

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.28>

Богаделина Мария Евгеньевна

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА "ЖЭНЬ-У" В XX-XXI ВВ.

Статья посвящена специфике жанра "жэнь-у" в современном изобразительном искусстве Китая. Представленные в ней сведения дополняют и расширяют существующие представления о китайской фигуративной живописи, созданной в XX-XXI вв. На примере работ современных художников, хорошо известных в Китае, но практически неизвестных российской аудитории, анализируются стилистические и технические изменения, затронувшие художественно-выразительный язык жанровой живописи. В процессе изучения заявленной темы выявлены коренная переоценка роли человека, утверждение ценности личности и её переживаний, долгое время остававшихся не востребованными в китайском изобразительном искусстве.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/28.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 1. С. 134-137. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Таким образом, оппозиция «персонажи-бесы» – Борис Годунов держится на связи-противостоянии конфликтного характера, основанной на мотиве деструкции, на котором, в свою очередь, зиждется вся картина апокалипсиса Годуновского мира.

Список источников

1. **Байбурин А. К.** Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 239 с.
2. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд-е 2-е. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. **Бериглазова Е. В.** Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – нач. XX веков: дисс. ... к искусствоведению. Магнитогорск, 2017. 280 с.
4. **Лихачев Д. С.** Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. 566 с.
5. **Мифы народов мира:** энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. 688 с.
6. **Мусоргский М. П.** Борис Годунов: клавир. Л.: Музыка, 1976. 447 с.
7. **Мусоргский М. П.** Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
8. **Парин А. В.** Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. 464 с.
9. **Ручьевская Е. А.** «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2005. 388 с.
10. **Хубов Г. Н.** Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.

M. P. MUSSORGSKY'S OPERA "BORIS GODUNOV": RELATIONS BETWEEN "CHARACTERS-DEMONS" AND A SOVEREIGN IN THE CONTEXT OF FOLK LAUGHING CULTURE

Beriglazova Ekaterina Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism
Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
katerina25.83@gmail.com

The article examines the artistic images of "characters-demons" from M. P. Mussorgsky's opera "Boris Godunov" in the context of folk laughing culture. The paper provides their musical characteristic emphasizing the frequent use of dance themes and scherzo intonations. The author identifies semantic and dramaturgic functions of these personages and their relations with the personage-bearer of supreme power – Boris Godunov. Finally, the author concludes how the traditions of folk laughing culture are represented in the Russian opera, which refers to the folk drama genre. The researcher discovers the basic motive and nature of the relations between the artistic images of "characters-demons" and tsar Godunov.

Key words and phrases: personage; collective personage; "character-demon"; laughing culture; parody; travesty genre; lower counterpart; laughing counterpart; "Boris Godunov".

УДК 7; 75.03

Дата поступления рукописи: 22.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.28>

Статья посвящена специфике жанра «жэнь-у» в современном изобразительном искусстве Китая. Представленные в ней сведения дополняют и расширяют существующие представления о китайской фигуративной живописи, созданной в XX-XXI вв. На примере работ современных художников, хорошо известных в Китае, но практически незнакомых российской аудитории, анализируются стилистические и технические изменения, затронувшие художественно-выразительный язык жанровой живописи. В процессе изучения заявленной темы выявлены коренная переоценка роли человека, утверждение ценности личности и её переживаний, долгое время остававшихся не востребованными в китайском изобразительном искусстве.

Ключевые слова и фразы: современное китайское изобразительное искусство; жэнь-у; жанровая живопись в современном Китае; китайская фигуративная живопись; традиции и новаторство в современной китайской живописи.

Богаделина Мария Евгеньевна

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
maryqiuri@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ЖЭНЬ-У» В XX-XXI ВВ.

До XX в. жанр «жэнь-у» («люди и вещи») вызывал у профессиональных китайских художников слабый интерес. На фоне необъятной вселенной, чьё величие запечатлели пейзажи, фигура человека казалась невзрачной и невыразительной. Единственным лицом, достойным изображения, считался «сын неба» – император. Кроме него подобной чести удостаивались выдающиеся философы, художники и поэты, хотя к их портретам относились значительно проще. В целом же было принято соотносить жанр «жэнь-у» с любочными картинами, уравнивая его не с высоким искусством, а с народным творчеством.

После падения династической власти фигуративная живопись Китая испытала стремительный взлёт. Обучение в школах академической живописи больше не ограничивалось изучением традиционных техник работы тушью, но акцентировало внимание на западноевропейской манере и создании набросков. Новая образовательная система вырастила несколько поколений художников, специализирующихся на реалистическом портрете.

