

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Сюй Ц. Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в XX веке // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72238 EDN: ODKWWW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72238

Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в XX веке

Сюй Цзянпэн

аспирант, институт истории; Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. 5 Васильевского острова, 2, кв. 7

✉ 787874159@qq.com



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72238

EDN:

ODKWWW

Дата направления статьи в редакцию:

06-11-2024

Аннотация: В данной статье рассматривается развитие китайской фигуративной живописи жэнь-у в XX веке, её трансформации под влиянием как внешних факторов, так и внутренних культурных и политических изменений. Объектом исследования является живопись жэнь-у XX века. Жэнь-у — один из древнейших жанров китайской живописи, который претерпел значительные изменения в связи с реформами, культурными движениями и политическими событиями XX века. Предметом исследования являются эволюционные процессы, происходившие с живописью жэнь-у в Китае в XX веке. XX век стал временем значительных перемен для китайской культуры в целом и живописи в частности, что связано как с политическими, так и с культурными процессами. Данное исследование выделяет три этапа: с 1900 г. по 1949 г., с 1949 г. по 1978 г. и с 1978 г. по 2000 г. Революция в стране и искусстве привели к тому, что жанр жэнь-у расширил свои визуальные и содержательные рамки, интегрировав элементы западного реализма и модернизма. С начала века художники исследовали новые формы и методы, сочетая западные стили и техники с китайскими традициями, что позволило жанру обрести уникальную идентичность, соединяющую прошлое и современность. Во второй половине века фигуративная живопись в Китае приобрела социальную направленность, особенно в рамках социалистического реализма, когда главными героями произведений

становились рабочие и крестьяне. Также большую роль начал играть реализм в изображении человеческих фигур. В конце XX века, благодаря политике реформ, жанр жэнь-у вновь стал более разнообразным и свободным от идеологических ограничений. В результате жэнь-у обогатился элементами западной живописи, такими как светотень, объём, линейная композиция, реалистичность и стал более выраженным в плане психологизма. Таким образом, исследование жанра жэнь-у в XX веке позволяет глубже понять, как культурное наследие Китая адаптировалось к вызовам современности и сформировало уникальный культурный путь, сочетающий традиции и инновации.

Ключевые слова:

жэнь-у, китайская живопись, гохуа, социалистический реализм, модернизм, Сюй Бэйхун, Лин Фэнмянь, Фан Цзэнсянь, Хэ Цзяин, Ши Голян

Жанр живописи жэнь-у (人物画), что переводится как «живопись фигур» или «живопись людей», является одним из древнейших и уникальных направлений китайского искусства. Основное внимание в этом жанре уделяется изображению людей — как исторических, так и мифологических персонажей. Жэнь-у зародился более тысячи лет назад и претерпел множество изменений, впитав в себя не только культурные и философские традиции Китая, но и отражая повороты китайской истории и общества.

Актуальность исследования «Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в Китае в XX веке» обусловлена важностью этого жанра для понимания культурных и художественных изменений, произошедших в китайском обществе в эпоху масштабных социальных и политических трансформаций. Жэнь-у — древнейший жанр китайской фигуративной живописи. Однако в XX веке этот жанр претерпел значительные изменения под влиянием реформ и культурных движений, таких как движение «Четвёртого мая», Культурная революция и политика реформ и открытости.

Во-первых, исследование эволюции жэнь-у позволяет глубже понять, как традиционные художественные формы адаптировались к новым идеологическим условиям и задачам, когда на первый план выходили темы национального единства, патриотизма и социалистических ценностей. Во-вторых, это исследование помогает раскрыть, как художники использовали жанр для отражения изменений в обществе, сочетая традиционные техники с элементами западной реалистической живописи. В-третьих, актуальность исследования усиливается тем, что жэнь-у не только отражает художественные тенденции XX в., но и демонстрирует эволюцию китайской культурной идентичности, трансформировавшейся под воздействием глобализации и взаимодействия с Западом. Изучение этого жанра позволяет исследовать уникальный путь китайской культуры, который сочетает глубокое уважение к прошлому и готовность к переменам. Таким образом, исследование эволюции жэнь-у в XX в. имеет значение для искусствоведения, культурологии и исторических исследований.

Данная работа предлагает систематизацию развития жанра жэнь-у в XX в., показывая зависимость изменений как от внешнего, так и внутреннего влияния. Впервые исследование охватывает все этапы развития живописи жэнь-у в XX в. Работа обозначает основные направления эволюции жанра как в визуальном, так и в содержательном плане. Она рассматривает творчество художников различных поколений, изучая преемственность и новшества в этом жанре.

