ЦУЙ ЕЕ
Аспирант факультета искусств, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
e-mail: artcuiye@gmail.com

CUI YEYE
PhD student of the Lomonosov Moscow State University
e-mail: artcuiye@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_471_489

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ ГОХУА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

THE TRANSFORMATION OF THE PORTRAIT ART OF GUOHUA PAINTING IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Статья посвящена творчеству представителей китайской живописи гохуа, которые стояли на позициях реформирования изобразительного искусства, работая преимущественно в жанре жэньу. Автором определены аспекты китайского жанра жэньу, традиционно сложившиеся в живописи. Поскольку само понимание термина «портрет» с его индивидуализацией от традиций европейского искусства вступает в противоречие с китайским подходом к изображению человека, актуальным является исследование интеграции принципов масляной живописи в портретном искусстве Китая первой половины XX в. с последующим выявлением его аксиологического значения для дальнейшего развития китайского изобразительного искусства. В статье представлен комплексный подход к анализу развития портретизма и жанра жэньу в целом через установление художественных аспектов стилей наиболее репрезентативных художников каждого исторического периода с акцентом на влияние в этом процессе оппозиции «свой-чужой» и синтеза культур Запада и Востока не с точки зрения противопоставления, а с позиции создания новых стандартов выражения,

сочетающих восточные и западные традиции. Для анализа выбраны наиболее репрезентативные произведения Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и Пань Юйлян, в которых выявлен синтез традиций западной масляной живописи и традиционной китайской техники гохуа. Комплексный подход обусловил его междисциплинарный характер, однако основными стали историко-культурный и формально-стилистический методы искусствоведения. Проведенное исследование позволило сделать вывод, что реформа гохуа и жанра жэньу, основанная на разрешении противостояния «Запад-Восток», задала вектор развития живописи Китая.

The article is devoted to the work of representatives of Chinese Guohua painting, who stood for the reform of fine art, working mainly in the Renwu genre. The author defines the aspects of the Chinese Renwu genre that have traditionally developed in painting. Since the very understanding of the term "portrait" with its individualization from the rest of the external in the traditions of European art constantly contradicts the Chinese approach to the image of a person, it is relevant to study the integration of the principles of oil painting in the portrait art of China in the first half of the XX century, followed by the identification of its axiological significance for the further development of Chinese painting. The study implies a comprehensive approach to analyzing the development of portrait art and the Renwu genre as a whole through the establishment of artistic aspects of the styles of the most representative artists of each historical period, with an emphasis on the influence of the "friend-foe" opposition and the synthesis of cultures of the West and East in this process, not from the point of view of opposition, but from the position of creating new standards of expression combining eastern and Western traditions. For the analysis, the most representative works of Xu Beihong, Lin Fengmian and Pan Yuliang were selected, which revealed a synthesis of the traditions of Western oil painting and traditional Chinese Guohua technique. An integrated approach to the research has led to its interdisciplinary nature, but the main methods have become historical, cultural and formal stylistic methods of art criticism. The conducted research led to the conclusion that the reform of Guohua and the Renwu genre, based on the resolution of the "West-East" confrontation, set the vector for the development of Chinese painting.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, портретное искусство, гохуа, жэньу, оппозиция «свой-чужой», синтез культур, реализм, импрессионизм, модернистские направления.
Keywords: traditional Chinese painting, portraiture, Guohua, Renwu, the "friend-foe" opposition, cultural synthesis, realism, impressionism, modernist trends.

На рубеже XIX–XX вв. для разграничения китайской живописи красками и тушью на шелке и бумаге и европейской масляной живописи с ее традициями и канонами был введен термин «гохуа», определяющий традиционную национальную живопись Китая. Изначальное возникновение термина «гохуа», как соотношение своей национальной живописи и западной живописи («сиянхуа») носило отражение оппозиции «свое-чужое». Это определило трансформационный процесс гохуа при возникновении китайского искусства живописи «юхуа» (масляной китайской живописи) в первой половине XX в. и структурное изменение всей живописи Китая при возникновении диалога культур Востока и Запада.

Одним из главных различий китайской и европейской живописи является жанровая классификация, поскольку в гохуа на первый план выходит смысловое содержание, а не предметное наполнение. Традиционно в гохуа выделяют три жанра: жэньу — «изображение людей»; шаньшуй — изображение «гор и рек»; хуаняо — живопись «цветов и птиц» [13, с. 159]. В них важнейшим является объект изображения. Это отмечает Е.В. Завадская, указывая, что представленные в современном искусствоведении жанры китайской живописи это те, которые «выкристаллизовались как ведущие» [6, с. 235]. Принятая последовательность жанров связывается с исторической сменой их значимости.

