные ласточки»; тушь/рисовая бумага; 46×61 см; 1981 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.
18. Рис. 18 У Гуаньчжун. «Древний город Цзяохэ»; тушь/рисовая бумага; 111×102 см; 1981 г. Место хранения: Частная коллекция..
19. Рис. 19 У Гуаньчжун. «Руины Гаочан»; тушь/бумага; 1981 г. Место хранения: Частная коллекция.
20. Рис. 20 У Гуаньчжун. «Тутовый сад»; тушь/бумага; 46×61 см; 1981 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
21. Рис. 21 У Гуаньчжун. «Душа сосны»; тушь/бумага; 70×140 см; 1984 г.

Место хранения: Частная коллекция.

22. Рис. 22 У Гуаньчжун. «Душа сосны 3»; тушь/бумага; 70×138 см; 1984 г. Место хранения: Частная коллекция..
23. Рис. 23 У Гуаньчжун. «Душа ущелья У»; тушь/бумага; 182×375 см; 1984 г. Место хранения: Китайский исторический музей Тайваня.
24. Рис. 24 У Гуаньчжун. «Великая стена»; тушь/ бумага; 1986 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
25. Рис. 25 У Гуаньчжун. «Бывшая резиденция Цю Цзинь»; тушь/ бумага; 1986 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.
26. Рис. 26 У Гуаньчжун. «Птичий рай»; тушь/бумага; 144×331 см.; 1989 г. Место хранения: Британский музей.
27. Рис. 27 У Гуаньчжун. «Белая берёза»; тушь/бумага; 41,5×34 см.; 1989 г. Место хранения: Неизвестно.
28. Рис. 28 У Гуаньчжун. «Глициния»; тушь/бумага; 70×140 см.; 1991 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае
29. Рис. 29 У Гуаньчжун. «Большие перемены»; Превратности судьбы; тушь/бумага; 145×368 см.; 1998 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
30. Рис. 30 У Гуаньчжун. «Неувядающие краски»; тушь/бумага; 45×48 см.; 2001 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.
31. Рис. 31 У Гуаньчжун. «Закадычный друг»; тушь/рисовая бумага; 48×60 см; 2006 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
32. Рис. 32 У Гуаньчжун. «Полет над Цзетай»; масло/холст; 48×60 см; 2008 г.

Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

33. Рис. 33 У Гуаньчжун. «Баньяновое дерево Сишуанбаньна»; масло/холст; 65.5×75 см; 1978 г. Место хранения: Неизвестно.
34. Рис. 34 У Гуаньчжун. «Баньян»; тушь/бумага; 69×138 см; 1992 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
35. Рис. 35 У Гуаньчжун. «Глициния»; акварель/бумага; 28×39 см.; 1956 г. Место хранения: Неизвестно.
36. Рис. 36 У Гуаньчжун. «Осажденный город»; тушь/бумага; 140×180 см.; 1996 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
37. Рис. 37 У Гуаньчжун. «Дикие цветы и сорняки»; тушь/бумага; 69×138 см.; 1993 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
38. Рис. 38 У Гуаньчжун. «Осенний пейзаж на стене»; тушь/бумага; 145×365 см.; 1997 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
39. Рис. 39 У Гуаньчжун. «Кипарисы»; тушь/бумага; 96×180 см.; 1992 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
40. Рис. 40 У Гуаньчжун. «Пробуждение»; тушь/бумага; 150×360 см.; 1994 г. Место хранения: Частная коллекция.
41. Рис. 41 У Гуаньчжун. «Раскол»; 1999 г. Место хранения: Неизвестно.
42. Рис. 42 У Гуаньчжун. «Эмоциональный комплекс»; тушь/бумага; 70×140 см; 1992 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
43. Рис. 43 У Гуаньчжун. «Запутывание»; тушь/бумага; 46×49 см; 2000 г. Место хранения:Китайский художественный музей в Шанхае.
44. Рис. 44 У Гуаньчжун. «Беловолосые цветы»; тушь/бумага; 46×49 см; 2000

г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

45. Рис. 45 У Гуаньчжун. «Без названия»; тушь/бумага; 70×70 см; 2002 г. Место хранения: Неизвестно.
46. Рис. 46 У Гуаньчжун. «Красочные следы»; 2002 г. Место хранения: Сингапурский художественный музей.
47. Рис. 47 У Гуаньчжун. «Безграничные цвета»; тушь/бумага; 45×48 см; 2006 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.
48. Рис. 48 Фань Куань. «Путешественники среди гор и ручьев»; 206.3×103.3 см; тонкий шёлк, Конец 10 - начало 11 века. Место хранения: Гугун, Тайбэй.
49. Рис. 49 Ни Цзань. «Рыбацкая деревня в осенний ясный день»; 96×47 см; 1374 г. Место хранения: Шанхайский музей.
50. Рис. 50 Го Си. «Ранняя весна»; 28.6×36.5 см; 1072 г. Место хранения: Гугун, Тайбэй.
51. Рис. 51 У Гуаньчжун. «Высокие горы и вечные ручьи»; тушь/бумага; 140×70 см; 1986 г. Место хранения: Шанхайский художественный музей.
52. Рис. 52 У Гуаньчжун. «Ночь Сянцзяна»; 69×138 см; 1991 г. Место хранения: Частная коллекция..
53. Рис. 53 У Гуаньчжун. «Шаньси Лулян»; тушь/бумага; 644×68 см; 1986 г. Место хранения: Неизвестно.
54. Рис. 54 У Гуаньчжун. «Утренняя кисть над гаванью»;тушь/бумага;45×60 см; 2006 г. Место хранения: Неизвестно.
55. Рис. 55 У Гуаньчжун. «Одинокий остров»;масло/холст;45×91 см; 2008 г.

Место хранения: Художественный музей Чжэцзяна.

56. Рис. 56 У Гуаньчжун. «Вспоминая Цзяннань»; тушь/бумага; 69.5×138.5 см; 1996 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.
57. Рис. 57 У Гуаньчжун. «Народный мир»; тушь/бумага; 70×70 см; 2001 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей..
58. Рис. 58 У Гуаньчжун. «Горы и равнины»; тушь/бумага; 48×45 см; 2007 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
59. Рис. 59 У Гуаньчжун. «Толерантность»; 1996 г. Место хранения: Неизвестно.
60. Рис. 60 У Гуаньчжун. «Следы»; 70×70 см; 2002 г. Место хранения: Сингапурский художественный музей.
61. Рис. 61 У Гуаньчжун. «Объятие»; тушь/бумага; 70×70 см; 2001 г. Место хранения: Неизвестно.
62. Рис. 62 У Гуаньчжун. «Внутри и за окном»; тушь/бумага; 69×69 см; 2001 г. Место хранения:Сингапурский художественный музей.
63. Рис. 63 У Гуаньчжун. «Ветер»; 2002 г. Место хранения:Частная коллекция.
64. Рис. 64 У Гуаньчжун. «Строительство здания»; 49×45 см; 2000 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
65. Рис. 65 У Гуаньчжун. «Посев»; 48×45 см; 2002 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
66. Рис. 66 У Гуаньчжун. «Переплетение»; 70×70 см; 2000 г. Место хранения: Неизвестно.

67. Рис. 67 У Гуаньчжун. «Халат с разнообразными заплатками»; масло/холст; 80×80 см; 2009 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.
68. Рис. 68 У Гуаньчжун. «Свободное скитание»; 145×368 см; 1998 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
69. Рис. 69 Джексон Поллок. «№ 5, 1948»; плита, масло. 243,8 × 121,9 см; 1948 г. Место хранения: Частная коллекция, Нью-Йорк.
70. Рис. 70 Групповое фото членов первой выставки «Цзюэланьшэ», 1932 г.
71. Рис. 71 На специальной странице первой художественной выставки Штормового общества был опубликован 82-й номер фотожурнала «Лянъю».
72. Рис. 72 Пан Сюньцинь. «Человеческое тело на плетеном стуле»; холст/масло; 100×81 см;1930 г. Место хранения: Частная коллекция.
73. Рис. 73 Пан Сюньцинь. «Такой Париж»; Бумага/акварель; 1931 г, Потерян в 1937 году.
74. Рис. 74 Ни Идэ. «Пристань»; 1929 г. Место хранения: Неизвестно.
75. Рис. 75 Ни Идэ. «Портрет в профиль»; холст/масло; около 1930 г, Потерян.
76. Рис. 76. Чжан Сянь. «Портрет»; холст/масло; 46×38.8 см; 1932 г. Место хранения: Художественный музей Лю Хайсу.
77. Рис. 77 Чен Ченбо. «Портрет»; холст/масло; 41×31.5 см; 1930 г. Место хранения: Частная коллекция.
78. Рис. 78 Чен Ченбо. «Моя семья»; холст/масло; 91×116.5 см; 1931 г. Место хранения: Частная коллекция.
79. Рис. 79 Люй Чэн. «История движения новой западной живописи позднего

периода»; 1921 г.

80. Рис. 80 Манифест «Звездной художественной выставки», впервые вывешенный на перилах.
81. Рис. 81 Ло Чжунли. «Отец»; холст/масло; 216 × 152 см; 1980 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
82. Рис. 82 Хэ Долин. «Уже проснулся весенний ветер»; холст/масло; 70 × 90 см; 1982 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.
83. Рис. 83 Чэнь Даньцин. «Мать и дитя»; холст/масло; 53.8 × 79 см; 1980 г. Место хранения: Частная коллекция, США.
84. Рис. 84 Чэнь Даньцин. «Пастухи»; холст/масло; 78.6×52.3 см; 1980 г. Место хранения: Частная коллекция.
85. Рис. 85 Чжоу Чанцзян. «Серия Дополнения №120»; холст/масло; 160×168 см; 1989 г. Место хранения: Частная коллекция.
86. Рис. 86 Юй Юхан. Серия «круг 1985.05»; холст/акрил; 132×132 см; 1985г. Место хранения: Неизвестно.
87. Рис. 87 Юй Юхан. «2009.9.29»; холст/акрил; 150 ×150 см; 2009 г. Место хранения: Частная коллекция.
88. Рис. 88 Чжоу Чанцзян. «Дополнительные знаки 68»; холст/масло; 170 × 560 см; 2015 г. Место хранения:Художественный факультет Восточно-Китайского педагогического университета.
89. Рис. 89 Шэнь Фан. «Пейзаж-С-36»; масло/холст; 96×96 см; 2008 г. Место хранения: Галерея Эли Кляйна.
90. Рис. 90 Шэнь Фан. «Пунктуация-пейзаж-001-3»; акрил/газете/доска; 120

×360 см; 2014-2015 г. Место хранения: Галерея ШанхАРТ.

91. Рис. 91 Лян Цюань. «Чай и немного кофе Кофе»; чай/рисовая бумага; 178×48см×4; 2001 г. Место хранения: M+ художественный музей.
92. Рис. 92 Лян Цюань. «Картина Цинси Юинь»; тушь/коллаж из рисовой бумаги; 140x200 см; 2014-2015 г. Место хранения: M+ художественный музей.
93. Рис. 93 Ци Хайпин. «Пространственное письмо»; холст/акрил; 400×50см×12; 2016 г. Место хранения: Неизвестно.
94. Рис. 94 Су Сяобай. «Као Гун 27»; лак/полотно/куски черепицы; 37.5 ×24 см; 2008 г. Место хранения: Неизвестно.
95. Рис. 95 Су Сяобай. «Као Гун»; лак/полотно/куски черепицы; 23.8×54 см; 2008 г. Место хранения: Неизвестно.
96. Рис. 96 Су Сяобай. «Ту Тай»; Масляная краска/лак; 140×220 см; 2007 г. Место хранения: Неизвестно.
97. Рис. 97 Су Сяобай. «Центральная линия»; Масляная краска/лак/конопля/Древесина; 187 × 178 × 10 см; 2016 г. Место хранения: Галерея Тины Кенг.
98. Рис. 98 Су Сяобай. «Лань Инъин» (досл. "сияющий синий"); Масляная краска/лак/конопля; 160 × 154 × 17 см; 2018 г. Место хранения: Галерея Тины Кенг.
99. Рис. 99 Мэн Лудин. «Киноварь»; холст/минеральные краски; 200×200 см; 2018 г. Место хранения: Неизвестно.
100. Рис. 100 Мэн Лудин. Киноварь, азурит, реальгар, минеральные

краски/холст 200×100см (диптих) 2021 г. Место хранения: Неизвестно.

101. Рис. 101 Ван Хуайцин. «Дом без мебели»; 200×480 см; 2001 г. Место хранения: Частная коллекция.

102. Рис. 102 Цю Дэшу. «Деление»; холст/ акрил/рисовая бумага; 1987 г. Место хранения: Неизвестно.

103. Рис. 103 Чэнь Синьмао. «Историческая литература»; комплексные материалы; 1996 г. Место хранения: Неизвестно.

104. Рис. 104 Дин И. «Нарушение жертвоприношения»; холст/масло; 123×93 см; 1985 г. Место хранения: Галерея ШанхАРТ.

105. Рис. 105 Дин И. «Появление крестов 2019-1»; липовая доска/акрил; 240×240 см; 2019 г. Место хранения: Студия Дин И.