Жэнь-у относится к традиционной китайской живописи гохуа (традиционная китайская живопись, выполненная тушью и минеральными красками, характеризующаяся использованием каллиграфических линий и акцентом на передачу атмосферы и духовной сущности изображения) и исполняется в стилях сеи-и (写意, направление живописи, в котором художник стремится передать сущность и дух объекта, а не его детальные и точные черты и использует свободные, экспрессивные мазки) гун-би (工笔, стиль китайской живописи, характеризующийся детализированной и аккуратной техникой, где акцент делается на точность и реализм, предполагает создание тонких, четких линий и тщательно прорисованных деталей). Основные материалы для живописи жэнь-у — это тушь и минеральные пигменты, наносимые на шёлк или рисовую бумагу. Кисти разной толщины и формы позволяют художникам добиваться тонких линий и выразительных штрихов, что особенно важно для создания портретов и передачи мелких деталей. Основное внимание уделяется тонкой работе с контуром. Художники тщательно прорисовывают линии, обрамляющие фигуры и их одежду, придавая объём и форму изображению. Линии должны быть одновременно выразительными и лёгкими, что позволяет сохранить воздушность изображения и подчеркнуть основные черты фигуры. Классический жэнь-у редко использует линейную перспективу, распространённую в западном искусстве [\[1\]](#). Вместо этого применяется традиционная китайская техника «свободной перспективы», которая позволяет создать ощущение глубины за счёт наложения и размещения объектов на разной высоте.

Классическая фигуративная живопись в Китае часто включает символические элементы, имеющие культурное и философское значение. В отличие от динамичных западных портретов, классическая живопись жэнь-у стремится к изображению спокойствия и стабильности. Поза и жесты персонажей часто статичны, а фигуры располагаются таким образом, чтобы зритель мог сосредоточиться на деталях и символике. Традиционный жанр жэнь-у не предполагает точной анатомической передачи фигуры человека, как это принято в западной живописи. Вместо этого художники стремятся создать образ, отражающий идеализированные черты и акцентирующий внимание на моральной значимости и духовных качествах.

Корни живописи Жэнь-у уходят в глубокую древность. Уже во времена династий Хань и Тан художники активно изображали людей, хотя эти изображения носили скорее декоративный и символический характер, чем художественно-реалистический. Изображения людей и божеств часто также носили сакральный характер. Начальные работы этого периода были несложными и символическими.

Фигуративная живопись достигла своего расцвета в эпоху династии Сун и Тан, когда после долгого периода раздробленности столица Китая стала центром, привлекающим выдающихся художников. В Северной Сун (960-1127 гг.) были созданы первые теоретические труды, направленные на определение границ портретного жанра, а также появились специфические термины [\[2, с. 259\]](#). Портретное искусство того времени называлось «чжэнь-сян» («истинный облик») и пользовалось большой популярностью, как среди широких слоёв населения, так и при дворе. Придворная фигуративная живопись выполняла несколько задач: дидактическую, документальную, ритуальную и дипломатическую. В рамках дидактической функции создавались портреты выдающихся личностей, как современников, так и деятелей прошлого, что связано с влиянием конфуцианских ценностей [\[3\]](#). Документальная функция заключалась в создании прижизненных портретов императоров. Такие изображения, особенно в период правления императора Тай-цзуна, в котором прославился придворный портретист монах Юань Ай, могли быть как официальными для публичного показа, так и неофициальными,

предназначенными лично для императора [4]. К ритуальным портретам относились изображения умерших императоров, имевшие культовое значение в рамках традиций почитания предков. Политическая и дипломатическая функция заключалась в изображении противников императора, правителей соседних стран и других политических фигур.

Однако со временем китайская живопись стала постепенно отказываться от изображений людей в пользу пейзажной и предметной живописи. Все чаще жанр жэнь-у рассматривался как низкий «народный» жанр, поскольку изображения людей, за исключением дворян, ученых и представителей императорской династии (чьи изображения в свою очередь были сугубо функциональными), не были популярным предметом для изображения. По мнению великих художников периода Цинь человек являлся слишком ничтожным и незначительным в контексте истории для изображения его на картинах. Также к этому виду живописи относились с пренебрежением, считая его слишком простым и утилитарным, далёким от концепции «истинного творчества».

Несмотря на этот перерыв в развитии жанра, приведший к его кризису к началу XX в., важно помнить, что фигуративная живопись — это старейшая форма китайского искусства, отражающая историю и традиции страны. Поэтому для понимания фигуративной живописи XX в. необходимо рассматривать её в контексте всей истории китайской культуры и цивилизации.

Возрождение живописи жэнь-у в XX в. тесно связано с глубокими социальными и культурными изменениями, произошедшими в китайском обществе в XX в. Интенсивные реформы и движение за обновление, начавшееся в начале века, подстегнули интерес к традиционным жанрам, которые могли бы выразить новую национальную идентичность и культурное наследие страны. В условиях трансформации политической системы и поиска нового национального самосознания живопись жэнь-у получила второе дыхание, становясь средством выражения не только исторических образов, но и актуальных реалий китайской жизни. Художники обратились к жэнь-у как к форме, которая позволяла сочетать традиционное китайское искусство с новыми, современными темами и западными техниками, таким образом отражая уникальный путь развития китайского общества в XX веке. Общая демократизация жизни общества отразилась и на демократизации живописи, в том числе и таких традиционных жанров, как жэнь-у. Жанр портрета перестал быть сугубо функциональным, напротив, художники начали экспериментировать и использовать его для отображения различных идей и философий.

