

УДК 001

Многогранность художественных стилей современной китайской живописи

Белова Дарья Николаевна

Кандидат философских наук,
доцент кафедры философии им. А.Ф. Шишкина,
МГИМО МИД России,
119454, Российская Федерация, Москва, проспект Вернадского, 76;
e-mail: darinda2006@yandex.ru

Аннотация

В статье анализируются различные аспекты творчества современных китайских художников конца XX – начала XXI веков. Предметом изучения являются изображения китайских художников при трансформации основных направлений современной китайской живописи: «живопись шрамов», «деревенский реализм», «политический реализм», «циничный реализм», «женская живопись». Подчеркивается, что в обществе происходят переоценка эстетических ценностей после культурной революции и изменение мотивации художников в их стремлении к публичности и признанию. Учитывается вклад Запада с его художественными концепциями в процесс модернизации. Особое внимание уделено феномену «женской живописи» как новому течению современной китайской культуры. Использовались сравнительно-исторический и иконографический методы исследования, опираясь на культурологические, философские и искусствоведческие научные материалы с целью выявления стилевых особенностей творчества различных художников. Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью анализа современной китайской живописи в связи с возрастающим интересом к китайскому искусству и недостаточным количеством исследований по данной проблематике. Новизна исследования заключается в попытке проанализировать феномен различных стилей современного китайского искусства, их влияние на становление «женской живописи», её особенности и отличия от мужской живописи с учетом изменений эстетических установок, нарративов модернизации и глобализации. Сделан вывод, что «женская живопись» приобрела решающее значение в китайском современном искусстве, являясь ярким примером самореализации художников. Она отличается эмоциональностью, цветовой насыщенностью, формой и идеями, психологическим и философским настроем, базируясь на новых стилях и уникальном культурном наследии китайского искусства. Художественные стили современной китайской живописи обладают индивидуальностью и самокритичностью, создавая новый визуально-символический язык изображения и привлекая внимание к социальным проблемам. Китайские художники инициировали параллельные и альтернативные Западу направления современного искусства, которые привели китайское искусство от строгого социалистического реализма к зрелой экспериментальной и концептуальной практике.

Для цитирования в научных исследованиях

Белова Д.Н. Многогранность художественных стилей современной китайской живописи // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2024. Том 13. № 9А. С. 83-99.

Ключевые слова

Современная китайская живопись, «искусство шрамов», «деревенский реализм», «политический реализм», «циничный реализм», «женская живопись», модернизация, эстетика, культурная революция, символизм.

Введение

Современное китайское искусство многогранно, его можно рассматривать как совокупность художественных практик второй половины 1970-х – начала 1990-х гг., которые отличаются от ранее доминирующего стиля революционного реализма, характеризующегося героическими, яркими изображениями улыбающихся рабочих и партийных лидеров.

Экономические и социально-культурные преобразования в Китае, после смерти Мао Цзэдуна явились мощным триггером возникновения новых художественных стилей, методов и идей. Художники, обращаясь к ним, способствовали развитию культурных преобразований, изменению эстетического вкуса и восприятия действительности [Гладстон, 2023; Малявин, 2004; Хань, 2013]. Интерес представляют новые художественные течения, в рамках которых объектом искусства становится человек, его личность, искусство движется в сторону гуманистических тенденций.

Особенности китайской живописи, ее эстетические и философские основы отражены в трудах – Н.А. Виноградовой, В.В. Малявина, М.А. Неглинской, Г.С. Гулытьевой, Дж. Роули, П. Гладстона; китайских авторов – Ли Цзэхоу, Янь Чуньши, Си Шунвэйя, Люй Пэна, Гао Минглу и др. Стилистический плюрализм новых художественных направлений, их информационно-визуальный взрыв не получили целостного осмысления в культуре и живописи после революционного периода. Попытаемся на основе анализа творчества ряда художников-реформистов, являющихся носителями новых художественных стилей: «живопись шрамов», «деревенский реализм», «циничный реализм», «политический поп-арт» – уточнить их влияние на «женскую живопись» и определить отличие последней от живописи художников мужчин.

Основная часть

Современные китайские живописцы стремились после смерти Мао Цзэдуна сформировать новую систему идеалов, систему эстетических ценностей, отличных от периода культурной революции. Художники, осмысляя трагедию культурной революции, делали акцент на отображение внутреннего мира человека, затрагивая переживания и психологические проблемы людей, используя новые приемы и стили в живописи [Минглу, 2011; Неглинская, 2022].

«Живопись шрамов» – важная глава в развитии китайского искусства, выступала художественным феноменом отражения и критики исторических ошибок культурной революции. «Живопись шрамов» появилась в конце 1970-х гг. под влиянием психологических, физических и эмоциональных травм, полученных китайцами во время культурной революции. Художники использовали революционную символику для выражения своих амбиций и

отношения к прошлым событиям, базируясь на трагическом реализме с элементами романтизма и сентиментализма. Они изображают чудовищные события преобразования культуры страны, деконструируя авторитеты и классические каноны, тем самым изменяя эстетическое восприятие, несмотря на глубокие рубцы, оставленные культурной революцией в истории страны, жизни и судьбе поколений. Термин «живопись шрамов» возник после опубликования рассказа Лу Синьхуа «Шрамы», который повествовал о печальных последствиях культурной революции. «Живопись шрамов» перенесла эмоциональный критический дискурс пережитых в те тяжелые времена событий в визуальное искусство, что стало почвой для обсуждения влияния прошлого на формирование настоящего и будущего общества. «Живопись шрамов» появилась благодаря иллюстрациям Чэнь Имина, Лю Юйляня и Ли Биня к рассказу Чжэн И «Клен» о молодых людях, погибших во время культурной революции, оставив неизгладимый след в истории Китая. Массовые гонения, хаос и разрушения, социальные и культурные потери, оставляли незаживающие раны. Они стали источником вдохновения для китайских художников, указывая на новый путь в творчестве и на возможность осмысления, и преодоления прошлых потерь, отражая внутренний мир и психологию человека.

В произведениях искусства драматическая тенденция «живописи шрамов» выразилась в работе Чэн Цунлиня (1954 г.р.) «Снег в один из дней 1968 г.» (1979), где показана сцена закончившейся битвы между двумя группировками хунвэйбинов. Картина вызывает ощущение бессмысленности и абсурдности происходящего от вседозволенности молодежи при расправах во время культурной революции. Чэнь Чжи считал эту работу квинтэссенцией «живописи шрамов».