Выделяя жанр жэньу (人物画) как один из устоявшихся жанров гохуа следует отметить, что это наиболее традиционная художественная форма среди других общепринятых жанров, корни которой уходят в глубокую древность, объединяясь с сохранившейся настенной живописью. Формируясь в общем контексте китайской культуры, жэньу объединило в себе саму суть китайской живописи, ее эстетические каноны и гуманистический дух. По словам Чжан Яньюаня о живописи, «в ней воплотилась идея Неба, Земли и мудрых людей» [7, с. 289]. Первенство данного жанра Е.В. Завадская объясняла с точки зрения китайского мировоззрения и его эстетического воплощения: «В триаде Небо, Земля и Человек последний

компонент не получил своего самостоятельного зримого символа, а выражался комбинацией черт Неба и Земли. И эта линия опосредованного воплощения человеческого начала в знаке просуществовала в китайской живописи до наших дней и повлияла на иерархию жанров» [6, с. 236]. С другой стороны, многоплановость жэньу, как объединение всех изображений человека в том числе со значительными элементами других жанров, стала причиной того, что именно он сформировался раньше других.

В жанре жэньу, в соответствии с живописными традициями гохуа, не существует случайных объектов. Передавая дух посредством формы, зафиксировав основные характерные для персонажа черты, вещи и природа, окружающие его не являются простым антуражем, они создают атмосферу и настроение, подчеркивая образ человека и основную тему произведения. В сохранившихся трактатах, посвященных портретному искусству (1), специалисты выделяют термины, которые применялись при обозначении портретов и изображений человека: чуаньшэнь 傳神 («передавать дух», «передавать, выражать душу»; сешэнь 寫神 («писать дух», «писать образ»); сечжэнь 寫眞(«писать реальность», «писать истинную природу человека»); сечжао 寫照 («писать сияние (глаз)»); сесян 寫像 («писать подобие»). В.Г. Белозерова предполагает, что они были заимствованы авторами из конфуцианских канонов и трактатов по медицине и физиогномике [2, с. 413].

Таким образом, главным в жэньу являлось не простое отображение внешнего сходства, а выражение духовного начала и сущности человека, которые гармонично увязываются с внешним сходством.

Учитывая единство в жанре жэньу портретной и жанровой живописи, реализация данного принципа находило свое отражение не только в визуализации человеческого облика, но и соответствии окружающего его изображения. К примеру, Гу Кайчжи, чьи высокие требования к изображению глаз довольно известны, собираясь писать портрет известного музыканта, высказался о нем, что он должен быть изображен среди холмов и долин [6, с. 238]. Это подтверждает, что в живописи жэньу, несмотря на определение главным признаком наличие изображения человека, остальные элементы имели такое же важное значение и рассматривались в гармоничном взаимодействии с портретным изображением.

Все вышеизложенное приводит к пониманию разницы между основами европейского и китайского портретного искусства. Е.В. Завадская отмечала, что именно портретное искусство Китая «…труднее всего воспри-



Рис. 1. Янь Либэнь (ок. 601–673 гг.). Властелины разных эпох. Сунская копия. Бостон, Музей изящных искусств. Фрагмент «Император Сюань династии Чэнь»



Рис. 2. Чжао Мэнфу (1254–1322 гг.). Чиновник верхом на коне. Бумага, тушь, 31,5 х 620 см. Гугун, Пекин



Рис. 3. Гу Кайчжи (около 344–406 гг.). Наставления старшей придворной дамы (фрагмент). Свиток. Копия VII–VIII века свитка IV века. Британский музей, Лондон

нимается человеком европейской традиции <…> В области портрета эстетический феномен китайской живописи очерчен особенно резко» [6, с. 236].

В свою очередь, выделяя портретный жанр в живописи гохуа, исследователи указывают: «жанр «люди» («жэн-у») включает произведения, в которых художники запечатлевали конкретные исторические события или делали реконструкции сюжетов древних героических легенд. Жанр «люди и предметы» («шэй-сужэн-у хуа»), как правило, был связан с изображением жизни императорского двора, его церемониями, великосветскими занятиями; не редкими были и картины с изображениями городской жизни. Портретный жанр разделялся на «мужской» и «женский» («шэй-ню хуа»). Мужской портрет — реалистический, героический, философский; по преимуществу это были портреты мужчин-членов императорской фамилии, заслуженных сановников и военачальников, важных чужеземных послов, мудрецов. Женский портрет — эстетизированный, романтический; он создавался как выражение преклонения перед женской красотой и изяществом» [9, с. 358] (см. рис. 1–3).

Само понимание термина «портрет» с его индивидуализацией от остального-внешнего в традициях европейского искусства постоянно вступает в противоречие с китайским подходом к изображению человека.

