

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Хань Д. Особенности художественной презентации образов народных лидеров в контексте развития системы реалистической живописи Китая в XX – начала XXI века // Культура и искусство. 2024. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.8.71390 EDN: YRDWXA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71390

Особенности художественной презентации образов народных лидеров в контексте развития системы реалистической живописи Китая в XX – начала XXI века

Хань Дун

аспирант; кафедра искусствоведения и педагогики искусства; Российский государственный университет имени А.И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48, к. 6, каб. 57

✉ handong@rambler.ru



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.8.71390

EDN:

YRDWXA

Дата направления статьи в редакцию:

03-08-2024

Аннотация: В статье показано, как менялось отношение китайских художников к идейному содержанию и способам художественной презентации образа народного лидера в контексте изменений в подходах к реализму. В качестве опорного материала выбраны два жанра: портретная и сюжетная живопись, в которых данный образ развивался непрерывно и последовательно на всем рассматриваемом временном промежутке. Исследование показало, что образ лидера в китайской живописи тесно связан с реализмом, так как предполагает достаточно точное изображение человека. Изменения в образе лидера стали результатами трансформации отношения художников к подходам и методам художественного выражения. На примере творчества китайских мастеров прослеживаются непрерывные и глубокие размышления о взаимоотношениях между искусством, людьми и обществом. Исследование основано на элементах культурологического подхода и герменевтического метода в сочетании с описательным и сравнительным методами, используемыми для анализа идейного содержания произведений и элементов образной системы китайской реалистической живописи.

Использованы междисциплинарный, историко-культурный и социокультурный подходы, а также специальные методы искусствоведения, в частности принципы иконографического и иконологического анализа. Объект исследования – китайская портретная и сюжетная живопись XX – начала XXI века. Предмет исследования – процесс формирования и изменения способов презентации и идейного наполнения образа лидера в китайской живописи указанного периода, его элементов и структуры. Цель исследования – через трансформации, происходившие в системе реалистической живописи Китая, определить их влияние на способы художественной интерпретации и изображения образа лидера в портрете и тематической картине, в том числе в историческом жанре. Это дает возможность выяснить влияние власти и позиций авторов на художественный процесс, а также определить взаимодействие мастеров с обществом, ориентирующимся на подобные образы и формирующего запрос на них, что позволяет составить взвешенную оценку искусства этого периода.

Ключевые слова:

образ лидера, портрет, реализм, сюжетная живопись, китайское искусство, современное искусство, художественная презентация, идейное содержание, социальная реальность, глобализация

Современная живопись Китая сейчас находится в стадии бурного развития, обретая черты, которые существенно отличают ее как от традиционного искусства, так и западных тенденций арт-мира. Для китайских художников чрезвычайно важны поиски средств передачи своего отношения к социальной реальности, людям вокруг. Их творчество тесно связано с тем, что происходит в обществе, стране, мире. Процесс зарождения и развития такого подхода стал очевиден на рубеже XX – XXI вв., когда в разных городах стали проводиться выставки «векового искусства» – ретроспективные тематические или монографические проекты, показывающие линию развития творчества мастеров прошлого и настоящего. Причем это касается не только живописи, но и скульптуры, графики, инсталляций, фотографий, видео и других видов медиа-арта.

По сути, в настоящее время соединение двух сторон художественного творчества китайских художников – «искусство и люди» и «искусство и общество». Это определяет специфику их творчества: с одной стороны, в нем утверждается идея творческой свободы, права мастеров на свое видение, выбор тем, сюжетов, мотивов, средств их воплощения и презентации обществу, что во многом обусловлено тенденциями модернизма и желанием уйти от ограничений Культурной революции. Тем самым художники обособляются от общества, становятся более автономными от него. С другой стороны, сами же мастера стремятся к тесной связи с социумом и действительностью, так как они, как отмечалось выше, воспринимают искусство как способ отражения изменений, происходящих в мире, что является отголоском принципов романтического реализма 1950–1960-х годов и более поздней «лирической» версии, которая продолжается и по сей день. Более того, такой подход является своеобразным ответом на волны глобализации, результатом стремления избежать утраты национальной идентичности, показателем поисков собственного пути в ответ на реальные запросы общества. Изучение данного феномена является актуальным направлением современного искусствознания, в том числе российского, так как в сравнении позволяет лучше понять те механизмы, которые определяют специфику собственного арт-мира и пути его дальнейшего становления. К тому же, между художественными мирами России и

Китая существуют давние связи, которые развиваются в настоящее время.

Подтверждением этому могут служить русскоязычные исследования последних лет, в том числе, касающиеся развития китайской живописи второй половины XX – начала XXI вв. Среди авторов, обращавшихся к образу человека в китайской живописи, следует отметить Х. Бина [1], Сун И Цай [2], Ц. Ми [3], В. В. Волобуеву [4], М. Е. Богаделину [5], В. Цзитай [6], Е. П. Музареву [7], Ю. Лу и Ч. Ляо [8], В. Цуй [9], В. Шуе [10], Г. С. Гульяеву [11] и др. Названные исследователи рассматривают вопрос опосредованно, в контексте развития национального искусства, лишь касаясь форм репрезентации данной образной системы. Однако они отмечают, что она напрямую зависит от актуального времени представлений, философских идей, политической ситуации и иных факторов. Много внимания уделяется тому, как трактуют китайские живописцы своих героев, как воспринимают и понимают их через призму окружающей действительности, а также исторического опыта. В 2023 году Юй Вэй на русском языке защитила диссертацию, посвященную репрезентации женщины в живописи Китая. Ученый полагает, что она «не исчерпывается отражением окружающего мира, это результат художественного обобщения представлений о понятии прекрасного, о любви, платонической и телесной, о соотношении полов, о месте женщины в социуме, ее социальных ролях. Многообразие интерпретаций здесь также обуславливается характером развития национальной культурной традиции» [12]. Тем самым, в российском искусствознании растет интерес к предмету исследования, однако развивающийся дискурс требует дополнительных сведений и материалов, которые и представлены в данной публикации, как и оценка художественных средств и идейного наполнения, используемых китайскими живописцами в интерпретации и презентации образа лидера.

