

О.И. ЧЕРДАКОВА

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства, Академии художеств имени Ильи Репина, факультет теории и истории искусств
e-mail: kipriniada@mail.ru*

ЛИ ЦЗИНИ

*Аспирант кафедры зарубежного искусства Академии художеств имени Ильи Репина
e-mail: 729897378@qq.com*

O.I. CHERDAKOVA

*PhD, Assistant professor, St. Petersburg Academy of Fine Arts (St. Petersburg)
e-mail: kipriniada@mail.ru*

LI JINGYI

*Graduate student, St. Petersburg Academy of Fine Arts (St. Petersburg)
e-mail: 729897378@qq.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_350_361

ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛИНЬ ФЭНМЯНЯ (1900–1991)

DIALOGUE OF TRADITIONS IN THE WORKS OF LIN FENGMIAN (1900–1991)

В статье рассматривается творчество художника Линь Фэнмяня в контексте формирования нового китайского искусства первой половины XX века. Основное внимание направлено на то, чтобы определить основные пути, какими происходило заимствование и развитие западных традиций в Поднебесной. Активная педагогическая и общественная деятельность Линь Фэнмяня в полной мере способствовала этому процессу. Появляются примеры того, что на протяжении всего творческого пути многие художники работают как в китайском стиле (гохуа), так и в традициях

европейской реалистической живописи маслом, а также прослеживается влияние фовизма, экспрессионизма. Важно отметить, что влияние европейского искусства не было воспринято только внешними формами, а получило определенную законченность стиля как синтез восточной и западной культуры. Сделан акцент на творческом периоде художника 1920–1930-х гг., поскольку он наиболее полно отражает процесс адаптации европейских направлений, течений, техник в китайскую художественную традицию. Предпринята попытка доказать, что искусство Линь Фэнмяня оказало огромное влияние на последующее поколение мастеров (особенно, У Гуаньчжуна (1919–2010) и др.) и развитие китайского искусства XX века в целом.

Annotation: The article examines the work of the artist Lin Fengmian in the context of the formation of new Chinese art in the first half of the 20th century. The main attention is aimed at identifying the main ways in which Western traditions were borrowed and developed in the Celestial Empire. Lin Fengmian's active pedagogical and social activities fully contributed to this process. There are examples that throughout their career, many artists work both in the Chinese style (Guohua) and in the traditions of European realistic oil painting, and the influence of Fauvism and Expressionism can also be traced. It is important to note that the influence of European art was not perceived only by external forms, but received a certain completeness of style as a synthesis of Eastern and Western culture. Emphasis is placed on the artist's creative period of the 1920–1930s, since it most fully reflects the process of adaptation of European trends, trends, and techniques into the Chinese artistic tradition. An attempt has been made to prove that the art of Lin Fengmian had a huge influence on the subsequent generation of masters (especially Wu Guanzhong (1919–2010) and others) and the development of Chinese art of the 20th century in general.

Ключевые слова: Линь Фэнмянь (1900–1991), китайская живопись, китайское искусство, западная модернистская живопись, современное искусство Китая, новаторство.

Keywords: Lin Fengmian (1900–1991), Chinese art, Chinese modernist painting, Chinese modern art, innovation.

Актуальность исследования обусловлена значительными изменениями в традиционной культуре Китая в начале XX века. С началом проведения политики открытости внешнему миру проблема диалога традиций западноевропейского искусства и китайской живописи получает интенсивное развитие, многие аспекты творчества Линь Фэнмяня недостаточно изучены в российском искусствознании, данная проблематика имеет потенциал для дальнейшего исследования. Несмотря на то, что имя художника часто фигурирует в различных монографиях, современных научных статьях, до настоящего момента не появилось публикаций на русском языке о влиянии западного искусства на творчество китайского мастера. Не менее важным представляется аспект сохранения национальных особенностей китайского искусства в этом процессе.