Картина китайского художника Гао Сяохуа (1955 г.р.) «Почему?» (1978) отражает наиболее яркие революционные символы, включая элементы критического реализма в сочетании с чертами сентиментализма, демонстрируя жестокое кровопролитие после столкновения молодежных группировок. Четыре раненых хунвэйбина погружены в свои мысли. Один из них смотрит прямо на зрителя с озабоченным выражением и вопросом «Почему?», выражая непонимание этого ужасного события. Девушка, лежащая на земле, укрыта красным полотнищем, на котором написаны слова главного идеолога культурной революции Цзян Цина – «атакуйте словами, но защищайтесь оружием». Происходящее указывает на огромную цену, которую пришлось заплатить за дико-абсурдные идеи и хаос, когда борьба за правое дело обернулась разочарованием и унынием.

Художник использует серо-голубой цвет, подчеркивая драматизм произведения, реалистическое изображение лиц, волос сочетается с красной военной формой. Ощущение грубости, подавленности передается контрастом ярко-красного цвета с множеством холодных оттенков. Символ красного цвета в традиционной китайской культуре означает счастье и процветание. В «живописи шрамов» он интерпретируется как цвет революции, борьбы, гнева, мести, невинного кровопролития. В образах молодых людей чувствуется желание изменить события, но они демонстрируют разочарование, сомнение, отсутствие надежды, выражение задумчивости и вопрос «Почему?».

Чжан Сяоган (1958 г.р.) – один из видных представителей «живописи шрамов». Известен своей серией картин «Большая семья» и «Фотографии возлюбленных» (1992-1998), в которых представлены монохромные стилизованные семейные портреты. Его работы вдохновлены фотографиями времен культурной революции, а также европейской традицией сюрреализма. В технике масляной живописи, используя эффекты старых фотографий, художник показывает культуру семейных отношений. Лица персонажей почти везде одинаковые, не эмоциональны и

отстраненны, подавленное настроение усугубляет монохромный фон картин. Изображение погибших родителей во время культурной революции кажется более живым, чем их похожий на яркую игрушку ребенок. Сочетание бело-черных цветов является отсылкой к традиционному китайскому рисунку углем, подчеркивая плоскостное изображение, придавая ему ностальгические ноты. Художник, добавляя локальный яркий цвет, придает картинам фантазийное восприятие, присущее сновидениям.

Статичные портреты на «фотографиях» подчеркивают силу духа людей, страдающих от культурной революции. Акцент сделан на глаза полные отчаянья. Светло-желтый цвет, падающий на лица матери, отца, ребенка и красные нити, идущие от сердца ребенка к сердцу родителей, символизируют коллективную национальную память поколений, нить связывает поколения, разделенные культурной революцией. Ярко-желтый цвет кожи ребенка указывает на молодость, процветание, начало новой жизни. Это сочетание желтого цвета можно интерпретировать с точки зрения китайской культуры, как уникальный цвет древнего императора, основателя Китая Хуан Ди, чье имя означает – Желтый император. Тусклый желтый цвет выступает как символ всеобщей печали и отчаянья. Произведения представляют собой уникальную портретную символику, прослеживается метафорическая и абстрактная природа структуры образов, проявляющаяся в эфемерных цветах и преувеличенном знаке общности (красная нить). Эти произведения несут в себе глубокий эмоциональный заряд, несмотря на боль и страдание, причиненные событиями культурной революции, удерживают коллективную память и всеобщую историю, формируя будущее, являются символом нового. «Живопись шрамов» сосредоточена на критике событий культурной революции, основанных на психологическом реализме в поисках истины и свободы мышления.

«Деревенский реализм» – современное течение в китайской живописи, возникшее параллельно с «живописью шрамов», как продолжение последнего, характеризует самосознание эпохи, стремление живописцев «переосмыслить прошлое в контексте культурно-исторического опыта» [Гультяева, 2021, с. 33]. По мнению искусствоведов Гао Минглу и Люй Пэна основоположником и лидером направления «деревенского реализма» является Ло Чжунли (1948 г.р.). Его работа «Отец» (1980) получила первую премию на второй национальной выставке молодежного искусства в Пекине.

Пожилой крестьянин как собирательный образ труженика, представлен на портрете большого размера с тщательно прорисованными деталями: за ухом у него торчит ручка, указывая на нового образованного национального героя, стремящегося к улучшению жизни работников сельского хозяйства. После картины «Отец» Ло Чжунли создает произведение «Весенние шелкопряды» (1980), второе название «Мать». Великолепно изображена седая серебристая голова, морщинистый лоб женщины, её руки, руки труженицы, грубые и некрасивые, которые с большой нежностью расправляют зеленый лист. Эти произведения связаны духовно-эстетически, отражают в образах отца и матери ментальность китайского народа, дух времени и крестьянскую культуру.

Большое внимание художник Ло Чжунли уделил серии «Деревенская девочка» (1980). Многие дети были отправлены на перевоспитание в сельскую местность, как дети «врагов народа», что нашло отражение в его картинах. Сдержанность, спокойствие и статичность поз присутствуют в работах художника. В полотне «Тибетский ребенок» (1991) Ло Чжунли изображает одинокого ребенка, в облике которого ожидание счастья. Превосходна работа «Золотое сияние» (1992) – маленькая девочка около открытой двери, на которую падает свет солнца, за дверью темный проход. Картина наполнена верой в светлое будущее, оно за дверью,

свет выступает как проводник в лучшую жизнь.

В картинах Хэ Долина (1948 г.р.) «Уже проснулся весенний ветер» (1981-1982) девочка сидит, окруженная сельской природой, связь с которой подчеркивает ее одиночество. В этом произведении присутствует надежда на спокойствие и радость от простой незатейливой жизни, автор тяготеет к «пирическому реализму». Все произведения выполнены масляной краской и посвящены детской тематике, преобладает богатый колорит, делается акцент на выражении лиц, которые изображаются крупным планом как при портретной живописи, чувствуется доминирование гуманистических начал, присутствующих в обществе.

В полотнах художника Ло Чжунли в последствие неотъемлемую часть составляли бытовые сцены с животными – «Конец года», «Годы», «Бык и пожилая женщина». У китайцев особое восприятие животных, которое основано на натурфилософских концепциях, в частности на идеи единства человека и природы. Благодаря введению животных в сюжеты, художник подчеркивает гармонию существования и незаменимость животных в сельской бытовой жизни, что коррелирует с ментальностью китайцев [Лю, 2023]. Художник изображает насильственные сцены убийства животных – «Забой овец» (1982), выявляя эмоциональную атмосферу картины при наступлении смерти животного. Смерть животного трактуется как необходимость для обеспечения человеческого существования. В картине «Убой свиньи» (1991) показан психологический эффект беспомощности жертвы, угнетающая атмосфера, напоказ выставлена жестокость и смерть живого существа. Безусловно это отголоски «живописи шрамов», где отражена бессмысленность смерти в различных обстоятельствах.

