

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР
ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 75.03

Поступила в редакцию 29.06.2017
Received 29.06.2017

Е. В. Артёмова

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси,
Минск, Беларусь*

ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ В ЖИВОПИСИ КИТАЯ 1990-х – НАЧАЛА 2000-х гг.

Аннотация. Опираясь на европейский и общемировой опыт выражения идеи художественного произведения, китайские художники непременно включали собственную национальную традицию в контекст такого произведения. Это привело к переосмыслению европейских концепций в рамках собственной культуры и созданию уникальных концепций живописи. Среди них как традиционные (го-хуа), так и новые концепции (концептуальное искусство, циничный реализм, политический и культурный поп-арт, вульгарное искусство, живопись женского движения Китая). Развитие современного искусства в Китае, как и во всем мире, характеризуется многовекторностью, большим количеством направлений, внутри каждого из которых могут сосуществовать концепции, в определенных моментах противоречащие друг другу. Спектр концепций в живописи Китая в начале третьего тысячелетия достаточно сложно подробно структурировать, однако можно выделить три основных концептуальных вектора (направления): «смысл-образ», «образ-смысл», «понимание-смысл». Концепции внутри трех векторов существуют и развиваются, опираясь на европейский и общемировой опыт выражения идеи художественного произведения, одновременно включая собственную национальную традицию в контекст художественного произведения. Каждая концепция либо опирается на традицию, либо отвергает её; то стремится сопоставить, то противопоставить традиции современное искусство. Благодаря подобным феноменам китайская живопись смогла преодолеть кризис повторения концепций, не ограничивая актуальность современного искусства его поверхностным планом.

Ключевые слова: современное китайское искусство, го-хуа, интерпретация, концепция, направление в искусстве, концептуальное искусство, циничный реализм, политический поп-арт, культурный поп-арт, вульгарное искусство, живопись женского движения

Для цитирования. Артёмова, Е. В. Основные концепции в живописи Китая 1990-х – начала 2000-х гг. / Е. В. Артёмова // Вест. Нац. акад. наук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2018. – Т. 63, № 1. – С. 85–93.

E. V. Artsiomova

Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus

MAIN CONCEPTS IN CHINESE PAINTING BETWEEN THE 1990s AND EARLY 2000s

Abstract. Resting on European and world experience of expressing an idea of an artwork, Chinese artists always included their own national tradition in the context of artworks. It led to re-conceiving European conceptions within their own culture and creating unique conceptions of painting. These include traditional (guohua) and new conceptions (conceptual art, cynical realism, political and cultural pop art, vulgar art, art of the Chinese women's art). The development of contemporary art in China, like worldwide, has multiple vectors and multiple directions inside of which various conceptions can co-exist being in some ways contradictory to one another. It is difficult to introduce the classification of the spectrum of art conceptions in China. At the same time, it is possible to distinguish three main conceptual vectors in Chinese art: "from-sense-to-image", "from-image-to-sense" and "from-understanding-to-sense". Conceptions inside this three vectors existence and develop. All conceptions are in touch with traditional art rules and views: some of them oppose tradition, others rely on it, some of them try to compare contemporary art to tradition, and others try to challenge it. Due to these phenomena, Chinese painting managed to overcome the crisis of conceptual repetition and to avoid limiting the relevance of contemporary art to its superficial plane.

Keywords: Chinese contemporary art, guohua, interpretation, conception, art direction, conceptual art, cynical realism, political pop art, cultural pop art, vulgar art, women's movement art

For citation. Artsiomova E. V. Main Concepts in Chinese Painting between the 1990s and Early 2000s. *Vesti Natsyianal'nai akademii navuk Belarusi. Seriya humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2018, vol. 63, no. 1, pp. 85–93 (Russian).

Введение. Спектр концепций в живописи Китая в начале третьего тысячелетия был необычайно широк. Его достаточно сложно подробно структурировать, однако можно выделить три основных концептуальных вектора, наметивших направления развития живописи Китая второй половины XX – начала XXI века. Интересно, что, опираясь на европейский и общемировой опыт выражения идеи художественного произведения, китайские художники непременно включали собственную национальную традицию в контекст художественного произведения: они либо опирались на неё, либо отвергали, стремились сопоставить с ней или противопоставить ей современное искусство. Примером может служить «концепция вымысла», которая пронизывает живопись Китая с давних времен и замечательно вписывается в концепции современного китайского искусства.

