

ЛЮ ТЯНЬЦЮАНЬ

Китай — Япония — Европа: процессы освоения китайской живописью западноевропейских традиций в конце XIX — начале XX века

В статье исследуется влияние западноевропейского искусства на китайскую живопись, которое шло через опыт японских художников и обучение в Японии китайских мастеров. Роль японской культуры в освоении китайским искусством западноевропейских традиций до сих пор остается недооцененной, часто исследователи не упоминают о связях с Японией, обращаясь сразу к периоду обучения китайских художников в европейских странах, прежде всего во Франции, который был по времени позднее. Однако именно мастера Страны восходящего солнца в конце XIX — начале XX века серьезно повлияли на формирование нового «европейского» языка изобразительного искусства Китая.

Ключевые слова: западноевропейское, японское и китайское искусство; художественные школы Японии середины XIX — начала XX века; традиционная китайская живопись; взаимовлияния; методические основы преподавания.

Lyu Tian Tsyuan

China — Japan — Europe: Chinese painting's absorption of western European traditions in the late 19th — early 20th century

The article examines the influence of Western European art on Chinese painting, which went through the experience of Japanese artists and training of Chinese masters in Japan. The role of Japanese culture in mastering the Western European traditions in Chinese art is still underestimated, and often researchers do not mention the ties with Japan, referring directly to the period of training of Chinese artists in European countries, primarily in France, which was later in time. However, it was the Japanese masters in the late 19th and early 20th centuries that seriously influenced the formation of the new «European» visual language of China.

Keywords: *Western European, Japanese and Chinese art; Japanese art schools of the mid-nineteenth and early twentieth centuries; traditional Chinese painting; mutual influences; teaching methods.*



**Лю
Тяньцюань**

специалист Управления по международной и творческой деятельности, Сибирская государственная академия художеств им. Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация

e-mail: ltq0125@gmail.com

Влияние европейского искусства конца XIX — начала XX в. на живопись Китая — достаточно распространенная, но, тем не менее, оставляющая много открытых и спорных вопросов тема современного искусствознания. Такие европейские течения, как импрессионизм, постимпрессионизм и различные направления модернизма, имеют довольно четкую логику развития, исследованную в научной литературе. В искусстве Китая XX в. процессы, сопутствующие формированию и развитию нового искусства, происходили по другим схемам. В XX в. развитие изобразительного искусства Китая было динамичным и стремительным; постоянно изменяющиеся политические и социально-культурные нормы подталкивали художников впитывать и ассимилировать опыт других стран, чтобы в итоге влиться в международный поток поисков.

В течение нескольких десятков лет многие специалисты проводили междисциплинарные исследования китайского искусства в целом,

а также процессов влияния на его сложение западноевропейских традиций, поэтому историография искусства Китая обозначенного периода довольно обширна и представлена научной литературой и статьями в периодических и электронных изданиях на русском, китайском и английском языках. Сложно переоценить важность для изучения китайского искусства работ таких российских исследователей, как Н. А. Виноградова, Е. В. Завадская, В. В. Осенмук, М. А. Неглинская и др. Среди китайских ученых выделим труды Фань Жуйхуа, Юй Дин, Чжао Ли, Не Цы, Су Линя, Пэн Дэ, Сюй Шучена и т. д., а в англоязычной литературе будем опираться на фундаментальные труды Л. Макса, Б. Ричарда и, прежде всего, на работу М. Салливана «Искусство и художники Китая двадцатого века».

При всей, казалось бы, изученности процессов, связанных с изменениями, происходящими в китайском искусстве в начале XX в., роль японской культуры до сих пор остается



Иллюстрация 1. Юичи Такахаши. Лосось. 1877 г. Холст, масло. Токийский университет искусств (Tokyo University of Arts), Япония

недооцененной. Часто исследователи не упоминают о связях с Японией, обращая сразу к периоду обучения китайских художников в европейских странах, прежде всего, во Франции, в Париже. Однако именно мастера Страны восходящего солнца серьезно повлияли на формирование нового «европейского» языка изобразительного языка Китая в конце XIX — начале XX в. Существующие лакуны в этом вопросе актуализируют проведение исследования в данном направлении, доказывая его важность и научную новизну. Со времен взаимодействия китайского искусства с европейскими традициями через японскую школу прошло более ста лет, и необходимо объективно переоценить происходящие тогда процессы.