В целом поэтому можно говорить о глубоких трансформациях, связанных с жанром жэнь-у в XX в. В данном исследовании периодизация развития живописи в XX в. будет включать три этапа: с начала XX в. до образования КНР в 1949 г. (1), с момента образования КНР до объявления «Политики реформ и открытости» (2) и с начала «Политики реформ и открытости» до конца XX в. (3). На данных этапах будет прослеживаться эволюция жанра жэнь-у на фоне внутренних изменений и внешнего влияния.

Начало XX в. известно как период «100 школ», в который в китайском обществе произошел отход от устоявшихся традиций к разнообразными жанровыми экспериментами [5]. Многообразие в живописи отражало многообразие взглядов и стремлений в обществе. Китайское общество переживало глубокий кризис: политическая нестабильность после свержения династии Цин, социальное неравенство, иностранное влияние и экономическая бедность усиливали стремление к реформам. Интеллигенция и

новые политические силы, такие как националисты и коммунисты, продвигали идеи модернизации, что в итоге привело к кардинальным изменениям в стране и становлению Китайской Республики.

Глубокий кризис как в обществе, так и в искусстве, и молодые художники, впервые получившие возможность учиться за рубежом, стремились к революции в традиционном китайском искусстве. Хотя традиционные жанры продолжали существовать, они уже воспринимались как устаревшие и мало отвечающие требованиям времени. В формировании нового художественного направления участвовали как художники, прошедшие обучение за границей, в Европе или в Японии [\[6\]](#). Китайские художники, прошедшие обучение в Европе, стали свидетелями глубоких перемен в западном искусстве, где реализм уступал место новым модернистским течениям. Это привело к тому, что в работах китайских мастеров стали сочетаться элементы реализма с чертами таких направлений, как импрессионизм и экспрессионизм.

В начале XX в. были сформированы две противоположные реформационные школы живописи жэнь-у: модернистская и реалистичная. В целом такое разделение можно объяснить не только многообразием стилей, с которыми впервые столкнулись китайские художники за границей, но и заложенной в традиционном китайском искусстве дихотомии стилей се-и (экспрессивный стиль) и гун-би (реалистичный стиль). В качестве представителей двух противоположных школ живописи в отношении жэнь-у можно выделить двух художников: Линь Фэнмяня и Сюй Бэйхуна. Оба художника происходили из творческих семей и получили фундаментальное образование в области гохуа в детстве в Китае – и оба после этого проходили обучение во Франции, однако почерпнули в западной живописи совершенно разные аспекты.

Хотя в университете Линь Фэнмянь (林风眠) преимущественно изучал реализм, его внимание привлекла развивавшаяся на тот момент во Франции революция в искусстве. Его привлекали такие направления, как постимпрессионизм, фовизм и примитивизм, наиболее выдающимися фигурами которых были А. Матисс и А. Модильяни, а также кубизм П. Пикассо [\[7, с.35\]](#). Также он находился под влиянием немецких экспрессионистов Э. Хеккеля и Э. Нольде.

В своих работах он большим новатором, объединяя традиционный китайский стиль, вдохновленный керамикой династии Сун и первобытными наскальными рисунками и западную школу живописи. Линь Фэнмянь использовал квадратный формат холста вместо длинного свитка, необычную для гохуа перспективу, яркие цвета и широкие импрессионистские мазки в своих работах. При этом изображения людей в его работах были далеки как от китайской традиции живописи, так и от западного реализма. Например, в картине «Прощай, моя наложница» при помощи элементов, характерных кубизму, он передает сцену из китайской оперы, где традиционная техника гохуа сочетается с геометрическими формами (овалы, треугольники, многоугольники). В серии картин на тему этой оперы человеческие фигуры изображены с помощью простых форм, напоминающих работы кубистов, таких как Пикассо. В своих более поздних работах он продолжал синтезировать западные и китайские подходы, хотя и несколько отошел от кубизма к постимпрессионизму и экспрессионизму. Например, «Дама в синем» совмещает традиции жанра ши-ньюй (традиционный поджанр гохуа, изображающий красивых женщин) и стилистику Модильяни [\[8, с.219\]](#). Стоит отметить, что, будучи новатором в стиле изображений, Линь Фэнмянь придерживался достаточно традиционного подхода в том, что касалось сюжетов изображений: большая часть его работ в жанре жэнь-у изображала либо красивых женщин (жанр ши-ньюй), либо картины

на мифологические и литературные сюжеты. В отличие от его масляных картин в западном стиле, весьма очевидно отражавших беспокойство художника за судьбу Родины на фоне тяжелых исторических событий, его картины в стиле гохуа оставались аполитичными. Тем не менее, они не служили конкретным функциям, как это было с жэнь-у ранее: для Линь Фэнмяня это было искусство ради искусства и рефлексия над судьбой китайской культуры – то, что раньше было характерно для других жанров гохуа, но не жэнь-у.