Живопись «деревенского реализма» также представлена «тибетской группой». Цикл работ «Тибет» Чэнь Даныцина (1953 г.р.) состоит из полотен, изображающих повседневную жизнь тибетцев, подчеркиваются их эмоциональные переживания в различных житейских ситуациях. Художники Ай Сюань, Чжань Цзяньцзюнь обращают свое внимание на различные декоративные элементы и взаимоотношения между людьми, мир крестьян с их бытовыми трудностями. Осмысление художниками ситуаций, связанных со смертью, несправедливостью, бренностью всего живого, отражается и на художественной форме произведений, способствует творческой эволюции авторов.

Интерес представляют художники Юго-западного Китая – Чжан Сяоган (1958 г.р.), Е Юнцин (1958 г.р.), Чжоу Чунья (1955 г.р.), Пан Маокунь (1963 г.р.). Они стремились к национальной самоидентификации, поиску своей эстетической платформы, натурализму в изображении сельской жизни, крестьян и скота, объединяя в своих работах народную культуру, быт, местную природу и анималистические темы, сохраняя особенности многонациональной культуры Китая и развивая «деревенский реализм» [Лю, 2024; Чжао, 2024].

Перемены, происходящие в китайском обществе вследствие реформ и политики открытости Дэн Сяопина поставили перед художниками задачи формирования системы новых художественных ценностей, этому способствовали интерес к западной философии и достижения мирового искусства. Значительное влияние на творчество китайских художников оказали работы западных философов – Гегеля, Хайдегера, Винтгенштейна, Ницше, Шопенгауэра, Ясперса, Фрейда и др., что привело к переосмыслению собственной культуры, созданию новых ценностей и эстетических идеалов [Чжан, 2016]. Творческий подъем, поиск нового художественного языка и диалога нашли отражение в создании объединений – «Звезды» и «Новая волна 1985-го г.». «Звезды» – первая авангардная группа, выступившая против эстетических условностей и политической власти. «Новая волна 1985-го г.» как направление получила свое название во время конференции в 1985 г. в городе Хуаншань, посвященной

вопросам реформирования китайского искусства. Художники провозгласили свободу творчества от политики, свободу самовыражения и индивидуализм. На смену движения «шрам-арт» пришло движение, выдвигающее гуманистические идеи, которые стали концептуальным направлением в искусстве и философии. Это направление стало основой для различных художественных течений и конгломератом разных направлений в искусстве, в частности политического поп-арта.

Политический поп-арт является примером влияния американского искусства на китайское, которое китайские художники адаптировали к социальным реалиям. Политический поп-арт можно охарактеризовать как сложное модернистское движение, в котором нашли объединение китайский социалистический реализм после культурной революции и американский поп-арт, что положило начало развитию и поиску новых форм и средств субъективной выразительности для описания социальных, политических и исторических событий. В 1985 г. китайские художники познакомились с американским поп-артом на выставке Роберта Раушенберга в Национальном художественном музее в Пекине, где были представлены коллажи и инсталляции. Эта выставка явилась одной из предпосылок становления китайского поп-арта, познакомив китайских художников с новыми формами современного западного искусства.

Стиль политического поп-арта сочетает в себе иронический взгляд на гламурную капиталистическую рекламу консьюмеризма и пропагандистские плакаты эпохи Мао, основанные на социалистическом реализме. Яркие цвета и упрощенные формы использовались для создания мощного визуального эффекта [Горбачева, 2014].

Термин «политический поп-арт» был предложен искусствоведом Ли Сяньтином. Художники Ван Гуанъи, Ли Шань, Гао Цян и Чжэнь – «братья Гао» являются основоположниками политического поп-арта. Также этим направлением занимались Вэй Гуанцин, Ли Баняо и др., ориентировавшиеся на Энди Уорхола. Все они использовали в своих работах образ Мао Цзэдуна как символ тоталитарной эпохи, как икону, бренд современной китайской культуры (Ли Шань «Голубой Мао», Цзэн Фаньчжи «Мао Цзэдун», «Председатель Мао с нами»; «Братья Гао» – «Мисс Мао», Юй Юхань «Без названия Мао – Мэрилин»). Ван Гуанъи, написавший серию «Постклассика» и воплотивший в своих работах концепцию Ницше, создает в картине «Мао Цзэдун: АО» синтез символов, повлиявших на искусство и культуру страны, помогая пересмотреть традиционные китайские каноны. Предложенный художником символизм – это переосмысление культа личности Мао Цзэдуна. На картине изображен стандартный портрет Мао Цзэдуна с нанесенной поверх него сеткой. Сетка символизирует запреты и ограничения политической культуры во время культурной революции. Картина написана в монохромной гамме, содержит символы классической измененной традиции: холодные, черные тона, противопоставление черного и белого – борьба принципов инь и ян. Образ единства двух противоположностей – добра и зла. Застывшие, статические формы изображения – образ национальной памяти, стабильная и сбалансированная композиция – символ спокойствия на фоне революции. Концептуальная иконография проявляется наличием черных, симметричных полос, которые служат символом тюрьмы и угнетения. Иконография портрета с черной сеткой и буквами А и О свидетельствует о переходе искусства от религиозности и идолопоклонства Мао, традиционных мотивов и мистицизма к современным концепциям. Успех и популярность художнику принесли работы серии «Великий критицизм», благодаря которым Ван Гуанъи имеет известность на Западе. Вскоре после появления течение поп-арт приобрело ярко выраженную коммерческую направленность.

«Циничный реализм» возник вслед за «деревенским реализмом» и «поп-артом» в

противовес официальному искусству Китая, в последствии став визитной карточкой Поднебесной как уникальное культурное явление. Зарождаясь под влиянием западных постмодернистских течений «с точки зрения реализации коммерческого успеха “циничный реализм” ближе поп-арту» [Ло, 2021, с. 276]. Ярчайшими представителями направления являются художники – Юэ Миңцзюнь, Фан Лицзюнь и Цзэн Фаньчжи. Они обличают противоречия политических преобразований времен культурной революции, последствий, возникающих от этих преобразований, используя в своем творчестве приемы гротеска, сарказма, иронии. Термин «циничный реализм» впервые предложен в 1992 г. критиком Ли Сяньтином. Считается, что циничный реализм возник как реакция на тяньаньмэньские события (1989), однако, китайский искусствовед Гао Минглу утверждал, что смена художественных тенденций назрела еще раньше.

Юэ Миңцзюнь (1966 г.р.) нашел оригинальную манеру самовыражения. Среди его работ – «Солнце», «Перестрелка», «Не двигайся», «Зоопарк», «Золотые плоды», «Портрет», «Память», «Казнь», цикл работ «Шапка», «Смех» и др. Картины циничны, полны юмора, являются автопортретами художника, клонирующего себя в образах смеющихся розовокожих мужчин, оказывающихся в разных житейских ситуациях. Все они одинаковы, в одинаковых одеждах, в одинаковом цветовом изображении. Огромные смеющиеся рты показывают все множество зубов. Эти автопортреты выступают как самоироническая реакция на безумный современный китайский мир. Улыбки розовых человечков – это маска беспомощности перед реальностью, розовая улыбающаяся «кавайность» не приносит милоты и радости в окружающий мир. История улыбки в Китае крайне интересна, так будда Майтрея изображается улыбающимся. Он знает, что будет в будущем. Нужно быть оптимистом и смеяться в лицо реальности. Сардонический смех может выступать как оружие в борьбе с культурным и человеческим безразличием. Герои лишены индивидуальности, неестественно искажены, показывая тем самым всю абсурдность реальности. Стремясь сохранить лицо, художник прячет свои мысли и чувства за улыбкой, однако, глаза героев печальны, а тела сжаты от страха и боли.