Исходя из этого, можно идентифицировать жэньу как жанр китайской традиционной живописи гохуа, который сформировался на

основании философских и эстетических канонов Китая, определяющих изображение человека в любой форме (от портретной до сюжетной) вне зависимости от предназначения изображения (погребальное изображение или парадный портрет императора). Это обусловило научный подход в изучении китайского традиционного искусства, когда изображения жэньу, значительно отличающееся от европейского портретного канона, называется портретом, поскольку в нем зафиксирован как визуальный образ, так и внутренний мир человека. Как следствие, использование термина «портрет» применительно к живописи жэньу не является отсылкой к европейским стандартам, а, исключительно к китайскому эстетическому пониманию, что позволяет в научных исследованиях по гохуа отожествлять понятия «портрет» и «портретная живопись» с китайским понятием «жэньу» — «изображение людей».

Социальная динамика первой половины XX века, сформировавшаяся под воздействием революций и войн, тем не менее способствовала более яркому проявлению коллизий в культурной атмосфере Китая. Совершенно очевидна активизация творческой интеллигенции в условиях лабильной социокультурной обстановки. Творчество, которое является процессом создания духовных ценностей, а произведения — отражением эмоционально-ценностного отношения творца к окружающему миру, априори получает более насыщенный импульс в условиях революционных изменений. Естественным образом это отразилось в жанре китайской живописи жэньу.

Ярчайшим примером включенности в революционные процессы в истории культуры Китая является жизнь и творчество Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и Пань Юйлян. Представляя собой поколение прошедших обучение во Франции европейской масляной живописи, они стояли на позиции реформирования традиционной китайской живописи гохуа в том числе в жанре портретизма.

Творчество Сюй Бэйхуа отличается актуальной тематикой картин. Большая картина маслом «Пятьсот солдат Тянь Хэна», написанная в 1930 г., основана на историческом факте гибели Тянь Хэна и его воинов, проигравших сражение за княжество Ци, окруженных, но не сломленных духовно, предпочитающих умереть, но не потерять честь. Картина гохуа 1931 г. «Цзю Фангао» основана на легенде о талантливом отборщике лошадей, который оценивал качество, а не цвет. Эта картина-притча как отражение необходимости видеть и ценить талант человека, а не его

внешние качества, а также призыв к государству найти возможность, несмотря на японское вторжение и кризис, помогать таланту развиваться и раскрыть себя на благо отечества. Его портреты, написанные с натуры, запечатлели его современников, известных людей, каждый из которых является знаковой фигурой в истории. Таким является портрет Рабиндраната Тагора, созданный в 1942 году, который был поклонником таланта художника и хотел, чтобы он обучал его учеников в Кала-Бхавана [7, с. 11]. Также известно, что Сюй Бэйхун написал портреты героев на Национальном съезде героев боевых действий и образцовых работников в 1950 г., а также большое количество эскизов и композиций для создания книги «Председатель Мао среди людей».



Рис. 4. Сюй Бэйхун. Юй Гун двигает гору. 1940 г. Бумага, тушь, 143 х 424 см. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна в Пекине



Рис. 5. Сюй Бэйхун. Юй Гун двигает гору. 1940 г. Холст, масло, 143 х 424 см. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна в Пекине

Наиболее репрезентативной картиной гохуа в стиле реализма можно назвать произведение «Юй Гун двигает гору» 1940 г. В первую очередь отметим, что таких картин авторства Сюй Бэйхун две. Одна — масло на холсте, другая — бумага и тушь. Обе в данный момент хранятся в Мемориальном зале Сюй Бэйхуна в Пекине (см. рис. 4–5).

Сюжет взят художником из книги легенд «Лицзи Таньвэнь», согласно которой Юй Гун хотел сравнять с землей две горы, Тайхан и Вангву, потому что они преграждали путь. Он стал известен своим упорством, говоря, что если не он, то сын, если не сын, то внук, но когда-нибудь уберут гору. Картина изображает поколения предков и внуков, прорубающих дорогу в горах, чтобы проложить путь в новую эру. Она была написана в 1940 г., в критический период сопротивления китайского народа войскам Японии, и призвана ярким художественным языком выразить решимость и упорство в антияпонской войне и вдохновить на стремление к окончательной победе.

Художник в своей трактовке этой истории делает акцент на величии подвига в сочетании с простым трудом каждого, репрезентируя его, прежде всего, благодаря цветовой интенсивности. В правом конце