Антиподом Линь Фэнмяня был Сюй Бэйхун (徐悲鸿). Сюй Бэйхун, несмотря на начальное воспитание в традиционной школе китайской живописи гохуа, критически оценивал её современное состояние. Уже в 1918 г., до поездки в Европу, он представил доклад «Методы реформирования китайской живописи», где выразил мнение, что китайская живопись достигла кризисной точки и нуждается в обновлении. Он призывал сохранить ценные традиционные методы, реформировать устаревшие приёмы и включить в китайскую живопись те подходы западного искусства, которые органично в неё впишутся. В течение всей своей карьеры Сюй считал, что только реалистические техники западной живописи способны возродить китайскую традицию. Он также поддерживал возвращение к фигуративной живописи (жэнь-у), которая, по его мнению, должна отражать реальную человеческую деятельность и жизнь общества.

В своем подходе к фигуративной живописи он придерживался критерия глубокого реализма, с презрением относясь к новейшим течениям европейской живописи. В своем творчестве (особенно в живописи масляными красками, но также и в гохуа) по опирался на французский романтизм и реализм ^[9]. Глубокий отпечаток на его работах оставила и европейская школа историзма. Выверенная анатомическая точность, детальное изображение мимики и эмоций героев картин, строгое следование законам перспективы – все это разительно отличало его картины в жанре жэнь-у как от традиционной китайской живописи, так и от работ Линь Фэнмяня и сторонников его школы.

Несмотря на влияние западной живописи, Сюй Бэйхун оставался приверженцем китайских культурных традиций, уделяя внимание символизму и философским темам. В таких произведениях, как «Глупый старик двигает горы», он использовал мифологические сюжеты для выражения актуальных социальных и политических идей, таких как стойкость китайского народа перед лицом японской агрессии ^[10]. В этом произведении, созданном с использованием традиционных китайских приёмов туши и акварели, он соединил реалистичные западные формы с китайской стилизацией, создав уникальный стиль, в котором переплетаются элементы обоих культурных подходов.

Таким образом, к середине XX в. китайская живопись в жанре жэнь-у была разделена на две школы – школу, придерживавшуюся реализма и анатомической точности в изображении человеческих фигур, и школы, использовавшей более стилизованные и абстрактные фигуры. Однако у этих двух школ было общее качество – стремление реформировать традиционную китайскую живопись жэнь-у, вдохнуть в нее жизнь, интегрировав национальную традицию с западными школами. Именно в интеграции двух стилей художники видели будущее китайской живописи гохуа, и, в особенности, жанра жэнь-у.

С приходом к власти Коммунистической партии (КПК) произошла переоценка ценностей в культуре, в том числе и в живописи. На передний план выходит стиль соцреализма, который в основном был выражен в виде картин масляными красками в западном стиле (которые в свою очередь во многом опирались на советскую школу соцреализма). Однако живопись жэнь-у не была забыта, более того, она пережила свою очередную

трансформацию.

В 1942 г. коммунистический революционер Мао Цзэдун смело заявил, что «нет такой вещи, как "искусство ради искусства", искусство, которое стоит над классами, искусство, которое отделено от политики или независимо от нее» [\[11\]](#). Так и живопись в жанре жэнь-у встала на службу молодой стране и ее режиму. Искусство, включая живопись, стало служить партийной пропаганде, и художникам было поручено прославлять героев революции, рабочих и крестьян, изображать социалистический труд и достижения нового общества. Главной задачей живописи стало создание позитивного образа социалистического Китая и укрепление партийных ценностей.

В этот период творчество художников-модернистов, подобных Линь Фэнмяню, подвергалось глубокой критике и запрещалось. Фигуративная живопись гохуа в стиле модернизма находилось в опале и практически перестала развиваться на территории КНР. Однако тотального отказа от живописи гохуа не произошло. Вместо этого стало развиваться реалистическое направление в традиционной китайской живописи жэнь-у.

Знаковой фигурой здесь является Фан Цзэнсянь (方增先). Он, совместно с другим художником Чжоу Чангу разработал Чжэцзянскую школу живописи гохуа (школа «Чжэ» или Новочжэцзянская школа [\[12\]](#)), которая оказала значительное влияние на современную живопись жэнь-у [\[13\]](#).

Художнику удалось выполнить историческую миссию по возрождению новой китайской фигуративной живописи. Он внес вклад в создание систематического и эффективного образовательного механизма школы жэнь-у «Чжэ». В своей живописи художник уделял важную роль реалистичности и анатомической точности изображений человеческих фигур. Основой китайской фигурной живописи Фан Цзэнсяня является линейный набросок точной структуры человеческого тела [\[14\]](#). Метод был сформирован из французского метода пятисоставной светотени, метода П.П. Чистякова [\[15\]](#) и американского структуралиста Дж. Берримана, а также метода линейной структуры китайского художника и искусствоведа, Пань Тяньшоу. Анатомическая точность, светотень, динамичная композиция – все эти нововведения в классический рисунок жэнь-у были результатом интерпретации западной реалистической школы живописи. В своих работах он «успешно совмещал западное конструктивное построение фигуры человека с экспрессивностью жанра «жэнь-у» [\[16\]](#).

