

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО ЖИВОПИСЦА ЦЗИНЬ ШАНЬИ

Тяньцюань Лю

Институт национального искусства и культурной политики КНР, г. Пекин, Китайская Народная Республика

В статье рассматривается творчество китайского художника Цзинь Шаньи (р. 1934) – одного из родоначальников масляной живописи в Китае. Творческие эксперименты мастера, знание европейских традиций в области изобразительного искусства, а также освоение русской художественной школы вписали имя Цзинь Шаньи в галерею лучших художников современного Китая. В статье рассматриваются основные направления творчества мастера, упоминаются самые яркие работы в его художественном наследии, анализируются этапы развития таланта. Важным аспектом изучения творчества художника является обращение к его литературным записям, направленным на анализ творческих задач, которые ставил перед собой Цзинь Шаньи. Изучая язык масляной живописи, активно внедряя данную технику в художественное образование своей страны, Цзинь Шаньи сумел рационально переосмыслить и выделить самое ценное в западноевропейской реалистической системе, в российском реализме и западноевропейском модернизме. Важнейший итог его творчества состоит в том, что он постоянно находился в диалоге с национальными традициями Китая. Его собственные художественные исследования привели к появлению нового стиля «неоклассики», который в дальнейшем приобрел широкую популярность в живописном искусстве Китая.

Ключевые слова: Цзинь Шаньи, китайское изобразительное искусство, живопись, модерн, художник, Китай, советское искусство, творческий эксперимент, копирование.

Введение

Разностороннее внимание к китайскому искусству в российском искусствознании повышается по мере усиления взаимодействия двух великих культур в творчестве, науке, политике, экономике, промышленности. Вопрос выявления и анализа процессов взаимовлияния китайской и российской художественных школ рассматривается исследователями в разных аспектах, но до сих пор не исчерпан. В связи с этим обращение к жизни и творчеству Цзинь Шаньи (р. 1934) – ведущего мастера второй половины XX века, бывшего ректора Пекинской академии изящных искусств (CAFA, 1987–2001) – представляет актуальный научный интерес, так как является ярким примером творческого взаимодействия китайских мастеров с российскими и общеевропейскими традициями, показывает основные этапы развития масляной живописи в Китае. В данной статье вводятся в научный обиход и анализируются материалы, практически неизвестные в российском контексте, потому что принадлежат преимущественно китайским ученым. Кроме того, используются цитаты из воспоминаний художника, переведенные автором исследования, что значительно расширяет представление о масштабах уникальной личности живописца Цзинь Шаньи. Цель данного исследования – показать неопределимый вклад живописца в развитие изобразительного искусства Китая XX – начала XXI века и технику китайской масляной живописи. Следовательно, задачами становятся выявление основных этапов его творчества и определение ключевых аспектов влияний, заимствований и пе-

реработок различных тенденций искусства Запада и России на основе китайского мироощущения.

Обзор литературы

Сначала советское, а позже российское искусство оказало значительное влияние на китайских мастеров, работающих в технике маслом. В течение нескольких десятков лет многие специалисты проводили междисциплинарные исследования китайского искусства в целом, а также отдельных проблем сложения искусства масляной живописи. Из наиболее фундаментальных трудов российско-го искусствознания отметим работы Н. Виноградовой [1]. Западноевропейская традиция изучения китайского искусства наиболее интересно представлена в трудах коллекционера и искусствоведа Майкла Салливана [2]. Основательный труд по истории китайской живописи принадлежит Юй Дин и Чжао Ли, несмотря на то что в основном рассматривается традиционное искусство, в искусстве XX века выделяется роль художника Цзинь Шаньи [3]. С разных ракурсов советско-китайские художественные связи и история китайской живописи XX века изучались такими учеными, как Л. Кузьменко, М. Неглинская, Т. Пострелова, К. Разумовский. Также отметим наиболее важные труды китайских исследователей, таких как Лю Никан, Лю Чунь, Люй Пэн, Чжао Ли и Юй Дин. Многие из них обозначают вклад художника Цзинь Шаньи в развитие китайской культуры XX века в целом и масляной живописи в частности. Основные этапы истории развития масляной живописи в Китае рассматривает Шуй Чжоутянь [4].