Фан Лицзюнь (1963 г.р.) – один из дорогих китайских художников, в своих картинах, изображая лысых клонов, подчеркивает всеобщую одинаковость, стирание индивидуальности, обезличивание. Уточняя смысл своих работ, художник не называет их, а дает им порядковый номер или дату вместо имени, показывая массы, не обремененные интеллектом. Лица героев печальны и угрюмо озадачены. Впечатление ужасающее, герои действуют – они скучают, зевают, ругаются, но все идентичны друг другу. Лысая голова в Китае является признаком глупости, но также и духовной силы, как у монахов буддистов. В данном случае это протест, так как все герои одинаково лысые и даже дети, как уменьшенная копия взрослых. Художник изображает воду, используя ее как символ вечного потока жизни с одной стороны, а с другой – как борьбу со стихией. Циничный взгляд на мир, чувство безысходности пронизывают картины Лицзюня. Применяя яркие краски, художник подчеркивает хаос, нестабильность и тревогу, противостояние человека, стихии и системы. В изображениях присутствует откровенный гиперболизм, указывая на неоднозначность пути модернизации. В работах художника проявляется критическое отношение к тотальному обезличиванию и принуждению.

Работы Яна Шаобиня (1961 г.р.) отличаются от предыдущих техник. Художник очень оригинальный и изображает не людей, а их образы, в которых можно разобрать человеческие очертания. Картины яркие, в малиново-красно-красном цвете, где эмоции и настроение передается с помощью цветовых оттенков. Лица героев искажены, брезгливо отстранены, звероподобны, выражая жестокость и психологические проблемы, производя удручающее

впечатление.

Картина «Тайная вечеря» (2001) Цзэн Фаньчжи (1964 г.р.) входит в серию «Маски». На картине изображены пионеры в масках и красных галстуках, которые едят арбуз. Композиция расположена также как и на росписи Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» (1498). В картине использованы приемы чрезмерного преувеличения художественных образов и фигур. У персонажей большие костлявые руки, ярко-красные губы и выпученные глаза, резкий контраст между красным и белым вызывает у зрителя нестандартную реакцию. Иисус и двенадцать апостолов изображены в виде юных пионеров в белых рубашках и красных галстуках, кроме Иуды – у него желтый галстук, который означает поворот Китая в сторону западного капитализма. Присутствующие символизируют тотальный контроль за деятелями культуры. Фигура Иисуса олицетворяет западную культуру и религию. Его образ используется как символ благих намерений западного мира с его инновационными идеями и технологиями, который был подавлен в эпоху Мао.

Культурная революция в Китае с его символизмом и семиотической системой образов не ограничивалась социалистическим реализмом и политической пропагандой Мао Цзэдуна. Она шла в разрез с правилами и игнорировала запреты, заимствовала основные западные и американские художественные тенденции. Китайское искусство уникальным образом перенимало новые черты Запада и сохраняло самобытность, что отразилось в стремительном развитии современной китайской культуры и искусства.

«Циничный реализм» – политический жанр, трансформирующийся под влиянием авангарда и социалистического реализма во время культурной революции и воспринимается как его пародийная и гротесковая адаптация. Это направление демонстрирует индивидуалистические черты китайской национальной идентичности на фоне коллективного и глобального мышления. «Циничный реализм» основан на преувеличении образов и символов, которые действуют в контексте тоталитаризма, доминирующего в китайском обществе в революционный период. Эти условия сформировались в период политического давления на художников, которые продвигали это направление в подпольных группах. Произведения «циничного реализма» приобретают популярность в Западном обществе и значимый коммерческий эффект.

«Женская живопись», как и сами художницы в патриархальном обществе занимали подчиненное положение. Женщины-художницы, выполняя роль музы художников-мужчин, матери и жены, оставались маргинальными, малоизвестными, ограничивались женской эстетикой. Появление новой женской живописи обусловлено образованием КНР, что дало толчок к пробуждению самосознания женщин, а приобретенные права в обществе – проявлению индивидуальности, активизировав изменения в искусстве и живописи.

В период глобализации и политики открытости Китая происходит творческое переосмысление эстетических идеалов, модернизация «женской живописи» под влиянием западных течений и концепций. Женщины-художницы расширяют тематические горизонты, чтобы выразить свою женскую субъективность. «Женская живопись» Китая имеет свою специфику, отличную от западной, опирающуюся на социальный, политический и культурный контекст [Люй, Кемерова, 2022; Юй, 2022; Welland, 2018].

Такие художницы как Пань Юйлян (1896-1977), Фан Цзюньби (1898-1986), Лу Сяомань (1903-1965), Тан Юньюй (1906-1992) и др. продвигали оригинальные тенденции, внося вклад в развитие нового направления китайской масляной живописи, где их заслуга была не меньше, чем у мужчин-художников [Wang, 2024]. Эпоха Мао Цзэдуна дала женщинам права полноценного гражданина – «женщина должна поддерживать Небо», что говорит о их

равноправии. «Женская живопись» стала выражать уникальное женское самосознание, как писал Тао Юнбай, благодаря этому появилась альтернатива мужскому видению мира, что ограничивало мужскую монополию в живописи. Основные темы «женской живописи» – автопортрет, новый женский образ и изображение эстетики тела, что дало импульс к формированию особого художественного стиля, комбинации китайской и западной живописи. Картина «Обнаженная» художницы Пань Юйлян получила золотую медаль на международной выставке в Риме в 1926 г.

Женская эстетика, которую используют художницы для характеристики собственного пола, способствует формированию нового художественного языка. В процессе художественно-эстетических изменений художницы стремились стать творческими самостоятельными личностями, расширить тематику произведений, используя новаторские изображения образов [Furmanik-Kowalska, 2019].