Еще одним важным изменением, характерным только для этого определённого периода, можно считать изменение в сюжетах картин. С приходом в Китае к власти коммунистов, важнейшей составляющей искусства стала его социальная направленность. Живопись жэнь-у стала активно использоваться для пропаганды социалистических идей и идеалов. В жанре появились новые темы, направленные на прославление рабочих, крестьян, солдат и героев революции [\[17\]](#). Образы традиционных мудрецов, поэтов и философов уступили место современным героям — участникам революции, трудящимся и военным. Вместо мифологических и исторических сюжетов художники жэнь-у стали изображать сцены из повседневной жизни социалистического Китая. Важное место заняли портреты Мао Цзэдуна, членов партии и государственных деятелей, которые стали символами нового Китая. Также популярными стали образы трудящихся и колхозников, символизирующие идеи коллективизма и социалистического строительства. Так, например, самая известная картина Фан Цзэнсяня «В каждое зерно вложено кропотливое усилие» показывает зрителю крестьянского мужчину, который занимается

тяжёлым физическим трудом. Его одежда проста, характерна для сельской местности: закатанные рукава и повязка на голове указывают на его занятие [\[18\]](#). Мужчина склонился к земле и, вероятно, собирает или изучает колосок пшеницы, символизирующий тяжелый сельскохозяйственный труд. Картина передаёт уважение к труду земледельца и подчёркивает важность каждого зёрнышка — символа кропотливого труда. Стиль исполнения напоминает традиционную китайскую живопись, с акцентом на минималистичные линии и естественную позу персонажа, но выполненную с реалистичностью и вниманием к деталям, характерными для социалистического реализма. Кроме того, она полна динамизма и драматизма, создавая образ новых героев молодой страны.

Еще ближе к соцреализму как по идеологическому содержанию, так и по композиции картина этого же художника «Чтение красной книжки», где многофигурная сложная композиция передает вовлеченность в политику нового государства широких слоев населения разного возраста, пола и происхождения. Эта картина также отличается динамизмом и психологизмом, а также идеологическим содержанием, направленным на защиту интересов КНР и КПК.

Таким образом, можно отметить, что изменения, привнесенные пришедшими к власти коммунистами, трансформировали жэнь-у в более политизированный и реалистический жанр, ориентированный на массовую аудиторию и пропагандистские цели. Несмотря на значительное отклонение от традиционных канонов, многие художники жэнь-у сумели сохранить элементы китайской эстетики, продолжая развивать этот жанр в условиях новых идеологических требований. Следует отметить, что в обозначенный период живопись жэнь-у была достаточно однообразна, подходы, отличающиеся от соцреализма или классической живописи гохуа отклонялись и искоренялись.

Однако после проведения политики «Реформ и открытости» Дэна Сяопина многообразие стилей и форм вернулось в направление жэнь-у. Китайская живопись пережила заметные изменения, вернув себе больше творческой свободы и открывшись для влияний международного искусства. Художники получили больше свободы в выборе тем и стиля, что позволило им отойти от строгой идеологической направленности, характерной для периода Культурной революции. В живописи появились личные и повседневные темы, а также исследования индивидуальности и внутренних переживаний. Открытие Китая для мира позволило китайским художникам познакомиться с западными стилями, такими как абстракционизм, экспрессионизм и поп-арт, что привело к экспериментам и расширению палитры выразительных средств. Художники стали сочетать традиционные китайские техники с западными элементами, создавая гибридные стили. Появляются и развиваются новые стили, сочетающие в себе новейший опыт прошлых десятилетий, древнейшей истории классической живописи жэнь-у и различных западных веяний.

Хэ Цзяин (何家英) — современный китайский художник, признанный мастер жанра жэнь-у, специализирующийся на фигуративной живописи, которая соединяет традиционные китайские техники с элементами реализма. Его творчество объединяет классические традиции китайской живописи гохуа с современными художественными подходами, что делает его работы уникальными и узнаваемыми. Хэ Цзяин мастерски сочетает традиционные техники работы тушью и акварелью с реалистичной манерой изображения человеческой фигуры. На его полотнах можно увидеть тонкие, изящные линии, типичные для китайской живописи, и в то же время — точное анатомическое воспроизведение и внимание к деталям, присущее западному реализму [\[19\]](#). Хэ Цзяин также использует

тонкие цветовые акценты, придавая объем и глубину изображениям, что выделяет его стиль на фоне других мастеров китайской живописи. Он работает в технике гунби, предполагающей высокую степень детализации, аккуратные контуры и многослойность. Художник уделяет большое внимание изображению человеческих лиц и эмоций. Его фигуры выражают внутренние состояния и глубокие чувства, что приближает их к европейской психологической живописи.