картины несколько высоких, сильных, крепких мужчин держат грабли и с разным выражением лица вонзают их в черную землю. Эта группа фигур, выстроенная по дуге, занимает большую часть пространства картины. Фигуры стоят на первом плане, своей реалистичностью и близостью к зрителю создавая ощущение прорыва через «сцену». Фигуры на втором плане сдвинуты к левому краю картины. Они находятся как бы за спинами фигур первого плана, хотя и существуют в пространстве картины более свободно и размеренно. Такое композиционное построение позволяет создать как бы две картины в одной. Сцена с большим мужчиной, несущим корзину, и стариком, опирающимся на мотыгу, стоящим спиной к зрителю, усиливает глубину пространства. Ее более спокойное цветовое решение визуально увеличивает расстояние между ними и интенсивно работающими на первом плане. Спокойная домашняя атмосфера, окружающая старика, который говорит с новым поколением о своих стремлениях и с уверенностью изображая светлое будущее, указывает в том числе на преемственность поколений. С одной стороны, старик написан в обычной традиции гохуа как обобщенный образ китайских мудрецов. Однако следует обратить внимание на его оголенные до колен ноги и обнаженные до локтей руки. Художник прорисовывает рельефные мышцы, подчеркивая его прошлое, в котором он был на месте мужчин, изображенных на первом плане картины. На дальнем плане горизонтально лежат зеленые холмы, небо высокое и далекое, листья зеленые. Однако по сравнению с первым планом, они не такие яркие. С точки зрения кисти и цвета, картина в полной мере демонстрирует глубокие навыки автора как в традиционной китайской, так и в западной технике. Наряду с анатомически и академически верным воспроизведением мужских фигур, применяется техника белого контура традиционной китайской живописи к контурам фигур, обработке одежды и изображению растений, В то же время акцент на перспективу, пропорции и соотношение света и тьмы в традиционной западной живописи используется в композиции и динамике образа картины.

В своих произведениях жанра жэньу живописи гохуа Сюй Бэйхун соединил древнюю эстетику китайской живописи с выверенной и научно обоснованной европейской перспективой, с соотношением формы и пропорций, приемами светотени. Успех искусства Сюй Бэйхуна является не только результатом его способности использовать реалистичный язык западного искусства в изображении персонажей китайской тушевой живописи, но и умения сочетать характеристики материалов тушевой

живописи для достижения желаемого эффекта картины, а также сознательно интегрировать реалистичное и нереалистичное в картину для достижения художественного эффекта. Сюй Бэйхун, выработав новаторских подход к сочетанию штрихов китайской туши с цветовыми решениями западной живописи, пришел к созданию нового стиля живописи гохуа, который стал отправной точной современного развития этой живописи.



Рис. 6. Линь Фэньмянь. Леди в саду, около 1940 г. Тушь, бумага, 67 х 65,5 см. см. Гонконгский художественный музей

Картины Линь Фэнмяня породили новую эстетику китайской живописи, которая является результатом соединения эстетических представлений Запада и Востока и общего переосмысления в рамках гохуа. Художник, работая в традиционном гохуа, стал использовать вместо свитков, бумагу квадратной формы. Это не просто изменение объема произведения, а серьезная трансформация представлений о композиции [3, с. 85]. Это разрушение принципов традиционного визуального восприятия картины, что также требовало от зрителя времени, чтобы это стало привычным. С учетом ярких цветов, использованных в экспрессивном стиле, привычное восприятие для картин гохуа, написанное в любом стиле (гунби или сеи), требовало корректировки. Как минимум, для понимания мельчайших деталей изображения требовалось расстояние между произведением и зрителем. Нужно отметить, что художник выступал скорее не как экспериментатор, а как человек науки. Он не просто предложил новый метод и оригинальный взгляд на живопись, но и провел апробацию, поработав во всех жанрах гохуа. «Линь Фэнмянь стоял у истоков Шанхайской школы живописи и используемые им приемы создания живописного произведения впоследствии унаследовала целая плеяда его учеников, блестящих молодых художников» [1, с. 89].

На наш взгляд, наиболее репрезентативными творчества Линь Фэнмяня являются картины серии «Дамы». Однако, пытаясь выделить эволюционное развитие творческого метода художника, стоит обратить внимание на картину «Леди в саду», созданную приблизительно в 1940 г. (см. рис. 6).



Рис. 7. Поль Сезан. Мон-Сент-Виктуар с большой сосной, 1886–1887 гг. Холст, масло. 59,7 х 72,5 см. Коллекция Филлипса (США)



Рис. 8. Поль Сезан. Дома в Провансе, 1889–1892 гг. Холст, масло. 46 х 81 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

Данная картина гохуа написана в жанре жэньу. Название картины говорит само за себя: прогулка по саду нескольких женщин. Как было отмечено выше, картина квадратная. В композиционном построении учтены законы перспективы. Приемы светотени не ярко выражены. Линии тушью имеют разную ширину, длину и различному степень интенсивности цвета. Изображение сада, его окрестностей в своей стилистике близко к технике пейзажной живописи Поля Сезанна. Значительное сходство можно увидеть, сравнивая с картинами «Мон-Сент-Виктуар с большой сосной» (1887 г.) и «Дома в Провансе» (1889–1892 гг.): геометричность и абстрактность строений, цветовая гамма, роль деревьев в композиционном построении (см. рис. 7–8).