В 1868 г. в Японии по инициативе императора Мэйдзи опубликован программный документ, получивший название «Клятва пяти пунктов», в котором декларировалось, что необходимо «...поиск знаний во всем мире и возрождение основ страны» [3, 321]. Данное устремление на определенный период стало национальной политикой страны, настроенной на активное впитывание западных идей и технологий. В тот исторический период необходимость культурного взаимодействия Запада и Востока назрела и реализовывалась отдельными инициативами, как например, открытием в Йокогаме школы изящных искусств британского художника Схарлеса Виргмана в 1857 г. Для активизации этого

процесса в 1871 г. несколько сотен японцев были направлены в Европу и США для освоения знаний в различных областях. В Японию приглашались европейские специалисты, в том числе в области изобразительного искусства.

Первым свидетельством таких устремлений стала художественная школа, созданная в 1876 г. Министерством промышленности Японии, в которой работали итальянские мастера: живописец Антонио Фонтанеи (1818–1882), скульптор Винченцо Рагусу (1841–1927), архитектор Джованни Вленченцо Каппеллетти (1843–1887). К более весомому результату культурного взаимодействия можно отнести основание в 1884 г. Токийского национального университета изящных искусств и музыки. В вуз приглашались работать европейские художники, которые постепенно привнесли в японское искусство темы, жанры и художественные методы западного искусства. Эти новации воспринимались японским правительством не как угроза национальным традициям в области изобразительного искусства, а как возможность расширения технологического и образно-художественного арсенала местных мастеров.

Однако интерес к западной культуре привел к тому, что вскоре популярность традиционной японской живописи стала стремительно снижаться и возникла необходимость сохранения аутентичных художественных практик. Именно такую задачу поставил перед собой американец Эрнест Франсиско Феноллоза (1835–1908), выпускник Гарвардского университета, профессор философии и этнографии, востоковед. Он приехал в Страну восходящего солнца в качестве иностранного советника при японском правительстве. Вскоре его пригласили преподавать в Токийский национальный университет изящных искусств и музыки и руководить отделением изобразительных искусств Токийского Императорского музея. Он первым составил список национальных сокровищ Японии, разыскал и сохранил китайские рукописи духовного содержания, привезенные в Японию дзэнскими монахами в древности. Э. Ф. Феноллоза был первым западным специалистом мировой величины по китайскому и японскому искусству, а также первым директором японского и китайского отделов Бостонского художественного музея.

На этом посту его сменил Окакура Теншин (1863–1913) — японский писатель и художественный критик. Он,

как и его предшественник, ратовал за реформу японского изобразительного искусства, направленную на сохранение традиционности, считая, что «...стремление людей к западным вещам стало в основном реакцией японского инстинкта. Эта мода привела к тому, что люди почти слепо почитают все западное. Люди масово внедряют различные западные культуры в свою жизнь, а еще более часто имитируют их с удивительной скоростью и эффективностью. Именно в этом процессе возникла оригинальная западная живопись современной Японии [3, 252]. Так, в 1871 г. японский традиционный художник Каваками Тогай (1827–1881) опубликовал трактат «Руководство по западной живописи». Его ученик Юичи Такахаши (1828–1894) уже уверенно работал в западной манере под английским псевдонимом Рансен. Его кисти принадлежит полотно «Лосось», 1877 (Иллюстрация 1), ставшее популярным на родине. Не отказываясь от местной традиции, Такахаши ввел в композицию контурные линии — излюбленный прием японских мастеров. Тем не менее работа производит в полной мере ощущение «европейского стиля»: от техники написания — маслом на холсте до художественных приемов, связанных с яркой палитрой, цветовыми контрастами, светотеневой моделировкой, активной проработкой текстуры поверхностей.

В 1893 г. японский живописец Куруда Сейка (1866–1924) вернулся на родину после десятилетнего обучения во Франции. Он выдвинул концепцию, получившую название «Красное море», согласно которой художник должен отказаться от ограничений каких-либо установок и отстаивать свободу выражения в искусстве. Одним из значимых результатов его теоретических размышлений стала картина «Набережная», 1897 (Иллюстрация 2), изображающая отдыхающую на берегу озера после купания японку. Эта работа сочетает в себе французский стиль XIX в. и японский стиль укие-э. Картина повествует о постепенной смене поведения в жизни японских женщин, которые стали вырываться из традиции покорности, опираясь на достоинство и мудрость. Для японского искусства работа «Набережная» стала новаторской и в плане содержания, и по технике исполнения. Талант К. Сейка и его взгляд на развитие искусства способствовали его профессиональному продвижению. В 1897 г. он был назначен Президентом Императорской академии изящных искусств,



Иллюстрация 2. Куруда Сейка. Набережная. 1897 г. Холст, масло. Мемориальный музей Куруда Сейка. Токио, Япония



Иллюстрация 4. Гао Цзяньфу. Рыбацкий порт. 1935 г. Бумага, чернила. Музей изобразительных искусств Китая, Пекин

а также первым директором и профессором западной живописи в Токийской академии изящных искусств.