Целью настоящей статьи является показать на примере конкретной образной системы, а именно образа народного лидера, то, как менялось отношение авторов к идейному содержанию и способам художественной презентации. В качестве опорного материала выбраны два жанра, в рамках которых наиболее ярко представлен указанный образ, – портретная и сюжетная живопись [13]. Выставки китайского современного искусства редко обходятся без этих жанров. Зачастую это одни из ключевых разделов экспозиции, важнейшие элементы нарратива, который разворачивается перед зрителем. Более того, в XX веке реалистический портрет и тематическая фигуративная картина утвердились и получили самостоятельный статус в китайском искусстве, став наиболее востребованными.

Особенности художественной презентации образов народных лидеров рассматриваются в контексте развития системы реалистической живописи Китая XX – начала XXI вв. Под данной системой понимается взаимосвязь наиболее востребованных жанров, техник, школ, авторов в контексте социокультурных детерминант. Ее формирование было запущено в начале прошлого столетия, когда китайские авторы стали активно интегрировать японские, американские и западноевропейские идеи, направления, течения, техники и материалы, инструменты в собственное творчество. Реализм стал наиболее востребованным из художественных методов, а впоследствии превратился в необходимую базу для подготовки будущих художников. В то время под влиянием многих опасностей, в том числе войн, художники обратились к образам людей в моменты страданий, среди которых героем и лидером понимался тот, кто способен противостоять написку враждебной силы.

После образования Китайской Народной Республики в рамках новой литературно-художественной системы художники обратились к новым темам, отражающим

революционные преобразования вокруг. Одной из ключевых линий среди них и были образы народных лидеров. Последние стали создаваться в соответствии с принципами реализма, в особенности в связи с влиянием русско-советской художественной школы. Последняя способствовала росту интереса со стороны китайских мастеров, в том числе проходивших обучение у художников из СССР, к жанру портрета и сюжетной живописи, в которых воплощались образы современников, в особенности тех, кого можно было назвать народными лидерами. Здесь сказывалось знакомство с принципами метода социалистического реализма [\[14\]](#). Даже зарисовки и этюды, станковые композиции советских живописцев, работавших в КНР, – это преимущественно портреты знакомых им китайцев, представителей творческой интеллигенции, а также изображения государственных деятелей.

Отметим, что в Китае существует понятие «народный лидер» – это почетный титул, обладатели которого – председатель Коммунистической партии Китая Мао Цзэдун (с 1949 по 1976 г.), председатель Центрального комитета КПК Хуа Гоффэн (с 1976 по 1981 г.), а затем генеральный секретарь Си Цзиньпин (с 2012 г. по настоящее время). Образы этих людей, подпитываемые системой государственной пропаганды и идеологии, а также зачастую вполне искренней любовью и почитанием граждан, стали предметами внимания многих живописцев [\[15, с. 116\]](#). Для них, как и представителей других видов искусства, данные образы открыли возможность отдать дань уважения вождям, выполнить государственный заказ. Это был способ отразить поворотные моменты в истории Нового Китая, становления его государственности, в виде портретов лидеров и сюжетных композиций с лидерами в окружении народа.

Во многом образцами для мастеров последующих периодов стали картины Цзинь Шаньи. Художник в них последовательно разрабатывал средства представления народного лидера Мао в пространстве парадного, исторического портрета и «революционной исторической картины». Его деятельность началась в 1960-х гг., когда молодой мастер создал такие композиции, как «Прощание», «Наши друзья со всего мира», «Декабрьская встреча» и «Великий поход». В этих работах заметно влияние русско-советской художественной школы, что не удивительно, так как Цзинь Шаньи обучался в мастерской у К. М. Максимова. «Рука учителя» сказывается на подходе живописца к персонажам, которые поставлены у него во главу угла. Их характеристики важнее самого сюжета: художник сосредотачивает внимание на героях, их лицах, жестах, позах, которые выражают разные эмоции, мысли, идеи. Этим он вовлекает зрителя в действие, заставляет воспринимать события революционного прошлого как нечто близкое, понятное, тем самым актуализируя их.

Если в начале творческого пути Цзинь Шаньи подобно многим своим коллегам тяготел к большим многофигурным композициям, то позднее стал все больше склоняться к поиску более простых, лаконичных решений с небольшим количеством фигур. Это привело его к увлечению портретом, в том числе историческим. Наиболее известные среди таких работ – это «Портрет премьер-министра Чжоу Эньляя на вершине мира», «Председатель Мао на декабрьском совещании» и др. Данные портреты лидеров составляют не просто галерею изображений выдающихся деятелей страны, но и интерпретацию ее истории.