Однако в период правления Мао отмечалось ослабление гендерных ролей за счет стремления женщин к освобождению от прежних традиций и обычаев через вовлечение в активную политическую деятельность по созданию нового социалистического государства. За 30 лет с 1940-1970 гг. не было выставок и художественных женских объединений. Культурная революция (1966-1976) нанесла ущерб обществу как в физическом, так и психологическом плане, поэтому после прихода Дэн Сяопина казалось, что волна свободы захлестнула страну. Правительство Дэн Сяопина искало новых кумиров среди женщин-художников, так как эмансипация была синонимом социального прогресса. На сцене появились художницы Гуань Изылань и Пань Юйлян, забытые в эпоху маонизма. Женская модель изменилась, руководствуясь нарративом модернизации. Внимание стало уделяться «феминистскому искусству». Поворотным моментом в становлении китайского «феминистского искусства» явилась выставка «Мир женщин художников» (1990). Сначала XXI века круг тем, рассматриваемых в «женской живописи» расширился. Женщины-художницы не только противопоставляют себя мужскому полу, но и декларируют собственную независимость, дискутируют о философских проблемах, жизни, смерти, политики и др. Женщины-художницы, переосмысляя вековые традиции, исторические события прошлого, используя развитие современных технологий и опыт живописцев мужчин, отражают в своем творчестве собственный жизненный опыт.

Хунг Лю (1948 г.р.) окончила Центральную академию искусств в Пекине. Ее герои – беженцы, женщины, дети, солдаты. Картины как бы размыты – это память, переходящая в историю, выступающая из далекого прошлого забытой китайской деревни. Стиль характеризуется как «плачущий реализм». Для сюжетов художница использовала старые фотографии, сцены повседневной жизни, пейзажи, личный опыт, а также опыт маонистского режима и культурной революции.

Кун Цзы (1952 г.р.) закончила факультет китайской живописи Китайской академии художеств и отделение изобразительных искусств Института искусств Народно-освободительной армии Китая, занимается художественной и социальной деятельностью. В картинах художницы отображена самобытность сельской жизни Китая. Деревенская тематика красочна, наполнена переживаниями и взаимодействием с природой. Работы на армейскую тематику лиричны, полны гуманизма, духовности и философских раздумий, выполнены в яркой цветовой гамме. В ее работах «Осенний ветер», «Солнце в городе», «Пышный гаолян» и др. нашло отражение историческая эпоха прошлых лет в сочетании с традиционной китайской живописью. Многие из них были удостоены наград.

Цзя Лу (1954 г.р.) прошла обучение в Академии художеств. В ее творчестве множество работ маслом, крупные полотна, в которых в ярком цветовом решении изображено сплетение драпировки тканей, обнаженная натура как резонанс восточной и западной философии, выступает сила и мудрость буддийских, и христианских традиций. Автор в своем творчестве стремится выразить современную женскую чувственность.

Ху Минг (1955 г.р.) – изображает Мао – единственно возможный сюжет того времени. В 15 лет она пошла служить в Народно-освободительную армию медсестрой. В своих картинах художница показывает жизнь женщин в армии. Ху Минг в своих работах создает изображение полуобнаженного женского тела, излучающего уникальную чувственность и динамичный реализм. Создаваемые художником образы женщин небрежно одетые в армейскую форму – озорны, эротичны и провокационны. Ее работы очень самобытны и награждены на многих выставках. Ху Минг позже заканчивает университет и выставляется по всему миру.

Юй Чэн (1969 г.р.) – училась в Центральной академии изящных искусств в Пекине. Художница известна серией работ «Красные младенцы», в которой представлены китайские дети в костюмах Мао и других коммунистических деятелей. «Красные младенцы» имеют двойное смысловое значение – относятся к детям, родившимся при культурной революции и в то же время указывают на Красного мальчика – героя китайского эпоса «Путешествие на Запад». Детская невинность содержит иронический подтекст, в связи с использованием военной формы и сходства с Мао. Истина постоянно изменяется, она ускользает. Картины художницы наполнены символизмом, вызывают чувство одиночества и разобщенности. Ее работы выставлялись на международных выставках и имели большой спрос на аукционах – Sotheby's, Christie's и др.

Юй Хун (1966 г.р.) окончила Центральную академию изящных искусств в Пекине, где изучала масляную живопись. Она стала известна как художник «Нового поколения» своими глубоко личными фигуративными работами, приняв участие в первой масштабной выставке в 1990 г. «Мир женщин-художников». Юй Хун изображает женщин в различных ситуациях, взаимоотношения между людьми, быстроту социальных изменений. В 2000 г. вышла серия картин «Свидетель роста», где показана жизнь в период от культурной революции до настоящего времени. В работах «Золотой горизонт/Небо» (2011) использование золотой фольги указывает на связь традиционной китайской живописи и религиозной. Эта серия посвящена прошлым и настоящим отношениям Запада и Китая, выполнена на потолке галереи. Персональная выставка «Сад грез» (2016) представляет 19 работ, посвященных современным событиям. Монументальная работа «Корабль дураков» (2021) – огромный триптих по аналогии с полотном Иеронима Босха, изображает молодых людей, пытающихся удержать лодку на плаву (напоминание о нелегалах). В проекте «Еще один повергнут во прах» (2024) художница изображает горести человеческого существования и абсурдность современной жизни. В этой работе происходит переосмысление традиционной иконографии в современном ключе. Этот цикл картин был составлен для романской церкви Къязетта делла Мизеркордиа. Художница создала композицию «Прогулка по жизни», где на золотом фоне (он же песок пляжа) представлено существование человека от рождения до смерти. Очень экспансивное, яркое, динамичное изображение с различными ракурсами движений персонажей. Центральная часть этого полиптиха напоминает «Вознесение», где молодые люди взлетают ввысь с помощью тарзанки. Вся картина оставляет неизгладимое впечатление.

Цуй Сюэнь (1967 г.р.) – родилась в Харбине, закончила Центральную академию изящных искусств Китая, магистр изящных искусств, участвовала в различных выставках во Франции,

США, Гонконге, Сингапуре. Она принадлежит китайскому феминистскому движению. Цуй Сювэнь известна своей работой «Дамская комната» (2001), где, используя скрытую камеру в туалете ночного караоки-клуба, записала откровенные разговоры девушек по вызову. В серии «Экзистенциальная пустота» или «Пустота бытия» (2009) – затрагивает темы подросткового возраста, идентичности, смерти. В серии работ «Ангел» художница указывает на двойные стандарты обращения с женщинами в Китае, изображая беременную девушку с фарфоровой кожей, розовыми щеками в белоснежном платье. Беременность молодой незамужней девушки в Китае под запретом. В более ранней работе «Один день в 2004 г.» (2005) представлены девочки-подростки с красными галстуками, вдохновленные культурной революцией на улицах Запретного города. Изображение подвергнуто цифровой обработке.