Однако видны и различия. Если у П. Сезанна использование светотени направлено в том числе на получение объема строений и предметов, то в картине Линя этот прием практически полностью отсутствует. Линь Фэнмэнь с помощью деревьев подчеркивает центр картины, обращаясь к приему «картина в картине». Средний план наиболее подробный: именно в нем подчеркиваются детали, в то время как на переднем плане лишь упрощенно воссоздается разнотравье сада, а на дальнем — видны небо и холмы.

Обращаясь к изображениям женщин, отметим, что в творчестве Линь Фэнмяня исследователи видят влияние двух мастеров: Анри Матисса (1869–1954 гг.) и Амадео Модильяни (1869–1954 г.) [12; 14]. Однако если анализировать данную картину, то в ней угадывается приоритетность творчества А. Матисса. Фигуры женщин, созданные из вытянутых геометричных

фигур, очерченные тонкими линиями туши, различной интенсивности и ширины, с лицами, черты которых схематичны, более походят на почерк А. Матисса в картине «Портрет жены художника» (1913 г.), чем на дам Модильяни (см. рис. 9–10).





Рис. 9. Линь Фэньмянь «Леди в саду» (фрагмент). Тушь, бумага, 67 х 65,5 см. см. Гонконгский художественный музей

Рис. 10. Анри Матисс. Портрет жены художника, 1913 г. Холст, масло. 146 х 97,7 см. Государственный Эрмитаж

Несмотря на то, что в картине довольно много отсылок к европейской живописи, в ней сохранен дух гохуа. Она реализована в традициях поджанра жэньу, в котором изображался быт придворных дам (см. рис. 3). Однако, если в традиционном изображении женщин, как правило, присутствуют плавные линии, которыми воссозданы их фигуры и одежды, то в данном случае плавные линии наблюдаются только у двух деревьев, тогда как для самих женских фигур и лиц художник использует прямые, довольно жесткие линии тушевого контура.



Рис. 11. У Даоцзы (ок. 685–759 гг.). Восемьдесят семь небожителей (фрагмент). Свиток. Мемориальный музей Сюй Бэйхуна в Пекине



Рис. 12. Линь Фэньмянь. Дама в синем платье, предположительно 1960 г. Тушь, бумага, 64 х 66,2 см. Из частной коллекции г-жи Юань Сянвэнь

Картины серии «Дамы» (или «Леди») выделяются в творчестве художника. Их количество (существует легенда, что Линь Фэнмянь поставил своеобразный рекорд и написал за сутки 90 картин из этой серии, чтобы самому понять его состояние) позволяет погрузиться в классическую красоту этих портретов. Отметим картины «Дама в синем платье», «Дама в белом», «Портрет дамы в фиолетовом платье». Картины написаны в классическом для гохуа жанре шинюй — изображение красавиц, имеют практически одинаковую квадратную форму (относится к жанру жэньу).



Рис. 13. Линь Фэньмянь. Дама в белом, 1954 г. Тушь, бумага, 69 х 69,7 см. Аукцион Christie's (2023 г.).

Выделим подход художника к изображению одежды. Если У Даоцзы создал манеру изображения одежды, которая развивается на ветру (см. рис. 11), то Линь Фэнмянь создал в гохуа прозрачную ткань в одежде (см. рис. 12).

Градация цвета создает ощущение плотной ткани, полупрозрачного шелка и прозрачной органзы. Его одежды на развиваются на ветру, а струятся сами по себе. Они направлены не на передачу динамики, как у классика гохуа, а на их внутреннюю характеристику.



Рис. 14. Линь Фэньмянь. Портрет дамы в фиолетовом платье, 1960 г. Тушь, бумага, 64,5 х 64,5 см. Аукцион MutualArt (2022)

На картинах (см. рис. 13–14) все женщины вне времени, таинственны и красивы своей неземной красотой, словно легендарные летающие апсары приземлились и погрузились в покой. Невозможно определить год и даже век их существования. Классические одежды, существующие у женщин Китая тысячелетия, замкнутое помещение, куда не проникает ветер (легкие одежды в состоянии покоя), вечные предметы, окружающие красавиц, фон их таких же разнообразных тяжелых и легких тканей — все это приковывает внимание к женщине «здесь и сейчас». В эту картину мироздания не вмешивается история с ее потрясениями, внешний мир не проникает и не отвлекает. Если дзен-буддизм Ши Кая — это приглашение восхититься медитацией мудреца, то эти картины Линь Фэнмяня — приглашение к медитации.

Указанные картины выполнены в едином композиционном стиле: задний фон разделен на три части со светлым посредине. На фоне наиболее полной части изображена светлая фаянсовая ваза с такими же яркими светлыми цветами. Дамы сидят на полу, который покрыт ковром на темных, и мягких подушках с темным узором в традициях Востока. Одна из этой серии картин «Дамы» находится в Метрополитен Музее, она называется «Сидящая женщина», датируется 1970 г.