Цель статьи – исследовать произведения жанра «жэнь-у», созданные в XX-XXI вв. К основным задачам относятся:

1. Продемонстрировать изменение отношения к жанровой живописи на примере работ китайских художников XX-XXI вв.
2. Предоставить краткий анализ стилистических приёмов и технических средств, используемых при создании произведений жанра «жэнь-у».
3. Выявить и проанализировать те аспекты, которые отличают картины современных художников «жэнь-у» от традиционных фигуративных изображений.

Актуальность темы состоит в том, что в рамках отечественного искусствоведения китайская фигуративная живопись, созданная во второй половине XX – начале XXI в., остаётся практически неизученной. Новизна статьи заключается в анализе тех аспектов современных произведений жанра «жэнь-у», которым в русскоязычных источниках уделено недостаточно внимания.

Одним из наиболее интересных художников, работающих в жанре «жэнь-у», является Фан Цзэнсянь (*Fang Zengxian*, родился в 1931 г.) Во время культурной революции он изучал анатомию, создавая работы, в которых успешно совмещал западное конструктивное построение фигуры человека с экспрессивностью жанра «жэнь-у». В Китае он стал известен как основоположник фигуративной живописи в неочжэцзянском стиле.

Слава пришла к Фану в возрасте двадцати пяти лет. Его картина «В каждое зерно вложено кропотливое усилие» потрясла художественные круги, тут же распространившись по всей стране под видом агитационных листовок. Обретя широчайшую известность, работа превозносилась как достойный подражания пример для всей китайской фигуративной живописи. В 1964 г. произведение Фана «О красной книжечке» было высоко оценено Цай Жохуном (*Cai Ruohong*, 1910-2002 гг.), главой Ассоциации китайских художников. Он охарактеризовал картину как самую значимую из всех, что принадлежат к жанру «жэнь-у» [8, p. 162].

Ранние работы Фан Цзэнсяня главным образом состояли из иллюстраций к литературным произведениям. Однако художник вскоре понял, что живопись тушью привлекает его больше, и посвятил себя изображениям людей. Однажды он сказал: «Власти просят как можно чаще рисовать современный тип человека, чтобы устранить нехватку реальных персонажей в фигуративной живописи. Я считал это долгом перед страной, которую безмерно люблю... С одной стороны, я всегда мог обратиться к обширному наследию реалистического письма. С другой стороны, мне повезло учиться у Ван Гэи (*Wang Geyi*, 1879-1988 гг.). Наблюдая за его работой, я мог видеть не только реальные объекты изображения, но подмечать всякое движение Вана. Моё внимание пленяло то, как он держит кисть, стоит и ходит. Казалось, каждый его жест учит меня чему-то новому» [6, p. 316].

При создании картины «Ласковое дуновение морского бриза» Фан попытался использовать стиль «цзинь-ши» («эпиграфический»), свойственный жанру «хуа-няо» («цветы и птицы»), в фигуративной живописи. Линии и цветочные пятна чуть угловатые и аккуратно наложены слой поверх слоя. Лицо и фигура девушки выполнены в характерной для жанра «хуа-няо» «бескостной» манере и создают образ неуловимого видения, что так разнится с конкретностью картины «В каждое зерно вложено кропотливое усилие».

Ван Цзыу (*Wang Ziyu*, родился в 1936 г.) сформировал художественную манеру после тщательного изучения работ Ци Байши (*Qi Baishi*, 1864-1957 гг.) и Хуан Биньхуня (*Huang Binhong*, 1865-1955 гг.). Его живописный язык вобрал многие черты и технические приёмы этих мастеров. Не меньшим источником вдохновения Вана послужила и теория западного искусства. Освоив жанры «жэнь-у», «хуа-няо» и «шань-шуй» («горы и реки»), он создал свободный и узнаваемый стиль письма, служащий лучшей характеристикой его индивидуальности.

Ван обладает особым подходом к созданию картины: он рисует её очень долго. Большинству художников, работающих в традиционной живописной технике тушью, несвойственен подобный метод. Для них первостепенное значение имеет спонтанность движения кисти, позволяющая передать самое первое и самое яркое впечатление об изображаемом предмете. Однако Ван Цзыу придерживается иного мнения. Профессор Вань Цинли, позировавший художнику, говорил: «Он обладает уравновешенным и спокойным характером, данным от природы. Такое врождённое качество не поддаётся изменению и не может быть симитировано» [Ibidem, p. 290]. Изысканные картины Вана создаются ценой скрупулёзного труда: сосредотачивая все усилия перед нанесением единственного штриха, он добивается деликатной сдержанности изображения.

