О.В. ОРЛОВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры Анимации и комиксов Московский университет «Синергия», член МСХ
e-mail: 281091_2010@mail.ru

ВЭЙ СЯОТЯНЬ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 673161647@qq.com

O.V. ORLOVSKAYA
PhD of Art History, Associate Professor at the Department of Animation and Comics, Synergy University Moscow, member of the Moscow Union of Artists
e-mail: 281091_2010@mail.ru

WEI XIAOTIAN
Postgraduate student. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 673161647@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_414_421

ПАРАДИГМАЛЬНЫЙ СДВИГ В ОБЛАСТИ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИК В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

A PARADIGM SHIFT IN NEW MATERIALS AND TECHNIQUES IN CONTEMPORARY CHINESE OIL PAINTING

Современная китайская живопись переживает глубокий «материальный поворот»: художники больше не рассматривают материал как пассивный инструмент, а относятся к нему как к соавтору, обладающему собственной волей к самовыражению. В статье рассматривается творчество восьми известных художников — Дэн Юя, Ни Юю, Лэн Цзюня, Цзэн Фаньчжи, Хун Чжанбо, Инь Линьхуа, Инь Циньцинь и Лю Циня — и их новаторские подходы, связанные с такими аспектами, как использование оригинальных инструментов

живописи, перекрестное использование материалов и цифровая интеграция. Инновации современных китайских художников-живописцев сместились от вопроса «что писать» к вопросу «чем и как писать». Сами живописные материалы и творческие методы становятся носителями смысла и медиумами концепции. Данный парадигмальный сдвиг знаменует собой переход современной китайской живописи к новому этапу «истории материалов».

Contemporary painting is undergoing a profound «material turn»: artists no longer view material as a passive tool but treat it as a «co-author» possessing its own will for self-expression. This article examines the work of eight renowned artists — Deng Yu, Ni Youyu, Leng Jun, Zeng Fanzhi, Hong Zhangbo, Yin Linhua, Yin Qinqin and Liu Qin — focusing on their innovations in three key aspects: painting tools, intermedial use of materials, and digital integration. The innovations of contemporary Chinese painters have shifted from the question of «what to paint» to the question of «with what and how to paint». The painting materials and creative methods themselves become carriers of meaning and mediums of artistic conception. This paradigm shift marks the transition of contemporary Chinese painting toward a new stage of the history of materials.

Ключевые слова: современная китайская живопись, парадигмальный сдвиг, материальный поворот, смешанные техники.
Keywords: contemporary Chinese painting, a paradigm shift, material turn, mixed techniques (mixed media).

В 2024 году в Национальном художественном музее Китая прошла выставка «Слово вещей: исследование живописных материалов», которая впервые представила эксперименты и достижения современных художников в области использования нетрадиционных материалов в визуальном искусстве [1]. Можно смело говорить о том, что ее ключевая тема состояла в переосмыслении интерактивной роли материалов и художественного языка. Это отражает глубинные изменения, происходящие в современной китайской живописи.

Традиционная историография масляной живописи обычно строится вокруг эволюции стилей и смены изобразительных школ. Однако, всту-

пив в третье десятилетие XXI века, в китайской живописи появилась группа художников, работы которых трудно описать с помощью привычных терминов. Общей чертой их практик является то, что движущей силой инноваций выступает кардинальная реконструкция материалов, инструментов и методов, что приводит к новому визуальному эффекту произведений.

Этот «материальный поворот» не является изолированной проблемой технологии живописи. Он затрагивает такие глубинные вопроса, как: может ли традиционная китайская эстетика быть трансформирована в современность через эксперименты с материалами и техниками, и может ли масляная живопись как «западный жанр» после более чем столетней истории развития в Китае породить посредством технико-материальной революции подлинно «китайский язык живописи»?

Для данного исследования были выбраны восемь художников: Дэн Юй, Ни Юй, Лэн Цзюнь, Цзэн Фаньчжи, Хун Чжанбо, Инь Линьхуа, Инь Циньцинь и Лю Цинь. Критерии отбора основаны на трех параметрах, таких как новаторство в области материалов (использование нетрадиционных материалов или инструментов), узнаваемость техники (формирование исключительного творческого метода) и наличие значимых выставок у данных художников, приобретение их работ в коллекции или включение в научные дискуссии.

Клемент Гринберг в работе «Авангард и китч» [2, с. 50] подчеркивал специфику живописи как материи, в виде колорита, ритма, фактурности. Однако его дискуссия о материальности была ограничена идеей «чистоты»: плоскостность выступала как отрицание иллюзионизма, а не как смыслопорождающая материя.

Розалинда Краусс в работе «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» [3, с. 59] описывала, что материал перестает быть носителем формы — материал сам становится формой. Этот взгляд дает ключевой теоретический инструмент для понимания современных художественных экспериментов.

В китайском искусствознании дискуссия о материальности была инициирована Гао Минлу, предложившим в теории «И-пай» [4, с. 115] интерпретационную рамку в пределах китайской эстетики, большинство подобных обсуждений до сих пор ограничивается техническими аспектами.

