

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2022.27.76.024

Влияние западного абстрактного экспрессионизма на китайскую живопись

Ван Цзитай

Преподаватель,
Художественный колледж
Хучжоуский педагогический университет,
242332, Китаская Народная Республика, провинция Чжэцзян;
e-mail: wangjitai@mail.ru

Аннотация

В данной статье анализируется влияние западной абстрактной экспрессионистской живописи на китайскую живопись, которое проявляется в двух аспектах. Во-первых, в образных абстракциях, появляющихся в результате интеграции духа и выразительных форм традиционной китайской живописи, т.е. интеграции духовной силы и форм абстрактной экспрессионистской живописи с образностью и выражением замысла традиционной китайской живописи. Во-вторых, можно отметить влияние на китайских художников западных постмодернистских творческих концепций, сопровождаемых абстрактной экспрессионистской живописью, которое привело к появлению многозначных форм художественного выражения, допускающих множественную интерпретацию. Упорно отстаивая собственную индивидуальность, естественным образом интегрируются новые элементы культуры и формируется индивидуальный облик, это демонстрирует, что цикличность взаимовлияний между китайской и западной культурами способствует развитию человеческой цивилизации.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Цзитай. Влияние западного абстрактного экспрессионизма на китайскую живопись // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 2А. С. 186-196. DOI: 10.34670/AR.2022.27.76.024

Ключевые слова

Традиционная китайская живопись, абстрактность, духовные факторы, формальные факторы, модернистская живопись, постмодернизм, онтологический язык, абстрактная живопись тушью, живопись цветной тушью, абстрактный экспрессионизм, китайская абстрактная живопись.

Введение

Появление западного абстрактного экспрессионизма способствовало рождению китайской абстрактной живописи тушью, экспериментальной живописи тушью и абстрактной масляной живописи. Западная абстрактная живопись вышла за рамки привычного «образного мышления» китайцев, для китайских художников она знакома и незнакома. Хорошо знакомым является абстрактный способ обобщения с помощью «точек, линий и плоскости», а непонятным является исчезновение концепции «образа», вошедшего в мир эмоций западной психологии и философии. В свою очередь, создаются особые визуальные ощущения, сформированные различными комбинациями «точек, линий и плоскостей», которые расширяют человеческое воображение и раскрывают духовную сущность человека, становясь ближе к его субъективному внутреннему миру. Это позволяет выразить визуальную эстетическую ценность «онтологического языка» живописи. Подобные абстрактные формы выражения и эмоциональная психология повлияли на формирование китайской «абстрактной живописи тушью» и абстрактной живописи маслом» [Хан Чунсяо, 2012, 19].

Основная часть

Концептуальные формы западной абстрактной экспрессионистской живописи базируются на реально существующих внутренних психологических и духовных потребностях людей, они более способны укрепить субъективное сознание человека и одновременно развить до крайности духовные чувства человека. Эта концепция есть базисное восприятие «материи и субъекта», получившее дальнейшее развитие на Западе и раскрывшее, что отношения между человеком и природой есть трансформирующиеся отношения. Это отличается от того, к чему стремятся китайские художники: «единства человека и природы», «стирания границ между собой и внешним миром» [Рен Синь, 2000, 140-142] и, наконец, достижения духовного состояния самозабвения. Субъективная деятельность китайских художников с точки зрения эстетических устремлений осуществляется в соответствии «Законом Дао и Природы» ("道法自然" "Dào fǎ zì rán"), с точки зрения кодекса поведения в рамках «Учения о Среднем» ("中庸之道" "Zhōngyōng zhī dào"), которые раскрывают гармоничные отношения между человеком, природой и обществом. Очевидно, что выражение эмоционального состояния китайских художников обусловлено традиционной китайской культурой и вместе с развитием направления «живописи образованных людей» приобретает изысканные черты «поэзии и живописи».

Западная абстрактная экспрессионистская живопись, вдохновленная восточным и африканским искусствами, интегрировала художественный дух различных периодов истории Европы: тотемные культы и отражение естественных инстинктов в примитивной живописи, средневековые религиозные верования (иконы) и теософия и т.д., гуманистический дух эпохи Возрождения и духовное сознание различных школ модернистской живописи, особенно экспрессионизма, сюрреализма, футуризма, минимализма и т.д., в совокупности сформировало живописную концепцию абстрактной экспрессионистской живописи. Таким образом, можно увидеть, что западная абстрактная экспрессионистская живопись дает китайской живописи более расширенный угол зрения для осуществления восприятия и отображения. В частности, она отражает природу человеческих инстинктов, заставляя китайских художников изумляться глубине проникновения выразительной силы западного абстрактного экспрессионизма. По