Чжоу Сыцун (*Zhou Sicong*, 1939-1996 гг.) унаследовала манеру реалистичного портрета от учителя Цзян Чжаохэ (*Jiang Zhaohe*, 1904-1986 гг.), чьи работы отличаются фактурностью живописных мазков. Чжоу тонко улавливала особенности личности портретируемого, запечатлевая его яркий образ на картине. В её обращении с кистью сквозило новаторство, энергия и выразительность.

Творческие поиски завели Чжоу в Цзяннань. В Дяньбай, прибрежном городе провинции Гуандун, она впервые увидела дочерей местных рыбаков, облачённых в необычные одежды [5, p. 124]. Их образы вдохновили Чжоу на создание множества набросков, послуживших основой для будущих картин. Одной из них стала работа «Краткий миг в Баньна», изображающая двух девушек. Их образы в равной мере кажутся принадлежащими миру реальному и миру идеи. Фигуры и черты лиц прописаны с особым тщанием, они передают ощущения близости к земной жизни. Однако созвучность природе, в которой травы перекликаются с тонами и линиями длинных юбок, а полные спелых фруктов корзины символизируют изобилие и плодородие, уводит изображение от действительности к архетипическим представлениям о женственности. В этом двойственном характере образов особое очарование картины Чжоу Сыцун.

Чжоу прекрасно рисовала по памяти. Весной 1978 г. Лу Яньшао (*Lu Yanshao*, 1909-1993 гг.) был приглашён министерством иностранных дел в Пекин. Он посетил Пекинскую академию изобразительного искусства, где читал лекцию о техниках пейзажной живописи. На следующий день Чжоу Сыцун показала ему портрет, созданный ею по одним только воспоминаниям. Подобная практика является фундаментальной для художника традиционной китайской живописи.

После того как в 1989 г. ушёл из жизни Ли Кэжань (*Li Keran*, 1907-1989 гг.), один издательский дом принял решение опубликовать альбом, который бы сопровождала не фотография, а набросок с изображением Ли. Чжоу настояла на том, что выполнит эту работу, однако скончалась спустя несколько дней после принятия заказа. «Портрет Ли Кэжана» был найден её мужем Ли Чэнем (*Li Chen*, 1935-2004 гг.), когда он разбирал вещи покойной супруги [4, р. 73]. Работа была завершена в самые тяжёлые часы жизни художницы, когда от физической боли и психологического расстройства Чжоу едва могла держать кисть, контролируя её движения лишь двумя пальцами. Это контурное изображение Ли Кэжана в полный рост сбоку, держащего портфель с рисунками, стало последней работой Чжоу Сыцун.

Пэн Сяньчэн (*Peng Xiancheng*, родился в 1941 г.) с ранних лет увлекался живописью. Во времена культурной революции он создал огромное число пропагандистских работ, иллюстраций и рисунков по заказу правительства. В качестве сюжета картин Пэн часто использует древнекитайскую поэзию и стихотворения в жанре «цзы». Он известен как мастер, работающий в технике «бескостных точек» и «помо» (добавление воды для размытки нанесённой, но ещё не высохшей туши). Любимыми объектами его изображения являются лошади и люди. Для Пэна тушь служит проводником сильнейших внутренних переживаний, что определило его тяготение к спонтанной работе кистью.

После того как профессор Вань Цинли увидел картину Пэна «Путешествие императора Мин из династии Тан в Сычуань», выполненную в стиле «сине-зелёного пейзажа», он написал поэтические строки, которым приведён следующий прозаический перевод: «На долгие годы погрузился в забвение император Мин, бегущий в Сычуань. Теперь можно долго гадать, были ли генерал Сяо Ли реальным человеком или выдуманным персонажем. Пустая парча возлежит в заброшенном захоронении в Цзючжоу, а дух сомнения прячется в складках яркой одежды. Картина не поможет зрителю проникнуть в тайны истории, так не лучше ли наслаждаться зеленеющим пейзажем? Хотя многие годы истории живописи, насчитывающей более тысячи лет, потеряны безвозвратно, современным художникам вовсе не обязательно во всём уступать мастерам древности» [6, р. 332].