Данная статья предпринимает попытку систематизировать и проанализировать использование новаторских техник и материалов в современной китайской масляной живописи.



Рис. 1. Дэн Юй. «Укун» (悟空•足球). Холст, масло, цифровая живопись, 2022. Частная коллекция



Рис. 2. Ни Юй. «Подглядывание» (更意外的答案（献给马格里特）). Акрил на холсте, смешанная техника, антикварная рама, 47 x 55 см, 2021. Частная коллекция

Дэн Юй (邓宇, p. 1974) — один из самых узнаваемых современных китайских художников. Его революционным изобретением последних лет стала «бамбуковая кисть». Он использует метловидные бамбуковые прутья, связанные в кисть, вместо традиционных кистей из волоса животных. Суть письма бамбуковой кистью заключается в том, чтобы привнести в масляную живопись китайскую каллиграфическую концепцию «след кисти — след сердца». В традиционной масляной живописи мазок служит формообразованию: его толщина, направление, частота подчинены задаче наилучшего воспроизведения объекта (рис. 1). Практика Дэн Юя отвечает на фундаментальный вопрос о том, что масляная живопись отрывается от логики «лепки» и входит в логику «письма» при условии кардинальной трансформации инструмента — замены волосяной кисти на бамбуковую.

Если бамбуковая кисть Дэн Юя — это инструментальное новаторство, работающее на «добавление», то «метод водяных штрихов» Ни Юя (倪有鱼, p. 1984) представляет собой логику «вычитания». Этот прием называется «четырёхшаговый метод» (水皴法, шуй цунь фа): сначала делается подмалевок акрилом, далее часть краски смывается струей воды до высыхания (остается 10–20 % следа). Такое повторение циклов происходит 5–10 раз. Вода в данном контексте становится «другой кистью». Помимо этого, в работах автор часто использует отсылки к сюрреализму Рене Магритта. Он переосмысляет его через материальность, ломая структуру картинной плоскости, используя дополнительные инструменты (рис. 2).

В то время как инструментальная революция бросает вызов обычным представлениям о том, «как писать», интермедиальность материалов бросает вызов базовой концепции о том «чем писать».

Современный автор Лэн Цзюнь (冷军, p. 1963) создает гетеротипную живопись (рис. 3). Художник формирует скульптурную инсталляцию из бытовых предметов, расписывает акрилом и выскабливает светлые оттенки макетным ножом. Ведущий исследователь современного искусства Пэн Дэ отмечает, что гетеротипная живопись Лэн Цзюня обладает эпохальной ценностью для истории искусства [5, с. 45].



Рис. 3. Лэн Цзюнь. «Пятиконечная звезда» (五角星). Масло, холст, смешанная техника, 130 x130 см, 1999. Частная коллекция



Рис. 4. Цзэн Фаньчжи. «Мерцающая живопись — Череп», часть III (闪烁绘画—头骨. 系列 III). Бумага, минеральные пигменты, 230 x 230 см, 2019. Частная коллекция

Следует выделить эксперимент художника Цзэн Фаньчжи (曾凡志, p. 1964) как самый «длительный» художественный акт среди представленных в статье художников. В течение двенадцати лет он исследовал комплексное использование бумаги, туши и минеральных красок. Первый уровень эксперимента назывался «основа». В нем происходило создание и дальнейшее использование бумаги ручного литья, которая имеет неравномерное распределение волокон, естественные неровности и фактуру. Эти особенности основы создают «возможности» для последующего наслоения материалов: пигмент скапливается там, где волокна плотнее, и просачивается там, где они редки. Второй уровень — «промежуточный слой»: использование тушевых заливок, которые отвечают за крупные светотеневые отношения, и графита, отвечающего за тонкие линии. Соединение туши и графита создает



Рис. 5. Хун Чжанбо. «Пульс данных № 52». (数据脉搏 № 52). Акрил, коллаж на глянцевой бумаге, смешанная техника, 165 х 180 см, 2018. Частная коллекция



Рис. 6. Инь Линьхуа. «Фрагменты-счастливые воспоминания» (碎片系列作品—快乐怀念). Смешанная техника, холст, масло, 100 х 100 см, 2021. Частная коллекция

уникальный матовый черный оттенок. Третий уровень — «поверхность»: использование цветных пигментов, золотого порошка (рис. 4).

Художник Хун Чжанбо (洪张博, р. 1994) в серии «Пульс данных» (рис. 5) наклеивает глянцевую бумагу на холст, где под действием клея образуются естественные складки. Художник словно «ведёт переговоры» с материалом, сохраняя одни изгибы и приглаживая другие.