Портрет «Председатель Мао на декабрьском совещании» изображает лидера в момент публичного выступления (см. Рис. 1). Автор намеренно выбирает ракурс снизу, так, чтобы фигура модели словно возвышалась над зрителем. При этом он использует поясной вариант, что позволяет сделать образ еще более величественным. Серый цвет костюма вызывает ассоциации с камнем, скалой, горой. Действительно, снизу модель

неподвижна, монументальна, однако в верхней части автор вносит экспрессию: движение правой руки, устремленное в сторону зрителя, поворот головы вправо. Сладки красной материи (занавесь сцены) позади привносят определенный динамизм, в особенности за счет ритмичного чередования мазков. Цветовое решение Цзинь Шанъи выбирает в соответствии с задачами монументальной живописи, рассчитывая, что портрет будет находиться в большом пространстве и восприниматься издалека. Художник передает образ сочетанием светло-серого и оттенков коричневого, а задник решает в насыщенном красном с серыми бликами, которые позволяют оттенить передний план. Такой яркий контраст создает одновременно строгое и торжественное настроение. Мазки используются достаточно гладкие при решении лица, кистей рук лидера, однако одежда и фон написаны активными, фактурными мазками, что придает образу определенную напряженность в плане эмоционального восприятия. Этому вторит и сосредоточенное выражение лица героя, который запечатлен в процессе обращения с речью к людям. Позднее автор повторит эту композиционную схему, но уже в тематической картине «Декабрьское собрание партии» (1977). Он развернет фигуру в три четверти в сторону к однопартийцам. Изменится и колорит: за счет яркого света, льющегося из окна, образ будет решен в светлых и холодных тонах серого, что кардинально поменяет его настрой в пользу радостного, положительного. Подобная презентация явно связана с тенденциями, предшествующими завершению Культурной революции.

В период усиления диктата власти в сфере искусства в 1966 году будет создан совершенно другой образ того же лидера – это «Портрет председателя Мао в полный рост» (см. Рис. 2). В нем форма презентация иная: ростовая композиция на нейтральном фоне, отсутствие экспрессивных движений, эмоций. Модель показана не в пору активной революционной деятельности, борьбы, а в период руководства страной. Тогда уже не требовалась демонстрация активности, порывистости, напротив, обществу нужен был образ уверенного в своих решениях, полного чувства собственного достоинства, хладнокровия вождя. В ответ на подобный запрос Цзинь Шанъи и создал это монументальное изображение, опираясь на современные фотографии Мао. Более того, в тот период многие художники при создании прижизненных образов руководителя страны использовали его снимки, в том числе для ежегодно обновляемых портретов на площади Тяньаньмэнь [\[16, с. 78\]](#). Сходство между ними и портретом авторства Цзинь Шанъи очевидно, что свидетельствует о формировании к тому времени строгих правил в художественной передаче данного образа. Однако в сюжетной живописи авторы все же могли их нарушать. Так, Цзинь Шанъи, опираясь на уже существующую ростовую фигуру вписывает ее в композицию картины «Председатель Мао инспектирует третий Шанхайский металлургический завод» (1970-е, Военный музей китайской народной революции). При этом он кардинально меняет эмоциональный настрой модели, которая не выглядит величаво и торжественно, а улыбается в ответ на обращение рабочих. Последние стоят флангами слева и справа, образуя фронтальное построение, напоминающее композиционные решения фризов.



Рис. 1. – Цзинь Шаньи. Председатель Мао на декабрьском совещании». 1961. Холст, масло, 180 x 120 см. Военный музей китайской народной революции



Рис. 2. – Цзинь Шаньи. Портрет председателя Мао в полный рост. Холст, масло, 200 x 120 см. 1966. Военный музей китайской народной революции

Понятие народного лидера тогда, как и сейчас, достаточно подвижно. Это не только государственный деятель, но также человек, способный вести за собой людские массы, воспитывать примером. Такой подход существенно расширяет зрительный ряд исследования, так как в него включаются не только портреты и жанровые композиции с вождями, но и изображения социально значимых, но не конкретных личностей, а собирательных образов – солдат, рабочих, крестьян, деятелей науки и культуры [\[17, с. 362\]](#). Важно отметить, что китайские художники преимущественно старались изображать таких героев не по одиночке, а в коллективе. Это было необходимо с позиций той же идеологии, утверждающей необходимость установления всенародного единства в деле строительства нового мира. Безусловно, что в китайской реалистической живописи середины XX столетия много подобных образов, проникнутых пафосом борьбы.

Однако среди них есть и особая линия, связанная со своеобразным «очеловечиванием» таких героев. Одним из ее зачинателей был Ван Чэнъи, также ученик К. М. Максимова. Выпускная работа первого под названием «Письмо» привлекла большое внимание со стороны общественности (см. Рис. 3). В период завершения обучения советский художник посоветовал начинающему живописцу отправиться в северные части страны, где в тот период китайская молодежь занималась активным строительством, напоминающим советские всесоюзные стройки, а также осваивала плодородные пустоши. Следуя совету, Ван Чэнъи поехал в пустынный округ Лобэй провинции Хэйлунцзян. Там живописец жил вместе со своими героями – строителями ирригационных систем, делал зарисовки, эскизы, этюды, где показывались сцены их

работы, чтения, еды, купания, игры на пианино и т.д.