Методы исследования

Методы исследования современного китайского искусства достаточно серьезно проработаны в публикациях молодых китайских ученых, окончивших аспирантуры в российских вузах, например: Му Кэ «Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века» [5]; Чэнь Чжэнвэй «Китайская реалистическая живопись XX века» [6], который ориентируется на процессы взаимодействия с российской школой; Ван Фэй «Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса» [7]. Применяемый в данной работе сравнительно-исторический анализ позволяет характеризовать и объяснять различные причины появления отдельных тенденций в творчестве Цзинь Шаньи, а комплексный искусствоведческий анализ отдельных произведений масляной живописи раскрывает их своеобразие и уникальность.

Результаты и дискуссия

Художник Цзинь Шаньи получил серьезное профессиональное образование в области академической живописи, окончив сначала среднюю школу при Центральной академии изящных искусств, а затем магистратуру. В 1954 году он, будучи аспирантом, впервые написал этюд маслом, назвав его «Ученица средней школы» (рис. 1). Примечательно, что эта работа была создана в студенческом общежитии. Цзинь Шаньи осваивал технику масляной живописи самостоятельно, потому что основными профессиональными дисциплинами китайских студентов в то время были акварель и традиционные изобразительные техники. Национальная художественная система образования не предусматривала преподавания студентам тонкости цветовых отношений в работе маслом, поэтому Цзинь Шаньи в области цветоведения полагался только на собственное чутье и вкус.

В следующий год после создания «Ученицы средней школы» молодой живописец обучался на двухгодичных курсах масляной живописи художника Максимова, который учил в Пекине молодых людей по методу Павла Чистякова¹. Позже Цзинь Шаньи вспоминал, что в магистратуре он обучался по французской системе, представленной Сюй Бэйхуном, в которой большое внимание уделялось анатомии, пространству, объему. При всех плюсах «французской школы» у нее был существенный недостаток – в ней отсутствовало понятие «композиция». Как только Цзинь Шаньи стал изучать живопись по русской методике, у него радикально изменился подход к наблюдению. Картина, как он говорил, «переместилась» с по-

верхности «на внутреннюю сторону», т. е. стала раскрывать внутренний мир художника. Благодаря школе Максимова молодой китайский мастер получил крепкие знания в области эскиза, масляной живописи, но самое главное – цветоведения. По его признанию, до этого он не понимал отношений цветов.



Рис. 1. Цзинь Шаньи. Ученица средней школы. 1954. Размер не известен. Холст, масло²

Fig. 1. Jin Shanyi. High school student. 1954. Size unknown. Oil on canvas

После 1956 года основным способом работы для Цзинь Шаньи стало рисование с натуры. Он считал, что использование пейзажей и людей в качестве объектов изображения дает очень богатые и интересные возможности для масляной живописи. Этому методу он оставался верен до конца своей жизни, считая, что натура позволяет выстроить правильные взаимосвязи между цветовой и формальной композицией, и если цветовые отношения найдены правильно, то другие соотношения тоже будут верны.

В 1950-х годах система художественного образования Китая переживала процесс реформирования, который был связан и с введением основ масляной живописи, и с овладением рисования с натуры, и с освоением метода копирования. Цзинь Шаньи поддержал эту реформу, в результате чего техника масляной живописи через достаточно непродолжительное время стала считаться классической в китайском изобразительном искусстве.

Цзинь Шаньи, приветствуя эти нововведения, особое внимание уделил копийной практике. Он полагал, что хорошая копия, написанная маслом, дает замечательный опыт работы и над композицией, и над цветовыми отношениями. Одна

¹ 1950–1960-е годы были уникальным периодом развития китайского реализма в масляной живописи, что связано с преподаванием в КНР Константина Мефодьевича Максимова (1913–1994), советского живописца, педагога, Народного художника РСФСР, Лауреата Сталинских премий (1950, 1952). Максимов в обучении применял методику П. П. Чистякова. Многие одаренные студенты в эти годы получали образование в СССР.