Кратко обозначив наиболее важные вехи раннего взаимодействия Японии с западноевропейскими тенденциями изобразительного искусства, рассмотрим далее, как распространялись западноевропейские влияния через Японию на китайских мастеров.

Ученик Куруды Сейка — китаец Ли Шутун (1889–1942) получил художественное образование в Токио. В 1911 г. он вернулся в Китай, где преподавал изобразительное искусство в Тяньцзиньской образцовой промышленной школе, а затем в Чжэцзянском педагогическом институте. В его работах, как например, в картине «Портрет», 1911 (Иллюстрация 3), чувствуется сильное влияние импрессионистов, искусством которых он восхищался всю жизнь. Помимо живописи он известен как поэт, драматург, музыкант и каллиграф. На родине он одним из первых стал работать с обнаженными моделями. Его перу принадлежат книги «История западного искусства», «Использование гипсовых моделей» и др.

Исследовательская деятельность позволила Ли Шутуну развернуть перед учениками детских школ искусств, где он преподавал, системное представление об истории мирового изобразительного искусства и разносторонне показать методические основы преподавания западноевропейской школы в области реалистического искусства. Будучи педагогом художественных дисциплин, он синтезировал традиции европейской и китайской школ живописи, воспитав известных художников и музыкантов, таких как Фэн Цыкай, Пан Тяньшоу, Лю Чжипин и У Мэнфэй. Жизненная и творческая судьба Ли Шутуна — один из наиболее ярких примеров заимствования

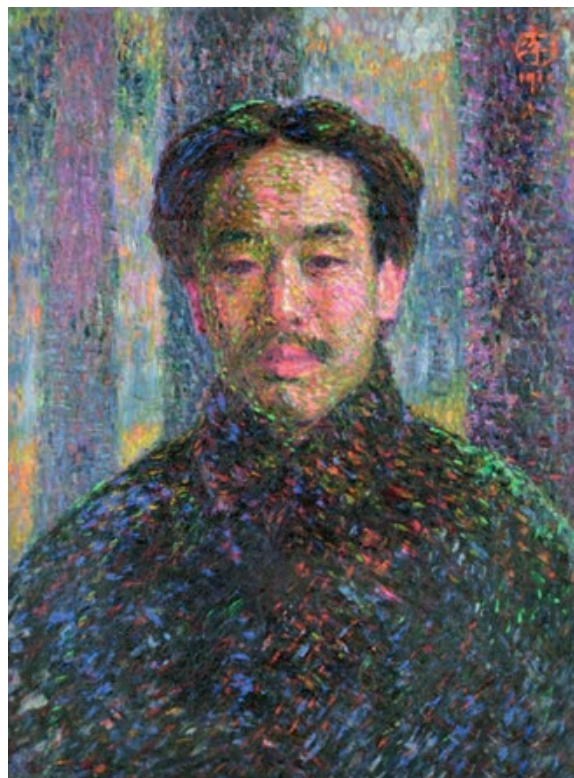


Иллюстрация 3. Ли Шутун. Портрет. 1911 г. Холст, масло. Токийский университет искусств (Tokyo University of Arts), Япония

и претворения западноевропейских влияний опосредованно через японских учителей.

В 1892 г. тринадцатилетний Гао Цзяньфу начал обучение традиционной китайской живописи, связанной в основном с темами природы (цветы, деревья, птицы, насекомые) в мастерской профессионального художника Цзюляня. В 1903 г. он поступил в университет Линнань, где японский китаист Ямамото Байгай преподавал ему японский язык и пригласил учиться на свою родину. Молодому художнику нравилось искусство Страны восходящего солнца с традиционным пейзажем, наполненным изображениями заката, тумана, лунного света. В 1906 г. он стал изучать западную живопись в Токио у японских мастеров, получивших образование в Европе: Кано Хогай, Хасимото Гахо, Такеучи Сейхо. Постепенно в творчестве Гао Цзяньфу синтезировались традиции китайской, японской и западной живописи и сформировался его индивидуальный живописный язык искусства.

