

УДК 75.03

Е. В. АРТЁМОВА

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ В РАБОТАХ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ПАНЬ ЮЙЛЯН

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Минск, Беларусь,
e-mail: alienakropka@mail.ru*

Проведен анализ и дана оценка степени влияния европейских тенденций реализма и импрессионизма на творчество современной китайской художницы Пань Юйлян. Определено понятие интерпретации в живописи. Отмечена уникальность интерпретации художницей достижений европейской живописной школы середины XX века в сочетании с традиционными национальными образами, методиками построения композиции и воплощения ми образа художником. Раскрыты некоторые подходы, способствующие развитию и сохранению национальных и региональных особенностей современной китайской живописи, их актуализации в мировом контексте.

Ключевые слова: стиль живописи, реализм, импрессионизм, масляная живопись, современная китайская живопись, современное китайское искусство, интерпретация, художественный метод.

E. V. ARTYOMOVA

EUROPEAN PAINTING SCHOOL INTERPRETATION IN WORKS OF CHINESE ARTIST PAN YUYLYAN

*Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of National Academy of Sciences, Minsk, Belarus,
e-mail: alienakropka@mail.ru*

Article provides analysis and assessment of the European trends of realism and impressionism impacted to the art of the modern Chinese painter Pan Yuulyan.

Author of the article defined notions of the interpretation in painting and the unique character of interpretation combined with traditional national images, methods of composition and realization of the image used by the artist. In addition, the author revealed some approaches that contribute to the development and conservation of national and regional features of the modern Chinese painting and updating them in a global context.

Keywords: style of painting, realism, impressionism, oil painting, modern Chinese painting, modern Chinese art, interpretation, artistic technique.

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.

Образ Пань Юйлян широко тиражировался представителями искусствоведческой среды и организациями, включившимися в «популярную культуру» в конце 80 – начале 90-х гг. XX века, и был сильно романтизирован. Осознание подлинной ценности достижений Пань Юйлян и главное – взвешенное понимание ее работ – пришло со временем и стало возможным уже на современном этапе.

С 1990-х гг. много научных статей, посвященных ее творчеству, увидело свет в Китае и далеко за рубежом. Среди работ, где рассмотрено творчество художницы, работы *Gao Minglu* «Toward a Transnational Modernity: An Overview of Inside Out: New Chinese Art», *Hu Ying* «Tales of Translation: Composing the New Woman in China, 1899–1918» (Stanford University), *Xu Hong* «Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang» (New Zealand Journal of

Asian Studies), *Eugene Wang* «Sketch conceptualism as modernist contingency in Chinese Art Modern Expressions» (New York: Metropolitan Museum of Art). Несложно заметить, что во всех случаях исследователи рассматривали живопись Пань Юйлян в контексте китайского современного искусства, его свойств и характеристик, условий развития. На международную, или, вернее, национальную ипостась искусства китайской художницы в 2013 году первой обратила внимание доктор философии и истории искусств Элиза Парк (Park, Eliza H.) в своем труде «Negotiating the Discourse of the Modern in Art: Pan Yuliang (1895–1977) and the Transnational Modern» (издан в Мичиганском университете (США)). Основываясь на библиографическом методе исследования творчества художницы, мисс Парк выявила ряд особенностей творчества Пань Юйлян, указав на их связь с европейской живописной школой середины XX века. Элиза Парк провела огромную работу по изучению жизненного и творческого пути художницы и выявлению некоторых влияний европейских тенденций реализма и импрессионизма. Мы же в свою очередь в данной статье стремимся показать, как случилось, что сочетание влияния европейской школы живописи и традиционных китайских методик и образов привело к рождению целостного и гармоничного стиля художницы, который сегодня вписался в контекст мировой художественной культуры как достижение именно китайского искусства. Для этого мы, вместе с Пань Юйлян и исследователями ее творчества, еще раз проходим путь интерпретации художницей достижений европейской школы живописи, выявляя особенности этого пути в контексте национальной и мировой живописи.

Имя Пань Юйлян в Китае в 80–90-х гг. XX века стало символом открытия границ с другими странами, встречи Запада и Востока [10, с. 115]. В свое время художница не побоялась показать свое отношение к настоящему, не отказываясь от собственного прошлого, не идя на компромиссы в нелегких жизненных ситуациях. Она просто верила в красоту человека и считала важным показать, как она сама видит и понимает прекрасное.