К началу XX века мастера Поднебесной уже были знакомы с европейским искусством, художники копировали произведения западных мастеров, адаптировали под западный вкус сюжеты из декоративно-прикладного искусства, созданного на экспорт, однако это было, скорее, данью моде, нежели целостным восприятием новых тенденций. Процессы европеизации быстро набирали силу. Попытки преодолеть национальную замкнутость искусства, найти художественные формы, отвечающие современным вызовам и новому мироощущению, становятся основой творческих поисков лучших китайских мастеров [2, с. 197].

В это время китайские художники получили возможность учиться за границей. Многие уезжали во Францию для того, чтобы поступить в Школу изящных искусств на факультет масляной живописи. Говоря о «первопроходцах» в этом процессе, необходимо выделить Сюй Бэйхуна (1895–1953) и Линь Фэнмяня (1900–1991), предпринявших попытку объединить западное и китайское искусство. В своих творческих поисках Сюй Бэйхун следовал традициям европейской реалистической живописи, а Линь Фэнмянь искал свой путь в новых направлениях, стилях и живописных техниках.

Линь Фэнмянь родился в семье ремесленника в Мэйсяне, провинция Гуандун, обучался рисунку у своего отца, затем продолжил занятия в школе до 1918 года и в следующем году выиграл стипендию для поездки в Европу по государственной программе обучения. Оказавшись в Марселе в начале 1920 года, он поступает в Дижонскую художественную школу на живописный факультет и спустя некоторое время переезжает в Париж.

Во французском искусстве в начале XX века наблюдался процесс перехода от реализма к модернизму, который отразился в появлении та-



Рис. 1. «Берлинское кафе», 1923 г. Холст, масло. Частная коллекция



Рис. 2. «Поиск истины», 1920-е гг. 2,3 x 4,5 м. Литография

ких направлений, как импрессионизм, фовизм, экспрессионизм, абстракционизм и другие. Будучи в Париже в это время и обучаясь живописи у Фернана Кормона (1845–1924) (1), китайский мастер изучает новые живописные техники и уже в работах 1920–1930-х годов отражает свое увлечение ведущими тенденциями французского искусства. В то же время его самостоятельные работы в рамках подражания европейским живописным произведениям не имели четкой выразительности, что заставило художника прибегать к поиску новых идей. Получив совет обратиться к традиционному китайскому искусству, Линь Фэнмянь начал активно изучать коллекции восточных произведений искусства в парижских музеях [5, р. 60].

В 1923 году Линь Фэнмянь и его близкий друг Линь Вэньчжэн (1902–1989) переехали в Берлин на год для дальнейшего обучения. Среди работ данного периода можно выделить «Берлинское кафе» (1923) (рис. 1), «Обнаженная натура» (1923), которые отличаются ярким колористическим решением и выразительными графическими экспрессивными линиями, мазками, а манера исполнения может вызывать ассоциации с творчеством Эриха Хеккеля (1883–1970), Эрнста Людвиг Кирхнера (1880–1938) и Эмиля Нольде (1867–1956). Именно в этот период китайский художник увидел потенциал развития китайской живописи в слиянии с европейским модернизмом [5, р. 61].

В 1924 году в Страсбурге состоялось открытие выставки «Древнего и современного китайского искусства» (2), в которой Линь Фэнмянь принял участие, продемонстрировав сорок две картины, двадцать восемь — в традиционной технике тушью и минеральными красками на бумаге, а также — четырнадцать в технике масляной живописи. Картина с изображением тигров «Воля к жизни», воспроизведенная в каталоге выставки, исполнена в традиционной китайской технике тушью на бумаге, отражает интерес художника к философии Артура Шопенгауэра (1788–1860). Примечательна и другая работа — «Поиск истины» (1924) — с изображением Конфуция, Гомера, Данте, Гюго, Микеланджело, Ибсена, Галилея, Гете, Иисуса и Толстого (рис. 2). Это большое полотно исполнено в рамках поиска новых средств художественной выразительности, с ориентацией на экспрессионизм. В данном произведении художник объединил известных персонажей из разных эпох в единое пространство, тем самым, показав историю развития культуры в лицах. К сожалению, картина не сохранилась, и о ней можно судить лишь по репродукции невысокого качества.

В 1925 году Линь Фэнмянь принял участие в организации Международной выставки современного декоративного и промышленного искусства в Париже.