Помимо этого, художник обнаружил, что момент, когда почтальон доставляет письмо, является самым волнующим и радостным для каждого члена коллектива. Автор задался целью изобразить в станковой композиции то, как каждый из его персонажей переживает, когда получает послание: тревогу, радость, разочарование и др. Известно, что при работе над композицией он опирался на работы русских художников-передвижников, подход к трактовке образа героя как созидателя нового мира – человечного, простого, близкого людям, способного тонко чувствовать – был ему очень близок. Желание передать именно это повлияло на живописный строй полотна. Мастер отказывается в нем от гладкого мазка, предпочитая широкий, ярко выраженный, почти импрессионистичный. Движения кистью разнонаправленные, идут то вверх и вертикально, то горизонтально. Все зависит от характера поверхности. В то же время композиция предельно уравновешена. Горизонтально ориентированный формат позволяет расставить фигуры на переднем плане. Своего рода репером для взгляда зрителя на картину служит девушка, читающая письмо, а далее вокруг почтальона стоит основная группа. Каждый из героев погружен в свои мысли. Только после знакомства с ними внимание начинает падать на отдельные детали, говорящие о трудностях быта молодых людей: палатка, посуда, сушащаяся одежда, наспех сколоченная скамья. Вдали – лошадки, трактор и бескрайние просторы жестокой по условиям жизни пустыни. Ее жар и неприветливость передается посредством теплого, желто-охристого колорита, который усиливается посредством фрагментов серо-белых оттенков (бумаги, элементов костюма, гор и неба).



Рис. 3. – Ван Чэнъи. Письмо. 1957. Холст, масло, 120 x 200 см. Художественный музей Центральной академии искусств

Творческий путь Цзинь Шанъи, Ван Чэнъи и других китайских художников того времени существенно изменился после наступления периода реформ и открытости, а точнее с 1980-х годов. Сюжетная живопись, которая была в приоритете в пору активного обращения к реализму, ушла на второй план, так как многие авторы, увлеченные модернистскими тенденциями, стали обращаться к другим жанрам. Между тем, образы лидеров продолжали создаваться, в том числе в реалистическом ключе. Однако былой революционный романтизированный реализм приобрел иной характер, более личный и лиричный [\[18, с. 38\]](#). Он также подпитывался впечатлениями авторов от знакомства с западным импрессионизмом, постимпрессионизмом и современным искусством. Стиль многих живописцев изменился. Например, Ван Чэнъи получил возможность отступить от строгих правил и показать свои ощущение, впечатления, чувства, размышления от изображаемого героя, то есть сфокусировался на внутреннем состоянии. Мастер полагал, что «искусство живописи должно отличаться от естественных вещей» [\[19\]](#), поэтому в его сюжетных композициях и портретах появились насыщенные контрасты в

условиях намеренно ограниченной цветовой гаммы, а формы стали более плоскостными, простыми, обобщенными, экспрессионистскими.

В таком духе решены две знаковые картины художника: «Странные несправедливости сквозь века» (1983, Художественный музей Центральной академии художеств) и «Плодородная земля Шэнъчжоу» (1989, Художественный музей Центральной академии художеств) (см. Рис. 4). В них герои нации – воины, сражавшиеся за свободу страны в период войн и революций, показаны не в момент совершения подвига, а тогда, когда они уже принесли себя в жертву ради общего блага. Художник сосредотачивает внимание на их лишенных жизни телах, распростертых на фоне богатой цветом и формами природы. Тем самым он предлагает зрителю самому решить, насколько была оправдана их гибель. Подобные работы – это показатели изменения в восприятии и понимании образа народного лидера, попытка переосмыслить свое отношение к периоду революционной борьбы, который ранее был чуть ли не основным источником образов лидеров для реалистической живописи. Если ранее герои своими поступками служили абсолютным и беспрекословным примером, то теперь их жертва должна вызвать сочувствие и натолкнуть на размышления. Обращает на себя внимание то, что работы Ван Чэньи, которые разделяют несколько лет, разные по стилистике. Первая – темная, контрастная, экспрессивная, рождающая сложные, тяжелые думы, а вторая, наоборот, мягкая и светлая по цвету, более простая в отношении композиционного решения. Солдаты в первом случае словно сливаются со скалами, а во втором – выделяются на фоне рыхлой, жирной земли цветом и свечением. Очевидно, что выбранная тема в течение многих лет осмыслилась автором, а способ ее презентации менялся в соответствии с трансформацией его видения.



Рис. 4. – Ван Чэньи. Плодородная земля Шэнъчжоу. 1989. Холст, масло, 120 x 190 см.

Художественный музей Центральной академии художеств.

Опираясь на этот пример, можно утверждать, что образная система, связанная с изображениями народных лидеров, продолжала существовать и развиваться, но под влиянием новых веяний. Картины Ван Чэньи и многих других его современников – это результат зарождения в китайской живописи новой вариации реализма, который все чаще именуется «лирическим» [\[18, с. 38\]](#). Он сосредотачивается, главным образом, на эмоциональном выражении за счет цвета, композиции и формы. Образы в таких полотнах – это способ вызвать отклик у зрителя, причем во главе угла уже не сюжетные композиции, а портрет. Примером такого поворота может служить упомянутый выше Цзинь Шаньи, который, начиная с 1980-х гг., создал ряд портретных образов, в частности «Таджикскую невесту», «Молодую певицу», «Цюй Цюбай», «Портрет врача», «Художника» и «Хуан Биньхун в последние годы» и др. Мастер, ранее создававший монументальные, величественные изображения вождя Мао и его соратников, сосредотачивает внимание на образах простых людей, стремясь сделать их

собирательными. Для художника не важен конкретный человек, модель, так как он составляет галерею типов народных лидеров, которые ежедневно своим трудом вносят лепту в строительство нового мира. Мастер по-прежнему использует поясной срез, поворот в три четверти или анфас, яркое освещение, выхватывающее фигуру из сумрака, нейтральный глухой фон. Следует отметить интерес живописца к гиперреализму, стремление к точности, демонстрирующее высокое мастерство.