² Все представленные в статье репродукции картин художника взяты из открытого интернет-источника: URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1714740057438828839&wfr=spider&for=p_

из самых интересных копий художника, относящаяся к этому времени, связана с холстом «Статуя Цзинь Цзинхана» кисти советского художника Мельникова. Как позже вспоминал Цзинь Шань, в период работы над полотном собственная копия его вполне удовлетворяла, но по прошествии времени он увидел в ней много проблем, связанных с непохожестью на оригинал.

Работая в технике копирования, Цзинь Шань считал, что этот метод сосредотачивает внимание художника на решении цветовых проблем, поэтому он поставил перед собой задачу – совершенствовать свои навыки в этом направлении. Он предпринял поездку в Дуньхуан, чтобы скопировать древние фрески и погрузиться в традиционные методы китайской живописи для обретения новых знаний и расширения своего мастерства. Отметим, что старинные фрески Дуньхуана были повреждены, почернели от дыма, но богатство пятен на стенах привлекло его, и он реалистичным методом в масляной живописи полностью воспроизвел фрески.

Прикоснувшись к национальному искусству, Цзинь Шань отмечал, что европейское искусство, хоть и создано усилиями разных стран, тем не менее, имеет целостное единообразие, схожее направление творческого мышления. Различия между искусством, например, поляков, немцев, англичан незначительны, общего больше, чем различий. Это же рассуждение распространяется на русское искусство, созданное из синтеза европейских традиций, привезенных французскими и итальянскими мастерами, приглашенными Петром Первым. Восточное искусство разительно отличается от западного, рассуждал Цзинь Шань. Это различие он прослеживал на примере китайского искусства: «На развитие китайской масляной живописи повлияли три периода. На первом этапе она была заимствована из Японии, потому что художникам было удобнее учиться в этой стране; позже большое количество китайцев стало обучаться во Франции, в 50-е годы – в Советском Союзе. Однако, в отличие от Японии, Советский Союз, а затем Россия были европейскими странами, православными, и их искусство было в основном западным, как и искусство Франции и Италии. Россия, конечно, развивалась позже Европы, и только после Петра Великого она начала созидаться быстрыми темпами. Таким образом, масляная живопись “пришла” в Китай из Италии позже, чем из Японии, Франции и России, хотя здесь она осваивалась дольше всего. Таким образом, говоря о масляной живописи, можно заметить, что история ее отличается в разных странах, уровень масляной живописи в России слабее чем на западе, но в то же время он намного выше, чем в Японии. Когда я учился в школе и работал, я многое почерпнул из русской культуры. Мы слушали музыку Чайковского. Смотрели советские фильмы, чи-

тали русскую литературу, такую как “Маленькая береза”, “Белые ночи”, “Война и мир”. А также ходили на балеты “Лебединое озеро”, “Щелкунчик” и другие» (Из дневников Цзинь Шань. На китайском языке. *Здесь и далее перевод автора статьи*) [8].

Период 1960–1970-х годов является этапом творческой зрелости мастера масляной живописи Цзинь Шань. Он обрел известность как художник, который большое внимание уделял революционной и исторической тематике. Однако десятилетием позже в жизни художника произошла поездка, которая заставила его пересмотреть свои живописные подходы.

Так, в 1981 году он приехал в США и посетил крупные музеи страны. Анализируя работы выдающихся европейских мастеров, он сделал вывод, что его искусство сильно проигрывает уровню европейских живописцев. Причина, по его мнению, заключалась в выражении формы и цвета. Изучив общепризнанные шедевры, он понял, что необходима тщательная проработка объема. Импрессионистический метод прямого рисования, апологетом которого он был много лет, наносил урон моделированию формы. Поэтому он пришел к необходимости четко наносить контур фигуры так, чтобы тело было изображено в развороте и в объеме, о чем он пишет в своих записках [9, с. 27].