В том же году он вернулся в Китай в Бэйпинское художественное училище, а затем, в 1928 году, переходит в Национальную академию искусств в Ханчжоу, созданную при поддержке министра просвещения Китайской республики Цай Юаньпэя (1868–1940) [4, с. 336]. В этот период Линь Фэнмянь читал лекции по истории искусства Китая и европейскому современному искусству, а также опубликовал многочисленные научные статьи, занимался переводами искусствоведческих работ на китайский язык [8, р. 245].

В произведениях Линь Фэнмяня 1930-х годов отражено влияние западноевропейских направлений, в частности, фовизма, экспрессионизма и творчества П. Сезанна (1839–1906) и А. Матисса (1869–1954). В работе «Человек» (1930) Линь Фэнмянь условно обозначает при помощи контурной линии обнаженную фигуру на фоне пейзажа. Каждый объект написан крайне обобщенно, условно, но отражает исследование художником формы изображаемых объектов в различных ракурсах и плоскостях, появляются четкие, почти рельефные, вертикальные, косые и горизонтальные мазки, формирующие пространство полотна. Центральный план картины выполнен в более светлых тонах, слева и справа преобладают темные от-



Рис. 3. «Целозия», 1935 г. 66 x 66 см, гуашь, бумага. Собрание Шанхайской ассоциации художников



Рис. 4. «Гладиолусы», 1960-гг. 61 x 69,2 см, тушь, минеральные краски. Метрополитен-музей



Рис. 5. «Две цапли», 1930-1940-е гг. 63 x 54,5 см. Тушь, минеральные краски, бумага. Частная коллекция

тенки сине-зеленого, коричневого цветов. Изображение местами размыто, вокруг фигуры человека преобладают геометрические формы, условно обозначающие деревья.

В натюрморте «Целозия» 1935 года (рис. 3) также прослеживается влияние сезаннизма и фовизма. Пурпурный цвет становится важнейшим средством выразительности. При помощи широких выразительных линий изображены стебли, листья, соцветия целозии. Линь Фэнмянь демонстрирует структуру и форму каждого элемента посредством резких контрастов света и тени. На картине изображены три цветка на охристо-желтом фоне. Этот цветок называют символом года Петуха по восточному гороскопу, и, согласно китайским верованиям, он приносит удачу. В композиции преобладают теплые тона, желтый и оттенки красного. Листья целозии изображены при помощи зеленых оттенков, с вкраплениями голубого и оранжево-красного. Фактически, в этой работе соединяются мотивы китайской живописи с европейскими средствами выразительности. Символика отражает характерную особенность китайского национального искусства, но для композиции характерны обобщение и искажение формы, сведение ее к простым очертаниям, а также отсутствие линейной перспективы.

Среди многочисленных экспериментальных произведений Линь Фэнмяня обнаруживаются тенденции фовизма. Это отражено в натюрмортах позднего периода творчества «Георгины» (1979), «Натюрморт» (1965). В композиции «Гладиолусы» (1960-е гг.) (рис. 4) можно обнаружить сходство с живописной манерой Анри Матисса, в творчестве которого цвет становится основным средством выразительности.

Изучая национальное китайское искусство, в 1930–1940-х годах художник чаще всего обращается к жанру «цветы и птицы». Изображение птиц становится наиболее любимым мотивом в творчестве Линь Фэнмяня. Среди множества произведений, созданных мастером, наиболее характерной является картина «Две цапли» (рис. 5), исполненная в лаконичной манере тушью на бумаге. Перья, хвост, лапы, клюв и вытянутая шея очерчены выразительной контурной линией. Точными динамичными мазками изображен тростник, а водная гладь — при помощи размывов серых, голубых оттенков. Мастерски переданы движение, динамика и эффект полета птиц. Цапля — излюбленный мотив в китайском искусстве, отражающий спокойствие и успешные начинания. Цапля символизирует пробуждение природы, наступление радостных перемен и благополучие. Национальные традиции китайской живописи не уходят из творчества Линь Фэнмяня.