В отличие от современных европейских и американских художников, работающих в аналогичных направлениях живописи (поп-арт, вульгарное искусство, политический поп-арт и концептуальное искусство в целом), китайские мастера никогда не стремились «обезопасить» идею произведения от эмоциональной составляющей его восприятия. Европейские и американские художники-концептуалисты стремятся к тому, чтобы зритель воспринимал произведение в первую очередь интеллектуально, стараются сделать его эмоционально достаточно сухим [1]. Китайские художники, напротив, часто используют неоднородный эмоциональный фон для более точной иллюстрации идеи. Подобные переосмысления концепций в рамках собственной культуры привели к развитию в китайской живописи уникальных направлений, среди которых циничный реализм.

В данной статье будет рассмотрен процесс взаимодействия современного китайского искусства с традиционными национальными принципами живописи и европейскими идеями, а также выделены основные концепции, получившие воплощение в живописи Китая во второй половине XX – начале XXI века. Для достижения полноты научно-исследовательского обобщения и успешного раскрытия темы в процессе работы над статьей применены методы комплексного теоретического анализа, историко-генетический и историко-теоретический метод (при рассмотрении генезиса, периодизации, типологии китайского живописного искусства), синтез культурологических, исторических знаний, знаний в области мировой художественной культуры, стилистический анализ художественного живописного произведения, эмпирический метод косвенного наблюдения [2].

Основная часть. Понятие концепции (от лат. *conceptio* – система, совокупность, сумма) в живописи чаще всего соотносят с системой взглядов художника, с тем, как художник воспринимает и понимает реальность, процессы и явления окружающего мира. Говоря о концепции работы, её также нередко отождествляют с определяющим замыслом, идеей художественного произведения, определяющими «стратегию действия» художника на полотне, выбор средств и методов воплощения задуманного. В этом случае идея или концепция становятся самым важным аспектом художественного произведения. По такому ключевому признаку работы художников относят к произведениям концептуального искусства [1].

Развитие современного искусства в Китае, как и во всем мире, характеризуется многовекторностью, большим количеством направлений, внутри каждого из которых могут сосуществовать концепции, в определенных моментах противоречащие друг другу. То же касается художественных принципов внутри одного направления. Нередко это связывают с тем, что содержание произведений современного искусства составляют либеральные ценности. В работах все больше проявляются космополитизм и терпимость к маргинальности, индивидуализм, бунтарство [1]. Однако в Китае все ещё очень сильны позиции традиционного мировоззрения, которое всегда, в той или иной степени, касается содержания и идеи картин. К творчеству современных китайских художников применим литературно-философский тезис о том, что актуальное искусство – нечто, не воспроизводящее готовые стандарты, но опирающееся на них, либо отвергающее их, либо сравнивающее себя с ними – т. е. так или иначе включающее традицию в содержание художественного произведения. Эта особенность позволяет актуальной живописи Китая избегать столкновения с проблемой, характерной сегодня для американского, европейского и русского актуального искусства: все чаще актуальность современного искусства ограничивается его по-

верхностным планом, отсутствием продуцирования либо продвижения принципиально новых идей, отличающихся от прежних. В китайской живописи считается, что каждая новая идея, каждое новое знание относительно предмета должно быть объективным и диалектическим. Однако каждая вещь непрерывно меняется, каждый предмет – уже другой в следующее мгновение. Поэтому художник должен предполагать развитие или фиксировать его. Картина, нарисованная слишком реалистично и лишённая вымышленных деталей, способных возникнуть в будущем или существовавших в прошлом, лишена подлинной выразительности. Вследствие этого «концепция вымысла» пронизывает живопись Китая с давних времен и замечательно вписывается в концепции современного китайского искусства. Она не противоречит ни традиционным принципам живописи, ни вновь возникающим направлениям, даёт достаточную свободу мастерам разных времен. Вместе с тем не каждый художник в силах осознать это. Известный современный китайский мастер «го-хуа» Ли Кэжань отмечал, что есть люди, которые рисовали всю жизнь, но так и не смогли уловить «концепцию вымысла», определяющую в китайской живописи [3, с. 229].

В современном Китае произведения концептуального искусства всегда сложны, они редко бывают оценены критиками и зрителями как однозначно удачные или неудачные, как талантливо или бездарно исполненные. Это происходит потому, что большинство идей логичны в виде концепции, но нелогичны для восприятия. К примеру, взгляните на картину Ю Минчжуна «Казнь».

С точки зрения восприятия данная картина – абсолютный абсурд. Более того, у зрителя вызывает негодование сам сюжет: очевидно, что название картины отсылает нас к моменту трагедии. И что же делает художник? Показывает дурачащихся людей на фоне этой трагедии. Зрелище малоприятное и отталкивающее зрителя. Скажем прямо – зрелище шокирующее, а идея рисовать подобные картины кажется нездоровой, лишённой смысла. Никакой логики. Напоминаю, мы говорим о первой реакции человеческого восприятия на данное художественное произведение.