При этом, в отличие от живописи середины XX в., в его картинах отсутствует идеологическая составляющая. В центре его творчества — образы женщин, часто в национальных костюмах и традиционных нарядах. Художник изображает женщин не только как символ красоты, но и как воплощение традиций и культуры Китая, продолжая традиции жанра ши-ньюй. Однако, помимо традиционных изображений юных красавиц, художник часто изображает простых людей, например, немолодых женщин. В стремлении отобразить жизнь реалистично, без преувеличенной изящности классической живописи жэнь-у или идеологического героизма живописи середины XX в., художники конца XX в., в том числе Хэ Цзяин, рефлексируют над темой жизни «маленького человека», нового лейтмотива китайского искусства. Это можно заметить в таких картинах, как «Тетушка Мижи» и «Директор улицы».

Также с началом политики реформ и открытости стала развиваться региональная живопись, отражающая жизнь малых народов. Здесь жанр жэнь-у также обладает своими особыми характеристиками. В пример можно привести картины Ши Голяна (史国良), художника, прославившегося своими работами в жанре фигуративной живописи и уникальным стилем, сочетающим традиции китайской живописи гохуа с элементами западного реализма. Ши Голян активно синтезирует западный реализм с традиционными китайскими методами, что придает его картинам характерную сложность и выразительность. В его работах виден глубокий интерес к реализму и детализированному изображению фигур, что роднит его стиль с европейскими реалистами. При этом он использует тонкие линии, которые характерны для китайской живописи. Его картины часто насыщены яркими цветами и тщательно прорисованными деталями, что отличается от типичной китайской гохуа, в которой акцент больше делается на минимализме и простоте [\[20\]](#).

Основной темой его работ является повседневная жизнь тибетцев и их культура. Он изображает сцены из жизни тибетского народа: портреты монахов, крестьян, пастухов, а также женщин и детей в национальной одежде. Работы художника передают теплоту и искренность этих людей, а также красоту и уникальность их культурного наследия. Ши Голян проявляет искреннюю любовь к тибетскому народу и культуре, его произведения полны уважения к их быту и обычаям. В этом проявляется его стремление запечатлеть красоту и особенности разных народностей Китая, сохраняя их уникальные черты и традиции.

Однако для конца XX в. характерны не только реалистические направления жэнь-у. После ослабления государственного контроля над искусством в живопись жэнь-у вновь вернулось влияние модернизма. Так, например, Ху Юнкай (胡永凯) сочетает в своих работах традиции китайской живописи и эстетику западного модернизма. Ху Юнкай известен своим свободным, экспрессивным стилем, который проявляется в динамичных мазках и ярких цветах. Его техника позволяет передавать эмоциональную насыщенность, сохраняя при этом легкость и ощущение спонтанности. Ху Юнкай известен своим особым подходом к цвету. В отличие от традиционной китайской живописи, где обычно доминируют приглушенные тона, он использует яркие, насыщенные цвета: красный,

оранжевый, жёлтый и синий. Его палитра придает картинам современную чувственность и выразительность, сохраняя в то же время их культурные корни. Композиция его работ часто асимметрична, что создаёт ощущение естественности и лёгкости. Он умеет находить гармонию в расположении фигур и пустого пространства, оставляя фон незаполненным или легким, что характерно для традиционной китайской живописи. Такая композиционная простота подчеркивает центральные фигуры и символику каждого изображения. Кроме того, в своих работах, написанных в стиле гохуа, он активно заимствует элементы западного модернизма, такие как стилизация форм и яркая цветовая палитра. Изображения женщин на его картинах, таких, как «Лунный фестиваль» отсылают к экспрессивной манере Модильяни.

Стоит отметить что важной чертой современной фигуративной живописи Китая, является то, что современные художники чаще рисуют с натуры ^[21], изображая реальных моделей и реальных жизненных обстоятельства, в то время как до XX в. живопись жэнь-у создавалась по принципу копирования классических изображений. Таким образом, современные картины жэнь-у не только отличаются большим реализмом и психологизмом, они также характеризуются большим разнообразием сюжетов, позволяя передавать чувства художника и отображать реальную жизнь. Следовательно, важнейшим изменением в жанре жэнь-у было не только изменение техники изображения человеческих фигур, перспективы, и использования насыщенных цветов, но и изменение его содержательной, смысловой составляющей, делая его более приближенным к жизни китайского народа и китайского общества.

Таким образом, в заключение следует отметить, что жэнь-у – это древнейший жанр китайской живописи, в XX в. прошедший через значительные трансформации. Ранее весьма традиционалистский, этот жанр в XX в. претерпел наибольшие изменения среди всех жанров традиционной китайской живописи гохуа.