Последняя треть XX столетия в живописи Китая – удивительное время. Художники поняли ценность восприятия каждым отдельным человеком происходящего вокруг него, *считали личностное восприятие достойным уважения, а собственное видение действительности – имеющим право на существование*. Художники интерпретируют окружающую действительность посредством художественных произведений, зрители же пока не были готовы к восприятию таких произведений, т.к. окружающая их реальность в последней трети XX века менялась слишком быстро и порой непредсказуемо.

«Культурная революция», политика открытости – все это дало возможность художнику познакомиться с множеством новых для него художественных явлений и тенденций, имеющих место в живописном искусстве на Западе [3, с. 51]. Такая возможность в свою очередь имела следствием стихийное восприятие *и попытки интерпретации новых (пришедших из западного искусства) художественных явлений в рамках новой для этих явлений китайской системы представлений*. Художник заменяет самобытным смысловым значением почерпнутое в западной культуре новое для него художественное явление и старается донести это зрителю [14, с. 133]. Художник неожиданно из созерцателя и мастера превратился в мыслителя и проводника зрителя в Новое время. *Но куда может привести вас художник, если вы последуете за ним?* Ни у кого не было ответа на этот вопрос.

Пань Юйлян – женщина, получившая блестящее художественное образование, наделенная талантом, признанная западными критиками и мастерами живописи, в Китае вызывала определенное недоверие и неприятие. Несмотря на то что на фоне произошедших исторических событий и общественных потрясений еще в начале XX века женщины в Китае активно проявили себя в искусстве, вопрос об их роли в ряде областей общественной жизни страны все еще оставался открытым и активно обсуждался. Считалось само собой разумеющимся, что женщина-художник использует уже испытанные, готовые формы, тематику, средства выражения «мужской» живописи признанных мастеров [1, с. 371]. Но во второй половине XX века те же образы в живописи мужчин-художников стали настолько откровенны, спорны и непривычны для Китая, что появление женщины-художника, изображающей обнаженную натуру реально живущей женщины в стиле импрессионизма (как и любым другом европейском стиле живописи), считалось просто возмутительным.

Пань Юйлян была в числе любимых учеников Лю Хайсу – директора Академии искусств Шанхая, которого в 20-е гг. XX века называли не иначе, как «предатель искусства». Оуждалось

его умение и желание изображать обнаженную натуру, наличие натурщиц в классах, совместное обучение девушек и юношей и, конечно, обучение Пань, девушки, некогда проданной в дом терпимости, а позже ставшей второй женой чиновника таможи. А ведь именно Лю Хайсу первым привнес элементы обучения, традиционные для парижской школы изящных искусств, в китайскую систему преподавания, знакомил подопечных с основами масляной живописи, изображениями в перспективе [13, с. 310].

Именно благодаря знаниям и навыкам, полученным и усовершенствованным в Академии, а позднее – при обучении в Лионе во Франции, Пань Юйлян смогла занять достойное место среди женщин-художниц своего поколения. Многие из них под влиянием просветительских идей движения за новую культуру посвятили свое творчество созиданию нового искусства. Пань Юйлян же избрала собственный путь экспрессионизма в живописи и сумела стать первой среди китайских художниц, удостоившейся персональной выставки. Богатство ее творческого наследия впечатляет.

В творчестве Пань Юйлян можно выделить несколько периодов. В каждом из них заметно усиление влияния разных направлений в живописи: периодически возникают черты реализма, китайской традиционной живописи гохуа. Время от времени чувствуется усиление влияния импрессионизма и фовизма [11, с. 92]. Наглядными иллюстрациями разных периодов в творчестве художницы служат ее работы «Три обнаженные на пляже» (1930–1940 гг.), «Обнаженная и кот» (1943 г.), автопортреты 1930 – 1950-х гг., «Женщина с веером» (1940 г.), «Читающая записку» (1954 г.), реалистические работы 1930-х гг. – «Обнаженная» (нарисована маслом на дереве).