А теперь посмотрим на картину с точки зрения концепции. В дни презентации в Лондоне картины Ю Минчжуна «Казнь» художника попросили рассказать о том, что изображено на полотне. Во время интервью мастер отметил, что отправной точкой для создания работы послужили события, которые произошли 4 июня 1989 г. на площади Тяньаньмэнь в Пекине. В этот день погибло много молодых людей и студентов – участников демонстрации за осуществление демократических реформ в стране. Вместе с тем Ю Минчжун подчеркнул, что старался уйти от прямой иллюстрации трагедии. Для него было важно передать чувство бессмысленности насилия, отвращения к подобным событиям, произошедшим до и имеющим место после 1989 г., причем не только в Китае, но и во всем мире. Художник пытается показать, какой должна быть нормальная реакция человека на очередное сообщение в СМИ о военных действиях, репрессиях и притеснениях – как минимум такой, как первая реакция неподготовленного зрителя на его картины.

Сегодня каждое новое сообщение в СМИ о террористических актах, противоправных действиях, о случайной гибели людей воспринимается нами исключительно как информационный повод. Восприятие людьми трагедии притупилось, и для Ю Минчжуна такое положение вещей также неприемлемо, как для зрителя – улыбка персонажей на его картинах. При помощи своих работ художник стремится воссоздать чувства, о которых люди стали забывать, которые перестали испытывать, оставаясь свидетелями страшных событий современности. Потому его творчество далеко от популярной культуры, правильно воспринимать и оценивать его непросто. Творчество этого художника заставляет нас заново открывать себя и окружающую действительность. Оно демонстрирует, что не всё хорошо как с нашей реальностью, так и с нами самими. Художник призывает признать этот факт. Мир – не в порядке, мы – не в порядке, и не нужно пытаться сохранить лицо, ведь мы же не сумасшедшие, чтобы вновь и вновь настойчиво веселиться ни к месту.

Таким образом, для художника Ю Минчжуна, для критика Ю Минчжуна, для зрителя, который интересуется современным искусством и не поленился ознакомиться с мировоззрением мастера и концепцией его творчества, картина «Казнь» не лишена логики.

Что и требовалось доказать: большинство идей логичны в виде концепции, но совершенно не логичны для восприятия. Эта аксиома – ключ к пониманию современного искусства в Китае.

Для большинства крупных представителей концептуализма, как европейских (Ганс Хааке, Эдвард Руш, Роберт Моррис и др.), так и китайских (Ай Вэйвэй, Чжан Хуань, Юй Чжэн), произведения искусства – это в первую очередь идея, концепция, которую художник хотел выразить, и эстетический опыт, который мастер пережил и стремится передать зрителю. Физически воплощенный объект концептуального искусства, как правило, бросает вызов традиционным представлениям о внешнем виде произведения искусства в понимании большинства людей, его статусу.

Материальная вещь, выставленная в музее или галерее, – всего лишь рабочий инструмент, средство отсылки к идее, и выглядит она соответственно. Интересно, что европейские и американские художники-концептуалисты стремятся к тому, чтобы зритель воспринимал произведение в первую очередь интеллектуально, они стараются сделать его эмоционально достаточно сухим [2]. Китайские художники часто используют неоднородный эмоциональный фон для более точной иллюстрации идеи. Подобные переосмысления концепций в рамках собственной культуры привели к развитию в китайской живописи таких направлений, как циничный реализм («ваньши сяньши чжуи»), политический поп-арт («чжэнжи болу»), вульгарное (или цветастое) искусство («яньсу ишу») и пр. Подобных направлений очень много, но их можно классифицировать на три основных концептуальных вектора. В настоящее время китайские искусствоведы, вслед за ученым Фань Жуйхуа, выдвигают теорию трех путей развития современного китайского искусства [4, с. 19].

Первый концептуальный вектор развития условно именуют **«смысл-образ»**. В рамках этого вектора произведения чаще всего создаются на основе традиционных концепций живописи средствами современных интерпретаций.