При сравнении женской живописи и мужской можно выделить следующие особенности, обнаруженные при анализе произведений Цуй Сювэнь серии «Ангел» и художника Чжан Хуань «Ангел» (1993). Цуй изображает молодую беременную девушку в белом, лежащую на земле, со спокойным выражением лица. Ее состояние воспринимается как связанное с сакральным. Беременность показывает новый уровень женственности. Уязвимость, страдание, незащищенность, страхи, амбиции – все уходит, перед растущей под сердцем новой жизнью. Загадочная улыбка девушки – тайна великая. Такая интерпретация беременности возникает при рассмотрении этой картины. Однако табу на беременность в юном возрасте, проблемы, возникающие в китайском обществе обсуждаемы и имеют ряд моральных, и психологических последствий, что изображено Цуй в ее серии «Ангел». Оптимизм внушается яркими красками, белоснежными облаками и голубым небом, хотя в некоторых работах этой серии фоном являются серые облака, говорящие о крушении надежд. В работах Цуй Сювэнь минимум символизма, но много смысловой нагрузки.

Ухожу – и не спрашивай больше, куда.

Только белые облака плывут без конца...

Ли Бо

«... Облака – прообраз вечности. ... Облака, ставя границу нашему жизненному миру, вечно отдалают нас от других. ... Они делают нас причастными сокровенной преемственности всего сущего. Они связывают все, не будучи ничем. ... В ускользящих клубах дымки-ваты сквозит что-то всегда другое, инаковость всего сущего. ... Подобно цитате, они указывают на нечто во вне себя, открывают новые горизонты смысла, связывают вроде бы совершенно несвязанные вещи. ... Всегда далекие, холодные и чужие облака, тем не менее, переживаются нами как универсальная метафора человеческого существования. «Плывущие облака» – аллегория жизненной изменчивости... это вереница свершений земного бытия» [Малявин, 2014, с. 274].

Перформанс Чжана Хуаня (1965 г.р.) является ответом на конкретную ситуацию в Китае, на демографическую политику правительства «одна семья – один ребенок», которая вызвала череду вынужденных аборт. Беременность даже желаемая не вызывала восторга от появления новой жизни. Перформанс «Ангел» (1993) был организован в Национальном музее искусств в Пекине. Художник, обливаемый красной краской на фоне белой материи, разрывал на куски куклу в форме младенца. Кукла в луже крови – символ кошмара, который был обыденным явлением того времени. Ассоциации, вызываемые этим перформансом – отчаянье, безысходность, ужас от содеянного, от убийства невинных младенцев. Женская интерпретация подростковой беременности легче, эстетичнее с надеждой на будущее, фон изображения и выражения лиц молодых девушек говорят о том, что проблема тяжела, но новая жизнь поглощает ее. В тоже

время вынужденные аборт не решают проблем женщин ни психологически, ни морально.

При сравнении работ Цуй Сювэнь «Сандзе» (2003) и Цзэн Фаньчжи «Тайная вечеря» (2001), являющихся реинтерпретациями на «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи – оба художника показывают безликость большинства и безропотное подчинение системе. Цуй изобразила одну и ту же девушку в красном галстуке, в роли 13 персонажей (12 апостолов и Иисус), олицетворяющих коммунистическую тематику. Картина «Тайная вечеря» Цзэн Фаньчжи более ярко и творчески проработана, маски героев свидетельствуют о двойных стандартах и лицемерии общества. Уделяется внимание фигуре Иуды, что не отражено у Цуй, которая изображает трансформацию китайского общества, но смысловая нагрузка и философское звучание более отчетливо у Фаньчжи.

Тао Айминь (1974 г.р.) – в своей инсталляции «Женская река» (2005) использовала стиральные доски разных женщин из китайских деревень. На досках были изображены лица женщин во всем своем многообразии индивидуальных черт. Подчеркивались морщины, как след времени и история их жизни, усталость, седые волосы и т.д. Индивидуальные женские черты переключаются с уникальностью каждой доски, поскольку на них также остается след времени – одни плоские и гладкие, другие с ярко выраженным рисунком, третьи – с изъяном. Поток досок превращается в реку, где видна судьба женщин, изменяющаяся во времени, что сочетается с китайской поговоркой «женщина как вода, текущая и мягкая». Эффект подсветки создает иллюзию текущей воды, а звук стиральных машин на заднем плане связывает прошлое с современностью. Автор подчеркивает, что доскам, как и реке соответствуют истории жизни китайских женщин, оставляя свой неповторимый след во времени.

Ай Вэйвэй (1957) – китайский современный художник, архитектор. В рейтинге за 2011 г. «100 самых влиятельных персон в арт-мире», проведенным журналом «Art Review» занял первое место. В 2010 г. представил работу «Семена подсолнечника». Миллионы фарфоровых семечек, изготовленные и окрашенные вручную были высыпаны в турбинном зале Лондонского музея Тейт Модерн. По ковру из семян можно было ходить, на нем сидели и лежали. Над ним трудились 1600 мастеров, собрав десять тонн разных не похожих друг на друга семян. Семена олицетворяли жителей Китая, согласно метафоре гласящей, что Мао Цзэдун – это солнце, а люди, тянущиеся к нему – подсолнухи. Эта инсталляция связана с китайской культурой и массовым производством, где машин мало, а труд дешевый. Семечки подсолнуха связывают автора также с бедностью в юности. Масса крошечных семян символизирует, что вместе – это множество народ. По учению Хуэй Ши все множество вещей происходит из «малого единого». Брошенные на землю семена указывают на угнетенность общества, семена как источник питания могут не дать всходов. Автор указывает на проблему использования рабочей силы, повышения массового производства, его перепроизводства, исчезновения ремесел, подчеркивает роль человека в обществе. Сравнивая эти две инсталляции, представленные художниками, можно с уверенностью отметить, что Ай Вэйвэй основываясь на символизме указывает, что несмотря на то, что каждое фарфоровое зернышко разное со своими индивидуальными чертами – вместе они монолит, глыба, которую трудно поднять и передвинуть, масса людей сила и мощь объединения. Женская работа Тао Айминь полна лиризма, философских раздумий, глубины мышления и реалистичности. В множестве объектов – жизненная сила могучей реки, женские образы в утекающем времени исторических событий.

Феминистское искусство в Китае выделилось в отдельную форму искусства с 1990-х гг. Произведения искусства, созданные женщинами, побудили художниц к экспериментам и новациям, к увеличению разнообразия тематики работ. Базируясь на женском самосознании,

самоанализе и жизненном опыте, женщины художницы в своем творчестве уделяют внимание эмоциям и чувственности выражения собственных переживаний, используя разнообразие художественных материалов, методов и тем [Guest, 2023; Le, 2020; Wang, 2021; Голдберг, 2019; Лилинь, 2024].