Для современной китайской реалистической живописи характерно соединение сразу нескольких художественных языков, частое включение модернистских черт. Более того, утвердившиеся сейчас два пути развития художественного творчества, связанные с изображением реальности и выходом за ее пределы, хотя и определяют весьма условные различия в формах выражения, но цель сохраняют общую: выразить понимание и ощущение жизни, а также размышления о мире через искусство. Современный лидер в интерпретации художников – это всегда исследование идентичности модели в контексте социума, а также способ общения автора с миром, для которого выбираются часто неожиданные средства презентации.

Характерный пример такого подхода – картина «Рев» Лю Сядуна (см. Рис. 5). Художник исследовал на севере провинции Шэньси старинные селения, городки, познакомился с бытом местных людей, а также столкнулся со сценами конфликта между разными поколениями – старым, деятельным и настроенным на созидание, и новым, безыдейным и пассивным [\[20, с. 26\]](#). На основе своих наблюдений, зарисовок и портретных этюдов автор создал композицию с мизансценой посреди старой кирпичной постройки, за аркой которой виднеется высушенная солнцем трава и холмы вдали, а также голубое небо. Камертоном переднего плана служит стариk, идущий прочь от собрания пожилых людей и критикующий юношу. Тот словно противовес, антипод находится в левой части полотна. Он расслабленно лежит на пышном цветастом одеяле, расстеленном на коленях бабушек. В морализаторском ключе Лю Сядун говорит об актуальной проблеме современного китайского общества, связанной с отсутствием образцов, воспитывающих своим примером молодежь.



Рис. 5. – Лю Сядун. Рев. Холст, масло, 200 x 180 см. 2021. Частное собрание.

<https://finance.sina.cn/2023-08-23/detail-imzicyun1046081.d.html>

Между тем, в китайском искусстве все же идут поиски новых средств презентации современных лидеров. Сейчас четко проступают два пути: портретные изображения «важных персонажей», прежде всего предпринимателей и государственных деятелей, которые внесли вклад в общество, и сюжетные композиции с простыми людьми, которые трудятся на благо народа. Первый позиционируется в творчестве Цзинь Шанъи, Чжан Цзяньцзюня, Чжу Найчжэна, Цюань Шаньши, Ян Фэйюня и др. Важно отметить, что портретисты не стремятся подчеркивать особый статус моделей, их отличие от других, напротив, они показывают их в обычной обстановке, такими, как все, без выделения

каких-то особых черт, характеристик. В этом чувствуется продолжение линии собирательных образов. Например, Ян Фэйюнь в картине «Шаньси», как и Лю Сюодун, изображает представителей двух поколений, объединенных общими делом – работой на земле (см. Рис. 6). Обращает внимание то, что образы здесь монументальные, величественные, что передается за счет поз атлетичных тел, выразительных взглядов, достаточно локального цвета. Очевидно, что мастер обращается к образцам западноевропейского классицистического искусства.

Ли Юван, изображая героев-пожарников, идет тем же путем. В его сюжетной картине «Миссия» явно используются выразительные приемы фресковой живописи, как китайской, так и западной [\[21, с. 68\]](#). Мужественные и сильные борцы с огнем стоят кто-то лицом, кто-то в пол-оборота, а то и спиной к зрителю (см. Рис. 7). Художник словно предлагает подумать, как в их внутреннем мире сочетаются обычная повседневная жизнь и смертельная опасность.



Рис. 6. – Ян Фэйюнь. Шаньси. Холст, масло, 200 x 120 см. 2011. Частное собрание.

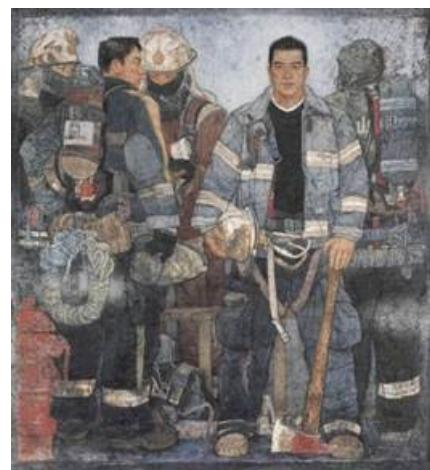


Рис. 7. – Ли Юван. Миссия. Холст, масло, 200 x 180 см. 2010-е. Частное собрание.

Образ лидера в китайской живописи тесно связан с реализмом, так как предполагает достаточно точное изображение человека, как портретное, так и в рамках исторической картины. Изменения в первом были результатами трансформации в отношении художников к подходам и методам художественного выражения. В первой половине и середине XX в. – это преобладание картин на темы революционной и освободительной борьбы, где лидер показывался героем, борющимся или приносящим себя в жертву во имя народа. С 1960-х гг. появляются новые герои – созидатели мира, которые не только трудятся во имя всеобщего блага, но и чувствуют, переживают, сомневаются. Это происходит в связи с зарождением «лирической» линии в развитии реалистической

живописи. Тогда же формировалась иконография портретов партийных лидеров, изображениям которых характерна монументальность и торжественность. В то же время перенос их изображений в многофигурные композиции кардинально менял настрой их образов на более близкий людям, радостный, позитивный. Новый виток изменений связан с 1980-ми гг., когда китайские живописцы на волне либерализации стали искать оригинальный язык художественного выражения и образы других героев. Важно отметить, что в тот период возникает образ антигероя, который своей пассивностью, нежеланием созидать противопоставляется активному, деятельному началу.