Одним из представителей такого вектора является мастер Шао Гэ. Художник увлечен возрождением живописных традиций Китая II–III вв. до н. э. Шао Гэ работает тушью и сильно разбавленной акварелью на шелке и бумаге. Сюжет его работ – жизнь современного города. Шао Гэ интересуют элементы урбанистического пейзажа. Кроме того, художник в своих произведениях раскрывает экологическую проблематику. В серии картин «Мусор города», созданной в 90-х гг. XX в., он стремится отразить опасность дисбаланса, возникающую между цивилизацией и природой. В одном из своих интервью Шао Гэ отмечает: «Традиционно красивые пейзажи составляют важную тематическую группу китайской живописи, но современный мир меняется и очень быстро. Каждый день мы видим вокруг себя здания из стекла и бетона, асфальтовые шоссе с гудящими машинами и фабрики, извергающие клубы отравляющего воздуха дыма. Как можно в таком случае писать горные ручьи с хрустальной водой и ивы, склоняющие ветви над ними?» [5]. Его работы «Магнолия с осколком зеркала в сердцевине» (1997 г.), «Человеческое начало» (2002 г.), «Начало жизни» (2001 г.), «В декорациях весны» (2000-е гг.) демонстрируют бескомпромиссное отношение автора к обществу чрезмерного потребления и проблемам, связанным с его существованием [6]. Густые тени, резкие углы, утолщенные линии туши на картинах Шао Гэ свидетельствуют о боли, хронической депрессии людей, которые все больше погружаются в горы отходов. Таким образом, исполнение произведений в рамках традиционного жанра благодаря концепции осуществления приводит к появлению неординарных произведений живописи.

Работы концептуального вектора «смысл-образ» активно используют цитирование, в них имеет место слияние традиционного материала и современных тенденций в искусстве, активно привлекаются новейшие технологии из смежных сфер технического творчества, работы часто являются продуктом коллективного творчества.

Ещё одно направление развития современного китайского искусства характеризуют как вектор **«образ-смысл»**. В этом случае художники стремятся осмыслить противоречия современной жизни, новые явления и опыт, который только нарождается в современном Китае. Нередко художники сознательно отказывались вкладывать в свои работы глубокий смысл, совершая переход «от глубины к поверхности», таким образом прибегая к сарказму относительно происходящего в стране. Они используют провокационные образы, нестандартные формы художественных произведений, нередко в процесс создания изображений вовлекают промышленные изделия, полотна современников, фотографии и собственные тела. Наиболее ярко данный вектор в китай-

ском современном искусстве иллюстрируют работы группы «Новое поколение» выпускников Центральной академии искусств 1990-х гг., в особенности художников Чжан Сяогана, Чжан Хуаня, Лю Сяодуна, Фань Лидзюня [7, с. 47].

Работы Лю Сяодуна представляют собой своего рода иллюстрации истории состояний человека в водовороте глобальных вопросов развивающегося мира. Его интересуют вопросы перемещения населения, сырьевой кризис, кризис перепроизводства и, главное, связанный со всем этим кризис человеческих ценностей. Данная тематика прослеживается в «низких» картинах, посвященных жизни трудовых мигрантов («Еда», 2000 г., «Рассадник», 2006 г.), и в работах, посвященных влиянию природных и экологических катаклизмов на жизнь людей («Зерновой дождь», 2008 г.) [7].

Свой последний художественный и выставочный проект, который открылся 22 апреля 2016 г. в Палаццо Строцци в Таскане (Италия), художник посвятил теме миграционного кризиса [8]. На фоне сказочных ландшафтов городов и провинций показана повседневная жизнь китайской общины в разных частях провинции Прато. Серия картин «Мигранты», выполненная осенью 2015 г. – зимой 2016 г., также дополнена работами в жанре фотографии, которые представляют собой одновременно и инструмент наблюдения, и модель к его живописным работам. Таким образом, художник стремится наладить связь между различными художественными методами и культурными реалиями.

Ещё одним представителем концептуального вектора «образ-смысл» в живописи Китая является художник Фань Лидзюнь. Персонажи его работ весьма специфичны – в большинстве своем это лысые люди с глупым взглядом, одетые очень ярко. Сам художник характеризует своих героев как собирательный образ современной китайской молодежи [9, с. 92]. В большинстве случаев Фань Лидзюнь располагает своих героев на фоне неба или воды. Кто-нибудь из них указывает на небо, двусмысленно ухмыляясь. Иногда целые толпы персонажей смотрят вверх в замешательстве, не зная о том, где они находятся и что они призваны делать. Такие произведения выражают неуверенность людей в будущем и одновременно интерпретируют отношения между властью лидера и чувствами масс.

Некоторые работы Фань Лидзюня представляют собой незаконченные части более крупных полотен. Фрагментарный характер таких картин художника открывает диалог, отношения между отдельными секциями в более крупной картине, которая зачастую создаётся позже [10, с. 89]. Таковы его произведения «№ 1» (1993 г.), «Серия 2 № 2 “Вой”» (1991–1993 гг.), «Без названия» (1998 г.), «2001.1.15» (2001 г.), «2004.7.15» (2004 г.).