В 1923 г. мастер вместе с сыном Гао Цифэном основал в Китае Линнаньскую школу живописи в Гуанчжоу. Помимо педагогической работы он занимался теорией художественного образования и стал автором классического учебника по технике живописи. Однако большую известность ему принесли именно творческие работы, такие как: «Рыбацкий порт», 1935 (Иллюстрация 4), «Птичка красной хурмы», год не указан (Иллюстрация 5), «Поэт южной страны», 1935 (Иллюстрация 6).

Рассмотрим более подробно картину «Рыбацкий порт», где Гао Цзяньфу использует западный метод композиции, обращая пристальное внимание на пространственные перспективные отношения. Тем самым он значительно европеизует традиционную технику пера и чернил, хотя внешне вроде и притворяется ее традиций. Художник использует также технику рендеринга (трехмерного изображения) новой школы японской живописи, с помощью которой создает атмосферу



Иллюстрация 5. Гао Цзяньфу. Птичка красной хурмы. Без года. Бумага, чернила, акварель. Музей изобразительных искусств Китая, Пекин



Иллюстрация 6. Гао Цзяньфу. Поэт южной страны. 1935 г. Бумага, чернила, акварель. Гонконгский музей искусств, Китай

дождливого дня. На картине изображен стоящий на мосту одинокий рыбак, одетый в плащ. Живописную композицию дополняет стихотворение, расположенное справа, которое опять отсылает зрителя к традиционному китайскому искусству.

Одним из самых известных учеников Гао Цзяньфу стал художник Гуань Шаньюе (1912–2000), работы которого участвовали на первой Национальной художественной выставке правительства, состоявшейся в городе Нанкине (1929) в ряду представителей Линнаньской школы. Картины последователей Гао Цзяньфу у зрителей имели большой успех, но результат такого внимания в контексте исследуемых нами проблем был драматичным. Известный художник Хуан Биньхун назвал линнаньские картины «слишком японскими». «Независимо от того, какие мнения люди могут иметь о работах Линнаньской школы живописи, я должен честно признать свою неприязнь» [6, 117], поскольку эта живопись основана на интеграции местных художников с западными образцами, а значит, является угрозой чистоте китайского исконного искусства. Подобный «дешевый японский импорт», по мнению М. Салливана, лишает Линнаньскую

школу и ее последователей ведущей роли в истории современной китайской живописи [6, 115].

Подобные обвинения не были случайными для художников, работающих в государстве, пережившем все исторические сложности взаимоотношений двух стран, ряд совсем недавних войн с Японией (1904–1905, 1914–1918). Кроме того, Китай находился накануне нового политического конфликта с Японией. Резкие упреки прозвучали как окончательный приговор. Линнаньская школа живописи прекратила существование. Однако влияние западного искусства на развитие китайской культуры посредством японской живописи не прекратилось.

В связи с этим важно отметить творчество японского художника Умехара Рюзабуро (1888–1986), уроженца города Киото. В 15 лет он стал изучать западную живопись в Академии изящных искусств Гуанси. Через 5 лет он продолжил обучение в Париже: в Академии искусств Джулиан, а затем у Пьера Огуста Ренуара. Он испытал сильное влияние фовизма и экспрессионизма. В 1913 г. он вернулся в Японию, а с 1940 г. часто посещал Китай, где был очень популярен. Его работы, как например,

«Розы», 1972 (Иллюстрация 7), оказали большое влияние на тайваньских мастеров.

Большую роль в развитии китайского искусства в традициях европейской живописи сыграл Фу Баоши (1904–1965) — представитель «Новой пейзажной живописи». С его творчеством связан новый этап взаимодействия с японской живописной культурой. В 1925 г. он написал «Обзор развития китайской живописи», в 1926 г. окончил первую педагогическую художественную школу в Цзянси, а затем преподавал там. В 1929 г. он продолжил свои теоретические изыскания работой «История изменений китайской живописи». В 1933 г. он поехал учиться живописи в Токио, где в следующем году организовал свою первую персональную выставку. В 1935 г. мастер вернулся на родину и стал преподавать на художественном факультете Центрального университета, вскоре был избран вице-президентом Ассоциации художников Китая.