106. Рис. 106 Дин И. «Появление крестов 2022-3»; липовая доска/акрил; 240 × 240 см; 2022 г. Место хранения: Студия Дин И.

107. Рис. 107 Чэнь Цян. «Work 99-10»; 55×79см(без рамки); 1999 г. Место хранения: Неизвестно.

108. Рис. 108 Чэнь Цян. «Work 07-8»; 150×190 см; 2007 г. Место хранения: Неизвестно.

109. Рис. 109 Мэн Лудин. «Юань су»; холст/акрил; 145×145см×8; 2010-2011 г. Место хранения: Неизвестно.

110. Рис. 110 Тань Пин. «Время»; инсталляция;инсталляция, 100×1000 см; 1993 г. Место хранения: Неизвестно.

111. Рис. 111 Тань Пин. «Без названия»; холст/масло; 200×200 см; 2019 г. Место хранения: Неизвестно.

112. Рис. 112 Тань Гэньсюн. «Запретный город»; комплексные материалы; 100× 80 см; 2004 г. Место хранения: Неизвестно.

113. Рис. 113 Тань Гэньсюн. «Запретный город»; комплексные материалы; 100× 80 см; 2005 г. Место хранения: Неизвестно.

114. Рис. 114 Чэнь Синьмао. «Историческая литература»; комплексные материалы 270×70 см×5; 2006 г. Место хранения: Неизвестно.

115. Рис. 115 Лю Ган. «Параллельный металл»; комплексные материалы; 120×80 см; 1990 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

116. Рис. 116 Лю Ган, «9600 белый • ручная работа»; кастинг; 400×600 см; 2011 г. Место хранения: Неизвестно.

117. Рис. 117 Лю Ган. «9600 белый ручная работа»; Детальное изображение. Место хранения: Неизвестно.

118. Рис. 118 Лю Ган. «S642940901202»; комплексные материалы; 180x364 см; 2021 г. Место хранения: Неизвестно.

119. Рис. 119 Керамическая серия «Вспоминая Южный Аньхой»

120. Рис.120 картина из Ян Ян: Исследование применения китайской абстрактной живописи тушью в высокой моде — на основе У Гуаня На примере китайской абстрактной живописи, Уханьский текстильный университет, 2020.

121. Рис. 121 «Генеалогическое древо» Альфреда Барра на обложки каталога выставке «Кубизм и абстрактное искусство» в MoMA.

122. Рис. 122 Бен Лапоски. «Осциллон 40»; фотография; 1952 г. Место

хранения: Неизвестно.

123. Рис. 123 Майкл Нолл. «Квадратура Гаусса»， 1963 г. Место хранения: Музей искусств округа Лос-Анджелес.

124. Рис. 124 Майкл Нолл. «Компьютерная композиция с линиями»; фотография; 1964 г. (сделано); 1970-е (напечатано). Место хранения: Музея искусств округа Лос-Анджелес (LACMA) (США) и галереи при Университете Южной Калифорнии.

125. Рис. 125 Чэнь Баоян. «Весенние рассветы на Сути»;произведение, созданное искусственным интеллектом; 2014. Место хранения: Неизвестно.

126. Рис. 126 Чэнь Баоян. «На закате восхождение на весеннюю гору»; произведение, созданное искусственным интеллектом; 2014.Место хранения: Неизвестно.

1. 图 1 林风眠，《侍女》，中国画， 中华艺术宫藏。
2. 图 2 林风眠，《痛苦》，1989 年，收藏地:私人收藏。
3. 图 3 吴冠中，《长江万里》，22.5×509 см，1973-1974 年，收藏地:私人收藏。
4. 图 4 1992 年，吴冠中与朱德群在大英博物馆合影。
5. 图 5 吴冠中，《巴黎乡村教堂》，水彩画，21×17 см，1950 年，收藏地:中国美术馆。
6. 图 6 吴冠中，《巴黎郊外乡村 1》，水彩画，17×21 см，1950 年，收藏地:中华艺术宫。
7. 图 7 吴冠中，«巴黎郊外乡村 2»，水彩画，21×17 см，1950 年，收藏地:中华艺术宫。
8. 图 8 吴冠中，《拉萨龙王潭》，布面油画 46×61 см，1961 年，收藏地:中国美术馆。
9. 图 9 吴冠中，《扎什伦布寺》，布面油画，44.6×119.6см，1961 年，收藏地:香港美术馆。
10. 图 10 吴冠中， 《西藏女乡长》， 布面油画， 36×28 см，1961 年， 收藏地: 中华艺术宫。
11. 图 11 吴冠中，《房东家》，布面油画，42×43 см;1972 年，收藏地:清华大学艺术馆,北京。
12. 图 12 吴冠中，《野菊》，布面油画，46×61 см;1974 年，收藏地:私人收藏。
13. 图 13 吴冠中，《瓜藤》，布面油画，61×46 см;1972 年，收藏地:中华艺术宫。
14. 图 14 吴冠中，《高粱与棉花》，布面油画，46×64 см;1972 年，收藏地:

中华艺术宫。

15. 图 15 吴冠中，《鲁迅故居》，木板油画，46×61 cм，1977 年，收藏地:中国美术馆.
16. 图 16 吴冠中，《鲁迅故居》，油画，46×61 cм，1977 年，收藏地:清华大学艺术馆，北京。
17. 图 17 吴冠中，《双燕》，水墨画，46×61 cм，1981 年， 收藏地:香港美术馆。
18. 图 18 吴冠中，《交河故城》，水墨画，111×102 cм，1981 年，收藏地:私人收藏。
19. 图 19 吴冠中，《高昌遗址》，水墨画，1981 年，收藏地:私人收藏。
20. 图 20 吴冠中，《桑园》，水墨画，46×61 cм，1981 年，收藏地:中华艺术宫。
21. 图 21 吴冠中，《松魂》，水墨画，70×140 cм，1984 年，收藏地:私人收藏。
22. 图 22 吴冠中，《松魂 3》，水墨画，70×138 cм，1984 年，收藏地:私人收藏。
23. 图 23 吴冠中，《巫峡魂》; 水墨画， 182×375 cм; 1984 年， 收藏地: 中国台湾历史博物馆。
24. 图 24 吴冠中，《长城》，水墨画， 1986 年，收藏地: 收藏地:中华艺术宫。
25. 图 25 吴冠中，《秋瑾故居》，水墨画，1986 年，收藏地:香港美术馆。
26. 图 26 吴冠中，《小鸟天堂》，水墨画，144×331 cм.;1989 年，收藏地:大英博物馆。

27. 图 27 吴冠中，《白杨》，水墨画，41,5×34 см，1989 年，收藏地:不详。

28. 图 28 吴冠中，《紫藤》，水墨画， 70×140 см， 1991 年，收藏地:中华艺术宫。

29. 图 29 吴冠中，《沧桑之变》，水墨画， 145×368 см，1998 年，收藏地:中华艺术宫。

30. 图 30 吴冠中，《朱颜未改》，水墨画，45×48 см，2001 年，收藏地:香港美术馆。

31. 图 31 吴冠中，《知音》，水墨画，48×60 см，2006 年，收藏地：中国美术馆。

32. 图 32 吴冠中，《飞越戒台》，布面油画，48×60 см;2008 年，收藏地：中国美术馆。

33. 图 33 吴冠中，《西双版纳榕树》，布面油画，65.5×75 см，1978 年，收藏地:不详。

34. 图 34 吴冠中， 《榕树》，水墨画，69×138 см; 1992 г. 收藏地：中华艺术宫。

35. 图 35 吴冠中，《紫藤》，水彩画，28×39 см，1956 年，收藏地:不详.

36. 图 36 吴冠中， 《围城》， 水墨画，140×180 см，1996 年， 收藏地：中国美术馆。

37. 图 37 吴冠中，《野花闲草》，水墨画，69×138 см，1993 年，收藏地：中华艺术宫。

38. 图 38 吴冠中，《墙上秋色》，水墨画，145×365 см，1997 年，收藏地：中华艺术宫。

39. 图 39 吴冠中，《松柏》，水墨画，96×180 см.;1992 年，收藏地：收藏地：

中华艺术宫。

40. 图 40 吴冠中，《苏醒》，水墨画，150×360 cм，1994 年， 收藏地：私人收藏。
41. 图 41 吴冠中，《分裂》，1999 年，收藏地:不详。
42. 图 42 吴冠中，《情节》，水墨画， 70×140 cм，1992 年，收藏地：中华艺术宫。
43. 图 43 吴冠中，《纠葛》，水墨画，46×49 cм， 2000 年，收藏地：中华艺术宫。
44. 图 44 吴冠中，《白发之花》，水墨画， 46×49 cм，2000 年，收藏地：中华艺术宫。
45. 图 45 吴冠中，《无题》，水墨画，70×70 cм， 2002 年， 收藏地:不详。
46. 图 46 吴冠中，《彩迹》，2002 年，收藏地:新加披美术馆。
47. 图 47 吴冠中，《彩无极》，水墨画， 45×48 cм， 2006 年， 收藏地：中华艺术宫。
48. 图 48 范宽，《溪山行旅图》， 206.3×103.3 cм，中国画（丝绸）, 10 世纪末- 11 世纪初，收藏地：台北故宫。
49. 图 49 倪瓒，《渔庄秋霁图》，96×47 cм，1374 年，收藏地：上海博物馆。
50. 图 50 郭熙，《早春图》， 28.6×36.5 cм，绢本水墨， 1072 年， 收藏地：台北故宫。
51. 图 51 吴冠中，《山高水长》，中国画， 140×70 cм，1986 年， 收藏地:上海美术馆。
52. 图 52 吴冠中，《香江之夜》， 69×138 cм，1991 年，收藏地:私人收藏。
53. 图 53 吴冠中，《山西吕梁》， 水墨画，644×68 cм， 1986 年， 收藏地:

不详。

54. 图 54 吴冠中，《海港晨曦》，水墨画，45×60 cм， 2006 年， 收藏地:不详。

55. 图 55 吴冠中，《孤岛》，布面油画，45×91 cм，2008 年， 收藏地：浙江美术馆。

56. 图 56 吴冠中，《忆江南》， 水墨画， 69.5×138.5 cм， 1996 年， 收藏地：香港美术馆。

57. 图 57 吴冠中，《民间》，水墨画，70×70 cм，2001 年，收藏地:香港艺术馆。

58. 图 58 吴冠中，《山野》，水墨画， 48×45 cм， 2007 年，收藏地：中国美术馆。

59. 图 59 吴冠中，《宽容》，1996 年，收藏地:不详。

60. 图 60 吴冠中，《迹》，70×70 cм，2002 年，收藏地：新加坡美术馆。

61. 图 61 吴冠中，《拥抱》，水墨画，70×70 cм，2001 年，收藏地:不详。

62. 图 62 吴冠中，《窗里窗外》，水墨画，69×69 cм，2001 年，收藏地：新加坡美术馆。

63. 图 63 吴冠中，《风》，2002 年，收藏地:私人收藏。

64. 图 64 吴冠中，《建楼曲》，49×45 cм，2000 年，收藏地：中国美术馆。

65. 图 65 吴冠中，《播》，48×45 cм，2002 年，收藏地：中国美术馆。

66. 图 66 吴冠中，《纵横》，70×70 cм， 2000 年，收藏地:不详。

67. 图 67 吴冠中，《百衲衣》，布面油画，80×80 cм， 2009 年，收藏地: 香港美术馆。

68. 图 68 吴冠中，《逍遥游》，145×368 cм，1998 年，收藏地: 中国美术馆。

69. 图 69 杰克逊·波洛克，《№ 5, 1948》，木板油画， 243,8 × 121,9 см，1948 年，收藏地：纽约私人收藏。

70. 图 70“决澜社”首届会员合影, 1932 年。

71. 图 71 决澜社首次画展的专页上，刊登了《良友》画报第 82 期。

72. 图 72 庞薰琹，《藤椅上的人体》，布面油画，100×81 см，1930 年，收藏地:私人收藏。

73. 图 73 庞薰琹，《如此巴黎》， 水彩，1931 年, 1937 年遗失。

74. 图 74 倪贻德，《码头》，1929 年， 收藏地:不详。

75. 图 75 倪贻德，《侧面人像》，布面油画，约 1930 年，遗失。

76. 图 76 张弦，《人像》，布面油画，46×38.8 см，1932 年，收藏地: 刘海粟美术馆。

77. 图 77 陈澄波，《人像》，布面油画，41×31.5 см，1930 年，收藏地:私人收藏。

78. 图 78 陈澄波，《我的家庭》，布面油画，91×116.5 см，1931 年，收藏地:私人收藏。

79. 图 79 吕澂，《晚近西洋新绘画运动之经过》，1921 年。

80. 图 80 “星星美展”的宣言最早就贴在栏杆上。

81. 图 81 罗中立，《父亲》，布面油画，216×152 см， 1980 年，收藏地: 中国美术馆。

82. 图 82 何多苓，《春风已经苏醒》，布面油画， 70×90 см， 1982 年，收藏地: 中国美术馆。

83. 图 83 陈丹青，《母与子》，布面油画，53.8×79 см，1980 年，收藏地: 私人收藏, 美国。

84. 图 84 陈丹青，《牧羊人》，布面油画， 78.6×52.3 см， 1980 年， 收藏地：私人收藏。

85. 图 85 周长江， 《互补 №120》， 画布/油画，160×168 см，1989 年. 收藏地:私人收藏。

86. 图 86 余友涵，《圆 1985.05》，画布/丙烯，132×132 см，1985 年，收藏地:不详。

87. 图 87 余友涵，《2009.9.29》，布面丙烯，150×150 см，2009 年.收藏地:私人收藏。

88. 图 88 周长江，《互补迹象 68》，布面油画，170×560 см，2015 年.收藏地:华东师范大学美术学院。

89. 图 89 申凡，《山水-C-36》，布面油画， 96×96 см， 2008 年，收藏地: Eli Klein 画廊。

90. 图 90 申凡，《标点-山水-001-3»》，报纸上丙烯，木板裱纸，120×360 см，2014-2015 年，收藏地：香格纳画廊。

91. 图 91 梁铨， 《茶和一点点咖啡》， 茶、宣纸，178×48см×4，2001 年，收藏地：M+ 美术馆。

92. 图 92 梁铨，《清溪玉音画》，水墨/宣纸拼贴画，140x200 см，2014-2015 年，收藏地：M+美术馆。

93. 图 93 祁海平，《空间书写》，布面油画，400×50см×12，2016 年，艺术家自藏。

94. 图 94 苏笑柏，《考工记 27》，大漆/瓦片;37.5×24см，2008 年，收藏地:不详。

95. 图 95 苏笑柏，《考工记》，大漆/瓦片，23.8×54см，2008 年收藏地:不详。

96. 图 96 苏笑柏，《吐泰》，大漆，140×220 cм， 2007 年， 收藏地:不详。

97. 图 97 苏笑柏，《中心线》，油漆/清漆/麻/木，187×178×10 cм，2016 年，收藏地:耿画廊。

98. 图 98 苏笑柏，《蓝盈盈》，油漆/清漆/麻，160×154×17 cм，2018 年，收藏地:耿画廊。

99. 图 99 孟禄丁，《朱砂》，矿物颜料/画布，200×200 cм， 2018 年，收藏地:不详。

100. 图 100 孟禄丁，《朱砂》，蓝铜矿、雄黄、矿物颜料/画，200×100cm（双联画）2021 年，收藏地:不详。

101. 图 101 王怀庆，《没有家的家具》，200×480 cм，2001 年，收藏地:私人收藏。

102. 图 102 仇德树，《分裂》，画布/丙烯/宣纸，1987 年，收藏地:不详。

103. 图 103 陈心懋，«史书»，复合材料，1996 年，收藏地:不详。

104. 图 104 丁乙，《破祭》，布面油画，123×93 cм，1985 年，收藏地:香格纳画廊。

105. 图 105 丁乙，《十示 2019-1》，椴木板/丙烯，240×240 cм，2019 年，收藏地:丁乙工作室。

106. 图 106 丁乙，《十示 2022-3》，椴木板/丙烯，240×240 cм，2022 年，收藏地:丁乙工作室。

107. 图 107 陈墙，《Work 99-10》，55×79cм(不带画框)，1999 年，收藏地:不详。

108. 图 108 陈墙，《Work 07-8》，150×190 cм，2007 年，收藏地:不详。

109. 图 109 孟禄丁，《元速》，布面丙烯，145×145cм×8，2010-2011 年，

收藏地:不详。

110. 图 110 谭平，《时间》，装置，100×1000 см，1993 年，收藏地:不详。

111. 图 111 谭平，《无题》，布面油画，200×200 см，2019 年，收藏地:不详。

112. 图 112 谭根雄，《紫禁城》，综合材料，100×80 см，2004 年，收藏地:不详。

113. 图 113 谭根雄，《紫禁城》，综合材料，100×80 см，2005 年，收藏地:不详。

114. 图 114 陈心懋，《史书》，综合材料，270×70 см×5，2006 年，收藏地:不详。

115. 图 115 刘刚，《平行的金属》，综合材料，120×80 см，1990 年，收藏地:中国美术馆。

116. 图 116 刘刚，《9600 白•手工》，铸塑，400×600 см，2011 年，收藏地:不详。

117. 图 117 刘刚，《9600 白 • 手工》，局部，2011 年，收藏地:不详.

118. 图 118 刘刚，《S642940901202》，综合材料，180x364 см，2021 年，收藏地:不详。

119. 图 119 陶瓷系列《忆皖南》

120. 图 120 图片来自杨阳：中国水墨抽象绘画在高级时装中的应用研究——以吴冠中为例，武汉纺织大学，2020 年。

121. 图 121 阿尔弗雷德 • 巴尔为 MoMA 展览《立体主义与抽象艺术》画册封面设计。

122. 图 122 本 • 拉波斯基，《振荡 40 号》，摄影作品，1952 年。 收藏地:

不详。

123. 图 124 迈克尔·诺尔，《高斯二次方程式》，1963 年，收藏地:美国洛杉矶郡艺术博物馆。

124. 图 124 迈克尔·诺尔，《线条的计算机构成》，摄影，1964 年，1970 年代（印刷）， 收藏地:洛杉矶郡艺术博物馆 (LACMA)和南加州大学美术馆。

125. 图 125 陈抱阳，《苏堤之春》，AI 生成，2014 年，收藏地:不详。

126. 图 126 陈抱阳，《日暮登春山》，AI 生成，2014 年，收藏地:不详。



Рис. 1 Линь Фэнмянь. «Придворная девица»;/тушь/бумага. Место хранения: Китайский художественный музей.

图 1 林风眠，《侍女》，中国画， 中华艺术宫藏。



Рис. 2 Линь Фэнмянь. «Страдания»; 1989г. Место хранения: Частная коллекция.

图 2 林风眠，《痛苦》，1989 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 3 У Гуаньчжун. «Десять тысяч миль реки Янцзы»; 22.5×509 см; 1973-1974 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 3 吴冠中，《长江万里》，22.5×509 см，1973-1974 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 4 В 1992 году У Гуаньчжун и Чжу Дэцюнь были сфотографированы в Британском музее.

图 4 1992 年，吴冠中与朱德群在大英博物馆合影。



Рис. 5 У Гуаньчжун. «Загородная церковь в Париже»; акварель/бумага; 21×17 см; 1950 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 5 吴冠中，《巴黎乡村教堂》，水彩画，21×17 см，1950 年，收藏地: 中国美术馆。



Рис. 6 У Гуаньчжун. «Деревня за пределами Парижа 1»; акварель/бумага; 17×21 см; 1950 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 6 吴冠中，《巴黎郊外乡村 1》，水彩画，17×21 см，1950 年，收藏地: 中华艺术宫。



Рис. 7 У Гуаньчжун. «Деревня за пределами Парижа 2»; акварель/бумага; 21×17 см; 1950 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 7 吴冠中，«巴黎郊外乡村 2»，水彩画，21×17 см，1950 年，收藏地: 中华艺术宫。



Рис. 8 У Гуаньчжун. «Бассейн короля драконов в Лхасе»; холст/масло; 46×61 см; 1961 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 8 吴冠中，《拉萨龙王潭》，布面油画 46×61 cм，1961 年，收藏地:中国美术馆。



Рис. 9 У Гуаньчжун. «Монастырь Ташилунпо»; холст/масло; 44.6×119.6 см; 1961 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

图 9 吴冠中，《扎什伦布寺》，布面油画，44.6×119.6см，1961 年，收藏地:香港美术馆。



Рис. 10 У Гуаньчжун. «Сельская старшина в Тибете»; холст/масло; 36×28 см; 1961 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 10 吴冠中，《西藏女乡长》，布面油画，36×28 cm，1961 年，收藏地：中华艺术宫。



Рис. 11 У Гуаньчжун. «Хозяйский дом»; масло/доска; 42×43 см; 1972 г. Место хранения:Художественный музей Университета Цинхуа, Пекин.

图 11 吴冠中，《房东家》，布面油画，42×43 cm;1972 年，收藏地:清华大学艺术馆，北京。



Рис. 12 У Гуаньчжун. «Дикая хризантема»; масло/доска; 46×61 см; 1974 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 12 吴冠中，《野菊》，布面油画，46×61 cm;1974 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 13 У Гуаньчжун. «Тыквенная лоза»; холст/доска; 61×46 см; 1972 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 13 吴冠中，《瓜藤》，布面油画，61×46 cм;1972 年，收藏地:中华艺术宫。



Рис. 14 У Гуаньчжун. «Гаолян и хлопок»; холст/масло; 46×64 см; 1972 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 14 吴冠中，《高粱与棉花》，木板油画，46×61 см，1977 年，收藏地: 中华艺术宫。



Рис. 15 У Гуаньчжун. «Родной город Лу Синя»; масло/доска; 46×61 см; 1977 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 15 吴冠中，《鲁迅故居》，木板油画，46×61 см，1977 年，收藏地:中国美术馆。



Рис. 16 У Гуаньчжун. «Родная деревня Лу Синя»; масло; 46×61 см; 1977 г. Место хранения: Художественный музей Университета Цинхуа, Пекин.

图 16 吴冠中，《鲁迅故居》，油画，46×61 cm，1977 年，收藏地:清华大学艺术馆， 北京。

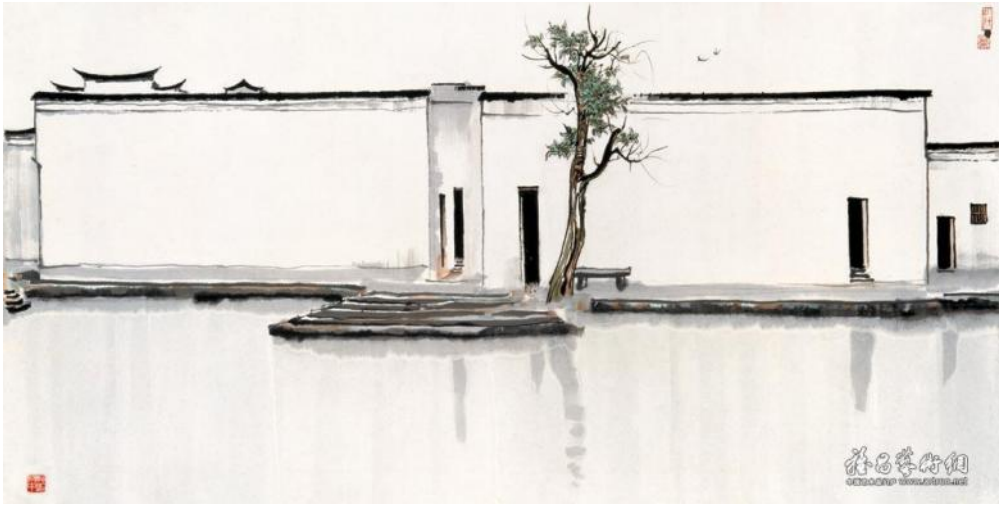


Рис. 17 У Гуаньчжун. «Двойные ласточки»; тушь/рисовая бумага; 46×61 см; 1981 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

图 17 吴冠中，《双燕》，水墨画，46×61 cm，1981 年， 收藏地:香港美术馆。



Рис. 18 У Гуаньчжун. «Древний город Цзяохэ»; тушь/рисовая бумага; 111×102 см; 1981 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 18 吴冠中，《交河故城》，水墨画，111×102 cм，1981 年，收藏地: 私人收藏。



Рис. 19 У Гуаньчжун. «Руины Гаочан»; тушь/бумага; 1981 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 19 吴冠中，《高昌遗址》，水墨画，1981 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 20 У Гуаньчжун. «Тутовый сад»; тушь/бумага; 46×61 см; 1981 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 20 吴冠中，《桑园》，水墨画，46×61 cм，1981 年，收藏地:中华艺术宫。



Рис. 21 У Гуаньчжун. «Душа сосны»; тушь/бумага; 70×140 см; 1984 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 21 吴冠中，《松魂》，水墨画，70×140 см，1984 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 22 У Гуаньчжун. «Душа сосны 3»; тушь/бумага; 70×138 см; 1984 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 22 吴冠中，《松魂 3》，水墨画，70×138 см，1984 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 23 У Гуаньчжун. «Душа ущелья У»; тушь/бумага; 182×375 см; 1984 г. Место хранения: Китайский исторический музей Тайваня.

图 23 吴冠中，《巫峡魂》；水墨画， 182×375 cm; 1984 年， 收藏地: 中国台湾历史博物馆。



Рис. 24 У Гуаньчжун. «Великая стена»; тушь/ бумага; 1986 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 24　吴冠中，《长城》，水墨画， 1986 年，收藏地: 收藏地:中华艺术宫。



Рис. 25 У Гуаньчжун. «Бывшая резиденция Цю Цзинь»; тушь/ бумага; 1986 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

图 25 吴冠中，《秋瑾故居》，水墨画，1986 年，收藏地:香港美术馆。



Рис. 26 У Гуаньчжун. «Птичий рай»; тушь/бумага; 144×331 см.; 1989 г. Место хранения: Британский музей.

图 26 吴冠中，《小鸟天堂》，水墨画，144×331 см.;1989 年，收藏地:大英博物馆。



Рис. 27 У Гуаньчжун. «Белая берёза»; тушь/бумага; 41,5×34 см.; 1989 г. Место хранения: Неизвестно.