Искусство Чжан Хуаня делает акцент на все более возрастающее влияние СМИ на мысли и эмоции человека. Свои живописные произведения он часто создает на основе фотографий, фрагментов газет. Художник практикует повторное использование печатных СМИ с целью подвергнуть сомнению их первоначальное предназначение. Во время биенале в Сан-Паулу (2006 г.) Чжан Хуань так объяснил концепцию своей работы: «Опыт использования средств массовой информации – это отдельный познавательный опыт. Вместе с тем СМИ участвуют в формировании целостной картины мира современного человека. Что касается меня самого, то я переживаю ещё и опыт художественного осмысления увиденного».

В 2003 г. художник создал арт-проект «Стирка», где разместил фотографии и живописные произведения, которые иллюстрировали гибель тысяч китайских солдат в боях с Японией во время Второй мировой войны [11, с. 57]. Чжан Хуань нашёл две документальные фотографии, на которых было запечатлено погребение заживо китайских солдат. На одной из фотографий струей воды под большим напором с поверхности земли смывали всё, что могло бы в дальнейшем свидетельствовать о месте массового захоронения. Подобными сюжетами автор раскрывает двойкий смысл очищения исторической памяти: с одной стороны, это может происходить так, как на картине, в таком случае – это амнезия, с другой – возможно очищение путем раскаяния и катарсиса. В таком случае – это достижение подлинной чистоты.

Концептуальный вектор «понимание-смысл», в отличие от двух предыдущих, включает в себя ярко выраженную ссылку на субъективную составляющую. В данном случае произведение – это стремление автора к бескомпромиссному выражению своего понимания событий, про-

исходящих в стране и мире. Чаще всего в данный вектор попадают произведения поп-арта и циничного реализма. Также к данной категории можно отнести живопись женского движения Китая.

Поп-арт в Китае подразделяется на политический и культурный. Первый демонстрирует попытки понять политическую составляющую прошлого. Её традиционные визуальные проявления художник-концептуалист сталкивает с новейшими образами западной рыночной культуры. Такими работами художника Вань Гуаньи.

В своих авангардных произведениях Вань Гуаньи часто совмещает несовместимые по содержанию образы: приемы поп-арта с принципами Дао, образ Христа и образ Мао, элементы соцреализма в живописи и капиталистические лозунги. Многие его работы выполнены в стиле «цветастого искусства» («яньсу ишу») и напоминают фильтрации солнечного света через калейдоскопические конструкции. Большое влияние на творчество Вань Гуаньи оказали его работа в Харбине (с 1986 г.) и включение в «Северную арт-группу». Вань Гуаньи был знаком с Шу Цюнь, Рен Цзянь и Лю Ян. В одном из своих интервью он рассказывает: «На севере была холодная погода, и в целом климат сопровождало ощущение тайны. Это повлияло на нашу концепцию работы. Мы стремились к рациональности, использовали преимущественно холодные цвета». В конце 80-х гг. XX века Вань Гуаньи создает серию черно-белых портретов Мао Цзэдуна с сеткой поверх изображения. Вводя такую сетку в произведение, Вань Гуаньи стремился достичь двух целей. Во-первых, для него было важно дистанцироваться от образа Мао, каким тот был в детстве, – всемогущего, жестокого и инстинктивно любимого. Во-вторых, сетка Ваня отсылала зрителя к работам американского поп-арта с их многочисленными повторениями и цитированием [11, с. 82].

В 1990 г. вдохновленный своей работой художник начинает новую серию под названием «Великая Критика». Среди работ серии выделяется картина «Рембрандт Раскритикованный» (1990 г.). В ней Вань Гуаньи обращается к фрагменту картины «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632 г.), добавляя в картину старого мастера элементы, опыт восприятия которых присутствует в сознании китайского зрителя, а именно атрибуты социалистического реализма. Оказавшись в ситуации, когда им нужно воспринять нечто совсем иное, и сопоставляя увиденное с тем, что было знакомо ранее, зрители получают качественно новый опыт. В данном случае результат – ни на что не похожая критическая интерпретация творения Рембрандта зрителем из Китая.

Содержание произведений, относящихся к живописи направления культурный поп-арт, строится вокруг современной популярной визуальной культуры (чаще всего рекламной). В рамках данного направления высмеивается вульгарность коммерческой культуры. Наиболее известными художниками, работающими в названном направлении, являются Цю Чжицзе, Цай Гоцян и Братья Ло [12].