В ответ на эти строки Пэн нарисовал картину «Придворная дама Мин покидает страну», которую подарил Ваню. Примечательно, что саму придворную даму художник скрыл от глаз зрителя за стенами повозки, однако изобразил многочисленную свиту, подтверждающую её присутствие на картине. Вань остался очень доволен подарком, написав другое стихотворение: «С древних времён и поныне многие художники побывали в гробнице Чжаоцзюнь, но никто из них не создал произведения, подобного этому. Чтобы дорожная пыль не раздражала полные слёз глаза, дама прячется за вуалью. Останки мертвецов брошены под растущие по краям дороги кусты; верблюды окутаны мглой, подступающей со всех сторон. Лицо и голос дамы постепенно растворяются вдалеке, оставляя смутное настоящее, в котором имперский музыкант при дворе Хань играет на красной пипе» [Ibidem].

Ху Юнкай (*Hu Yongkai*, родился в 1945 г.) долгое время работал в Шанхайской анимационной студии, где отвечал за художественное оформление мультфильмов, впоследствии заслуживших множество наград и призов. Его изобразительная манера поистине уникальна, а потому быстро привлекла к себе внимание, а вслед за ним и признание. Плоскостные композиции из незамысловатых штрихов и линий, узкие мостики над рекой, белые стены домов с серыми черепичными крышами, ткани с голубыми узорами, женщины из Сучжоу и Ханчжоу – вот те основные образы и мотивы, которые так часто составляли основу фигуративной живописи Ху Юнкай.

Приехав в Гонконг в 1988 г., Ху вскоре получил приглашение отправиться в путешествие по Америке и Европе как свободный художник, изучающий искусство Запада. После этой поездки из-под кисти Ху стали выходить произведения, в которых и плавность изгибов линий, и мягкость цветовых решений вызвали ощущение соприкосновения с картиной очень интимного и утончённого мира. Кроме того, в этих работах чувствуется связь с наследием европейской культуры. Так, например, в изображении красавиц из города Цзяннань, спешащих по своим делам, улавливается лёгкая тень меланхолического настроения, свойственного женским образам А. Модильяни. Впрочем, нельзя говорить о том, что художник отвернулся от собственных корней, позабыв о традициях китайского искусства. На его картинах часто встречаются прекрасные предметы керамики эпохи Сун или мебели династии Мин, изысканные цветы, птицы, насекомые, рыбы, кошки и собаки. Их присутствие является не только отсылкой к характерным мотивам классической китайской живописи, но и средством оживить картину, наполнить её удивительной жизненной силой и естественностью.

Ли Шинань (*Li Shinan*, родился в 1940 г.) известен как мастер живописи «се-и» («живопись идеи»). Стиль его работ узнаваем благодаря свободной манере нанесения туши и цвета, лежащих на бумагу сложными и рваными линиями. Парадокс его творчества заключается в том, что очертания его изображений, будь то люди, растения или природа, составляют нарочито бесформенные пятна размытой туши и прерывающиеся мазки.

Ли использует язык традиционной живописи, чтобы создать эффект отсутствия контура, характерный для кисти китайских художников. Однако его подход существенно отличается от того, что ранее применялся в искусстве. В распадающихся и дёрганных чертах картин Ли ощущается тоска по уединённым горным тропам, навсегда утраченным для жителя современного мегаполиса. В заметке к серии картин «Жизнь в горах» Ли написал: «Возможно, некоторые люди хотят сбежать из шумного города обратно к природе. Однако для тех,

кто смотрит на жизнь здраво, побег видится не более чем мечтой. Говоря откровенно, человек добровольно решился на изгнание, чтобы сохранить иллюзию главенства над миром и собственной судьбой» [10, p. 266].

Ли воспринимает свои работы как поэтичный, а вместе с тем и ироничный взгляд на человека, не знающего, как высвободиться из собственноручно выкованных цепей. Герои его картин «танцуют, потрясая лысой головой, выбрасывая голые ступни и распахивая робу» [Ibidem]. Их лица напоминают грубо вытесанные маски, на которых выделяются только глаза. Человек на картинах Ли – духовный символ, а его эмоции, проскальзывающие в движениях, жестах и выражении глаз, – мистический голос гор.

В ходе произведённого системного искусствоведческого анализа автор приходит к выводу, что центральным объектом современной китайской живописи является не только непознанная и необъятная вселенная, но и экзистенциальные проблемы человека. Его роль осталась прежней: так как он не имеет возможности оказывать миру сопротивление, ему остаётся лишь наблюдать и подстраиваться. Однако изменилось отношение художника к человеку: теперь его перипетии воспринимаются на личном уровне, сочетая сочувствие и восхищение непоколебимостью перед трудностями. Этим объясняется возросший интерес к жанру «жэнь-у».