图 27 吴冠中，《白杨》，水墨画，41,5×34 см，1989 年，收藏地:不详。



Рис. 28 У Гуаньчжун. «Глициния»; тушь/бумага; 70×140 см.; 1991 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае

图 28 吴冠中，《紫藤》，水墨画， 70×140 cм， 1991 年，收藏地:中华艺术宫。



Рис. 29 У Гуаньчжун. «Большие перемены»; Превратности судьбы; тушь/бумага; 145×368 см.; 1998 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 29 吴冠中，《沧桑之变》，水墨画， 145×368 cм，1998 年，收藏地:中华艺术宫。



Рис. 30 У Гуаньчжун. «Неувядающие краски»; тушь/бумага; 45×48 см.; 2001 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

图 30 吴冠中，《朱颜未改》，水墨画，45×48 cм，2001 年，收藏地:香港美术馆。



Рис. 31 У Гуаньчжун. «Закадычный друг»; тушь/рисовая бумага; 48×60 см; 2006 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 31 吴冠中，《知音》，水墨画，48×60 cм，2006 年，收藏地：中国美术馆。



Рис. 32 У Гуаньчжун. «Полет над Цзетай»; масло/холст; 48×60 см; 2008 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 32 吴冠中，《飞越戒台》，布面油画，48×60 cм;2008 年，收藏地：中国美术馆。



Рис. 33 У Гуаньчжун. «Баньяновое дерево Сишуанбаньна»; масло/холст; 65.5×75 см; 1978 г. Место хранения: Неизвестно.

图 34 吴冠中，《榕树》，水墨画，69×138 cм; 1992 г. 收藏地：中华艺术宫。



Рис. 34 У Гуаньчжун. «Баньян»; тушь/бумага; 69×138 см; 1992 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 34 吴冠中，《榕树》，水墨画，69×138 cm; 1992 年. 收藏地：中华艺术宫。



Рис. 35 У Гуаньчжун. «Глициния»; акварель/бумага; 28×39 см.; 1956 г. Место хранения: Неизвестно.

图 35 吴冠中，《紫藤》，水彩画，28×39 cm，1956 年，收藏地:不详。

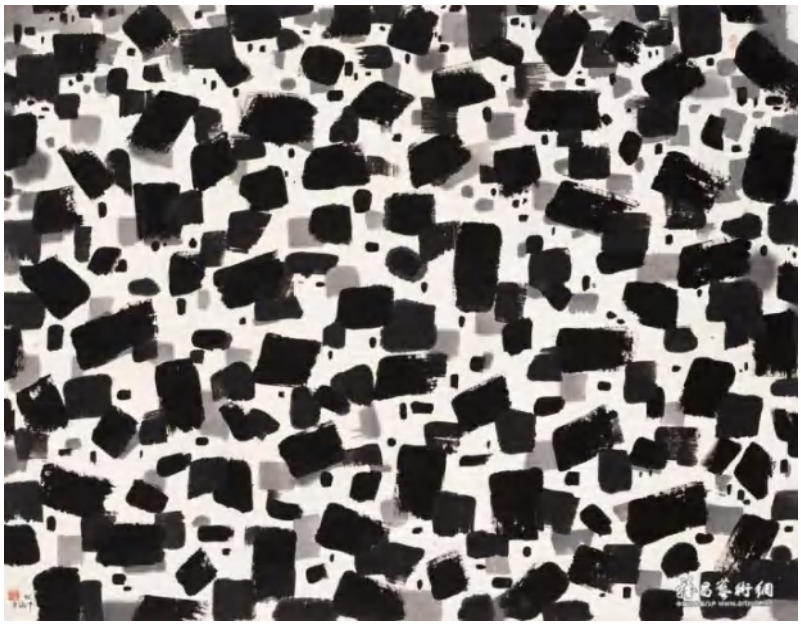


Рис. 36 У Гуаньчжун. «Осажденный город»; тушь/бумага; 140×180 см.; 1996 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 36 吴冠中，《围城》，水墨画，140×180 см，1996 年，收藏地：中国美术馆。



Рис. 37 У Гуаньчжун. «Дикие цветы и сорняки»; тушь/бумага; 69×138 см.; 1993 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 37 吴冠中，《野花闲草》，水墨画，69×138 см，1993 年，收藏地：中华艺术宫。



Рис. 38 У Гуаньчжун. «Осенний пейзаж на стене»; тушь/бумага; 145×365 см.; 1997 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 38 吴冠中，《墙上秋色》，水墨画，145×365 см，1997 年，收藏地：中华艺术宫。



Рис. 39 У Гуаньчжун. «Кипарисы»; тушь/бумага; 96×180 см.; 1992 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 39 吴冠中，《松柏》，水墨画，96×180 см.;1992 年，收藏地：收藏地：中华艺术宫。

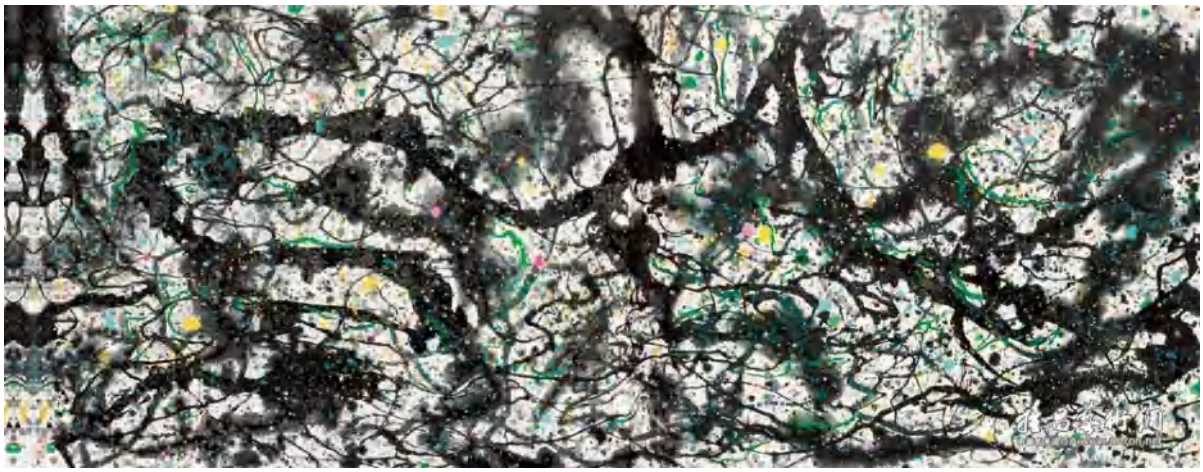


Рис. 40 У Гуаньчжун. «Пробуждение»; тушь/бумага; 150×360 см.; 1994 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 40 吴冠中，《苏醒》，水墨画，150×360 cм，1994 年， 收藏地：私人收藏。

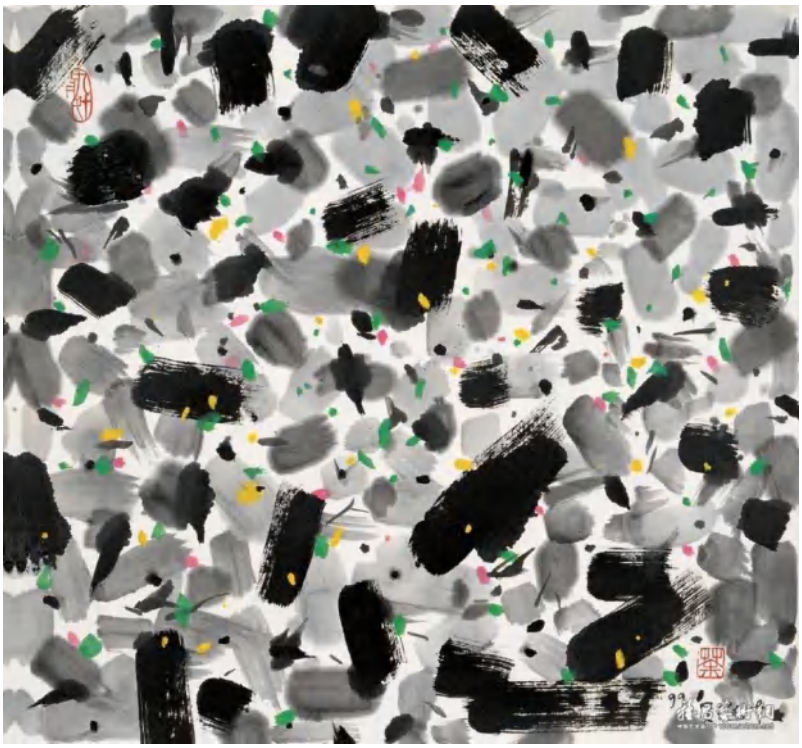


Рис. 41 У Гуаньчжун. «Раскол»; 1999 г. Место хранения: Неизвестно.

图 41 吴冠中，《分裂》，1999 年，收藏地:不详。



Рис. 42 У Гуаньчжун. «Эмоциональный комплекс»; тушь/бумага; 70×140 см; 1992 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 42 吴冠中，《情节》，水墨画， 70×140 cм，1992 年，收藏地：中华艺术宫。



Рис. 43 У Гуаньчжун. «Запутывание»; тушь/бумага; 46×49 см; 2000 г. Место хранения:Китайский художественный музей в Шанхае.

图 43 吴冠中，《纠葛》，水墨画，46×49 cм， 2000 年，收藏地：中华艺术宫。



Рис. 44 У Гуаньчжун. «Беловолосые цветы»; тушь/бумага; 46×49 см; 2000 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 44 吴冠中，《白发之花》，水墨画， 46×49 cm，2000 年，收藏地：中华艺术宫。

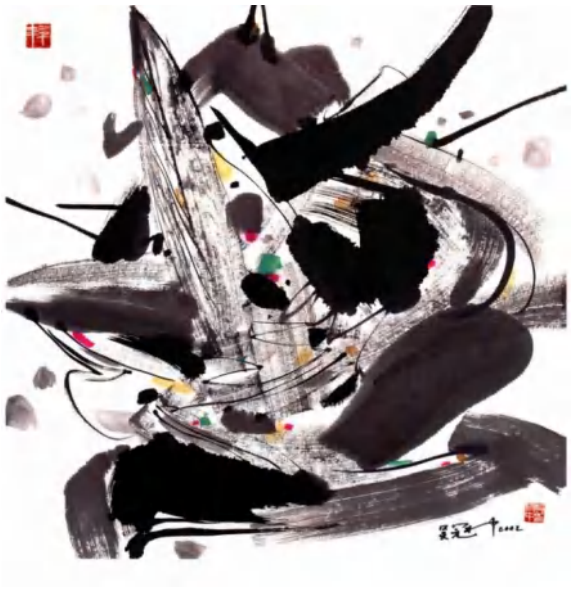


Рис. 45 У Гуаньчжун. «Без названия»; тушь/бумага; 70×70 см; 2002 г. Место хранения: Неизвестно.

图 45 吴冠中，《无题》，水墨画，70×70 cm， 2002 年， 收藏地:不详。



Рис. 46 У Гуаньчжун. «Красочные следы»; 2002 г. Место хранения: Сингапурский художественный музей.

图 46 吴冠中，《彩迹》，2002 年，收藏地:新加坡美术馆。



Рис. 47 У Гуаньчжун. «Безграничные цвета»; тушь/бумага; 45×48 см; 2006 г. Место хранения: Китайский художественный музей в Шанхае.

图 47 吴冠中，《彩无极》，水墨画， 45×48 cм， 2006 年， 收藏地：中华艺术宫。



Рис. 48 Фань Куань. «Путешественники среди гор и ручьев»; 206.3×103.3 см; тонкий шёлк, Конец 10 - начало 11 века. Место хранения: Гугун, Тайбэй.

图 48 范宽，《溪山行旅图》， 206.3×103.3 cм，中国画（丝绸）, 10 世纪末- 11 世纪初，收藏地：台北故宫。



Рис. 49 Ни Цзань. «Рыбацкая деревня в осенний ясный день»; 96×47 см; 1374 г. Место хранения: Шанхайский музей.

图 49 倪瓒，《渔庄秋霁图》，96×47 см，1374 年，收藏地：上海博物馆。



Рис. 50 Го Си. «Ранняя весна»; 28.6×36.5 см; 1072 г. Место хранения: Гугун, Тайбэй.

图 50 郭熙，《早春图》， 28.6×36.5 см，绢本水墨， 1072 年， 收藏地：台北故宫。



Рис. 51 У Гуаньчжун. «Высокие горы и вечные ручьи»; тушь/бумага; 140×70 см; 1986 г. Место хранения: Шанхайский художественный музей.

图 51 吴冠中，《山高水长》，中国画， 140×70 см，1986 年， 收藏地: 上海美术馆。



Рис. 52 У Гуаньчжун. «Ночь Сянцзяна»; 69×138 см; 1991 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 52 吴冠中，《香江之夜》， 69×138 см，1991 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 53 У Гуаньчжун. «Шаньси Лулян»; тушь/бумага; 644×68 см; 1986 г. Место хранения: Неизвестно.

图 54 吴冠中，《海港晨曦》，水墨画，45×60 см， 2006 年， 收藏地: 不详。



Рис. 54 У Гуаньчжун. «Утренняя кисть над гаванью»;тушь/бумага;45×60 см; 2006 г. Место хранения: Неизвестно.