Художника Цю Чжицзе представители американской и европейской художественной критики называют «интеллектуальным генератором в мире современного искусства из Китая». Его работы провокационные и красноречивые, нередко в одном произведении уживаются живопись, каллиграфия, видео, инсталляция. Показателен проект «Мост через реку Янцзы в Нанкине», в рамках которого Цю Чжицзе выставил ряд своих работ. Впечатляет его живописная серия «30 писем к Цю Живао» (2009 г.). Работы похожи скорее на размышления, чем на отражения реальности. Все картины выполнены в монохромной цветовой гамме, но исключительно искусственной техникой. Художник использует совмещение нескольких несовпадающих двумерных пространств, сложные перспективы, завораживающие зрителя. Его композиции геометричны, но несимметричны, они несут утешение. Работы абстрактны по содержанию, однако их конкретизируют названия: «Не забывайте, в чем вы сомневались, когда были детьми», «Поднимайте тяжелые камни, как если бы они были чем-то легким», «Никто не может запретить вам украсть немного радости», «Помни, что однажды ты едва выжил». Эти названия очень похожи на прощальные записки или последние мысли грустных людей [13, с. 198].

На каждой из работ серии мы видим единый фон: мост, пространство под ним и небо над мостом. В своем интервью Цю Чжицзе отмечал, что в своем творчестве часто обращается к теме моста в Нанкине не случайно. Он известен большим количеством самоубийств, многие из кото-

рых были совершены и совершаются людьми с моста. Это грустное и символичное место. Одновременно это место величественное, место, в котором достаточно силы, чтобы прекратить страдание. «Я думаю, что мост в Нанкине более глубоко связан с памятью китайского народа, – отмечает художник. – Становясь взрослыми, мы получаем аттестат зрелости с изображением этого моста. Почти в каждой книге этот мост находится на второй странице... В прошлом в нашем обществе наиболее часто употреблялось слово «революция». Сейчас самое популярное слово – «успех». Не достигнув успеха, люди идут к этому мосту. Но сюда приходят и те, кто знал успех. Мост – их последний приют на пути с вершины. То же было и с революцией» [13, с. 92]. Цю Чжицзе анализирует самоубийство как феномен культуры вне времени. Вместе с тем художник акцентирует внимание на том, что во все времена нанкинские самоубийства были частью популярной культуры, продуктом разочарования в содержании цели, считавшейся ключевой (реализация идей революции ранее и культ успеха в настоящее время).

Ещё одним представителем направления «культурный поп-арт» является художник Цай Гоцянь. Концептуальная основа его творчества – положения восточной философии и социальная реальность Китая. Художник считает, что своими произведениями призван реагировать на современную культуру и давать актуальную интерпретацию истории, которая воспринимается им как история сожжений и восстановления из пепла. Цай Гоцянь известен своими картинами, созданными посредством воспламенения пороха на холсте или бумаге. Он также активно использует воспламеняющиеся частицы металла. Для него это способ выразить те состояния человека и общества, которые приводят к всплескам активности. Эти всплески, как взрывы, зона поражения при которых не всегда известна и оставляет отпечатки, расположения которых трудно предугадать. Вместе с тем художник, следуя традициям философии фэн-шуй, старается как можно лучше согласовать свои работы с окружающей средой, создавая потрясающие художественные пространства, как это было на выставке «Туда и обратно» в Йокогаме (Япония). В 2010 г. Цай Гоцянь создал потрясающую работу в Музее изобразительного искусства в Хьюстоне (США). Работа называется «Одиссея» и представляет собой изображения лесной чащи, цветов, гор и животных, на стене просторного зала музея. Работа выполнена в полную высоту стен. Интересно, что выбранная мастером техника позволяет создавать не только монохромные, но и цветные изображения. В серии картин «Сезоны жизни» Цай Гоцянь пытается передать смену сезонов и одновременно – смену чувственных состояний любви молодой пары. Первые, взрывные состояния влюбленности с течением времени приобретают все более гармоничное течение. Также и работы мастера очень чутки к смене этих состояний, что выражается как в составе материалов, так и в изменении образов главных героев [14].