Занимаясь преподавательской и художественной деятельностью в Китае на рубеже 1920–1930-х годов, художник уделял значительное внимание интеграции европейского искусства в китайскую культуру. Следует сказать, что, в отличие от многих художественных деятелей Китайской республики данного периода, Линь Фэнмянь считал как китайское, так и европейское искусство равнозначными, не стремясь ни отрицать национальную живопись, ни превозносить ее над западным художественным творчеством.

Эта тенденция проявилась, например, в организации художественной выставки в Ханчжоу (1927 г.), где было представлено около трех тысяч экспонатов, содержащих как произведения традиционной китайской живописи, графики и прикладного искусства, так и европейской живописи, а также работы китайских мастеров, созданных в европейской манере. Выставка должна была выразить идею Линь Фэнмяня об единстве искусства — как западного, так и китайского. Вместе с тем, чиновники Китайской республики не поддержали такую идею, вследствие чего выставка была сорвана [7, p. 28].

Несмотря на срыв выставки, Линь Фэнмянь, еще как руководитель Бэйпинского училища, стремился к интеграции китайского искусства в международное художественное пространство. В частности, большое внимание он уделял приобщению учащихся к европейским направлениям и техникам живописи. Для этого в училище были приглашены два представителя данных направлений: работавший в Китае французский художник А. Клодо (1892–1982) [3] и осваивавший европейский живописные приемы, но на тот момент еще не широко известный китайский художник Ци Байши (1864–1957). Оба живописца оказали значительное влияние на европеизацию художественной педагогики в Национальном институте искусств в Пекине [5, р. 62]. В этот период Линь Фэнмянь как руководитель образовательного процесса и педагог стремился к последовательному синтезу национальных традиций и европейских техник, практического подхода в живописи. Эта тенденция проявилась в органичном соединении китайской и европейской художественных традиций в его творчестве.

Параллельно следует сказать о ряде событий, приведших к завершению педагогической карьеры художника. В первую очередь, в 1937 году Национальная академия искусств была перенесена в Бэйпин (Пекин) и объединена с местным училищем, что стало следствием активных военных действий в районе Ханчжоу в ходе японско-китайской войны (1937–1945). Японцы, а также и китайские националисты не приветствовали художественные тенденции, которые развивал Линь Фэнмянь [8, р. 245]. Китайские власти в период войны настаивали на развитии искусства ради народа (для народа), а не ради искусства, причем этой точки зрения придерживались как коммунисты, так и представители Китайской республики. Кроме того, большое внимание уделялось развитию национального патриотизма, в концепцию которого не вписывалось свойственное Линь Фэнмяню стремление к синтезу китайского и европейского искусства. Японцы, оккупировавшие значительные китайские территории, считали, по аналогии с немецкими национал-социалистами, многие направления современного искусства «дегенеративными», поэтому также не приветствовали в подконтрольных провинциях развитие живописи, ориентированной на актуальные европейские тенденции [7, р. 28]. Вследствие этого, в период войны Линь Фэнмянь не только был отстранен от педагогической деятельности, но и подвергся неоднократным преследованиям. Многие его работы довоенного периода пострадали, ряд картин

были целенаправленно уничтожены. Несмотря на негативное отношение к современному искусству у обеих противоборствующих сторон в период японско-китайской войны, именно японскими войсками были уничтожены большинство картин художника, оказавшихся на оккупированных территориях [1, с. 141].

Несмотря на преследования, на протяжении всей японско-китайской войны художник оставался в Китае, и после окончания Второй Мировой войны проживал в Шанхае, где встретил также окончание Китайской гражданской войны и образование КНР. Следует отметить, что первоначальная политика Коммунистической партии Китая в отношении искусства являлась достаточно либеральной. Правительство страны, оправлявшейся после Мировой и Гражданской войн, не стремилось к усугублению внутренних противоречий. Период конца 1940-х — первой половины 1950-х годов следует считать временем определенной стабильности в культурной политике КНР. В этом контексте примечательно и то, что Линь Фэнмянь в период после окончания Китайской гражданской войны также в значительной степени отходит от подражания фовизму. Созданные на рубеже 1940–1950-х годов полотна отличались более сдержанной цветовой гаммой, кроме того, живопись сохранила только некоторые черты экспрессионизма, а также прослеживается обращение к импрессионизму. Искусство, создаваемое Линь Фэнмянем в послевоенный период, не являлось уже настолько новаторским и экспериментальным, как его картины 1920–1930-х годов [6, р. 40–41].