Использование китайских элементов в масляной живописи Цзинь Шань началось в начале 1980-х годов. В своих работах он пытался исследовать традиционные национальные формы и выражать плоские декоративные эффекты. В таких картинах, как «Возвращение за границу», «Мысли» и «Исследование» (рис. 2), он использовал фрески дворца Юнлэ в качестве фона. Такой декоративный подход нередко применялся в традиционном искусстве Поднебесной. Об этих фресках Династии Сун китайские ученые говорят, что художники, которые могли сделать это в древние времена, выражали свой естественный дух и эмоции не намеренно, не специально, но очень глубоко и серьезно. Данное искусство называют живописью Се-и. [10]. На этом этапе Цзинь Шань нацелил свои исследования на сочетание китайской живописи Се-и и масляной живописи. Стиль Се-и рождается из духовных ресурсов традиционной китайской культуры и является важным фактором, составляющим независимость и уникальность китайского искусства. Сознательное понимание и чувство ответственности за общее развитие китайской масляной живописи заставило его снова использовать свои собственные художественные эксперименты. Чтобы ответить на основные вопросы, поднятые временем, а именно на задачу сохранения национальных традиций, Цзинь Шань пытается создать синтез, который унаследован от традиционной китайской культуры, прежде всего от обра-

зов и языковой системы, связанной с ценностной структурой Се-и, и воплощен в западной форме живописи.

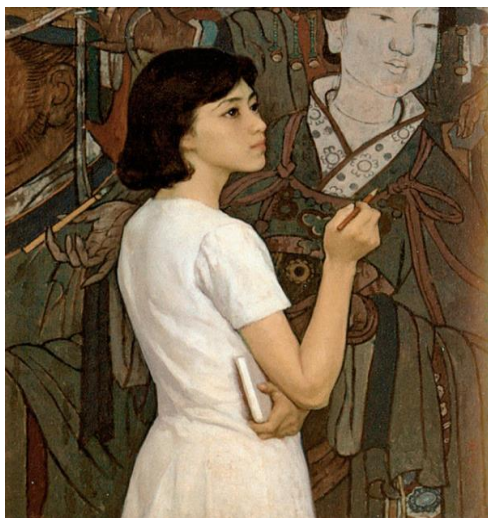


Рис. 2. Цзинь Шаньи. Исследование. 1980.
Холст, масло. 81×66

Fig. 2. Jin Shanyi. Exploration. 1980. Oil on canvas. 81×66

В 1983 году работа Цзинь Шаньи «Таджикская невеста» (рис. 3) привлекла большое внимание. Причина такого сенсационного эффекта заключалась главным образом в том, что в картине используется классическая форма, композиция формируется большими объемами и с красочной силой, которые показывают лучшие качества владения художественным языком масляной живописи. Систематически изучая классическую европейскую живопись, Цзинь Шаньи сосредотачивает внимание на силуэте, так что абрис не только определяет видимую форму, но и подразумевает скрытую форму, то, что он сам назвал «невидимой стороной, которая поворачивается» [11, с. 57] Такое глубокое сознательное исследование контурных линий формы возможно только после просмотра большого количества известных европейских картин. Этот стиль, который будущие поколения назовут «неоклассическим», является естественным результатом того, что Цзинь Шаньи сочетает знания с эмоциями, в процессе рационального изучения западной системы моделирования масляной живописи стремится к идеальной красоте.

Мастер работал над полотнами, в которых гармонично синтезировал западные и восточные изобразительные традиции. В конце XX века такой творческий прием был новаторским, и его произведения в данной стилистике были восторженно приняты зрителями.

В 1990-х годах Цзинь Шаньи вновь начал исследовать способы выражения китайского духа на языке масляной живописи. Цзинь Шаньи считает, что масляная живопись воспроизводит реальную систему моделирования, а китайская живопись – систему моделирования от Се-и. Система от Се-и

выражается в структуре реальной системы масляной живописи, и можно также сказать, что она создается в соответствии с художественной концепцией той же картины и воспроизводит реальность [12, с. 94].