Именно Фу Баоши, будучи поклонником техники японской пейзажной живописи, осуществил художественную трансформацию этой традиции. Он писал структуру гор и камней не каллиграфическими линиями, а легкими мазками, создавая сложные уровни короткими линиями и ударами точек, чтобы выразить поэтичность и таинственность природы, как например, в работах «Так много прекрасных рек и гор», 1959 (Иллюстрация 8) или «Силинское ущелье», 1960 (Иллюстрация 9). В своем творчестве Фу Баоши обращался к героям древней китайской литературы. Он лаконично передавал их характер и темперамент через движения, прическу, одежду, выполняя главную установку традиционного восточного искусства — передать внутреннее через внешнее. Как видим, Фу Баоши сам более пяти лет провел в Японии, там состоялась его первая персональная выставка и произошло сложение зрелого творческого метода. Мастер трансформировал и традиционную японскую манеру, и западноевропейские влияния. В свою очередь, уникальная живопись Фу Баоши оказала воздействие на творчество многих художников Южного Китая, в том числе Чэн Шифа, Ямин и Сун Вэньчи.

Кратко изложив историю влияния западной культуры на японских мастеров, а затем показав конкретные примеры взаимодействия японской живописи с процессами сложения нового китайского искусства, подведем некоторые итоги.



Иллюстрация 7. Умехара Рюзабуро. Розы. 1972 г. Холст, масло.
URL: www.sohu.com/a/410576282_120589247 (дата обращения: 30.05.2022)

Во-первых, обратимся к самым ранним временам пересечения двух восточных культур и вспомним, что начиная с VIII в. китайское искусство имеет большое влияние на японское. Японские мастера активно осваивают северные приемы традиционной китайской живописи, которые характеризует техника наклоненного кончика кисти, где контурный набросок описывает выступающие горы и скалы, для южных же районов характерны мягкие очертания, образы мягких холмов. Но это влияние в большинстве своем ограничивается только техникой и поверхностной декоративностью, не вносит изменений в идеи и мировоззренческие концепции складывающегося японского искусства.

Между китайской и японской живописью существуют принципиальные различия в традициях изображения и выражения, связанных с тем, что китайская живопись обращает внимание на форму и случайную композицию, акцентируя выражение комфортного состояния и духовной свободы. Китайская живопись использует сложную технику для построения глубины и уравновешенности композиции картины. Главная тема китайской живописи — непоколебимая гармония, где части общего не могут изменить равновесия целого. Китайская живопись отстранена и не стремится к взаимодействию со зрителем, значит, не оперирует такими чувствами, как сочувствие, любовь и сострадание.

Японская живопись направлена на демонстрацию эмоционального напряжения; уделяет большое внимание эмоциональным изменениям. Каждый элемент картины имеет большое значение, поскольку даже незначительные трансформации частей влияют на смысл работы и язык живописи. Японская живопись направлена на зрителя через психологию восприятия, связанную с цветом, формой, пространством, пытаясь воздействовать на эмоции человека.

В начале XX в. внутренние различия традиционного китайского и японского искусства сохраняются, но в области отдельных художественных приемов и техник



Иллюстрация 8. Фу Баоши и Гуань Шаньюэ. Так много прекрасных рек и гор. 1959 г. Бумага, чернила. Большой зал народа. Пекин, Китай



Иллюстрация 9. Фу Баоши. Силинское ущелье. 1960 г. Бумага, чернила. Музей изобразительных искусств Китая, Пекин

со времен средневековья остаются и схожие моменты. В целом это способствовало быстрой адаптации китайских художников к обучению в Японии.

Во-вторых, в конце XIX в. — первой половине XX в. не существовало прямых контактов китайских художников с европейским искусством. Проводниками западного искусства для китайцев являлись японские мастера, обучавшиеся у европейских живописцев или их учеников из Поднебесной. Известно, что в период с 1905 по 1949 г. в Японии получили образование 134 китайских мастера, среди них ставшие широко известными Ли Шутун, Гао Цзяньфу, Фу Баоши, Хуан Фу Чжоу, Ли Шу Тонг, Цзэн Яньнянь, Вэй Тяньлинь и др. Возвратившись на родину, они стали первыми «апологетами» западной живописи, осмысленной ими через интерпретацию японской школы. Следует отметить встречный интерес западных художников к Востоку, который во многом позволил сохранить его материальное и нематериальное культурное наследие.