Ярким примером творчества художника данного периода следует считать его пейзажные работы, исполненные тушью и гуашью, — «Осень» (1955) (рис. 6), «Осень в Цзяннань» (1959), «Рыбак и бакланы» (1960). Пейзажи передают лирическое настроение. Художник сохраняет традиционное для гошуа композиционное построение, основанное на чередовании планов. Однако применение открытого ярко-желтого, охристого в изображении осенней листвы вызывает ассоциации с фовизмом. Таким образом, Линь Фэнмянь добивается максимальной выразительности в передаче образа осенней природы.



Рис. 6. «Осень», 1950 г. 95 x 42 см. Частная коллекция

Примечательно, что еще в середине 1950-х годов художник активно выставлял свои картины в Китае и пользовался популярностью. В этот период он также находился на посту вице-президента Шанхайской ассоциации художников [3, с. 338]. Линь Фэнмянь, столкнувшись с преследованиями в период японско-китайской войны, старался не попасть под репрессии властей КНР, поэтому на длительный период полностью отказался от какого-либо новаторства в своем творчестве и сосредоточился на реалистической живописи. Кроме того, художник также самостоятельно уничтожил ряд собственных полотен, опасаясь, что они могут привлечь внимание властей и привести к преследованиям его как «антинародного» живописца. На протяжении 1960-х годов, оставаясь в Китае, Линь Фэнмянь не создал ни одного произведения, содержащего черты западноевропейских современных художественных направлений.

В 1977 году Линь Фэнмянь добился возможности переехать в Гонконг, являвшийся на тот момент колонией Великобритании, освободился от угрозы преследований и смог заниматься творчеством. С другой стороны, в Гонконге живописец оказался в крайне стесненных материальных условиях. Не имея поддержки от государства и связей, уже в преклонном возрасте художник был вынужден зарабатывать на жизнь продажей уже ранее созданных картин и принимал заказы от частных лиц [3, с. 341]. В конце 1970-х и 1980-х годах живописец занимался восстановлением своих ранних работ, уничтоженных как во время Второй Мировой войны, так и в период Культурной революции [7, р. 29; 8, р. 246].

В поздний период творчества художника в серии женских портретов отражены тенденции обращения к национальным традициям и наивной европейской живописи (примитивизма). Исполненные акварелью, портреты, с одной стороны, отсылают к сюжетам китайской живописи периода Тан (618–907), в частности, лица на женских портретах написаны крайне условно, обобщенно. При этом, в фоне картин, зачастую, преобладают крупные, широкие мазки и создается эффект размытости, что не свойственно китайской живописи и является отсылками к импрессионизму. Данные особенности характерны для произведений «Дама», «Дама в голубом», «Четыре красавицы» и «Пять обнаженных женщин» [6, р. 42–44]. Линь Фэнмянь не стремился в этот период вернуться к ранним принципам своего творчества, поскольку его художественные идеи уже в значительной степени претерпели изменения.

Подводя общие итоги данного исследования, можно обозначить, что Линь Фэнмянь происходил из традиционной китайской среды,

однако сформировался как художник во время обучения во Франции, где отталкивался сначала от реализма, следуя за своими учителями, а затем обратился к современным направлениям живописи, в частности, фовизму, экспрессионизму. Работы живописца, созданные в 1920–1930-х гг. представляют собой эксперименты с европейскими техниками, стилями и приемами. Вернувшись в Китай, Линь Фэнмянь соединяет тенденции современного европейского искусства с традиционной китайской образной системой и ее выразительными средствами, а также пытается их интегрировать в образовательный процесс.

В поздних работах Линь Фэнмянь работает в жанре «цветы и птицы» в традиционной технике тушью, преимущественно обращаясь к пейзажу. Для данного периода творчества характерно только использование отдельных приемов и техник, воспринятых из европейского искусства. Прежде всего, это крупные, широкие мазки, применяемые для создания формы предмета, и создание эффекта размытости изображения при написании пейзажного фона.