Ещё одной ипостасью популярного искусства, связанного с культурой китайского общества, является живопись женского движения Китая. Женское движение китайской живописи включает художниц, чье мировоззрение сложилось под влиянием идей культурной революции, однако позже трансформировалось в эволюционирующий поиск «новой женщины», которая снова и снова возникает в Китае под влиянием нового исторического и социального опыта страны в условиях ускоренного развития. Первой к данной теме обратилась художница Пань Юйлян, которая стремилась отразить самоощущение современной женщины путем анализа собственного я, отраженного в автопортретах. Художницы Цю Ди, Сунь Доци, Чжан Цяньин продолжили поиски в этом направлении [15]. Среди наших современников выделяются работы Юй Хун. Она создает острые, пронзительные образы, стремясь передать женский опыт эволюции в условиях ускоренной трансформации и связанного с этим социального давления. Несмотря на напряженность подобной темы, Юй Хун избегает высокой драмы образов. Она стремится выразить повседневный опыт через нюансы выражений лиц и поз героинь. В каждой работе своей серии картин «Она» (начата в 2003 г.) Юй Хун показывает одну грань современного китайского женского опыта. На картинах изображены домохозяйки, профессора университетов, музыканты, женщины в повседневной ситуации вне дома и в домашней обстановке, в случайном помещении. Иногда к работам приложены фотографии героинь. Так зритель становится свидетелем удивительно доверительных отношений художницы и каждой её модели, а картина представляет собой диалог, заложенный в субъективном, особенном видении художником каждой женщины, её ситуации, эмоций.

Ещё одна серия картин Юй Хун называется «Смеющиеся сердца». Здесь представлены женское ощущение мира и субъективные реакции на возможность осуществить в нем полноту своих способностей и таланта, призвания и, одновременно, – полноту своей природы. Возможно ли такое в реальности? Многие из героинь погружены в такие размышления, и у каждой из них эти мысли вызывают индивидуальные эмоции. В работах «Вопросы к небу» (2010 г.), «Ребенок» (2008 г.), «Нарастающий ветер и объятия облаков» (2015 г.), исполненных в реалистическом стиле с использованием традиционных техник и смешения материалов (масло и частички металла, позолота, цементная крошка), чувствуется обостренное женское восприятие возникающих явлений действительности и потери привычных ориентиров. Работы пронизаны чувственностью и хрупкостью, одновременно они остро реалистичны, но без экзальтации, без нарастающей драмы [16, с. 152]. Каждая работа несет зрителю ощущение открытия противоречивого, беспокойного, но устойчивого женского мира, процесса его развития, приобретения нового опыта.

Заключение. Таким образом, спектр концепций в живописи Китая в начале третьего тысячелетия необычайно широк, однако можно выделить три основных концептуальных вектора, наметивших направления развития живописи Китая второй половины XX – начала XXI в. Интересно, что, опираясь на европейский и общемировой опыт выражения идеи художественного произведения, китайские художники непременно включали собственную национальную традицию в контекст художественного произведения: они либо опирались на неё, либо отвергали, стремились сопоставить с ней или противопоставить ей современное искусство. Часто это становилось возможным благодаря тому, что в китайской традиции живописи изначально содержатся универсальные и гибкие положения и теории.

Благодаря подобным феноменам китайская живопись (в условиях, когда, как и в Европе, содержание художественных произведений определяет принятие либо критика либеральных ценностей, а в работах все больше проявляются космополитизм, индивидуализм, бунтарство) смогла преодолеть кризис повторения концепций, не ограничивая актуальность современного искусства его поверхностным планом.

Список использованных источников

1. Левитт, С. Параграфы о концептуальном искусстве / С. Левитт // *Moskow ART Magazine*. – 2008. – № 69 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/>. – Дата доступа: 16.04.2017.
2. Золотарева, Л. П. Методы исследования в современном искусствоведении [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/14_ENXXI_2014/Philosophia/1_169435.doc.htm. – Дата доступа: 31.07.2015.
3. Иванова, Ю. В. Традиционная живопись в современной культуре Китая / Ю. В. Иванова, Н. Ф. Яковлева // Учен. зап. Забайкал. гос. ун-та. Серия: Философия, социология, культурология, социальная работа. – 2013. – № 4(51). – С. 228–236.
4. Артемьева, Л. С. Основные интерпретационные стратегии современного искусствознания: метод. рекомендации к программе курса / Л. С. Артемьева. – М.: РГГУ, 1997. – 121 с.
5. Artlinkart database [Electronic resource]. – 2017. – Mode of access: http://www.artlinkart.com/en/artist/wrk_sr/deaiyAr. – Date of access: 19.02.2017.
6. Beijing Review China's National English news weekly [Electronic resource]. – 2017. – Mode of access: http://www.bjreview.com.cn/life/txt/2012-05/07/content_451160.htm. – Date of access: 19.02.2017.
7. Сяо, Чжоу. Краткий анализ «авангарда» в китайском искусстве / Чжоу Сяо // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 2. – С. 46–48.
8. Chae, Youn-Jeong. *Film Space and the Chinese Visual Tradition: a dissertation Ph. D.* / Youn-Jeong Chae. – New York University, 1997. – 570 p.
9. Бабушкина, О. В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / О. В. Бабушкина; Перм. гос. техн. ун-т. – Пермь, 2004. – 204 с.
10. Чистякова, А. А. Смысл стиля: постмодернизм, демистификация и диссонанс в китайском авангардном искусстве после событий на площади Тяньаньмэнь / А. А. Чистякова, Чи Жэнь Джулия // Социол. обозрение. – 2010. – № 2. – С. 87–91.
11. 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.
12. Неглинская, М. А. Абстрактный экспрессионизм и китайская национальная живопись го-хуа конца XX века [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/Абстрактный_экспрессионизм_и_китайская_национальная_живопись_го-хуа_конца_XX_в. – Дата доступа: 07.05.2013.
13. Anagnos, A. *Cultural Nationalism and Chinese Modernity. In Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*, ed. Harumi Befu / A. Anagnos. – Berkeley: University of California Press, 1993. – 356 p.