Рис. 3. Цзинь Шаньи. Таджикская невеста. 1983.
Холст, масло. 60×50

Fig. 3. Jin Shanyi. Tajik bride. 1983. Oil on canvas. 60×50

Он изучал портреты, выполненные китайскими художниками, чтобы проанализировать сочетание языка масляной живописи и традиционного китайского искусства. Просматривая альбом Хуан Биньхуна, он обнаружил, что техника этого мастера, работавшего пером и чернилами, абстрактна. В его работах, звучащих очень современно, тем не менее, узнаваемы древние китайские традиции. Цзинь Шаньи решил сделать необычный эксперимент – он написал три портрета Хуан Биньхуна в разных обстоятельствах и предположил, что таким образом можно изучать европейские и восточные живописные традиции через собственный опыт. На первом портрете Хуан Биньхуна мастер был изображен между горами и рекой с этюдом в руках. На втором портрете Хуан Биньхун предстал стариком на закате своей жизни. Третья работа называется «Старик» (рис. 4), где Хуан Биньхун – монах, живущий в горах. Эта работа – портрет тела, отражающего состояние старого человека, выбравшего путь духовного восхождения.

В этих трех холстах Цзинь Шаньи заимствовал некоторые методы своего предшественника – художника Ло Гунлю. При этом он расширил возможности языка масляной живописи. Например, если раньше техника масляной живописи заключалась в «мазках» кистью по холсту, то в этих полотнах он использовал метод пуантилизма, используя «точки» Писсарро, что делало холсты многослойными, тяжелыми и выразительными. После этих произведений Цзинь Шаньи приступил к работе над картиной «Портрет Чжу Да» (рис. 5) – сложным произведением, про-

изводящим впечатление простоты и изысканности. Как и полотно «Восемь горцев», эту картину он писал два года.

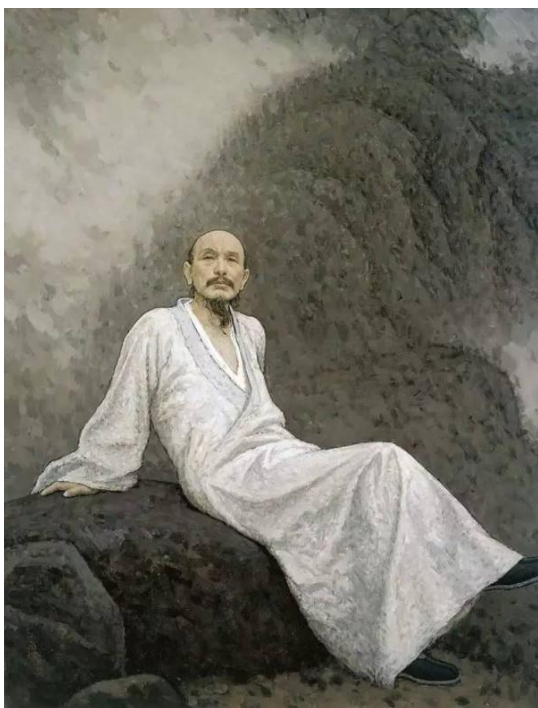


Рис. 4. Цзинь Шаньи. Старик. 1999. Холст, масло. 150×114
Fig. 4. Jin Shanyi. Old man. 1999. Oil on canvas. 150×114



Рис. 5. Цзинь Шаньи. Портрет Чжу Да. 2006.
Холст, масло. 132×100
Fig. 5. Jin Shanyi. Portrait of Zhu Da. 2006.
Oil on canvas. 132×100

Еще одно направление творчества Цзинь Шаньи связано с изучением работ старых европейских мастеров и их адаптацией к образам Китая. Например, работы Яна Вермеера повлияли на со-

здание трех полотен «Девушка в жемчужных серьгах» (рис. 6), «Пейзаж нового Делфта» и «Старая улица Делфта». В них он продемонстрировал мастерское овладение техникой голландского живописца XVII века и ее воссоздание на основе собственной оригинальной композиции. Природа в этих работах была написана в стиле Вермеера, но люди и вещи – современники 1980-х годов. Эти холсты, в которых он использовал язык крупного мастера, позволили ему проанализировать, достиг ли он – Цзинь Шаньи – уровня Яна Вермеера. Эти работы являются не копиями, а художественными цитатами голландского мастера, вслед за которым китайский мастер XX века остро всматривается в душу человека, наблюдает за ней и пытается воспроизвести самую тонкую палитру его чувств. Цзинь Шаньи говорил: «В 1979 году в Германии впервые увидел оригинал Вермеера. Его картины просты и живописны. Его картины имеют современную мистику» [13, с. 31].