Отметим, что картины серии «Дамы» указывают на реализацию в творчестве Линь Фэнмяня его принципов построения нового китайского искусства. Он ввел европейские направления в рамки гохуа; значительно повысил значение цвета в картинах; изменил требования к визуальному восприятию произведения, отойдя от привычного формата свитков; даже в портретном искусстве, рисуя множество красавиц, он с одной стороны, их обезличил, с другой — создал собирательный образ восточной красавицы, реализуемый им каждый раз заново.

Таким образом, Линь Фэнмянь раздвинул рамки гохуа и его жанра жэньу. В его творческой концепции синтез европейской и китайской живописи не просто возможен путем заимствования определенной техники и методов живописи, но реализован на глубоком эстетическом уровне. При этом его творчество отражает принцип свободы, когда устойчивая аполитичность картин не является показателем равнодушия художника к историческим и социальным трагедиям народа и государства. В его понимании реализация лозунга «Искусство ради искусства» представлена рефлексией о судьбах страны и ее культуре в живописных рамках.

Обращаясь к творчеству Пань Юйлян, Е.В. Артемова отмечает: «В истории искусств китайская художница Пань Юйлян сыграла две важные роли. Во-первых, она открыла перспективу творческого и профессионального пути для женщины-художника как в самом Китае, так и в мире. Во-вторых, Пань уже после своей смерти, в 1980-х гг., стала символом творческого и личностного самовыражения для молодого поколения живописцев страны» [1, с. 81–82]. На протяжении всей карьеры живопись Пань Юйлян рождалась из постоянного столкновения и слияния китайской и западной культур, что сформировало ее художественную философию, определенную принципами: «Найти себя через наших предков, но не забывать себя в прошлом» и «Слияние Востока и Запада в одно целое» [15, с. 26, перевод автора]. Творчество Пань Юйлян в своем исследовании Д.В. Дубровская классифицирует как постимпрессионизм, отмечая ее эволюционный путь от Сезана до Ма-

тисса, подчеркивая, что художница не потеряла собственные национальные корни [5, с. 216].

Интерпретацию китайских картин Пань Юйлян следует начать с ее белых рисунков. 10 июня 1937 г. при проведении последней персональной выставки перед отъездом за границу, она представила три белых рисунка, на которых Чэнь Дусю, который, кроме прочего, был высокообразованным художником, дал профессиональную оценку. Текст гласит: «Госпожа Юйлян недавно создала этот стиль, объединив Китай и Запад <…> С божественным вкусом европейской масляной живописи и скульптуры, я называю это новым стилем белой живописи» [4]. Данные рисунки находятся в Музее провинции Аньхой, в октябре 2024 г. были продемонстрированы в Музее Экспо в Шанхае на выставке работ художника [10]. Описанный стиль можно видеть на картине «Сидящая на корточках, со спины» 1941 г., который входит в коллекцию работ Пань Юйлян в Музее Аньхоя (см. рис. 15). На ней также надпись, которая по древним традициям китайского живописного искусства характеризует и комментирует технику и талант художника, в данном случае отмечая единство и точность линий, сравнивая ее с техникой в каллиграфии.



Рис. 15. Пань Юйлян. Женское тело на корточках спиной 跪坐女背体, 1941 г. Тушь, бумага. Хранится в Музее провинции Аньхой, Китай

Усовершенствованный стиль белого рисунка Пань Юйлян можно наблюдать на картине «Обнаженная с кошкой» 1943 г. (см. рис. 16). Модель воспроизведена с достаточной долей реализма, при этом все характерные изгибы тела созданы тонкой тушевой линией, но фигура не лишена визуальной объемности. Цветовое решение фона на заднем плане, подчеркивают белизну женского тела. Остальной фоновый рисунок, оттеняет ее скульптурную белизну. Спящий котенок — не просто украшение и отсылка к характеристикам (неж-



Рис. 16. Пань Юйлян. Женщина с кошкой, 1943 г. Тушь, бумага, 31 х 38 см.

ность, мягкость, пластичность кошек общеизвестны и возникают интуитивно), он играет и сюжетную роль. Женщина погружена в свои мысли, а спящий котенок указывает на то, что это произошло довольно давно, поскольку он успел уснуть на ее руке, а она так и не поменяла положение. Пань Юйлян использует китайский линейный рисунок и сочетает его с пониманием структуры человеческого тела в западной живописи. С ее изысканными линиями жесткости и мягкости, точным моделированием реальности и пустоты, медленными и уместными китайскими каллиграфическими штрихами, ей удалось выразить мягкость и твердость, силу и ритм человеческого тела самым захватывающим образом. Она не ограничивается сходством, а фокусируется на внутренней гармонии.