В целом, творческий синтез Линь Фэнмяня прошел путь от преобладания европейских художественных элементов к созданию национальных произведений, содержащих только отдельные черты европейского искусства. Линь Фэнмянь был глубоко убежден в том, что будущее изобразительного искусства его страны — в соединении традиционной китайской живописи с художественными формами западного авангарда. Такой идейный консенсус стал миссией Национальной академии искусств, определившей ее образовательный принцип. Под руководством Линь Фэнмяня были учреждены четыре кафедры: китайской живописи, западной живописи, скульптуры и дизайна.

Среди учеников Линь Фэнмяня следует отметить Чжао Уцзи (1921–2013) и Чжу Дэюня (1920–2014), получивших мировую известность, ставших академиками Французской академии изящных искусств, а также Ли Кэжяня (1907–1989) и Дун Сивэня (1914–1973), которые потом преподавали в Центральной академии изящных искусств в Пекине. Линь Фэнмянь не был непосредственным наставником У Гуаньчжуня (1919–2010), однако он стал «первым и единственным учителем, раскрывшим мне уникальные возможности сплава Востока и Запада», как говорил сам У Гуаньчжун [9, р. 20]. Все эти мастера впитали художественные идеи Линь Фэнмяня и посвятили свое творчество объединению западного и китайского искусства.

Примечания:

1. Фернан Кормон — профессор живописи Школы изящных искусств, у него учились Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901), Эмиль Бернар (1868–1941) и Винсент Ван Гог (1853–1890).

2. Страсбургская выставка была одним из первых крупных проектов Линь Фэнмяня, в котором он выступил в качестве художника-куратора. На экспозиции было представлено 485 работ 26 художников, в том числе работы Сюй Бэйхуна, Лю Цзипяо, Ван Дайчжи и художницы Фан Цзюньби. Цай Юаньпей, живший тогда в Страсбурге, будучи почетным профессором, написал предисловие к каталогу выставки.

3. Андре Клодо (1892–1982) — французский живописец, учился в Дижоне в Школе изящных искусств, затем — в Национальной школе декоративных искусств в Париже. С 1926 года получил пост профессора и вел класс масляной живописи в Национальном институте искусств в Пекине, с 1928 года — в Хуанчжоуском институте искусств («Сиху»). Вернулся во Францию в 1930 году.

Список литературы:

1. *Дэсай Ц.* Исторические аспекты развития жанра «Пейзаж» в китайской живописи маслом // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. — 2014. — № 2. — С. 139–145.

2. Китайская живопись начала XX века: от Ци Байши к синтезу Восточного и Западного искусств // Вестник КемГУКИ. — 2022. — № 59. — С. 193–203. <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-zhivopis-nachala-hh-veka-ot-tsi-bayshik-sintezu-vostochnogo-i-zapadnogo-iskusstva> (Дата обращения: 03.02.2024).

3. *Цзыюй Л.* Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: от традиции к новаторству в пейзажной живописи нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2020. — № 1. — С. 334–342.

4. *Чу К.* Трансплантация европейских стилей живописи в Китае в начале XX века // Гуманитарные науки Дилман. — 2008. — № 5. — С. 166–189.

5. *Andrews J.F., Shen K.* The art of modern China. — University of California, 2012. — 384 p.

6. *Chinese Art: Modern Expressions* / ed. by M.K. Hearn and J.G. Smith. — New York: Metropolitan Museum of art, 2001. — 140 p.

7. *Ng S.* Modernism and Hybridity in the Works of Lin Fengmian (1900–1991) // Chinese art. — 2018. — № 7. — P. 25–30.

8. *Pu Z.* Lin Fengmian's Place in Modern Chinese Art History // Bulletin of the Hangzhou Art Academy. — 1995. — № 1. — P. 244–247.

9. *Wu Guanzhong, Wu Kuan Chung.* Vision and Revision: Wu Guanzhong. — Hong Kong: Urban Council of Hong Kong, 1995. — 156 p.