Таким образом, после культурной революции в Китае культура и искусство освободились от тоталитарного диктата. Эстетический плюрализм в современном Китае смещается в сторону повседневной жизни, что является важным для эстетических концепций в настоящее время. Культурный плюрализм проникает во все сферы жизни общества, помогая переосмыслить эстетическое содержание в искусстве и живописи. Изменение в китайском искусстве проходит на фоне глобализации общества и развития постмодернизма в культуре [Дай, 2020]. Традиционное искусство, вливаясь в современные изменения для сохранения своей идентичности стремится к выражению индивидуальности художественных замыслов. Это представлено множеством художественных стилей, методов и средств исполнения, увеличивая конкуренцию среди художественных содружеств и художников, что заставляет переосмысливать современное состояние культуры и восприятия визуальных образов. Взаимодействие западной и китайской традиционной эстетики отягощалось различным восприятием визуальных образов, люди приобретали иное эстетическое восприятие благодаря политическим и социальным преобразованиям в обществе, сохраняя свои индивидуальные, неповторимые черты, осмысляя сущность прекрасного, создавая «психологическую гармонию», «гармонию эмоций и разума» [Роули, 1989, с. 213]. На этом базируются эстетические идеалы китайцев, в противовес эстетическим западным идеалам, которые сосредотачивались на уровне внешней формы [Шагбанова, Ду, 2024, с. 7]. При взаимодействии различных визуальных концепций – западной и китайской, базируясь на классической китайской эстетике, создавались новые эстетические ценности, которые воспринимались китайским зрителем.

Сформировавшиеся новые направления в китайском искусстве – «живопись шрамов», «деревенский реализм», «политический реализм», «циничный реализм» и «женская живопись» характеризуются противоположными системами и структурой образов. Все они относятся к современному искусству, находясь под влиянием западного искусства, играют важную роль в китайской культуре и мировом искусстве. Каждое из этих направлений отражает уникальные художественные, культурные и творческие особенности, затрагивая темы идентичности, культурного наследия, социальную критику с помощью различных средств и техник.

При анализе произведений мужской и женской живописи особое внимание было уделено стилю авторского исполнения и особенностям символизма. Символизм – это уникальная семиотическая система художника, которая отражает исторические и социальные реалии коннотаций метафорических, абстрактных, мифологических оттенков, создавая новый визуально-символический язык присущий автору, независимо от половой принадлежности. Для создания произведений искусства необходим стиль живописи – эстетическая концепция. Все художники ищут собственный стиль художественного самовыражения. Работы художников самореферентны, они иллюстрируют ценности через изображение определенного круга тем и образов.

На «женскую живопись», как новое уникальное направление оказывают влияние традиции, западная живопись и мужская живопись художников Китая. В отличие от мужской живописи, женская более эмоциональна, психологически имеет женскую направленность, с глубоким философским и смысловым подтекстом, противоречива, не имеет рыночной ориентации,

придерживается китайских национальных традиций, выраженной индивидуальности, эстетической направленности, красочности, не противопоставляет себя мужчинам-художникам. «Женская живопись» поднимает ряд социальных, психологических и общечеловеческих проблем, стремясь к неразрывной связи настоящего и прошлого, создавая яркую самобытную живопись, смело входящую в современное китайское искусство.

Заключение

В культурном контексте современной китайской живописи художниками мужчинами и женщинами уделяется большое внимание масляной живописи, благодаря чему она превратилась из простого подражания западной масляной живописи в уникальную восточную национальную эстетику. Разнообразие направлений современной масляной живописи обогащает форму и содержание, передает яркие национальные эстетические идеи в визуальном выражении, отражая личные эмоциональные устремления художников, формируя новые эстетические идеалы.

Гао Минглу утверждает, что современное искусство, в частности живопись, в первую очередь должны базироваться на самокритике, которая выступает как исток самоанализа современного искусства в Китае [Минглу, 2011]. Рынок современного искусства втягивается в процесс глобализации, опираясь на экономическую эффективность и выгоду от бесконечного открытия выставок и презентаций.

Библиография

1. Гладстон П. Китайский авангард 1979-1989 годов. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2023. 256 с.
2. Малявин В.В. Китайское искусство: принципы, школы, мастера. М.: Астрель, АСТ, Люкс, 2004. 429 с.
3. Хань Б. Авторский стиль как система в современной китайской живописи // Вестник ЗабГУ. 2013. № 11. С. 8-16.
4. Минглу Г. Современное искусство Китая: кризис? // Искусство. 2011. № 6. С.18-31.
5. Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. М.: Институт востоковедения РАН, Издательство «Спутник +», 2022. 340 с.
6. Гульязева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. № 18 (1). С. 32-43.
7. Лю Т. Анималистическая тема в творчестве китайского художника // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 158-171.
8. Лю Ц. Феномен «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая // Искусство Евразии. 2024. № 2(33). С. 142-161.
9. Чжао Ш. Неорелизм в искусстве Китая (на примере творчества Синь Дунвана, Луо Чжунли и Чена Данцина) // Месмахеровские чтения - 2024: Сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2024 г. СПб: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. 2024. С. 208-213.
10. Чжан Ц. Китайская эстетика XX века. М.: Шанс, 2016. 295 с.
11. Горбачева С.А. Творчество Ван Гуани и политический поп-арт в контексте современного искусства в Китае // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. № 12. С. 80-85.
12. Ло С. Истоки формирования направления «циничный реализм» в живописи Китая 1980–1990-х годов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2021. № 57. С. 274-287.
13. Люй Ч., Кемерова Т.А. Эстетическая культура Китая периода Китайской Республики и ее влияние на развитие живописи // Известия Уральского федерального университета (УрФУ). Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. Т. 28. № 2. 2022. С. 137-148.
14. Юй В. Женское искусство Китая // Культура и искусство. 2022. № 5. С. 86-93.
15. Welland, S. S-L. Experimental Beijing: Gender and Globalization in Chinese Contemporary Art. Duke University Press, 2018.
16. Wang Z. Research on the Development form of Chinese Contemporary Oil Painting in Recent 30 Years // Journal of Education and Educational Research. 2024. № 9(3). P. 241-244.

17. Furmanik-Kowalska M. Which tradition is mine? Chinese women artists and cultural identity// *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2019. № 6(2). P. 305-319.
18. Малявин В.В. Пространство в китайской цивилизации. М.: Феория, 2014. 372 с.
19. Guest L. Gendered bodies: Feminism and Chineseness in the work of Li Xinmo, Xiao Lu and Xie Rong// *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2023. № 10(1). P. 85-106.
20. Le L. A New Paradigm in Chinese Contemporary Art History Writing// *Contemporary Chinese Thought*. 2020. № 51(1). P. 57-69.
21. Wang Sh. Fashioning Chinese feminism: Representations of women in the art history of modern China// *Critical Studies in Fashion & Beauty*. 2021. № 12 (2). P. 207-227.
22. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2019. 320 с.
23. Лилинь Ю. Феминистское инсталляционное искусство в современном Китае // *Вестник СПбГИК*. 2024. № 1. С. 129-135.
24. Дай Ч. Ситуация современного искусства в Китае: традиция и постмодернизм // *Культура и искусство*. 2020. № 8. С. 1-7.
25. Роули Дж. Принципы китайской живописи: научное издание. М.: Наука, 1989. 161 с.
26. Шагбанова Х.С., Ду Ш. Образ Китая в русском символизме и акмеизме // *Общество и государство*. 2024. № 4 (48). С. 6-13.