Рис. 17. Пань Юйлян. Обнаженная женщина в косынке, 1963 г. Тушь, бумага, 80 х 65 см. Музей провинции Аньхой, Китай



Рис. 18. Пань Юйлян. Аромат нефритовой росы, 1966 г. Тушь, бумага, 92 х 65 см. Музей провинции Аньхой, Китай

Картина «Обнаженная женщина в косынке», написанная в 1963 г., шедевр из ее зрелого периода живописи красками и тушью (см. рис. 17). Фигура занимает большую часть центра картины в качестве основного объекта, при этом правая рука женщины согнута над головой, что придает композиции ощущение ритма. И головной платок, и простыня под ним украшены маленькими розовыми цветами, создавая эхо пространства сверху и снизу. Художник сначала использовала тонкие и плавные линии, чтобы очертить спокойное и элегантное человеческое тело, а затем — светлые цветные точки, чтобы нарисовать структуру и текстуру человеческого тела. Для фона она использует метод пуантилизма, сочетая его с короткими линиями для создания слоев. Техника работы с фоном, с его свободным использованием точек и линий, очень ритмична, и внимание уделяется изменениям света и тени на фоне, выделяя обнаженную женщину в более восточном и поэтическом контексте красоты. Точки, линии и поверхности создают эффект богатой текстуры, цвета сдержаны и безмятежны.





Рис. 19. Чжан Сюань (713–741 гг.). Приготовление шелка (фрагмент). Копия XII в. Бостон, МИИ
Рис. 20. Чжоу Фан (работал с 780–810 гг.). Придворные дамы с цветами в причёсках (фрагмент). Размер 46 х 180 см. Музей провинции Ляонин, Шэньян

Данный метод цветного фона и тонкого изображения женского тела Пань Юйлян окончательно сформирует к 1966 г., когда напишет свой шедевр — «Аромат нефритовой розы» (см. рис. 18). Он станет характерным для Пань Юйлян, в котором самым естественным образом сочетается дух китайской кисти и туши и цветовую текстуру Запада, формирует единое эстетическое восприятие.

Следует заметить, что, несмотря на разрушение одной из главных «границ» в живописи Китая — изображение обнаженного женского тела, картины Пань Юйлян наполнены эстетикой Востока и традиционных женских портретов придворных дам, в стиле Чжан Сюаня и Чжоу Фана (см. рис. 19–20).

Несмотря на разные подходы к реформированию гохуа и жанра жэньу, представленные художники выступали как пропагандисты инноваций в традиционной живописи, своим творчеством и своей деятельностью доказывая возможность нового направления традиционного искусства живописи Китая. Смело экспериментируя с техникой, композицией и тематикой, они расширили границы жэньу и портретного искусства.

Сюй Бэйхун, которого и сейчас, как уже указывалось, называют «отцом современной китайской живописи», отдав свое сердце реализму в жэньу и портрете, не просто уловил выстраивающийся и актуальный вектор развития живописи. Он сам формировал это направление, полагая, что только этим способом можно отразить ту революционную социальную обстановку, которая сопровождала его творчество. В его стиле жэньу

разработан новый подход к изображению фигуры человека, который соединяет анатомический реализм европейской живописи с традиционной китайской техникой, что позволяет добиться глубины психологического воздействия произведения. Для общества, сначала боровшегося за независимость, а потом строящего новое государство, реализм его картин был актуален, знаком и востребован. Это определило особый статус и влияние Сюй Бэйхуна, а затем и сделали его художественную философию ведущей в мире китайского искусства.

Напротив, искусство Линь Фэнмяня в третьей четверти XX в. подвергалось критике как оторванное от народа и запрещалось. Однако его прочтение синтеза Востока и Запада в портретном и жанровом искусстве с обращением сразу к нескольким модернистским направлениям европейской живописи, с сочетанием абстрактных форм и китайского символизма, наполняющих произведение глубокой эмоциональной выразительностью, было настолько ново и необычно, что с началом процессов открытости, китайское искусство вернулось к его творчеству и иному прочтению его концепции «искусство ради искусства».

Искусство Пань Юйлян нарушало сразу несколько табу, причем не только живописных и каноничных для гохуа, но и моральных, относящихся к нормам и правилам [8]. Ее художественный стиль, в котором гохуа и европейские направления «разговаривают на равных», то есть имеют равнозначный художественный эффект, исключают сомнения в праве синтеза Запада и Востока в живописи гохуа. Следует признать, что из трех художников, которые были выбраны для анализа, именно Пань Юйлян внесла наиболее значительные изменения в портретное искусство Китая, фактически «заставив» признать существование картин жанра ню и изменить подход к нему как к равноценному другим поджанрам жэньу в китайской культуре.

Три ключевых фигуранта трансформационных процессов гохуа в первой половине XX века, представленного исследования — Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и Пань Юйлян — стали ведущими мастерами в истории гохуа XX века, оказав на ее развитие как национального искусства, революционное влияние, что обеспечило его выход за рамки традиционных канонов. Их творчество явилось примером для последующих поколений художников, поскольку, несмотря на различие их подходов к вопросу синтеза западного и китайского искусства, оно было основано на принципе взаимопроникновения закономерностей художественного

выражения и формирования на этой основе новых выразительных форм и методов. Реформа гохуа и его жанра жэньу, выстроенная на разрешении проблематики «Восток-Запад» не с точки зрения противопоставления, а с позиции создания новых стандартов выражения, сочетающих восточные и западные традиции, задало вектор развития гохуа в дальнейшем.