Японские художники не только знакомят китайских художников с произведениями и методами живописи западного классического и современного искусства, но и передают систему обучения, методические приемы, показывают, через какие дисциплины можно освоить основные принципы реалистического искусства. Методы изучения западного искусства японскими художниками также вдохновили китайских художников. Эти методы способствовали обучению и инновациям нескольких поколений китайских художников. Не случайно после возвращения домой китайские студенты открывали школы и студии, что способствовало прогрессу китайского искусства и художественного образования. Опыт японских мастеров показывал, как объединить западные

и восточные техники, как развивать основные жанры — пейзажи, натюрморты и т. д.

В-третьих, по-особому важен опыт интеграции западных мыслей и философии с восточным мировоззрением, пройденный Японией. Главным в этих процессах явилось уже сформированное в японской культуре понимание необходимости сохранения национальной идентичности. Заимствования Китая западноевропейской традиции через японские каналы с самого начала были весьма осмысленными. Несмотря на влияние художественной школы Запада на восточную культуру, китайское искусство сохранило национальный колорит и узнаваемость живописного языка. Для китайской живописи в разные исторические периоды неизменной оставалась главная идея — выражение идеальной реальности, связанной с понятиями гармонии, вечности и красоты.

Заключение

На современном этапе в процессах развития китайской культуры и искусства трудно представить, насколько страна на протяжении длительных периодов истории была закрыта от других стран. В XX в. западное влияние внесло свои существенные коррективы, и современный Китай XXI в. активно взаимодействует в области искусства со многими странами, продолжая при этом оставаться на мировоззренческом уровне абсолютно самобытной страной.

В исследовании мы показали, что на раннем этапе некоторые формы европейского искусства начала XX в. адаптировались китайскими художниками не через прямое заимствование у европейских мастеров, а через японский опыт претворения западноевропейской традиции. Благодаря этому начиная с 1910-х гг. дальнейшее массовое обучение китайских художников в Европе проходило достаточно легко.

Список использованной литературы

- [1] Виноградова Н. А. Сто лет искусства Китая и Японии / Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительного искусства. — М.: Искусство, 1999. — 252 с.
- [2] Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М.: Искусство, 1975. — 439 с.
- [3] Стэнли-Бейкер Дж. История искусства Японии. — М.: Слово, 2002. — 240 с.
- [4] Barnhart R. Peach blossom spring: gardens and flowers in Chinese painting. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1983. — 146 p.
- [5] Loehr M. The Great Artists of China. — Oxford: Phaidon Press, 1980. — 336 p.
- [6] Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century China. — Berkley: Univ. of California Press, 1996. — 354 p.
- [7] 范瑞华»中国画向何处去» (Фань Жуйхуа. Куда идет китайская живопись. Исследование и обсуждение развития китайского живописного искусства. — Пекин: Изд-во народного искусства, 2007. — 237 с.).
- [8] 余丁, 赵力»中国油画史1542-2000年» (Юй Дин, Чжао Ли. История китайской живописи 1542–2000 гг. — Хунань: Искусство, 2002. — 1730 с.).

References

- [1] Vinogradova N. A. Sto let iskusstva Kitaya i Yaponii / Rossijskaya akademiya hudozhestv, NII teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva. — M.: Iskusstvo, 1999. — 252 s.
- [2] Zavadskaya E. Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya. — M.: Iskusstvo, 1975. — 439 s.

- [3] Stenli-Bejker Dzh. Istoriya iskusstva Yaponii. — M.: Slovo, 2002. — 240 s.
- [4] Barnhart R. Peach blossom spring: gardens and flowers in Chinese painting. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1983. — 146 p.
- [5] Loehr M. The Great Artists of China. — Oxford: Phaidon Press, 1980. — 336 p.
- [6] Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century China. — Berkley: Univ. of California Press, 1996. — 354 p.
- [7] 范瑞华»中国画向何处去» (Fan' Zhujhua. Kuda idet kitajskaya zhivopis'. Issledovanie i obsuzhdenie razvitiya kitajskogo zhivopisnogo iskusstva. — Pekin: Izd-vo narodnogo iskusstva, 2007. — 237 s.).
- [8] 余丁, 赵力»中国油画史1542-2000年» (Yuj Din, Chzhao Li. Istoriya kitajskoj zhivopisi 1542–2000 gg. — Hunan': Iskusstvo, 2002. — 1730 s.).

Статья поступила в редакцию 02.06.2022.

Опубликована 30.09.2022.

Lyu Tyan Tsyuan

Specialist of the Department for International and Creative Activities, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
e-mail: ltq0125@gmail.com