Расширился спектр средств художественной выразительности: использование стилистических приёмов, характерных для других жанров «го-хуа»; эксцентричная манера работы с тушью; экспрессивность изображения, достигаемая через колорит, композицию, линию; сочетание техник «го-хуа» с приёмами западной живописи.

Художников больше не сковывает унижительная оценка фигуративной живописи, определявшая её как недостойную кисти настоящего мастера. Если в традиционной живописи «жэнь-у» человек воспринимался не как личность, но как символ и носитель определённой идеи, то современные авторы заинтересованы в выражении его индивидуальности. Одни художники тяготеют к экспериментам в области сочетания жанра с элементами западноевропейского портрета, другие – к драматическому раскрытию конфликтов между личностью и обществом или его средой обитания. Однако и тем, и другим присуще понимание значимости человека и его душевных переживаний.

Таким образом, автор статьи представил новую интерпретацию жанра «жэнь-у», достигнутую посредством системного искусствоведческого анализа. Кроме того, он впервые ввёл в научную практику отечественного искусствоведения произведения неизвестных или малоизученных в России китайских художников, тем самым способствовал дальнейшему изучению их творчества в контексте современной культуры Китая.

Список источников

1. **Духовная культура Китая:** энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том / под ред. М. А. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6 (дополнительный). Искусство. 1031 с.
2. **Ларошфуко Ф., Паскаль Б., Лабрюйер Ж.** Максимы. Мысли. Характеры / под ред. С. Брахмана и М. Ваксмахера. М.: Художественная литература, 1974. Т. 42. Средние века. Возрождение. XVII век. 543 с.
3. **Gao Minglu.** Inside Out: New Chinese Art. California: University of California Press, 1998. 204 p.
4. **The collection from Shanghai Chinese Painting Academy.** Shanghai: Shanghai Chinese Painting Academy, 2005. 211 p.
5. **「超越概念」: 2012 新工笔文收集 / 载杭春晓主编.** 天津: 天津美术出版社, 2012. 246 页 (Surpassing the concepts: 2012 Collection of Gongbi Style / ed. by Hang Chunxiao. Tianjin: Tianjin Fine Arts Publishing House, 2012. 246 p.).
6. **存念: 萬青芳珍藏師友饋贈書畫印.** 香港: 康樂及文化事務署, 2013. 352 页 (Bonds of Memory: Wan Qingli's Collection of Chinese Art Given by His Teachers and Friends. Hong Kong: Leisure and Cultural Services Department, 2013. 352 p.).
7. **笔墨新境: 「新文人」与「后文人」 // 画刊.** 2011. 第1期. 第6-11 页 (New Level of Sophistication of Brush and Ink: "New Literati" and "Post Literati" // Painting Periodical. 2011. Vol. 1. P. 6-11).
8. **吕澎.** 美术的故事: 从晚清到今天. 北京: 北京大学出版社, 2010. 456 页 (Lü Peng. Story of Art: From Late Qing Dynasty to Present. Beijing: Peaking University Press, 2010. 456 p.).
9. **谁的「水墨」? 何为「水墨」? — 《「当代水墨与美术史视野」国际研讨会》述评 // 库艺术.** 2011. 第18期. 第109-115 页 (Whose "Ink and Wash Art"? What is "Ink and Wash Art"? – A commentary on "Contemporary Ink and Wash Art and the View of Art History" // KUART. 2011. Vol. 18. P. 109-115).
10. **原道 – 中國當代藝術的新概念.** 香港: 康樂及文化事務, 2013. 352 页 (The Origin of Dao – New Dimensions in Chinese Contemporary Art. Hong Kong: Leisure and Cultural Services Department, 2013. 352 p.).

SPECIFICITY OF 'RÉNWÙ' GENRE DEVELOPMENT IN THE XX-XXI CENTURIES

Bogadelina Mariya Evgen'evna

*Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
maryqiuri@gmail.com*

The article considers the specificity of 'rénwù' genre in the modern Chinese visual art. The information presented by the author supplements and broadens the existing conceptions of the Chinese figurative painting of the XX-XXI centuries. By the example of the works of modern painters well known in China but practically unknown to the Russian audience the author analyses stylistic and technical changes, which influenced the artistic-expressive language of the genre painting. The analysis indicated radical re-evaluation of human's role, strong emphasis on individual and his/her feelings, which have been neglected in the Chinese visual art for a long period.

Key words and phrases: modern Chinese visual art; 'rénwù'; genre painting in modern China; Chinese figurative painting; traditions and innovations in modern Chinese painting.