Трансформации происходят и в портрете, в котором утверждается стремление создать галерею собирательных образов выдающихся людей эпохи. Лидеры в постепенно возрождающейся сюжетной живописи – это простые люди, которые трудятся, ежедневно рискуют жизнью. Живописцы представляют их публике в форме, напоминающей изображения героев классических европейских картин и фресок XVI–XIX вв. Очевидно, что образная система, связанная с народными лидерами, формируется на основе традиций, сложившихся в прошлом веке, и западных тенденций. Образы, создаваемые китайскими художниками, связаны с тем, как они видят и понимают портрет, тело человека, жизнь, модернизм и другие вопросы мира искусства. На примере их творчества видны непрерывные и глубокие размышления о взаимоотношениях между искусством, людьми и обществом, которые визуализируются в реалистическом ключе.

Таким образом, в настоящей статье на примере знаковых с точки зрения автора исследования работ китайских живописцев второй половины XX – начала XXI вв. изучается процесс формирования и изменения способов презентации и идейного наполнения образа лидера в китайской живописи указанного периода, его элементов и структуры, что вносит дополнительные сведения и материалы в формирующуюся в китайском и российском искусствоведении научный дискурс. Между тем, важно пояснить, что полученный результат исследования ограничен отдельными особенностями, дальнейшее изучение которых требует подборки и расширения эмпирического материала, совершенствования методики, организации комплексных систематических исследований актуализированной проблемы и пр., что будет отражено в последующих публикациях автора.

Библиография

1. Бин, Х. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. – 2012. – №. 3. – С. 240-246.
2. Сунь И Цай. Развитие китайской масляной живописи в середине 20 века // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – № 12-3. – С. 221.
3. Ми, Ц. Метод реализма в творчестве китайских художников XX – начала XXI века // Университетский научный журнал. – 2017. – №. 33. – С. 136-144.
4. Волобуева, В. В. Портрет в творчестве китайских и российских художников в начале XXI века // Новая наука: современное состояние и пути развития: Международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции (Стерлитамак, 30 января 2017). Стерлитамак: АМИ, 2017. – № 1-1. С. 183.
5. Богаделина, М. Е. Проблемы восприятия: современная китайская масляная живопись глазами западного зрителя //Манускрипт. – 2018. – №. 2 (88). – С. 107-111.
6. Цзитай, В. Творчество художника Чжан Сяогана в диалоге традиций западноевропейской и китайской живописи // Человек и культура. – 2020. – №. 2. – С. 1-13.
7. Музарева, Е. П. Особенности современной китайской живописи Китая в XX–XXI в. //

- Современная наука и молодые учёные: сборник статей VI Международной научно-практической конференции, Пенза, 20 мая 2021 года. – Пенза: Общество с ограниченной ответственностью "Наука и Просвещение", 2021. – С. 277-278.
8. Лу, Ю. Роль авангардных художников в становлении китайской живописи маслом в начале XXI века // Технология. Дизайн. Образование: Сборник материалов всероссийской (очно-заочной) научно-практической конференции с международным участием, Магнитогорск, 28–29 апреля 2022 года. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2022. – С. 125-131.
9. Цуй, В. Портретная живопись в философской системе Китая / В. Цуй // Искусство и диалог культур : сборник трудов XV международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 07 апреля 2022 года / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт художественного образования. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2022. – С. 127-130.
10. Шуе, В. антияпонской войны в изобразительном искусстве Китая XX–начала XXI века // Философия и культура. – 2023. – №. 6. – С. 141-151.
11. Гультяева, Г. С. Портретная живопись Китая конца XX – начала XXI вв.: эволюция и культурный контекст // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2023. – № 4. – С. 93-99.
12. Юй, Вэй. Образы женщин в живописи Китая и России: иконография социальных, эмоциональных и гендерных репрезентаций второй половины XX – начала XXI века. Изобразительные и художественно-выразительные средства: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (5.10.3). – Москва, 2023. – 30 с.
13. Чжан, Ц. Схематический анализ образа вождя в масляной живописи после образования Китайской Народной Республики: магистерская диссертация. – Шаньдунский педагогический университет, 2018. – 304 с. (张琪. 建国后油画作品中领袖形象的图式分析. 山东师范大学, 2018: 304).
14. Лю, С. Исследование портрета в творчестве Сюй Бэйхуна // Вестник изящных искусств, 2018. – № 3. – С. 45-51 (刘素之. 徐悲鸿中国画肖像艺术研究. 美术学报, 2018 (3): 45-51).
15. Лю, С. Изучение языка китайского портретного искусства // Художественное обозрение, 2018. – № 4. – С. 115-119 (刘素之. 中国画肖像艺术的语言探索. 《美术观察》, 2018 (4): 115-119).
16. Ли, Ц. Язык и выражение китайской живописи. Наньнин: Издательство изящных искусств Гуанси, 2002. – 511 с. (李峻. 中国画语言与表达. 广西美术出版社, 2002: 511).
17. Ху, Д. Краткое рассуждение о развитии китайской портретной живописи и о китайском портретном искусстве // Китайское искусство, 2012. – № 6. – С. 361-363 (胡东放. 略论中国肖像画的发展--兼谈李琦的中国画肖像艺术. 中国美术, 2012 (6): 361-363).
18. Ян, Ю. Размышления о ценности живописи культурной революции // Северное сияние, 2015. – 211 с. (杨玉山. 文革绘画的价值反思. 北极光, 2015: 211.).
19. Инь, Ш., Чжан, И. Лирическая живопись: Ван Чэньи об искусстве масляной живописи // Художественное наблюдение, 2021. (阴澍雨、张译丹. 时代人物·汪诚一有诗意的绘画-汪诚一油画艺术谈). – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/452875067_649556 (дата обращения: 01.08.2024).
20. Лу, Ц. Образ крестьян в разные периоды развития китайской масляной живописи: оличных эмоциях и творческих отношениях Лю Сюодуна // Литературная жизнь. – 2013. – № 9. – С. 26-27 (陆洁. 中国油画中不同时期的农民形象-论刘小东的个人情感与创作关系. 文艺生活: 下旬刊, 2013 (9): 26-27).
21. Лян, Ж. Изучение портретов современных образов в китайской живописи тушью и акварелью // Вестник изящных искусств, 2005. – № 4. – 67-70 (梁如洁. 中国画现代水墨人物肖像探索研究. 美术学报, 2005 (4): 67-70).