Рис. 6. Цзинь Шаньи. Девушка в жемчужных серьгах. 2010.
Холст, масло. 47×40
Fig. 6. Jin Shanyi. Girl in pearl earrings. 2010.
Oil on canvas. 47×40

С 2000 года Цзинь Шаньи начал сознательно изучать модернистскую живопись. Сначала он хотел исследовать выразительность линии Матисса, но почувствовал, что ее напряжение не соответствует его художественному мировоззрению. Позже художник осмысливал работы Мунка, Климта, Модильяни, Шиле, цитируя их творческий стиль в своих полотнах. Творчество троих последних, и особенно Климта, было созвучно китайскому художнику. Австрийский художник придерживался традиционного подхода, уделяя большое внимание формальным факторам, в соответствии с которыми плоский свет словно «сжимает» тьму. В результате изучения наследия Густава Климта Цзинь Шаньи создал работу «В пути» (рис. 7) – один из шедевров, написанных в жанре

«цитирования великих мастеров». Он использовал линейный подход, чтобы показать главных персонажей современного общества: 40-летнего руководителя среднего возраста, женщину в возрасте 30 лет и студента. Спокойным языком Цзинь Шаньши показывает суматошную жизнь современных горожан, используя тот же прием, что и с работами, выполненными в стиле Вермеера – суета жизни современного человека в незыблемых «исторических» декорациях.



Рис. 7. Цзинь Шаньши. В пути. 2015. Холст, масло. 100×96
Fig. 7. Jin Shanyi. On the way. 2015. Oil on canvas. 100×96

Выводы

Творческое наследие Цзинь Шаньши показательно в целом для сложения искусства масляной живописи в Китае.

Во-первых, с исторической точки зрения он вводит европейскую классическую художественную традицию в Китай во второй раз (первый интерес к новой технике возник после поездок китайских мастеров в Японию и Париж в начале XX века). Разрывы культурной революции были очень серьезны, их необходимо было преодолеть, что стало возможным благодаря реформам и открытости. Цзинь Шаньши аккумулирует усилия первого и второго поколения китайских художников и формирует всестороннее и глубокое понимание богатой западной традиции масляной живописи.

Во-вторых, он всегда рационально оценивал положительную роль советской масляной живописи и преподавания по методу Чистякова в развитии китайской масляной живописи. Цзинь Шаньши в полной мере усвоил уроки К. М. Максимова и был благодарен ему, продолжал развивать их в собственном творчестве и в педагогическом деле.

В-третьих, его собственные художественные исследования привели к появлению нового стиля «неоклассики» в преподавании масляной живописи в Китае. Многие художники продолжили подобный творческий метод. Языковая форма «неоклассики»,

хотя и классическая, играет авангардную роль в развитии китайской живописи в 80-х годах.

Подводя итог, отметим следующее. Изучая язык масляной живописи, которую Цзинь Шаньши активно внедрял в художественное искусство своей страны, он сделал вывод: «Китайское искусство должно усвоить урок модернизма» [14, с. 17]. Живописец считал, что китайская масляная живопись напрямую переходит от классицизма к постмодернизму, а модернизм отсутствует в китайском художественном творчестве. Задача местных мастеров – восполнить этот пробел. По его мнению, модернизм изучает формальную красоту, которая чрезвычайно важна для развития китайского искусства, художественного образования и улучшения эстетического качества произведений.

В то же время он считал, что приверженность стилю – классическому или модерну – не свидетельствует о творческом уровне художника. Главное – достижения в области рисунка и цвета. Поэтому независимо от того, через какой стиль проходит развитие масляной живописи, сам Цзинь Шаньши всегда осмысливал исходную точку формирования техники и искал новые пути ее развития [15, с. 79]. Смысл «возврата» к первоисточкам он видит в сознательной ответственности художника за уровень масляной живописи на родине, он стремится сделать все, чтобы данная техника стала важной частью китайского искусства.