图 54 吴冠中，《海港晨曦》，水墨画，45×60 cм， 2006 年， 收藏地: 不详。



Рис. 55 У Гуаньчжун. «Одинокий остров»;масло/холст;45×91 см; 2008 г. Место хранения: Художественный музей Чжэцзяна.

图 55 吴冠中，《孤岛》，布面油画，45×91 cм，2008 年， 收藏地：浙江美术馆。

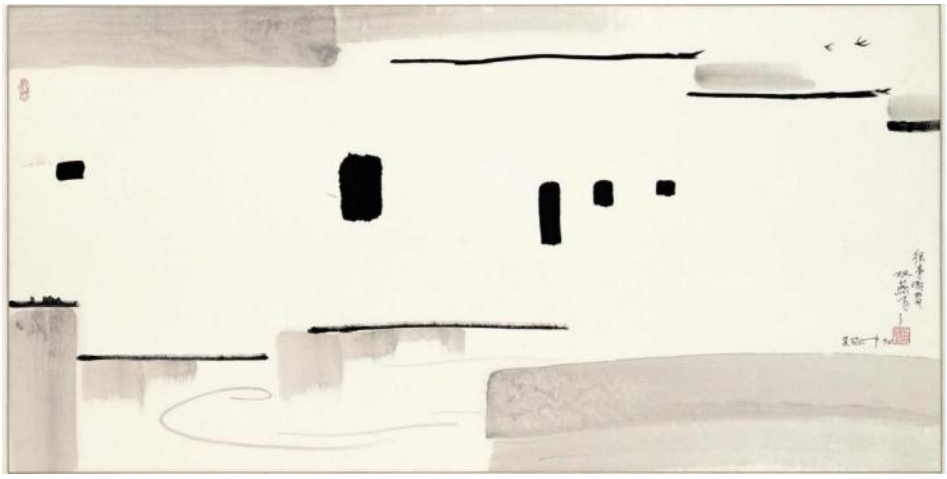


Рис. 56 У Гуаньчжун. «Вспоминая Цзяннань»; тушь/бумага; 69.5×138.5 см; 1996 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

图 56 吴冠中，《忆江南》， 水墨画， 69.5×138.5 cм， 1996 年， 收藏地：香港美术馆。



Рис. 57 У Гуаньчжун. «Народный мир»; тушь/бумага; 70×70 см; 2001 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

图 57 吴冠中，《民间》，水墨画，70×70 cм，2001 年，收藏地:香港艺术馆。



Рис. 58 У Гуаньчжун. «Горы и равнины»; тушь/бумага; 48×45 см; 2007 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 58 吴冠中，《山野》，水墨画， 48×45 cm， 2007 年，收藏地：中国美术馆。



Рис. 59 У Гуаньчжун. «Толерантность»; 1996 г. Место хранения: Неизвестно.

图 59 吴冠中，《宽容》，1996 年，收藏地:不详。

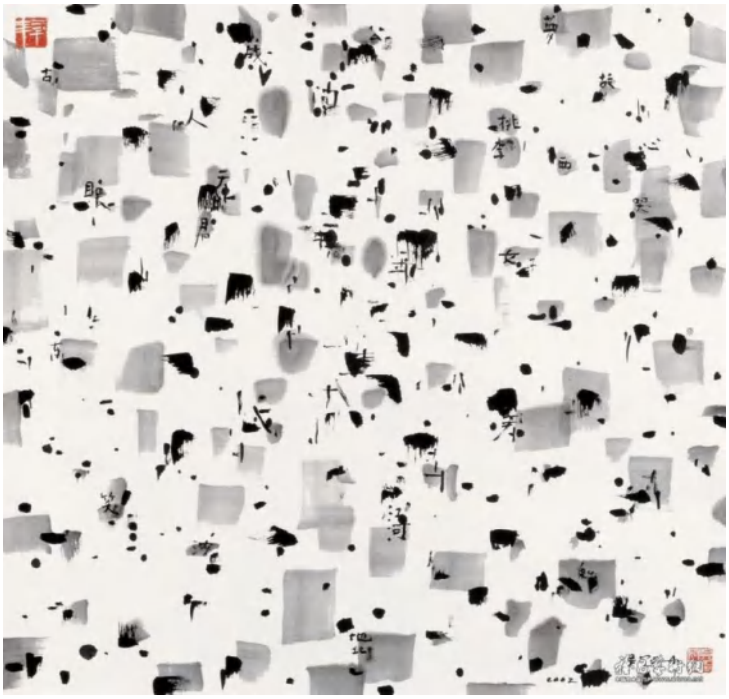


Рис. 60 У Гуаньчжун. «Следы»; 70×70 см; 2002 г. Место хранения: Сингапурский художественный музей.

图 60 吴冠中，«迹»，70×70 см，2002 年，收藏地：新加坡美术馆。



Рис. 61 У Гуаньчжун. «Объятие»; тушь/бумага; 70×70 см; 2001 г. Место хранения: Неизвестно.

图 61 吴冠中，《拥抱》，水墨画，70×70 cm，2001 年，收藏地:不详。



Рис. 62 У Гуаньчжун. «Внутри и за окном»; тушь/бумага; 69×69 см; 2001 г. Место хранения:Сингапурский художественный музей.

图 62 吴冠中，《窗里窗外》，水墨画，69×69 cm，2001 年，收藏地：新加坡美术馆。



Рис. 63 У Гуаньчжун. «Ветер»; 2002 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 63 吴冠中，《风》，2002 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 64 У Гуаньчжун. «Строительство здания»; 49×45 см; 2000 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 64 吴冠中，《建楼曲》，49×45 см，2000 年，收藏地：中国美术馆。



Рис. 65 У Гуаньчжун. «Посев»; 48×45 см; 2002 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 65 吴冠中，《播》，48×45 cм，2002 年，收藏地：中国美术馆。



Рис. 66 У Гуаньчжун. «Переплетение»; 70×70 см; 2000 г. Место хранения: Неизвестно.

图 66 吴冠中，《纵横》，70×70 cм， 2000 年，收藏地:不详。



Рис. 67 У Гуаньчжун. «Халат с разнообразными заплатками»; масло/холст; 80×80 см; 2009 г. Место хранения: Гонконгский художественный музей.

图 67 吴冠中，《百衲衣》，布面油画，80×80 cм， 2009 年，收藏地: 香港美术馆。



Рис. 68 У Гуаньчжун. «Свободное скитание»; 145×368 см; 1998 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 68 吴冠中，《逍遥游》，145×368 cм，1998 年，收藏地: 中国美术馆。



Рис. 69 Джексон Поллок. «№ 5, 1948»; плита, масло. 243,8 × 121,9 см; 1948 г. Место хранения: Частная коллекция, Нью-Йорк.

图 69 杰克逊 • 波洛克，《№ 5, 1948》，木板油画， 243,8 × 121,9 см，1948 年，收藏地：纽约私人收藏。



Рис. 70 Групповое фото членов первой выставки «Цзюэланьшэ», 1932 г.

图 70“决澜社”首届会员合影, 1932 年。



Рис. 71 На специальной странице первой художественной выставки Штормового общества был опубликован 82-й номер фотожурнала «Лянъю».

图 71 决瀾社首次画展的专页上，刊登了《良友》画报第 82 期。

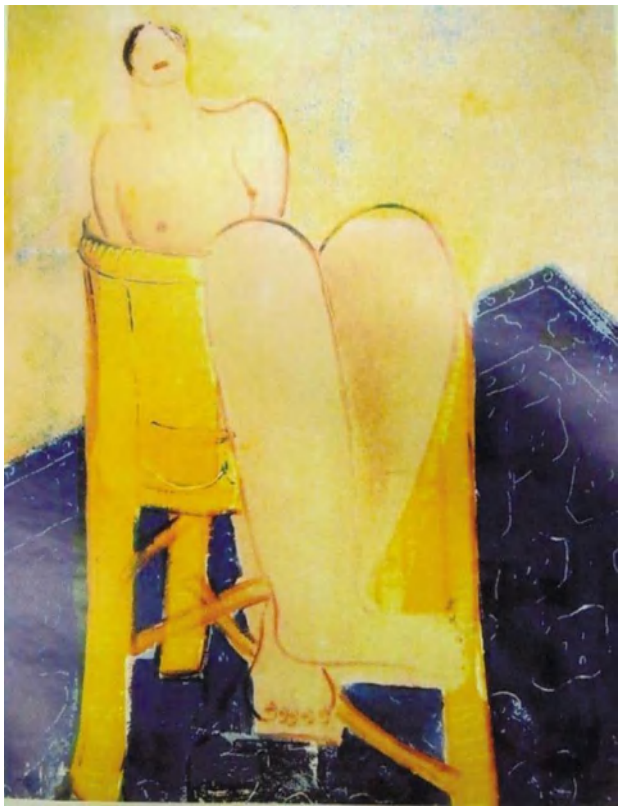


Рис. 72 Пан Сюньцинь. «Человеческое тело на плетеном стуле»; холст/масло; 100×81 см;1930 г. Место хранения:Частная коллекция.

图 72 庞薰琹，《藤椅上的人体》，布面油画，100×81 см，1930 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 73 Пан Сюньцинь. «Такой Париж»; Бумага/акварель; 1931 г, Потерян в 1937 году. 图 73 庞薰琹，«如此巴黎»， 水彩，1931 年, 1937 年遗失。

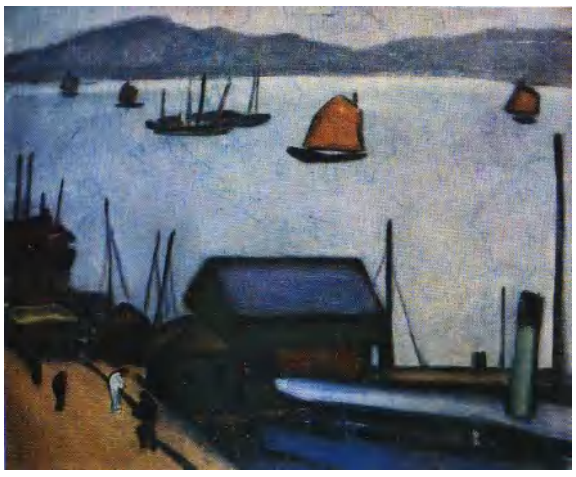


Рис. 74 Ни Идэ. «Пристань»; 1929 г. Место хранения: Неизвестно.

图 74 倪贻德，《码头》，1929 年， 收藏地:不详。



Рис. 75 Ни Идэ. «Портрет в профиль»; холст/масло; около 1930 г, Потерян.

图 75 倪贻德， 《侧面人像》， 布面油画，около 1930 年，遗失。



Рис. 76. Чжан Сянь. «Портрет»; холст/масло; 46×38.8 см; 1932 г. Место хранения: Художественный музей Лю Хайсу.

图 76. 张弦，《人像》，布面油画，46×38.8 см，1932 年，收藏地: 刘海粟美术馆。



Рис. 77 Чен Ченбо. «Портрет»; холст/масло; 41×31.5 см; 1930 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 77 陈澄波，«人像»，布面油画，41×31.5 см，1930 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 78 Чен Ченбо. «Моя семья»; холст/масло; 91×116.5 см; 1931 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 78 陈澄波，«我的家庭»，布面油画，91×116.5 см，1931 年，收藏地: 私人收藏。

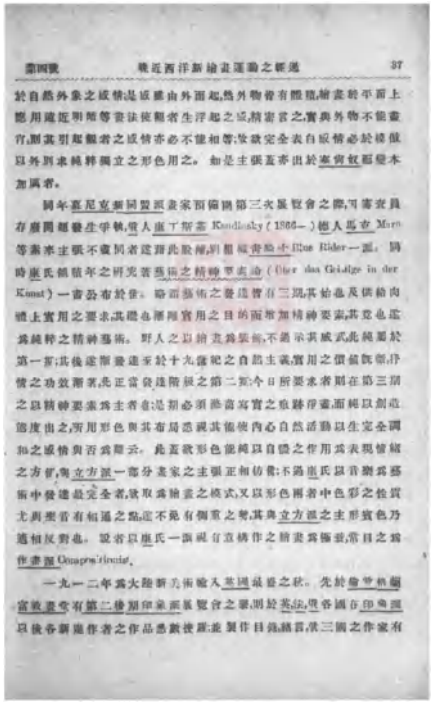


Рис. 79 Люй Чэн. «История движения новой западной живописи позднего периода»; 1921 г.

图 79 吕澂，《晚近西洋新绘画运动之经过》，1921 年。



前　言

我们，二十三名艺术的探索者，把劳动的些微收获摆在这里。

世界给探索者提供无限的可能。

我们用自己的眼睛认识世界，用自己的画笔和雕刀参预世界，我们的画里有各自的表情，我们的表情诉说各自的理想。

岁月向我们迎来，没有什么神奇的预示指导我们的行动，这正是生活对我们提出的挑战，我们不能把时间从这里割断，过去的阴影和未来的光明交叠在一起，构成我们今天多重的生活状况，坚定地活下去，并且记住每一个教训，这是我们的责任。

我们热爱脚下的土地，土地哺育了我们，我们无法用语言表达对土地的感激，值此迈国三十周年之际，我们把收获奉还一给土地，给人民，这使我们更加接近。我们充满了信心。

Рис. 80 Манифест «Звездной художественной выставки», впервые вывешенный на перилах.