Интересна специфика вклада Пань Юйлян в развитие китайского современного искусства живописи и его продвижения на Западе. Дело в том, что наибольшее количество наград, которыми художница была отмечена на международных салонах и выставках во Франции, приходится на период после 1937 года. В этот период Пань уже завершила свое обучение на Западе, успела заново постигнуть подлинное мастерство традиционной китайской живописи в Шанхае (наставник Лю Хайсу требовал, наряду с освоением приемов европейской реалистической живописи и методов импрессионизма, умения безупречно копировать работы старых китайских мастеров) и возвратиться во Францию.

На это время приходится так называемый «Первый период автопортретов» художницы. Создается также множество портретов одной или нескольких обнаженных женщин на фоне натюрмортов и пейзажей, которые характерны для Парижа [9, с. 114]. Таким образом, главная тема работ Пань Юйлян – Обнаженная, во всех смыслах и состояниях: психологически, социально, морально, духовно, физически. Работы художницы поразительны. Перед нами женщины: европейки, китайки, цыганки – и нельзя сказать, что все они, выросшие в разных культурах, социальных условиях, отношениях к своему полу, обнажены одинаково. Сравните работы «Обнаженная и кот» (1943 г.), «Читающая записку» (1954 г.), «Женщина с веером» (1940 г.).

Вместе с тем будет неверным излишне сосредоточить внимание исключительно на женском гендерном аспекте творчества Пань Юйлян. В первую очередь она изобразила человека. Возможно, если бы в то время не было такого жесткого табу на изображения обнаженной мужской натуры как для художников-женщин, так и для художников-мужчин, китайских и европейских, то мы увидели бы там тех же людей, только другого пола. И, судя по ее ранней работе «Мужчина, лежащий против света» (1920-е гг.) и по зрелому рисунку цветной тушью «Сидящий мужчина» (1946 г.), эти работы ни в чем не уступили бы по пронзительности женской обнаженной натуре работы Пань Юйлян.

Творчество Пань Юйлян получило признание относительно скоро. Она – одна из немногих художниц, которые выставлялись в Salon des Artistes Independants in Paris и чьи работы хранятся в Musee D 'Art Modeme и Musee Cemuschi.

Интересно, что невозможно объяснить достижение такой степени всесторонне обнаженного «человеческого в человеке» совершенством владения методом реалистической живописи, которым Пань Юйлян изучала в Лионе, и мастерством, с которым художница писала маслом. Однако если мы примем во внимание биографические, профессиональные, исторические, социокультурные и иные аспекты и обстоятельства, под влиянием которых формировалась, жила, работала

художница посредством метода иконологического анализа, предложенного Эрвином Пановским, становится возможным получить достаточно подробное описание логики и практики процесса создания «всесторонне обнаженного человека».

В данной статье хотелось бы обратить внимание еще на один аспект в работах Пань Юйлян, который делает ее интерпретацию достижений западного искусства живописи уникальной.

В 40–50-е гг. XX века прослеживается отчетливое движение Пань Юйлян «назад к своей первой кисти» [10, с. 30]. Сначала она начинает использовать традиционную китайскую тушь и бумагу, продолжая создавать свои работы в академическом стиле реализма, которому обучалась и в котором достаточно преуспела. В 1940-х гг. она уже не использует технику живописи импасто (т.к. уже не работает с холстом, который способен выдержать такую консистенцию), но добивается фактуры не консистенцией масла, а мастерством использования его цветовых и оттеночных эффектов при создании объема.

В качестве фона служит уже традиционный китайский пейзаж или убранство комнаты, характерное для знакомых мест Пань Юйлян. Линейность, сочетание традиционных китайских технологий живописи и достижений реалистической европейской масляной живописи позволяют Пань Юйлян найти свой голос в выражении образа на картине.

Постепенно, в 50–60-е гг. XX века она все больше будет уходить от масла и цвета в пользу линии и туши, но от телесности и интерпретации обнажения человеческой натуры во всех ее проявлениях Пань не уйдет никогда.

Таким образом, завершая повествование о Пань Юйлян и ее манере интерпретации в живописи, отметим следующее.

Во-первых, изображая нагое человеческое тело, художница стремится не столько точно копировать, сколько отразить состояние «обнаженного человеческого в человеке» – разум, чувства и эмоции, состояние в настоящий момент и атмосферу этого момента. Такую интерпретацию можно назвать содержательной, т. к. она касается внутреннего содержания художественного произведения, отраженного во внешнем облике.