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор указал в заголовке («Особенности художественной презентации образов народных лидеров в контексте развития системы реалистической живописи Китая в XX – начала XXI века» [в заголовке авторская ошибка согласования веков: если «в XX», то «начале XXI веков»; либо без предлога «в»: «... реалистической живописи Китая XX – начала XXI веков», «века» в любом случае во множественном числе]), является совокупность особенностей художественной презентации образов народных лидеров на картинах китайских художников, которая рассмотрена (в объекте) в развитии системы реалистической живописи Китая в XX – начале XXI вв.

В вводной части статьи автор обосновывает актуальность выбранной темы, уточняет целеполагание («Целью настоящей статьи является показать на примере конкретной образной системы, а именно образа народного лидера, то, как менялось отношение авторов к идейному содержанию и способам художественной презентации») и поясняет читателю категориально-терминологический аппарат, раскрывая содержательную сторону предмета и объекта исследования.

Единственной неотрефлексированной стороной методологического аппарата остался объем предмета исследования. Из целеполагания вытекает, что автор не стремится обозначить весь объем особенностей художественной презентации образов народных лидеров китайскими художниками, а ограничивается их репрезентативной выборкой, позволяющей проследить изменение отношения художников к идейному содержанию и способам художественной презентации. В целом цель достигнута, хотя осталось неясным, обнаружил ли автор исчерпывающую (полную) совокупность особенностей художественной презентации образов народных лидеров, характеризующую китайскую реалистическую живопись обозначенного периода, или ограничился отдельными характерными особенностями. Возможно, уточнение полноты характерных особенностей художественной презентации образов народных лидеров на картинах китайских художников в развитии системы реалистической живописи Китая XX – начала XXI вв. представляет перспективную исследовательскую задачу, для решения которой предпринятое автором исследования недостаточно. Тогда в заключительной части статьи следовало бы отметить, что полученный результат ограничен отдельными особенностями, дальнейшее изучение которых требует тех или иных условий (подборки или расширения эмпирического материала, совершенствования методики, организации комплексных систематических исследований актуализированной проблемы и пр.).

Рецензент отмечает, что в отсутствии оценки автором степени разработанности выбранной им темы у читателя остаются сомнения на счет достижения автором в представленном результате научной новизны. В целом цель демонстрации «на примере конкретной образной системы, а именно образа народного лидера», изменения отношения китайских художников «к идейному содержанию и способам художественной презентации» достигнута, но в статье нет однозначного авторского утверждения: то ли эта цель была поставлена впервые за всю историю искусствоведения, и научная новизна исследования состоит в проблематизации дальнейшего изучения обозначенного предмета; то ли автор привносит новое знание в уже оформленный в китайском и российском искусствоведении научный дискурс в виде раскрытых им отдельных особенностей художественной презентации образа народного лидера.

Таким образом, предмет исследования автором в общих чертах раскрыт, но научная новизна достигнутого результата не ясна. Рецензент рекомендует автору в итоговых выводах сформулировать научную новизну исследования четко и однозначно.

Методология исследования раскрыта автором путем конкретизации категориально-терминологического аппарата: конкретной образной системы (образа народного лидера), жанров реалистической живописи (портретная и сюжетная живопись), а также системы реалистической живописи Китая XX – начала XXI вв., под которой понимается «взаимосвязь наиболее востребованных жанров, техник, школ, авторов в контексте социокультурных детерминант». Авторский аналитический комплекс (сюжетный, иконический и стилистический анализ, интерпретация эмотивной нагрузки техники наполнения художником картины фактурой, колоратурой и пр.) релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Представленные автором выводы логично вытекают из аналитической части статьи и заслуживают доверия. Единственным упущением является отсутствие оценки степени научной разработанности обозначенной автором проблемы и достигнутой в исследовании научной новизны.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что жанры портретной и сюжетной живописи, являясь наиболее популярными у китайских художников, хорошо отражают развития системы реалистической живописи Китая в XX – начале XXI вв. на примере конкретной образной системы (образа народного лидера).