图 80 “星星美展”的宣言最早就贴在栏杆上。



Рис. 81 Ло Чжунли. «Отец»; холст/масло; 216 × 152 см; 1980 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 81 罗中立，《父亲》，布面油画，216×152 cм， 1980 年，收藏地: 中国美术馆。



Рис. 82 Хэ Долин. «Уже проснулся весенний ветер»; холст/масло; 70×90 см; 1982 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 82 何多苓，《春风已经苏醒》，布面油画， 70×90 cм，1982 年，收藏地: 中国美术馆。



Рис. 83 Чэнь Даньцин. «Мать и дитя»; холст/масло; 53.8 × 79 см; 1980 г. Место хранения: Частная коллекция, США.

图 83 陈丹青，《母与子》，布面油画，53.8×79 см，1980 年，收藏地：私人收藏，美国。



Рис. 84 Чэнь Даньцин. «Пастухи»; холст/масло; 78.6×52.3 см; 1980 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 84 陈丹青，《牧羊人》，布面油画， 78.6×52.3 cм， 1980 年， 收藏地：私人收藏。



Рис. 85 Чжоу Чанцзян. «Серия Дополнения №120»; холст/масло; 160×168 см; 1989 г. Место хранения:Частная коллекция.

图 85 周长江， 《互补 №120》， 画布/油画，160×168 см，1989 年. 收藏地:私人收藏。



Рис. 86 Юй Юхан. Серия «круг 1985.05»; холст/акрил; 132×132 см; 1985г. Место хранения: Неизвестно.

图 86 余友涵，《圆 1985.05》，画布/丙烯，132×132 cм，1985 年，收藏地:不详。



Рис. 87 Юй Юхан. «2009.9.29»; холст/акрил; 150 ×150 см; 2009 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 87 余友涵，《2009.9.29》，布面丙烯，150×150 cм，2009 年.收藏地:私人收藏。



Рис. 88 Чжоу Чанцзян. «Дополнительные знаки 68»; холст/масло; 170 × 560 см; 2015 г. Место хранения: Художественный факультет Восточно-Китайского педагогического университета.

图 88 周长江，《互补迹象 68》，布面油画，170×560 cм，2015 年.收藏地:华东师范大学美术学院。



Рис. 89 Шэнь Фан. «Пейзаж-С-36»; масло/холст; 96×96 см; 2008 г. Место хранения: Галерея Эли Кляйна.

图 89 申凡，《山水-C-36》，布面油画， 96×96 см， 2008 年，收藏地: Eli Klein 画廊。



Рис. 90 Шэнь Фан. «Пунктуация-пейзаж-001-3»; акрил/газете/доска; 120 ×360 см; 2014-2015 г. Место хранения: Галерея ШанхАРТ.

图 90 申凡，《标点-山水-001-3»》，报纸上丙烯，木板裱纸，120×360 см，2014-2015 年，收藏地：香格纳画廊。

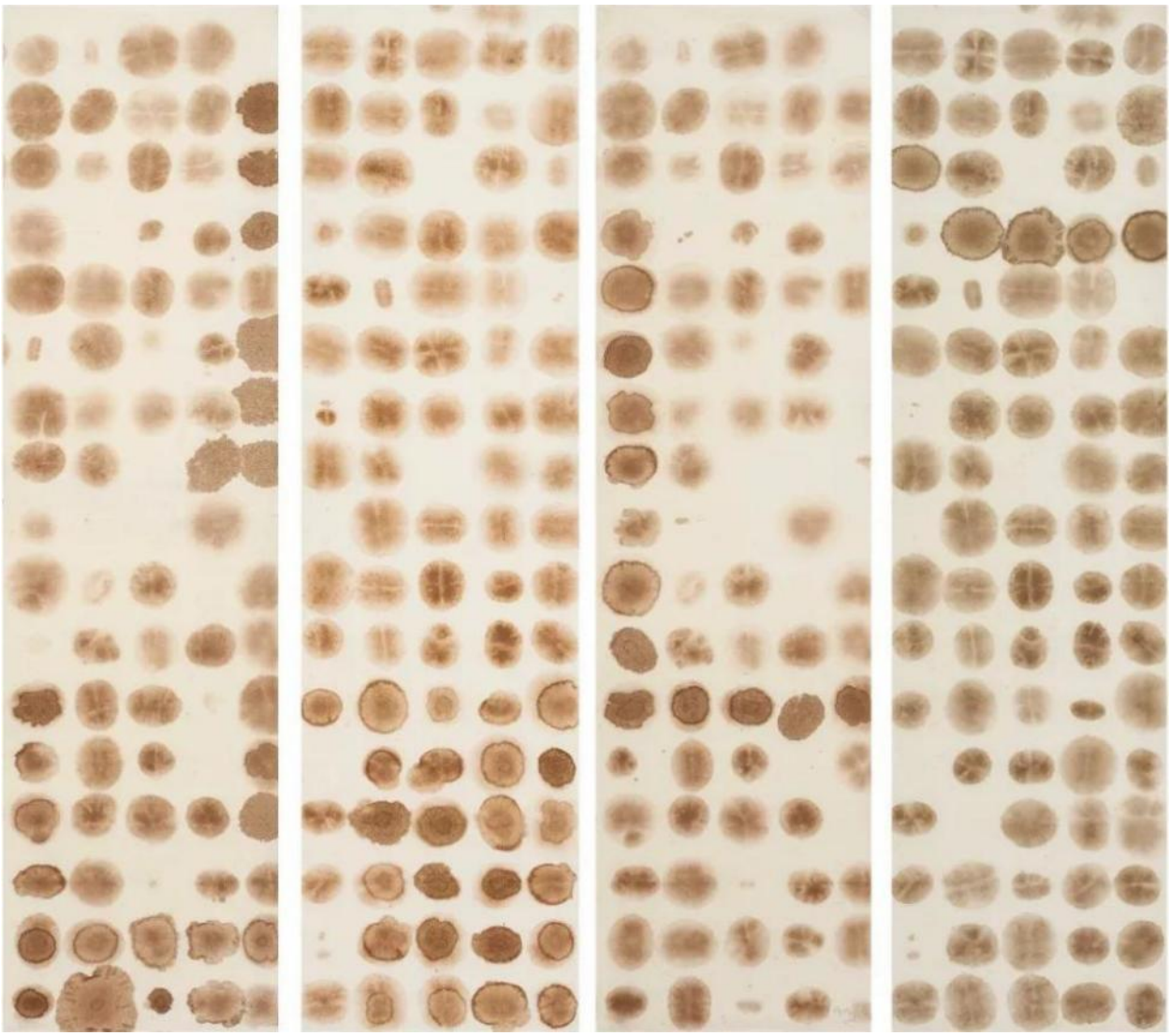


Рис. 91 Лян Цюань. «Чай и немного кофе Кофе»; чай/рисовая бумага; 178×48см×4; 2001 г. Место хранения: M+ художественный музей.

图 91 梁铨， 《茶和一点点咖啡》， 茶、宣纸，178×48cм×4，2001 年，收藏地：M+ 美术馆。

.

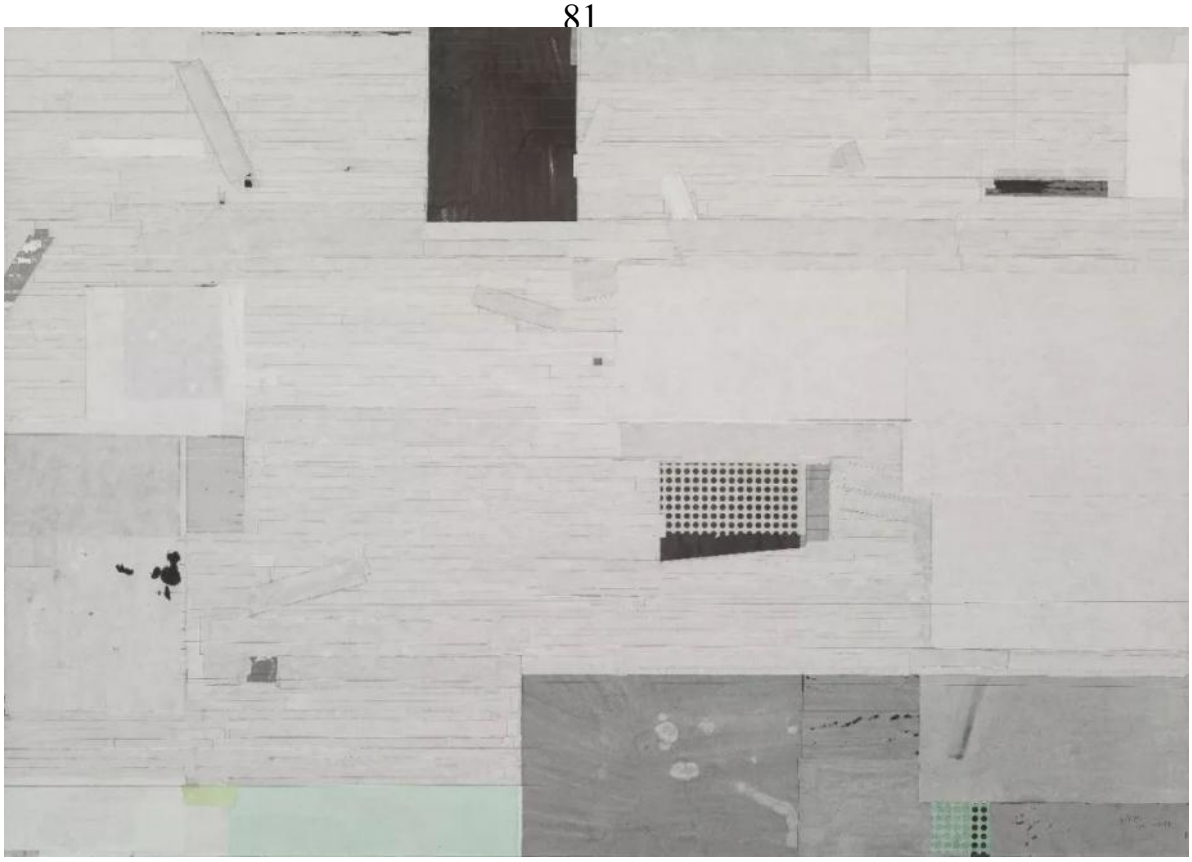


Рис. 92 Лян Цюань. «Картина Цинси Юинь»; тушь/коллаж из рисовой бумаги; 140x200 см; 2014-2015 г. Место хранения: M+ художественный музей.

图 92 梁铨，《清溪玉音画》，水墨/宣纸拼贴画，140x200 см，2014-2015 年，收藏地：M+美术馆。

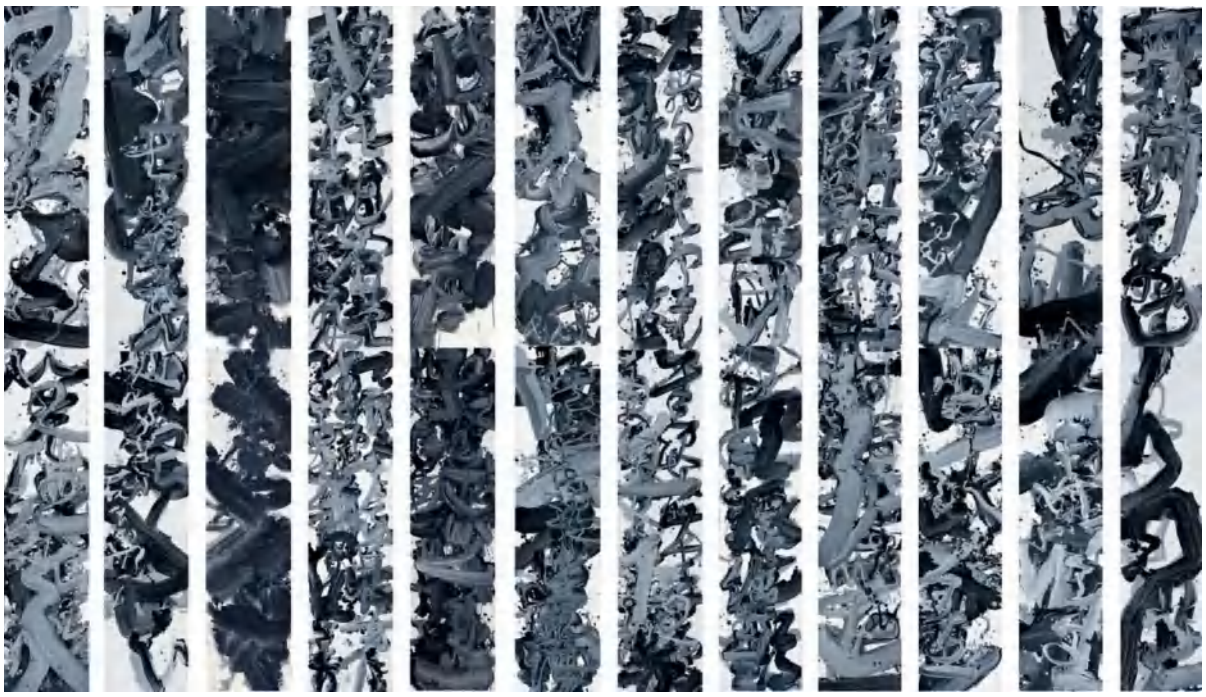


Рис. 93 Ци Хайпин. «Пространственное письмо»; холст/акрил; 400×50см×12; 2016 г. Из личного собрания художника.