Данный жанр менялся под влиянием как внешних (изучение китайскими художниками западных техник живописи) так и внутренних (изменение политической обстановки в стране) обстоятельств. Хотя живопись жэнь-у заимствовала у различных западных стилей, в том числе и у модернистских, наиболее значительное влияние на нее оказал реализм.

Современные художники часто привносят в жэнь-у элементы западного искусства, такие как объём и светотень, добавляя глубину и реализм. Большую роль стали играть анатомическая точность и динамичность изображений людей. Живопись начала стремиться к отображению реальной жизни, а не копированию образцов прошлого. Это позволило обновить жанр, пришедший в упадок к началу XX в., и вдохнуть в него новую жизнь. Для современного жанра жэнь-у характерно сочетание классических техник гохуа (использование тонких линий, традиционных материалов, недетализированного фона) с приемами западной школы живописи (реалистичность, глубина, динамизм).

Также в XX в. изменялась тематика картин. Они стали не просто ближе к реальности за счет рисования с натуры. Они отражали рефлексию авторов над событиями, происходившими со страной и народом. Все чаще героями картин становились не выдающиеся личности, а рядовые граждане и их жизнь. Таким образом, качественно изменилась не только форма, но и содержание картин.

Тем не менее, сохраняется уникальная самобытность жанра жэнь-у. Современное китайское искусство активно использует и переосмысливает традиции этого жанра. Сегодня художники обращаются к этому жанру, чтобы сохранить культурное наследие и

выразить новые идеи, присущие современному миру. Жэнь-у остаётся актуальным жанром, поскольку воплощает стремление китайского народа к развитию при сохранении тысячелетних культурных традиций.

Библиография

1. Lian D. *Art History, Narratology, and Twentieth-Century Chinese Art*. Routledge, 2024.
2. Рядчикова Ю. В. Устные и письменные формы развития эстетики традиционного китайского портрета // Общество и государство в Китае: XXXV науч. конф. – М.: Вост. лит. 2005. С. 257-262.
3. Белозёрова В. Г. Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Vol. 10. № 3. С. 398-418.
4. Панова О.С. Роль портретной живописи в придворной культуре Китая X–XI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 115-125.
5. Zheng J., Zhang S., Fan Z., Lin H., Leung Y. – S. Rediscovering Shanghai modern: Chinese cosmopolitanism and the urban art scene, 1912–1948 // *Urban History*. 2022. № 1. P. 1–35.
6. Ван Ц. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи. (конец 19 - начала 21 в.) // Культура и искусство. 2020. № 5. С. 27-46. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.5.32729 URL: https://e-notabene.ru/camag/article_32729.html
7. Янь Ж. Китайская живопись от традиции к современности // Философия и культура. 2023. № 5. С. 49-59.
8. Сун И Ц. Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической масляной живописи: конец XIX века — 1949 г. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4, ч. 1. С. 198-225.
9. Лю Т., Москалюк М.В. Китайская живопись начала XX века: от Ци Байши к синтезу восточного и западного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 193-203.
10. Rule T. Pan Yuliang Xu Beihong and the Revolution in Chinese Art // *Quadrant*. 2020. № Apr 01. Pp. 100-105.
11. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月. [Mao Цзэдун. Выступление на Яньаньском форуме по литературе и искусству. май 1942 г.]. URL: <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> (Дата доступа 06.11.2024).
12. 苏典娜. 再识"中西绘画,要拉开距离"——以方增先的人物画为例//.美术. 2023. №.3. P.36-43. [Су Дианна. Переосмысление «Китайская и западная живопись, нам нужно дистанцироваться»-на примере фигурных картин Фан Цзэнсяня // *Fine Arts*. 2023. № 3. С. 36-43.].
13. Andrews J. F.; Shen K. *The Art of Modern China*. Univ of California Press. 2012.
14. 杨威 李卓毅.现代中国写意人物画的再认识 //美与时代(下旬刊). 2022.№12. P.231-247 [Ян Вэй и Ли Чжои Переосмысление современной китайской живописи от руки // Красота и времена. 2022. № 12. С. 231-247].
15. Чжао Цз. Влияние русского реализма на китайскую живопись // Миссия конфессий. 2023. № 12-3 (68). С. 45-48.
16. Богаделина М.Е. Особенности развития жанра "жэнь-у" в XX–XXI вв. //Манускрипт. 2018. № 11-1 (97). С. 134-137.
17. Ho Ch. *Drawing from Life: Sketching and Socialist Realism in the People's Republic of China*. Oakland: University of California Press, 2021.