The Versatility of Artistic Styles in Contemporary Chinese Painting

Dar'ya N. Belova

PhD in Philosophy, Associate Professor,
Department of Philosophy named after A.F. Shishkin,
MGIMO of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation,
119454, 76 Vernadsky ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: darinda2006@yandex.ru

Abstract

The article analyzes various aspects of the work of contemporary Chinese artists of the late 20th and early 21st centuries. The subject of the study is the images of Chinese artists during the transformation of the main trends of contemporary Chinese painting: "scar painting", "village realism", "political realism", "cynical realism", "women's painting". It is emphasized that in society there is a reassessment of aesthetic values after the cultural revolution and a change in the motivation of artists in their desire for publicity and recognition. The contribution of the West with its artistic concepts to the process of modernization is taken into account. The ongoing phenomenal explosion of creative energy and ideas is especially pronounced in "women's painting" as a new trend in contemporary Chinese culture. Comparative-historical and iconographic research methods were used, relying on cultural, philosophical, art history scientific materials in order to identify stylistic features of the work of various artists. The relevance of the research topic is due to the need to analyze contemporary Chinese painting in connection with the growing interest in Chinese art and the insufficient number of studies on this issue. The novelty of the study lies in an attempt to analyze the phenomenon of various styles of contemporary Chinese art, their influence on the development of "women's painting", its features and differences from men's painting, taking into account changes in aesthetic attitudes, narratives of modernization and globalization. It is concluded that "women's painting" has acquired a decisive importance in Chinese contemporary art, being a vivid example of self-realization of artists. "Women's painting" differs from men's painting in emotionality, color saturation, form and ideas, psychological and philosophical mood, based on new styles and the

unique cultural heritage of Chinese art. Artistic styles of contemporary Chinese painting have individuality and self-criticism, creating a new visual-symbolic language of image, attracting attention to social problems. Chinese artists initiated parallel and alternative to the West directions of contemporary art, which led Chinese art from strict socialist realism to mature experimental and conceptual practice.

For citation

Belova D.N. (2024) Mnogogrannost' khudozhestvennykh stilei sovremennoi kitaiskoi zhivopisi [The Versatility of Artistic Styles in Contemporary Chinese Painting]. *Kontekst i refleksiya: filozofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 13 (9A), pp. 83-99.

Keywords

Modern Chinese painting, "scar art", "village realism", "political realism", "cynical realism", "women's painting", modernization, aesthetics, cultural revolution, symbolism.

References

- Gladstone P. The Chinese avant-garde of 1979-1989. St. Petersburg: Academic Studies Press / BiblioRossika, 2023. 256 p.
- Malyavin V.V. Chinese art: principles, schools, masters. Moscow: Astrel, AST, Lux, 2004. 429 p.
- Han B. The author's style as a system in modern Chinese painting // Bulletin of ZabGU. 2013. No. 11. pp. 8-16.
- Minglu G. Contemporary Art of China: A crisis? // Art. 2011. No. 6. pp.18-31.
- Neglinskaya M.A. Modern Art of China: between Modernism and Tradition. Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Sputnik + Publishing House, 2022. 340 p.
- Gulyaeva G.S. Realistic painting of China of the XX century in the context of visualization of culture // Observatory of Culture. 2021. No. 18 (1). pp. 32-43.
- Liu T. Animalistic theme in the work of the Chinese artist // Art of Eurasia. 2023. No. 2 (29). pp. 158-171.
- Liu Ts. The phenomenon of "rural realism" in the works of artists of Southwest China // Art of Eurasia. 2024. No. 2(33). pp. 142-161.
- Zhao Sh. Neorealism in Chinese Art (using the example of the works of Xin Dongwang, Luo Zhongli and Chen Danqing) // Mesmacher Readings - 2024: Collection of scientific articles of the international scientific and practical conference, St. Petersburg, March 21-22, 2024 St. Petersburg: St. Petersburg State Art and Industrial Academy named after A.L. Stieglitz. 2024. pp. 208-213.
- Zhang C. Chinese aesthetics of the twentieth century. Moscow: Chance, 2016. 295 p.
- Gorbacheva S.A. Wang Guani's creativity and political pop art in the context of contemporary art in China // In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies. 2014. No. 12. pp. 80-85.
- Lo S. The origins of the formation of the "cynical realism" trend in Chinese painting in the 1980s and 1990s // Scientific Papers of the St. Petersburg Academy of Arts. 2021. No. 57. pp. 274-287.
- Liu Ch., Kemerovo T.A. The aesthetic culture of China in the period of the Republic of China and its influence on the development of painting // Proceedings of the Ural Federal University (UrFU). Series 1: Problems of education, science and culture. Vol. 28. No. 2. 2022. pp. 137-148.
- Yu V. Women's Art of China // Culture and art. 2022. No. 5. pp. 86-93.
- Welland, S. S-L. Experimental Beijing: Gender and Globalization in Chinese Contemporary Art. Duke University Press, 2018.
- Wang Z. Research on the Development form of Chinese Contemporary Oil Painting in Recent 30 Years // Journal of Education and Educational Research. 2024. № 9(3). P. 241-244.
- Furmanik-Kowalska M. Which tradition is mine? Chinese women artists and cultural identity // Journal of Contemporary Chinese Art. 2019. No. 6(2). P. 305-319.
- Malyavin V.V. Space in Chinese civilization. Moscow: Feoria, 2014. 372 p.
- Guest L. Gendered bodies: Feminism and Chineseness in the work of Li Xinmo, Xiao Lu and Xie Rong // Journal of Contemporary Chinese Art. 2023. № 10(1). P. 85-106.
- Le L. A New Paradigm in Chinese Contemporary Art History Writing // Contemporary Chinese Thought. 2020. № 51(1). P. 57-69.

-
21. Wang Sh. Fashioning Chinese feminism: Representations of women in the art history of modern China // *Critical Studies in Fashion & Beauty*. 2021. No. 12 (2). P. 207-227.
 22. Goldberg R. The art of performance art. From Futurism to the present day. Moscow: Ad Marginem, 2019. 320 p.
 23. Lilin Y. Feminist installation art in modern China // *Bulletin of SPbGIK*. 2024. No. 1. pp. 129-135.
 24. Dai Ch. The situation of modern art in China: tradition and postmodernism // *Culture and Art*. 2020. No. 8. pp. 1-7.
 25. Rowley J. Principles of Chinese painting: a scientific edition. Moscow: Nauka, 1989. 161 p.
 26. Shagbanova H.S., Du Sh. The image of China in Russian symbolism and acmeism // *Society and the state*. 2024. No. 4 (48). pp. 6-13.