图 93 祁海平，《空间书写》，布面油画，400×50см×12，2016 年，艺术家自藏。



Рис. 94 Су Сяобай. «Као Гун 27»; лак/полотно/куски черепицы; 37.5 ×24 см; 2008 г. Место хранения: Неизвестно.

图 94 苏笑柏，《考工记 27》，大漆/瓦片;37.5×24см，2008 年，收藏地:不详。



Рис. 95 Су Сяобай. «Као Гун»; лак/полотно/куски черепицы; 23.8×54 см; 2008 г. Место хранения: Неизвестно. 图 95 苏笑柏，《考工记》，大漆/瓦片，23.8×54см，2008 年收藏地:不详。



Рис. 96 Су Сяобай. «Ту Тай»; Масляная краска/лак; 140×220 см; 2007 г. Место хранения: Неизвестно.

图 96 苏笑柏，《吐泰》，大漆，140×220 см， 2007 年， 收藏地:不详。



Рис. 97 Су Сяобай. «Центральная линия»; Масляная краска/лак/конопля/Древесина; 187 × 178 × 10 см; 2016 г. Место хранения: Галерея Тины Кенг.

图 97 苏笑柏，《中心线》，油漆/清漆/麻/木，187×178×10 cм，2016 年，收藏地:耿画廊。



Рис. 98 Су Сяобай. «Лань Инъин» (досл. "сияющий синий"); Масляная краска/лак/конопля; 160 × 154 × 17 см; 2018 г. Место хранения: Галерея Тины Кенг.

图 98 苏笑柏，《蓝盈盈》，油漆/清漆/麻，160×154×17 см，2018 年，收藏地:耿画廊。



Рис. 99 Мэн Лудин. «Киноварь»; холст/минеральные краски; 200×200 см; 2018 г. Место хранения: Неизвестно.

图 99 孟禄丁，«朱砂»，矿物颜料/画布，200×200 см， 2018 年，收藏地:不详。

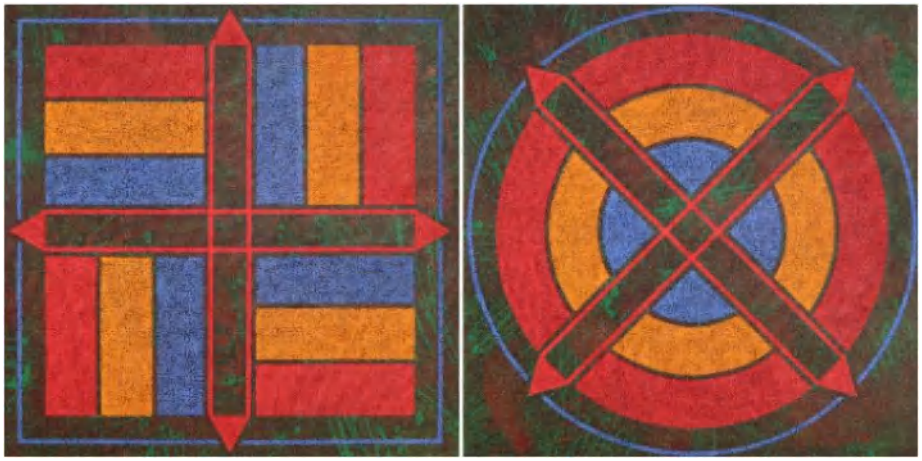


Рис. 100 Мэн Лудин. Киноварь, азурит, реальгар, минеральные краски/холст 200×100см (диптих) 2021 г. Место хранения: Неизвестно.

图 100 孟禄丁，《朱砂》，蓝铜矿、雄黄、矿物颜料/画，200×100cm（双联画）2021 年，收藏地:不详。



Рис. 101 Ван Хуайцин. «Дом без мебели»; 200×480 см; 2001 г. Место хранения: Частная коллекция.

图 101 王怀庆，《没有家的家具》，200×480 см，2001 年，收藏地:私人收藏。



Рис. 102 Цю Дэшу. «Деление»; холст/ акрил/рисовая бумага; 1987 г. Место хранения: Неизвестно.

图 102 仇德树，《分裂》，画布/丙烯/宣纸，1987 年，收藏地:不详。



Рис. 103 Чэнь Синьмао. «Историческая литература»; комплексные материалы; 1996 г. Место хранения: Неизвестно.

图 103 陈心懋，«史书»，复合材料，1996 年，收藏地:不详。



Рис. 104 Дин И. «Нарушение жертвоприношения»; холст/масло; 123×93 см; 1985 г. Место хранения: Галерея ШанхART.

图 104 丁乙，《破祭》，布面油画，123×93 см，1985 年，收藏地：香格纳画廊。

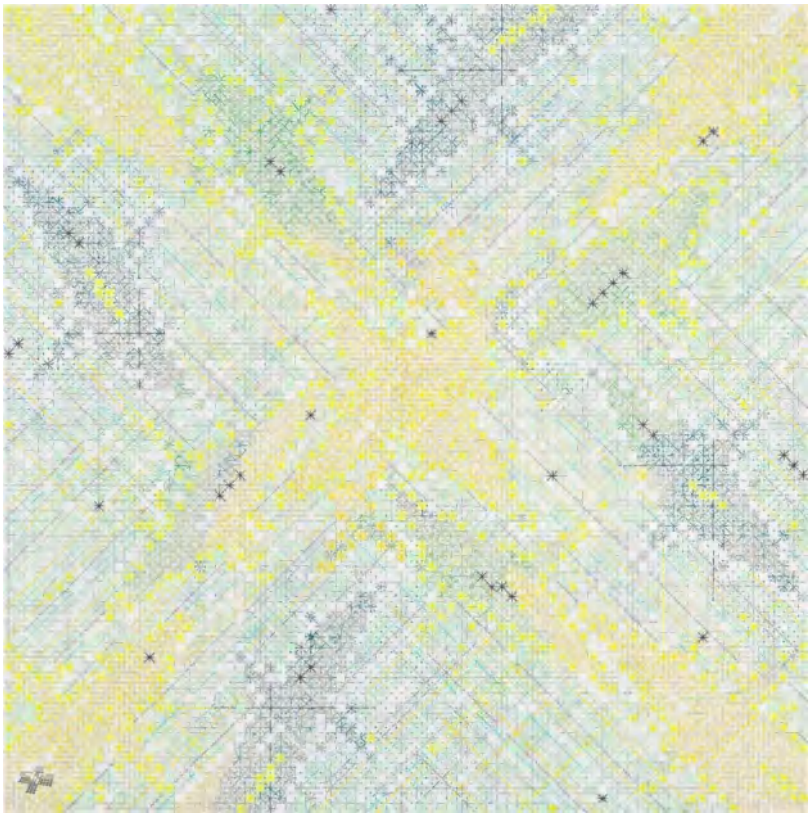


Рис. 105 Дин И. «Появление крестов 2019-1»; липовая доска/акрил; 240×240 см; 2019 г. Место хранения: Студия Дин И.

图 105 丁乙，《十示 2019-1》，椴木板/丙烯，240×240 cм，2019 年，收藏地:丁乙工作室。

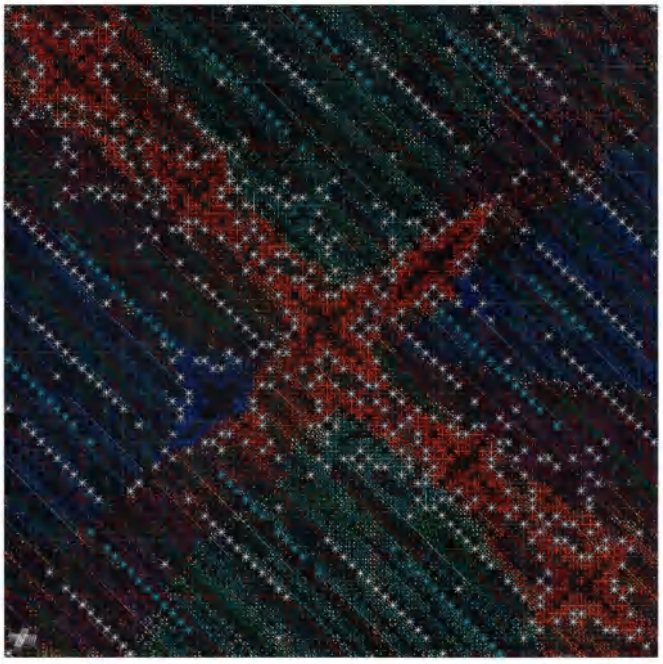


Рис. 106 Дин И. «Появление крестов 2022-3»; липовая доска/акрил; 240 × 240 см; 2022 г. Место хранения: Студия Дин И.

图 106 丁乙，《十示 2022-3》，椴木板/丙烯，240×240 cм，2022 年，收藏地:丁乙工作室。



Рис. 107 Чэнь Цян. «Work 99-10»; 55×79см(без рамки); 1999 г. Место хранения: Неизвестно.

图 107 陈墙，《Work 99-10》，55×79см(不带画框)，1999 年，收藏地:不详。

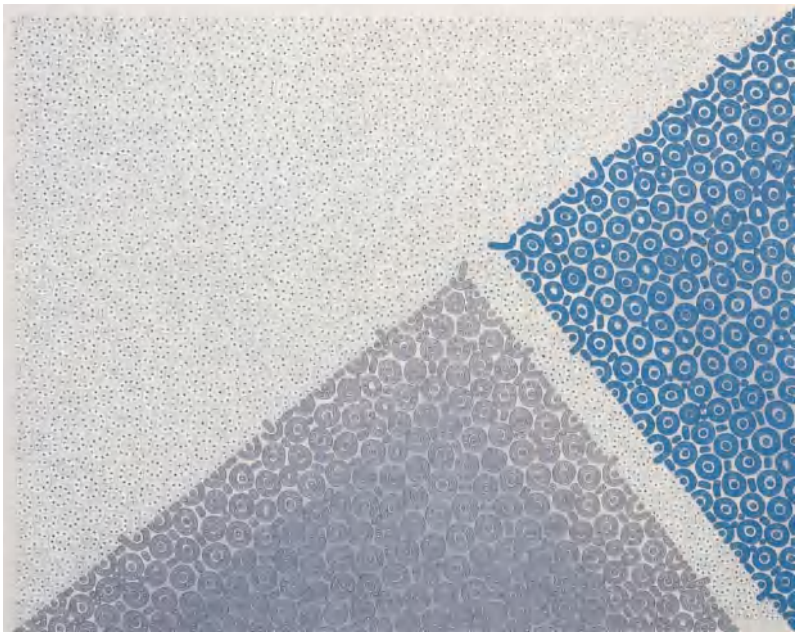


Рис. 108 Чэнь Цян. «Work 07-8»; 150×190 см; 2007 г. Место хранения: Неизвестно.

图 108 陈墙，《Work 07-8》，150×190 см，2007 年，收藏地:不详。



Рис. 109 Мэн Лудин. «Юань су»; холст/акрил; 145×145см×8; 2010-2011 г. Место хранения: Неизвестно.

图 109 孟禄丁，《元速》，布面丙烯，145×145cм×8，2010-2011 年，收藏

地:不详。

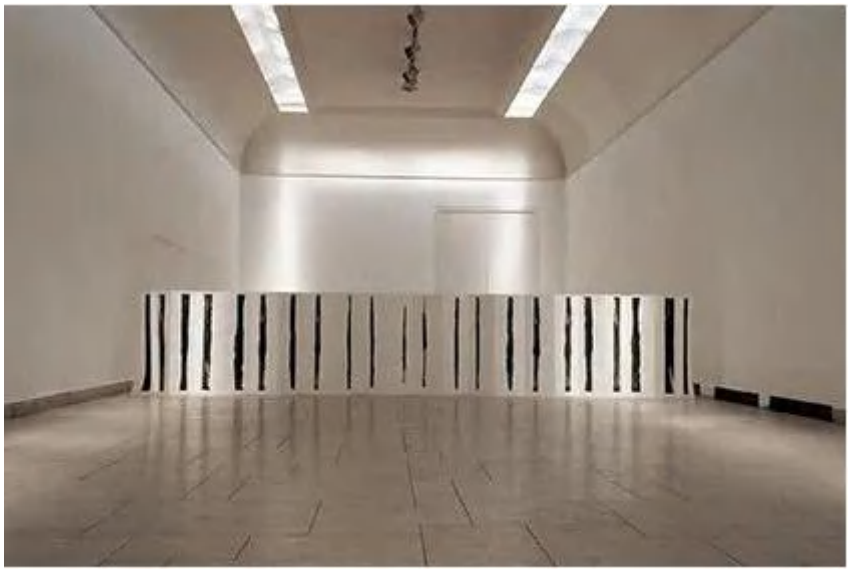


Рис. 110 Тань Пин. «Время»; инсталляция; 100×1000 см;1993 г. Мест о хранения: Неизвестно.