14. Bonnefanten museum Maastricht [Electronic resource]. – 2014. – Mode of access: http://www.bonnefanten.nl/en/exhibitions/baca_cai_guo_qiang/. – Date of access: 02.09.2016.
15. 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.
16. Hu, Ying. Tales of Translation: Composing the New Woman in China, 1899–1918 / Ying Hu. – Stanford: Stanford University Press, 2000. – P. 112–225.

References

1. Levitt S. Sentences of Conceptual Art. *Moskow ART Magazine*, 2008, № 69. Available at: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/>, (Accessed 31 July 2017).
2. Zolotareva L. R. The methods of research in contemporary ars science. Available at: http://www.rusnauka.com/14_ENXXI_2014/Philosophia/1_169435.doc.html, (Accessed: 13 February 2017).
3. Ivanova Iu. V., Iakovleva N. F. Traditional painting in Chinese contemporary culture. *Uchenye zapiski Zabaikal'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya, sotsiologiya, kul'turologiya, sotsyal'naya rabota* [Scientific notes of Transbaikalian State University. Series: Philosophy, Sociology, Culturology, Social Work], 2013, no. 4(51), pp. 228–236. (in Russian)
4. Artem'eva L. S. *The main interpretation strategy of contemporary art: method. recommendations for the course program*. Moscow, RGGU, 1997. 121 p. (in Russian)
5. Artlinkart database. Available at: http://www.artlinkart.com/en/artist/wrk_sr/dcaiyAr, (Accessed: 19 February 2017).
6. Beijing Review China's National English news weekly. Available at: http://www.bjreview.com.cn/life/txt/2012-05/07/content_451160.html, (Accessed: 19 March 2017).
7. Siao Chzhou. Short analyze of “avangard” in Chinese art. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki* [Humanitarian, socio-economic and social sciences], 2015, no. 2, pp. 46–48.
8. Chae, Youn-Jeong. Film Space and the Chinese Visual Tradition. Ph. D. Thesis. New York University, 1997. 570 p.
9. Babushkina O. V. *Phenomenological-and-existence approach to abstract art interpretation*, Abstract of Ph. D. dissertation, Aesthetics, Perm State Technical University. Perm, 2004. 24 p. (in Russian)
10. Chistiakova A. A., Zhan'Dzhuliia Chi. The sense of style: postmodern, demystification and dissonance in China avangard art after accident on Tiananmen Square. *Sotsyologicheskoe obozrenie* [Sociological Review]. 2010, no. 2, pp. 87–91. (in Russian)
11. Barnhart, Richard. Survivals, revivals, and the classical tradition of Chinese figure painting. *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*. Taipei: National Palace Museum, 1972, pp. 143–205.
12. Neglinskaia M. A. Abstract expressionism and Chinese national painting “go-hua” at the end of XX century. Available at: http://www.synologia.ru/a/Абстрактный_экспрессионизм_и_китайская_национальная_живопись_го-хуа_конца_XX_в., (Accessed: 7 May 2013). (in Russian)
13. Anagnos, A. Cultural Nationalism and Chinese Modernity. In *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*, ed. Harumi Befu. Berkeley, University of California Press, 1993. 356 p.
14. Bonnefanten museum Maastricht. Available at: http://www.bonnefanten.nl/en/exhibitions/baca_cai_guo_qiang/, (Accessed: 2.09.2016).
15. Artnet Auctions (gallery). Available at: <http://www.artnet.com/artists/pan-yuliang/past-auction-results>, (Accessed: 20.03.2015).
16. Hu, Ying. Tales of Translation: Composing the New Woman in China, 1899–1918. *Stanford: Stanford University Press*, 2000, pp. 112–225.

Информация об авторе

Артёмова Елена Викторовна – аспирант. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail: alienakropka@mail.ru.

Information about the author

Elena V. Artsiomova – Postgraduate Student, Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: alienakropka@mail.ru