Основное направление поисков художника Инь Линьхуа (尹林华, р. 1990) связано с нарушением устоявшегося визуального порядка материалов, позволяющим разным материалам сталкиваться и сливаться в «гетерогенном симбиозе». «Чу чжи» («Chù zhì», 触质) — понятие, придуманное самим Инь Линьхуа, где Чу («Chù», 触) — это телесный контакт художника с материалом, а Чжи («Zhì», 质) — это тактильные свойства веществ. В традиционной живописи материал «уже существует»: краска в тюбике, фактура холста — все это предзаданные условия. Концепция Инь Линьхуа иная: смысл материала не в том, «что он есть», а в том, «как он дан через прикосновение и качественность»; материал обретает смысл во взаимодействии с художником, в диалоге друг с другом. В его работах использованы масло, акрил, эмали, металл, пластик (рис. 6).

Подъем цифровых технологий бросает серьезный вызов традиционной живописи. Перед лицом этого вызова представители нового поколе-



Рис. 7. Инь Циньцинь. «Золотая гора в лучах солнца» (日照金山). Смешанная техника: цифровая светотень, масло, акрил, 180 х 60 см, 2024. Частная коллекция

ния китайских живописцев отвечают не отказом от цифровых технологий, а симбиозом с ними. Творчество Инь Циньцинь (尹琴琴, р 1998) воплощает визуальный опыт «цифровых аборигенов» [6]. Инь Циньцинь преобразует пиксельную светотень цифровых экранов в живопись через соскабливание материала и набрызг, создавая «точечную» фактуру (рис. 7).

Следующая фигура данного направления — Лю Цин (刘晴, р. 2002). Ее дипломная работа «Какой мир ты видел прежде?» состоит из 16 картин, демонстрирует, как форма клеток сливается с абстрактной живописью (рис. 8). Работы Лю Цин отказываются от роли научной иллюстрации, где клетка служит объектом для изображения. Вместо этого художник выбирает логику самой клетки в качестве руководства к письму. Она обобщает признаки клетки в абстрактные элементы — точки и линии.

На примере работ восьми художников — Дэн Юя, Ни Юя, Лэн Цзюна, Цзэн Фаньчжи, Хун Чжанбо, Инь Линьхуа, Инь Циньцинь и Лю Циня мы смогли проанализировать их новации в трех аспектах: инструментальная революция, интермедиальность материалов и цифровая интеграция. Выводы можно свести к трем пунктам: во-первых, современная китайская масляная живопись переживает переворот в области технологии живописи. Художники больше не рассматривают материал как пассивный инструмент, а относятся к нему как к



Рис. 8. Лю Цин. «Какой мир ты видел прежде?» (你曾接触过哪些世界？). Масло, акрил, смешанная техника, 160 х 160 см, 2024. Частная коллекция

соавтору, обладающему собственной волей к самовыражению. Этот поворот переводит живопись от «изготовления» к «становлению», от «монолога художника» к «диалогу художника и материала». Во-вторых, суть материальных инноваций — не в использовании нетрадиционных материалов как таковом, а в «реконструкции онтологической логики живописи материалом». Бамбуковая кисть Дэн Юя реконструирует понятие «мазок» (от лепки к письму), водяной нож Ни Юя воссоздает понятие «след» (от добавления к вычитанию), копировальный аппарат Лэн Цзюня модернизирует понятие «инструмент» (от ручного к механическому). В-третьих, ответ масляной живописи на цифровую эпоху — «симбиоз с цифрой», а не «отказ от цифры». Цифровые изображения у Инь Циньцинь и знаки микронауки у Лю Цин показывают, что компьютерные технологии могут быть «вспомогательным инструментом» и «объектом диалога» для материал-экспериментов. В статье выявлен парадигмальный сдвиг в современной китайской живописи от «истории стилей» к «истории материалов».

Традиционные исследования истории масляной живописи строятся вокруг эволюции стилей; данное исследование показывает, что в настоящее время материал-эксперименты становятся важным двигателем развития живописи, и «история материалов» должна стать параллельной повествовательной линией наряду с «историей стилей».

Список литературы:

1. Новостной портал Центрального телевидения Китая. Открытие выставки «Слово вещей: исследование живописных материалов». — URL: https://cctv.cntv.cn/2014/06/12/VIDE1402552941963168.shtml (дата обращения (25.05.2026)

2. *Гринберг К.* Авангард и китч / перевод А. Калинина // Художественный журнал. — 2005. — № 60. — С. 49–58.

3. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — Москва: Художественный журнал, 2003. — 318 с.

4. *Гао Минлу*. Теория И-пай: концепция преодоления и переосмысления современного искусства / Гао Минлу. — Гуйлинь: Издательство Гуансиского педагогического университета, 2014. — 356 с. перевод (кит: 高名潞. 意派：超越与重构中国当代艺术. 广西师范大学出版社, 2014).

5. *Пэн Дэ*. Гетеротипная живопись Лэн Цзюня и её значение для истории искусства // Contemporary Artists. — 2020. — № 3. — С. 42–47.

6. *Prensky M.* Digital Natives, Digital Immigrants // On the Horizon. — 2001. — Vol. 9 — No. 5. — P. 1–6.