Научная новизна, как отмечено выше, автором не обозначена, а ввиду отсутствия оценки полноты научной разработанности изучаемой проблемы в данном конкретном тексте не самоочевидна. Автору следует четко сформулировать, в чем, по его мнению, заключается научная новизна достигнутого им результата. Только в таком случае возможна однозначная верификация рецензентом достоинств запланированной публикации.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, но есть и отдельные недоработки: 1) к российским стандартам научного стиля относится стандартизация подписей иллюстративного материала, который разделяется на Таблицы и Рисунки; поскольку в статье в качестве иллюстраций представлены рисунки, подпись следует начинать со слова «Рисунок» или принятого его сокращения «Рис.», что и указывается в тексте в качестве ссылки к иллюстрации (к примеру, «см. Рис. 1»); 2) в российском искусствоведении принято максимально полно атрибутировать подпись к иллюстрации, если она представляет работу художника по схеме: Рис. 1. – Имя Художника. Название картины, Год создания. Материал, техника, Размер (в системе Си: мм, см, м). Место хранения. (например: «Рис. 1. – Лю Юнган. Яблоко № 1, 2017. Холст, масло, 80 x 60 см. Частная коллекция»); 3) отдельные словосочетания в предложениях слабо согласованы (как в заголовке) (например: «происходит кристаллизации», «Особенности художественной презентации образов народных лидеров рассматриваются в статье контексте развития», «Например, стиль многих живописцев изменился: например, Ван Чэньи получил...»)

Структура статьи в целом отражает логику изложения результатов исследования, но существенно усилит теоретическую ценность запланированной публикации хотя бы краткая оценка степени научной разработанности проблемы в вводной части статьи и четкая формулировка достигнутой научной новизны.

Библиография отражает проблемную область исследования несколько односторонне (представлены исключительно работы китайских ученых, хотя образ лидера анализируется и в России, и в других странах). Учитывая опору автора на анализ эмпирического материала (репрезентативной выборке картин), можно заключить, что минимально необходимый объем литературы автором охвачен. Стиль описания литературы нуждается в корректировке соответственно редакционным требованиям и

ГОСТу.

Апелляция к оппонентам в статье отсутствует, автор не вступает в теоретические дебаты с коллегами.

Статья представляет некоторый интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после доработки с учетом замечаний рецензента может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Особенности художественной презентации образов народных лидеров в контексте развития системы реалистической живописи Китая в XX – начала XXI века», в которой проведено исследование процесса формирования и изменения способов презентации и идейного наполнения образа лидера в китайской живописи указанного периода, его элементов и структуры.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что для китайских художников чрезвычайно важны поиски средств передачи своего отношения к социальной реальности, людям вокруг. Их творчество тесно связано с тем, что происходит в обществе, стране, мире. Такой подход автор считает своеобразным ответом на волны глобализации, результатом стремления избежать утраты национальной идентичности, показателем поисков собственного пути в ответ на реальные запросы общества.

Актуальность исследования определяет тот факт, что своеобразие искусства Китая в настоящее время привлекают к себе большое внимание многих исследователей и любителей из различных стран мира, а также большое значение имеют давние связи между художественными мирами России и Китая.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и исторический, социокультурный и художественный анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских и китайских искусствоведов как Х. Бин, Сун И Цай, В.В Волобуева, Е.П. Музарева и др. Эмпирической базой исследования послужили образцы произведений портретного жанра китайских художников изучаемого исторического периода.

Целью настоящей статьи является показать на примере конкретной образной системы, а именно образа народного лидера, то, как менялось отношение авторов к идейному содержанию и способам художественной презентации. В качестве предмета исследования выбраны два жанра, в рамках которых наиболее ярко представлен указаный образ, – портретная и сюжетная живопись.

На основе проведенного анализа степени научной проработанности проблематики автор делает заключение о достаточном количестве русскоязычных и китайских научных трудов, посвященных репрезентации образа человека в китайской живописи. Вместе с тем, автор отмечает и опосредованное обращение к теме образа народного героя в изученных работах. Оценка художественных средств и идейного наполнения, используемых китайскими живописцами в интерпретации и презентации образа лидера и составила научную новизну исследования.

Автор рассматривает особенности художественной презентации образов народных лидеров в контексте развития системы реалистической живописи Китая XX – начала XXI вв. Под данной системой им понимается взаимосвязь наиболее востребованных жанров,

техник, школ, авторов в контексте социокультурных детерминант. Ее формирование было запущено в начале прошлого столетия, когда китайские авторы стали активно интегрировать японские, американские и западноевропейские идеи, направления, течения, техники и материалы, инструменты в собственное творчество. Жанр реализма отмечается автором как наиболее востребованный из художественных методов, который впоследствии превратился в необходимую базу для подготовки будущих художников.

В понятие народного лидера автор вкладывает не только определения государственного деятеля, но также человека, способного вести за собой людские массы, воспитывать примером. Такой подход существенно расширяет зрительный ряд исследования, так как в него включаются не только портреты и жанровые композиции с вождями, но и изображения социально значимых, но не конкретных личностей, а собирательных образов – солдат, рабочих, крестьян, деятелей науки и культуры.

Для достижения цели исследования автором проведен детальный художественный анализ произведений китайских художников, работавших в жанре портретной и сюжетной живописи (Цзинь Шаньи, Ван Чэнъи, Лю Сяодун, Ли Юван, Ян Фейюнь). Автор прослеживает эволюцию сюжета, композиции, выразительных техник от строгого революционного портрета Мао до группового изображения современных сельских жителей и спасателей.

В результате проведенного анализа автор констатирует, что для современной китайской реалистической живописи характерно соединение сразу нескольких художественных языков, частое включение модернистских черт. На современном этапе развития китайского искусства автор отмечает поиски новых средств презентации современных лидеров. Сейчас четко проступают два пути: портретные изображения «важных персонажей», прежде всего предпринимателей и государственных деятелей, которые внесли вклад в общество, и сюжетные композиции с простыми людьми, которые трудятся на благо народа.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса формирования уникальной культуры определенного народа представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.