图 110 谭平，《时间》，装置，100×1000 см，1993 年，收藏地:不详。



Рис. 111 Тань Пин. «Без названия»; холст/масло; 200×200 см; 2019 г. Место хранения: Неизвестно.

图 111 谭平，《无题》，布面油画，200×200 см，2019 年，收藏地:不详。



Рис. 112 Тань Гэньсюн. «Запретный город»; комплексные материалы; 100× 80 см; 2004 г. Место хранения: Неизвестно.

图 112 谭根雄，《紫禁城》，综合材料，100×80 см，2004 年，收藏地:不详。



Рис. 113 Тань Гэньсюн. «Запретный город»; комплексные материалы; 100× 80 см; 2005 г. Место хранения: Неизвестно.

图 113 谭根雄，《紫禁城》，综合材料，100×80 см，2005 年，收藏地:不详。



Рис. 114 Чэнь Синьмао. «Историческая литература»; комплексные материалы 270×70 см×5; 2006 г. Место хранения: Неизвестно.

图 114 陈心懋，《史书》，综合材料，270×70 см×5，2006 年，收藏地:不详。



Рис. 115 Лю Ган. «Параллельный металл»; комплексные материалы; 120×80 см; 1990 г. Место хранения: Национальный художественный музей Китая.

图 115 刘刚，《平行的金属》，综合材料，120×80 см，1990 年，收藏地: 中国美术馆。

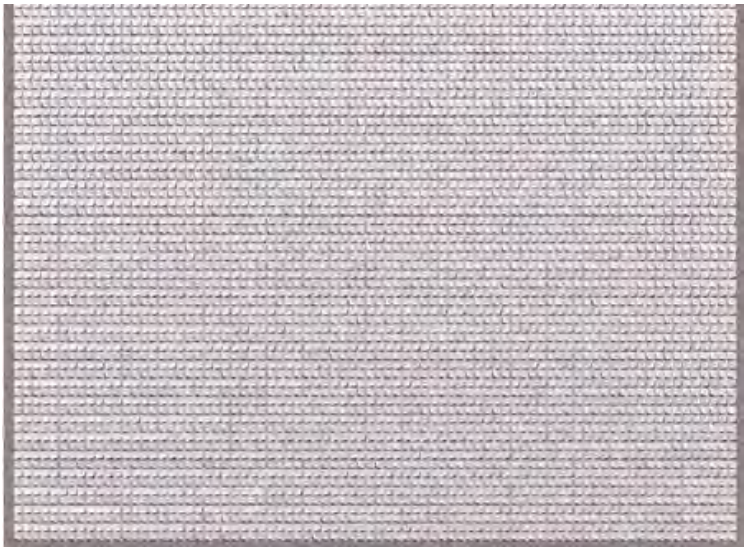


Рис. 116 Лю Ган, «9600 белый•ручная работа»; кастинг; 400×600 см; 2011 г. Место хранения: Неизвестно.

图 116 刘刚，《9600 白•手工》，铸塑，400×600 см，2011 年，收藏地:不详。

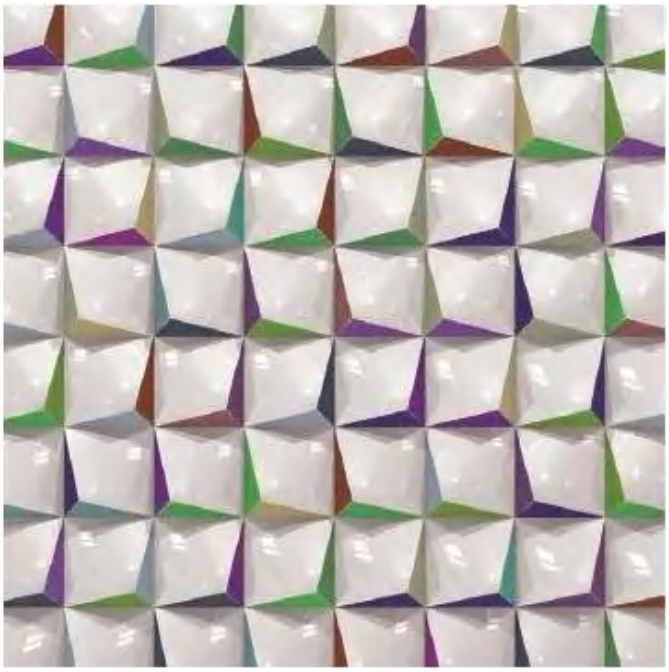


Рис. 117 Лю Ган. «9600 белый ручная работа»; Детальное изображение. Место хранения: Неизвестно.

图 117 刘刚，《9600 白 • 手工》，局部，2011 年，收藏地:不详。



Рис. 118 Лю Ган. «S642940901202»; комплексные материалы; 180x364 см; 2021 г. Место хранения: Неизвестно.

图 118 刘刚，《S642940901202》，综合材料，180x364 см，2021 年，收藏地:不详。



Рис. 119 Керамическая серия «Вспоминая Южный Аньхой»

陶瓷系列《忆皖南》



Рис.120 картина из Ян Ян: Исследование применения китайской абстрактной живописи тушью в высокой моде — на основе У Гуаня

На примере китайской абстрактной живописи, Уханьский текстильный университет, 2020.

图片来自杨阳：中国水墨抽象绘画在高级时装中的应用研究——以吴冠中为例，武汉纺织大学，2020 年。

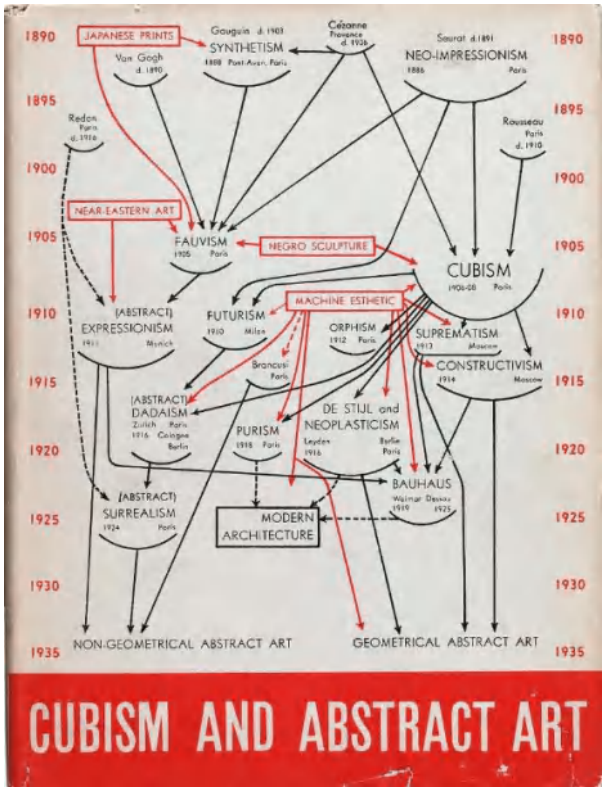


Рис. 121 «Генеалогическое древо» Альфреда Барра на обложки каталога выставке «Кубизм и абстрактное искусство» в MoMA.

图 121 阿尔弗雷德 • 巴尔为 MoMA 展览《立体主义与抽象艺术》画册封面设计。

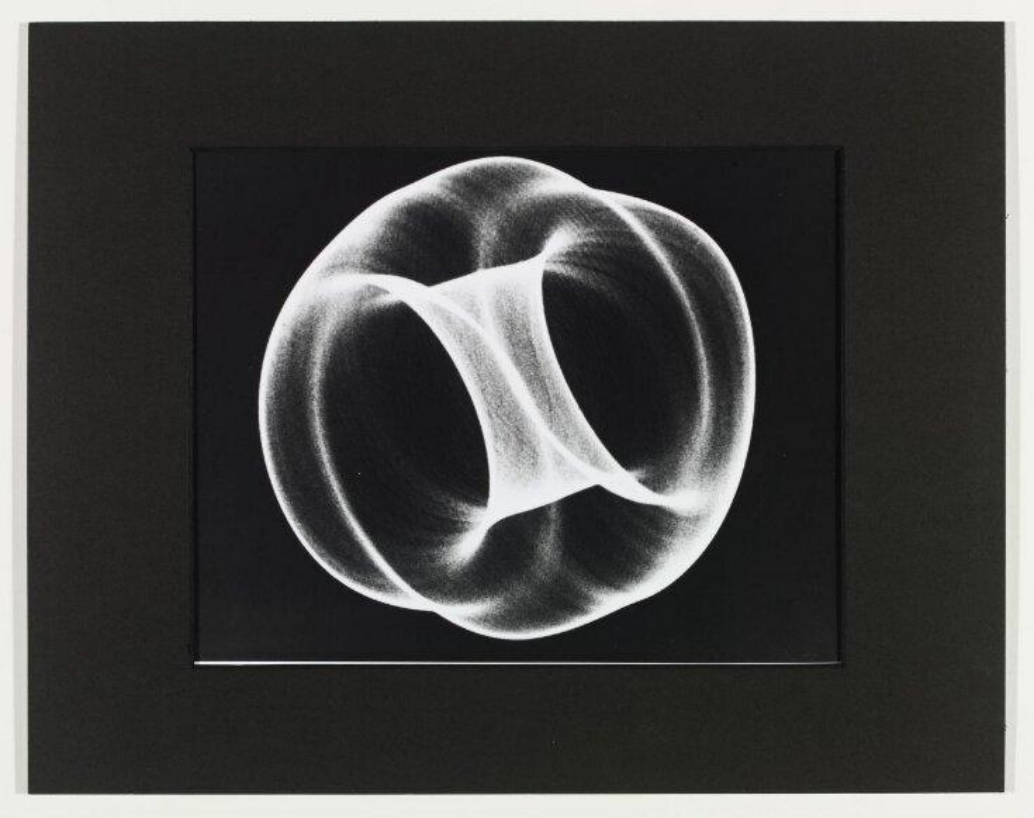


Рис. 122 Бен Лапоски. «Осциллон 40»; фотография; 1952 г. Место хранения: Неизвестно.

图 122 本·拉波斯基，《振荡 40 号》，摄影作品，1952 年。 收藏地:不详。

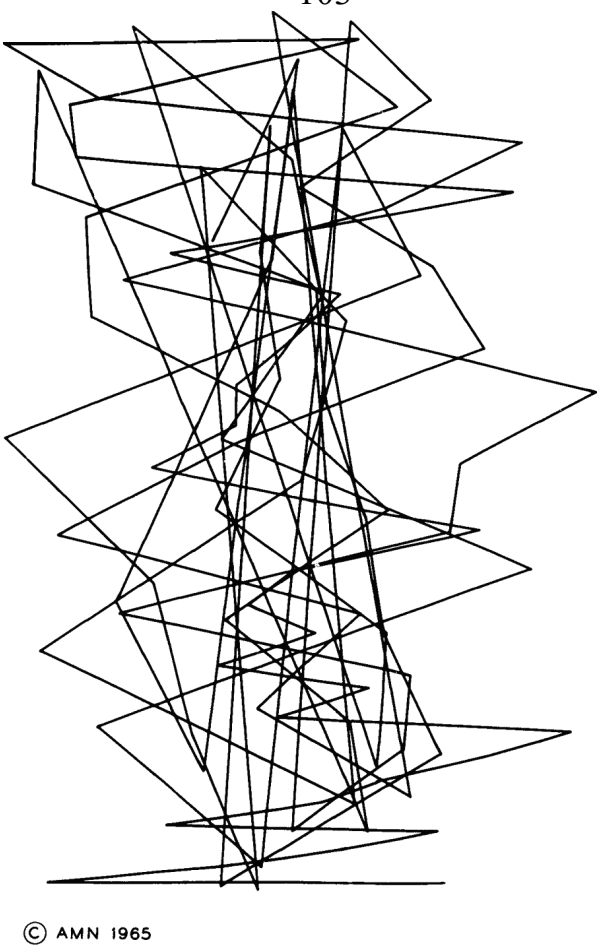


Рис. 123 Майкл Нолл. «Квадратура Гаусса»， 1963 г. Место хранения: Музей искусств округа Лос-Анджелес.

图 124 迈克尔·诺尔，《高斯二次方程式》，1963 年，收藏地:洛杉矶郡艺术博物馆。



Рис. 124 Майкл Нолл. «Компьютерная композиция с линиями»; фотография; 1964 г. (сделано); 1970-е (напечатано). Место хранения: Музея искусств округа Лос-Анджелес (LACMA) (США) и галереи при Университете Южной Калифорнии.

图 124 迈克尔·诺尔，《线条的计算机构成》，摄影，1964 年，1970 年代（印刷）， 收藏地:洛杉矶郡艺术博物馆 (LACMA)和南加州大学美术馆永久收藏。



Рис. 125 Чэнь Баоян. «Весенние рассветы на Сути»;произведение, созданное искусственным интеллектом; 2014. Место хранения: Неизвестно.
图 125 陈抱阳，《苏堤之春》，AI 生成，2014 年，收藏地:不详。



Рис. 126 Чэнь Баоян. «На закате восхождение на весеннюю гору»; произведение, созданное искусственным интеллектом; 2014.Место хранения: Неизвестно.

图 126 陈抱阳，《日暮登春山》，AI 生成，2014 年，收藏地:不详。