Примечания:

1. Китайские трактаты, посвященные портретному искусству: Чэнь Цзао «Рассуждения о портрете» (Лунь сешэнь, 論 寫神); Чэнь Юй «Рассуждения о портрете» (Лунь сечжао, 論寫照); Ван И «Секретные методы портрета» (Сесян мицзюэ, 寫 像秘訣); Вэн Ан «Секреты портрета» (Чуаньчжэнь ми яо, 傳眞秘要); Чжоу Люйцзин «Методы отображения небесных форм» (Тянь син дао мяо, 天形道貌); Цзян Цзи «Секреты портрета» (Чуаньшэнь мияо, 傳神秘要); глава Шэнь Цзунцянь «Общие рассуждения о портрете» (Лунь чуаньшэнь, 論傳神) из трактата «Собрание наставлений в живописи господина Шэнь Цзечжоу» (Цзечжоу сюэхуа бянь, 芥舟學畫 編); Дин Сымин «Основы искусства портрета» (Сечжао тиган, 寫照提綱); Дин Гао «Тайна портретного искусства» (Сечжэнь мицзюэ, 寫眞秘訣). См.: Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. и коммент. Е.В. Завадской. — Москва: В. Шевчук, 2001. — С. 308–344.

Список литературы:

1. *Артемова Е.В.* Приемы интерпретации европейского искусства в живописи Китая / Е.В. Артемова // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. — 2017. — № 1. — С. 87–92.

2. *Белозёрова В. Г.* Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета / В. Г. Белозерова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2020. — № 3. — С. 398–418.

3. *Гультяева Г.С.* Китайская портретная живопись в исторической ретроспективе: от древнейших форм к образам XX века / Г.С. Гультяева // Terra Artis. Искусство и дизайн. — 2024. — № 4. — С. 80–90.

4. 文 董伯信. 解读潘玉良的中国画：从白描到彩墨 . 书画世界. 2012年09月17日. (*Донг Боксин.* Интерпретация китайской живописи Пань Юйляна: от белого к цветным чернилам // Мир каллиграфии и живописи. — 09.2012). — URL: https://collection.sina.com.cn/zgsh/20120917/182885067.shtml (дата обращения: 15.12.2024).

5. *Дубровская Д.В.* Некитайское искусство Китая: импрессионизм Сунь Юньтая, постимпрессионизм Пань Юйлян и «спекулятивный арт» Вэй Дуна / Д.В. Дубровская // Вестник Института востоковедения РАН. — 2018. — № 4. — С. 122–131.

6. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. — Москва: Искусство, 1975. — 439 с.

7. *Завадская Е.В.* Слово о живописи из сада с горчичное зерно / перевод Е.В. Завадской. — Москва: В. Шевчук, 2001. — 508 с.

8. 李晨。 东西结合是潘玉莲的艺术风格. 西方皮肤, 2016, 38(12):1-15. (*Ли Чен*. Сочетание Востока и Запада — художественный стиль Пань Юляна // Западная кожа. — 2016. — № 38 (12). — С.11–17).

9. *Пин Пинфань.* Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / Пин Пинфань // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2008. — № 77. — С. 356–361.

10. Тоска по дому: «китайская душа» на картине Пан Юйляна // Музей ЭКСПО, Шанхай. — URL: http://www.expo-museum.cn/sbbwg/n281/n282/n330/n331/u1ai29043.html (дата обращения: 15.12.2024).

11. *Фэй Ян*. Сюй Бэйхун и его деятельность в области популяризации китайской живописи за рубежом / Фэй Ян // Культура и искусство. — 2022. — № 5. — С. 10–18.

12. 朱朴. 林風眠在中國現代美術史的地位 / 鄭朝. 林風眠研究文集. 杭州，1995，第244–247页。(*Чжу Пу*. Место Линь Фэнмяня в истории современного китайского искусства / Сборник исследовательских эссе Линь Фэнмяня / ред. Чжэн Чао. — Ханчжоу, 1995. — С. 244–247).

13. *Шэнь Чжэньхуэй*. Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй; перевод с китайского О.Л. Фитуни. — Москва: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. — 319 с.

14. *Ng S.* Resurrecting the Lost Paintings of Lin Fengmian (1900–1991) / S. Ng // Oriental Art. — 2012. — V. 50. — № 5. — P. 62–66.

15. *Ng S*. The art of Pan Yuliang – fashioning the self in modern China / S. Ng // Woman's Art Journal. — 2019. — № 40 (1). — P. 21–30.