18. 孙哲. 论农民形象在米勒与方增先作品中的艺术表现 // 中国民族博览. 2023. № 10. Р. 212-215 [Сунь Чжэ. О художественном выражении крестьянских образов в произведениях Милле и Фан Цзэнсяня // China Ethnic Expo. 2023 № 10. Р. 212-215.
19. 何家英. 何家英作品. // 中国画画刊 2023. № 3.1-16. [Хэ Цзяин. Работы Хэ Цзяина // Китайская живопись. 2023. № 3. С. 1-16].
20. Ван С. Принципы цветооформления в китайской живописи и росписи керамики // Философия и культура. 2023. № 8. 2023. С. 139-147.
21. 马健萍. 现代写意人物画及其造型问题分析——评《写意人物画创作研究》// 中国教育学刊. 2022. № 2ю Р. I0043-I0043. [Ма Цзяньпин. Анализ современной живописи фигур от руки и проблем ее моделирования-Комментарий к «Исследованию создания рисования фигур от руки» // Китайский образовательный журнал. 2022. № 2. С. I0043-I0043.]

Результаты процедуры 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 «Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в XX веке», в которой проведено исследование исторического развития и современного состояния традиционного жанра китайской живописи.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что жэнь-у – это древнейший жанр китайской живописи, прошедший в XX веке через значительные трансформации. Ранее весьма традиционалистский, этот жанр в XX в. претерпел наибольшие изменения среди всех жанров традиционной китайской живописи гогуа. Автором отмечено влияние как внешних (изучение китайскими художниками западных техник живописи) так и внутренних (изменение политической обстановки в стране) факторов, способствовавших трансформации.

Актуальность исследования обусловлена важностью жанра жэнь-у для понимания культурных и художественных изменений, произошедших в китайском обществе в эпоху масштабных социальных и политических трансформаций. В статье автором уделено значительное внимание актуальности и значимости. Им приведено несколько аргументов: исследование эволюции жэнь-у позволяет глубже понять, как традиционные художественные формы адаптировались к новым идеологическим условиям и задачам, когда на первый план выходили темы национального единства, патриотизма и социалистических ценностей; помогает раскрыть, как художники использовали жанр для отражения изменений в обществе, сочетая традиционные техники с элементами западной реалистической живописи; жэнь-у не только отражает художественные тенденции XX в., но и демонстрирует эволюцию китайской культурной идентичности, трансформировавшейся под воздействием глобализации и взаимодействия с Западом. Теоретическая значимость заключается в том, что изучение этого жанра носит междисциплинарный характер и позволяет исследовать уникальный путь китайской культуры, который сочетает глубокое уважение к прошлому и готовность к переменам.

Соответственно, цель данного исследования заключается в изучении динамики развития жанра жэнь-у в китайском культурном контексте. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: изучение принципов и основных характеристик и техник китайской фигуративной живописи жэнь-у; исследование философских основ китайской живописи; выявление влияния социокультурных факторов на трансформацию традиционного китайского искусства; анализ особенностей и техники современной китайской фигуративной живописи жэнь-у.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы анализа и синтеза, дедукции и индукции, так и историко-культурный анализ и компаративный анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских и зарубежных искусствоведов как Янь Ж., Чжао Цз., Белозёрова В.Г., Рядчикова Ю.В. и др. Эмпирической базой послужили произведения современных китайских художников

К сожалению, в статье отсутствует анализ научной обоснованности изучаемой проблематики. Как отмечает сам автор, научная новизна его исследования заключается в следующем: предложена систематизация развития жанра жэнь-у в XX веке, показана зависимость изменений как от внешнего, так и внутреннего влияния; исследование охватывает все этапы развития живописи жэнь-у в XX века; обозначены основные направления эволюции жанра как в визуальном, так и в содержательном плане; рассмотрено творчество художников различных поколений, изучены преемственность и новшества в этом жанре.

Для достижения цели исследования автором раскрыта сущность, основные характеристики и техники выполнения произведений искусства в жанре жэнь-у, обозначено его философское обоснование, проведен поэтапный исторический анализ его возникновения со времен династий Хань и Тан.

Особое внимание автор уделяет развитию фигуративной живописи жэнь-у в XX веке, так как, с позиции автора, данный период отличается глубокими социальными и культурными изменениями, произошедшими в китайском обществе. В условиях трансформации политической системы и поиска нового национального самосознания живопись жэнь-у получила второе дыхание, становясь средством выражения не только исторических образов, но и актуальных реалий китайской жизни.

В исследовании автором представлена периодизация развития живописи в XX веке, в которую включено три этапа: с начала XX в. до образования КНР в 1949 году, с момента образования КНР до объявления «Политики реформ и открытости» и с начала «Политики реформ и открытости» до конца XX века. На каждом этапе автор прослеживает эволюцию жанра жэнь-у на фоне внутренних изменений и внешнего влияния. Как отмечает автор, в начале XX века были сформированы две противоположные реформационные школы живописи жэнь-у: модернистская и реалистичная. В качестве примеров особенностей каждой из школ автором приведены описания творчества художников, явившихся знаковыми в каждом этапе развития жанра жэнь-у в XX веке: Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Фан Цзэнсянь, Ши Голян, Ху Юнкай.

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 влияния различных социально-политических факторов и межкультурного взаимодействия на трансформацию традиционного искусства 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, в том числе и иностранного, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, но автору следует оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и

редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.