Литература

1. Виноградова, Н. А. Сто лет искусства Китая и Японии / Н. А. Виноградова. – М. : Искусство, 1999. – 252 с.
2. Салливан, М. Искусство и художники Китая двадцатого века / М. Салливан. – Беркли : Изд-во Калифорнийского университета, 1996. – 392 с.
3. Юй Дин. История китайской живописи 1542–2000 гг. / Дин Юй, Ли Чжао. – Хунанское художественное издательство, 2002. – 1730 с.
4. Шуй Чжоутянь. 60 лет масляной живописи в Новом Китае / Чжоутянь Шуй. – Изобразительное искусство. – 2009. – № 11. – С. 94–103.
5. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века : дис. ... канд. искусствоведения / Кэ Му. – М., 2018. – 149 с.
6. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века : дис. ... канд. искусствоведения / Чжэнвэй Чэнь. – СПб., 2016. – 170 с.
7. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : дис. ... канд. искусствоведения / Ван Фэй. – М., 2008. – 212 с.
8. Из высказываний Цзинь Шаньши. – URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8319971>.
9. Цзинь Шаньши. Модернизм, постмодернизм и концептуальное искусство : полные записи

Цзинь Шаньши, составленные редакционной коллегией записей предприятий Цзинь Шаньши / Шаньши Цзинь. – Нанкин : Изд-во изящных искусств Цзянсу, 2009. – 123 с.

10. Лю Дзици. Се-и / Дзици Лю, Тань Нань, Ба Хуа. – Хань Чжоу : Чжэцзянское народное художественное издательство, 2017. – 357 с.

11. Все записи о Цзинь Шаньши. – Нанкин : Издательство изобразительных искусств Цзясу, 2009. – 117 с.

12. Шао Дачжэнь. Китайский современный художник Цзинь Шаньши / Дачжэнь Шао. – Гуанчжоу : Линнаньское издательство изобразитель-

ных искусств, 2010. – 179 с.

13. Фан Диан. Цзиньшань и «Привет Вермееру» / Диан Фан. – Нанкин : Издательство изящных искусств Цзянсу, 2011. – 105 с.

14. Цзинь Шаньши. Объединение Китайского монохромного пейзажа (Шуймо) и масляной живописи // Все записи о Цзинь Шаньши. – Нанкин : Издательство изобразительных искусств Цзясу, 2009. – 94 с.

15. Шао Дачжэнь. Цзинь Шаньши и современная китайская масляная живопись / Дачжэнь Шао // Все записи о Цзинь Шаньши. – Нанкин : Издательство изобразительных искусств Цзясу, 2009. – 94 с.

Лю Тяньцюань – Представитель в России Института национального искусства и культурной политики КНР при САФА, e-mail: ltq0125@gmail.com

Поступила в редакцию 1 декабря 2022 г.

DOI: 10.14529/ssh230107

DIALOGUE OF CULTURES IN THE WORK OF THE CHINESE PAINTER JIN SHANGYI

Tianquan Liu

Institute of National Arts and Cultural Policy China (CAFA), Beijing, China

This article examines the work of the Chinese artist Jin Shangyi, one of the pioneers of oil painting in China. The creative experiments of the artist, his knowledge of European traditions in fine arts, and his assimilation of the Russian art school added the name of Jin Shangyi to the gallery of the best artists of modern China. This article considers the main domain of the artist's work, mentions the most striking works in his artistic legacy, and analyzes the stages of his development. An important aspect in studying the artist's work is an appeal to his literary notes, to analyze the creative goals that Jin Shangyi set himself. Through studying the technique of oil painting, and actively introducing this technique into the art education of China, Jin Shangyi was able to rationally rethink and highlight the most valuable parts in the Western European realist genre, Russian realism, and Western European modernism. The most important outcome of his work is that he was constantly in dialogue with the national traditions of China. His own artistic explorations led to the emergence of a new style of «neoclassicism», which subsequently gained wide popularity in the pictorial art of China.

Keywords: Jin Shangyi, Chinese fine art, painting, art nouveau, artist, China, Soviet art, creative experiment, copying.