Во-вторых, будучи верна стремлению уловить ускользающее содержание, Пань Юйлян начинает подчинять такому содержанию методы, которыми работает, и постепенно переходить от академического реализма и принятого на Западе понимания импрессионизма к своему собственному голосу в живописи (сейчас в различных научных публикациях ее работы все чаще называют постимпрессионистскими), т. е. форма – видимое изображение, линии тушью или мазки маслом – в ее работах всегда подчинена содержанию.

Пань Юйлян сочетает техники и материалы традиционной китайской живописи гошуа и достижения европейской живописи своего времени, чтобы максимально реально, точно отразить и зафиксировать постоянно ускользающее состояние «обнаженного человеческого в человеке» посредством тех методов, которые ей кажутся наиболее эффективными. Так достигается решение данной задачи в ее собственной системе представлений и в системе представлений «просвещенного» зрителя, живущего в то же самое время либо в будущем и способного понять интерпретацию обнаженного человека Пань Юйлян, а также составить собственное представление о содержании и значении для себя ее работ.

Список использованной литературы

1. Хань, Юйфэн. Исследование живописи женского движения Китая / Юйфэн Хань // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 82/1. – С. 367–375.
2. Artnet Auctions (gallery) [Electronic resource] / Artnet Worldwide Corporation. – New York, 2014. – Mode of access: <http://www.artnet.com/artists/pan-yuliang/past-auction-results>. – Date of access: 20.03.2015.
3. Barnhart, R. Survivals, revivals, and the classical tradition of Chinese figure painting. Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting / R. Barnhart. – Taipei: National Palace Museum, 1972. – 205 p.
4. Bryan, K. The Personal Creative process [group show by 14 female artists in Hong Kong] / K. Bryan // Asian Art News. – 2008. – Vol. 18(5), № 12. – P. 80–81.
5. Enwezor, O. Looking Ahead: Dialogues Asian Contemporary Art / O. Enwezor // Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art (Asia Society and Museum, New York). – 2003. – Vol. 2, № 2. – P. 112–121.
6. Hu Ying, Tales of Translation: Composing the New Woman in China, 1899–1918 / Ying Hu. – Stanford: Stanford University Press, 2000. – P. 112–225.

7. *Gao Minglu*. Toward a Transnational Modernity – an Overview of the Exhibition / Minglu Gao // Inside-out: New Chinese Art (University of California Press). – 1998. – Vol. 11, № 2. – P. 15–4.
8. *Gao Minglu*. Extensionality and Intentionality in a Transnational Cultural System / Minglu Gao // Art Journal. – 1998. – Vol. 46, № 5. – P. 36–39.
9. Pan Yu Liang: The Exhibition of Pan Yu Liang [Exhibition Catalogue] / National Museum of History and National Taiwan Museum of Fine Arts. – Taiwan, 2006. – 569 p.
10. *Park, E. H.* Negotiating the Discourse of the Modern in Art: Pan Yuliang (1895–1977) and the Transnational Modern: a dis... for the degree of Doctor of Philosophy (History of Art) / E. H. Park. – The University of Michigan, 2013. – 213 p.
11. *Teo, P.* Maternal Ambivalence in Pan Yuliang's Paintings / P. Teo // Yishu Journal of Contemporary Chinese Art. – 2010. – Vol. 9, № 3. – P. 87–99.
12. *Wu Hung, Tsiang, K. R.* Body and Face in Chinese Visual Culture / Hung Wu, K. R. Tsiang. – Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 2005. – 340 p.
13. *Артемова, Е. В.* Взаимодействие в искусстве между европейским и китайским культурным пространством второй половины XX – начала XXI века / Е. В. Артемова // Сб. науч. тр.; Респ. ин-т китаеведения им. Конфуция БГУ. – Минск, 2013. – Вып. III в 2 ч. Ч. 1: Пути Поднебесной. – С. 306–311.
14. *Артемова, Е. В.* Роль интерпретации в решении актуальных проблем национального и мирового изобразительного искусства / Е. В. Артемова // Государство и творческая личность: материалы III респ. науч.-практ. конф., Минск, 8 ноября 2012 г.; Белорус. гос. Акад. искусств; редкол.: Винокурова С. П. [и др.]. – Минск, 2013. – С. 130–139.

Поступила в редакцию 14.04.2015