References

1. Vinogradova N.A. Sto let iskusstva Kitaya i Yaponii [A Century of Chinese and Japanese Art]. M.: Iskusstvo, 1999. 252 s.
2. Sullivan M. Iskusstvo i khudozhniki Kitaya dvadtsatogo veka [Art and Artists of Twentieth-Century China]. Berkli: Izd-vo Kaliforniyskogo universiteta, 1996. 392 s.
3. Yuy Din, Chzhao Li Istoriya kitayskoy zhivopisi 1542–2000 gg. [The History Chinese Oil Painting 1542–2000 y]. Khunanskoe khudozhestvennoe izdatel'stvo, 2002. 1730 s.
4. Shuy Chzhoutyan'. 60 let maslyanoy zhivopisi v Novom Kitae [60 years of New Chinese Oil Painting]. Izobrazitel'noe iskusstvo. 2009. № 11. S. 94–103.
5. Mu Ke. Problemy stanovleniya i razvitiya stankovoy zhivopisi v kitayskom iskusstve XX veka [The Formation and Development of Easel Painting in Chinese Art in the 20th Century]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2018. 149 s.
6. Chen' Chzhveney. Kitayskaya realisticheskaya zhivopis' XX veka [Chinese Realistic Painting in the 20th Century]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb., 2016. 170 s.

7. Van Fey. *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo khudozhestvennogo protsessa* [Contemporary Art in the Process of Global Art]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2008. 212 s.
8. Iz vyskazyvaniy Tszin' Shan'i [Statement of Jin Shangyi]. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8319971>.
9. Tszin' Shan'i. *Modernizm, postmodernizm i kontseptual'noe iskusstvo* [Modern Art, Post-Modern Art and Conceptual Art]: polnye zapisi Tszin' Shan'i, sostavlennye redaktsionnoy kollegiey zapisey predpriyatij Tszin' Shan'i. Nankin: Izd-vo izyashchnykh iskusstv Tszyansu, 2009. 123 s.
10. Lyu Dzitsi, Nan' Tan', Khua Ba. Se-I [Se-I]. Khan' Chzhou: Chzhetszyanskoe narodnoe khudozhestvennoe izdatel'stvo, 2017. 357 s.
11. Vse zapisi o Tszin' Shan'I [A Complete Record of Jin Shangyi]. Nankin: Izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Tszyasu, 2009. 117 s.
12. Shao Dachzhen'. *Kitayskiy sovremennyy khudozhnik Tszin' Shan'i* [Chinese Contemporary Artist Jin Shangyi]. Guanchzhou: Linnan'skoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv, 2010. 179 s.
13. Fan Dian. *Tszin'shan' i «Privet Vermeeru»* [Jin Shangyi «Salute to Vermeer»]. Nankin: Izdatel'stvo izyashchnykh iskusstv Tszyansu, 2011. 105 s.
14. Tszin' Shan'i. *Ob'edinenie Kitayskogo monokhromnogo peyzazha (Shuymo) i maslyanoy zhivopisi* [The Combination of Chinese Ink Painting and Oil Painting] // *Vse zapisi o Tszin' Shan'i*. Nan'kin: Izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Tszyasu, 2009. 94 s.
15. Shao Dachzhen'. *Tszin' Shan'i i sovremennaya kitayskaya maslyanaya zhivopis'* [Jinshangyi and Chinese Contemporary Oil Painting] // *Vse zapisi o Tszin' Shan'i*. Nan'kin: Izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Tszyasu, 2009. 94 s.

Tianquan Liu – Representative in Russia of Institute of National Arts and Cultural Policy (CAFA) (China), e-mail: ltq0125@gmail.com

Received December 1, 2022

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Лю, Тяньцюань. Диалог культур в творчестве китайского живописца Цзинь Шаньи / Тяньцюань Лю // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2023. – Т. 23, № 1. – С. 56–63. DOI: 10.14529/ssh230107

FOR CITATION

Tianquan Liu. Dialogue of Cultures in the Work of the Chinese Painter Jin Shangyi. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2023, vol. 23, no. 1, pp. 56–63. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh230107