сравнению с китайской живописью, ее экспрессия еще более откровенна, более воплощает естественную природу человека. Несомненно, китайским художникам будет полезно научиться использовать опыт философии «волютаризма», «экзистенциализма», психологии «бессознательного» Фрейда, лежащих в основе абстрактной экспрессионистской живописи, чтобы обогатить когнитивные и выразительные способности китайских художников. Таким образом, основная причина, побудившая китайских художников учиться, – эволюция различных форм выражения, которые расширили их богатое воображение в области визуальных символов, преодолевая ограничения в изображении конкретных символов и возвращая к онтологическому языку живописи.

«Геометрические формы», используемые Сезанном для восприятия природных объектов, в абстрактной экспрессионистской живописи эволюционировали в «геометрический» абстрактный символизм, который отличается от китайского визуального восприятия образов. В китайской «Книге Перемен» («Ицзин») «одна черта» символизирует Вселенную, а триграммы, составленные из прерванной черты «иньяо» ("阴爻"--)) и цельной черты «яняо» ("阳爻" —), представляют все вещи во Вселенной. Некоторые китайские иероглифы произошли из триграмм, что объясняет абстрактную идею «одной черты» ("一画" Yī huà) в китайских иероглифах [Су Фанчан, 2010, 26]. «Теория живописи» Ши Тао основана на данном философском познании. Таким образом китайские художники надеются раскрыть духовное значение абстрактных символов геометрических фигур и научиться использовать его в своих работах. В связи с тем, что изображения из геометрических фигур различной формы в визуальном плане более рациональны и абстрактны, производимое ими визуальное воздействие оказывается сильнее, нежели комбинаций китайских образных зрительных символов. Приведенный выше анализ выявил различия между западной абстрактной экспрессионистской живописью и китайской живописью с точки зрения природы живописи и форм выражения, и эти различия являются ключевыми факторами, повлиявшими на формирование китайской абстрактной живописи.

Влияние западной абстрактной экспрессионистской живописи на китайскую в целом проявляется в двух аспектах. Во-первых, в образных абстракциях, появляющихся в результате интеграции духа и выразительных форм традиционной китайской живописи, т.е. интеграции духовной силы и форм абстрактной экспрессионистской живописи с образностью и выражением замысла традиционной китайской живописи, что проявилось в абстрактных картинах Чжан Дацяня (1899–1983 гг.), У Гуаньчжуна (1919–2010 гг.), Чжу Дэцюня (1920–2014 гг.) и др. Кроме того, этот аспект также включает слияние с китайской концепцией «сверх образа» (закрывающейся в представлении о том, что чем больше образ, тем более бесформенным он является), получающей дальнейшее развитие, в результате чего сложилась абстрактная живопись «вселенского потока», представителями которой были Чжао Уцзи (赵无极 1921–2013) и Лю Госун (刘国松 1932 г. рожд.). Во-вторых, можно отметить влияние на китайских художников западных постмодернистских творческих концепций, сопровождаемых абстрактной экспрессионистской живописью, которое привело к появлению многозначных форм художественного выражения, допускающих множественную интерпретацию и характерных, к примеру, творческим произведениям Тань Пина (1960 г. рожд.) и Мэн Лудина (1962 г. рожд.).

В середине XX века абстрактные факторы абстрактного экспрессионизма на Западе оказали влияние на Чжан Дацянь (张大千 1899-1983), сформировав в 1964–1969 годах картины,

написанные чернилами-брызгами [Хуан Синь, 2016, 73]; абстрактные, неземные, неопределенные, динамичные цвета. В отличие от традиционных китайских техник пейзажной живописи, яркая и плескучая часть картины становится ключом к душе картины, в то же время картина производит определенный эффект освещения, такой как его работа «Вершина Хуаншань» (созданная в 1966 году).

У Гуаньчжун (吴冠中, 1919–2010) в своих работах с точки зрения интенсивности духовного выражения живописи учится наследовать такую замечательную эстетическую характеристику Ван Гога, как «искреннее духовное выражение»; и на эту основу также добавляет «твердость и мягкость» китайской эстетики, чтобы сделать мазки кисти более устойчивыми. Эта «инклюзивная» эстетическая особенность обогащает эмоциональную структуру работ художника. У Гуаньчжун также обладает глубоким чувством естественной природы и, комбинируя свой опыт, он формирует глубокую, тяжелую и при этом ясную, яркую, неуловимую, утонченную и элегантную эстетику живописи. В форме выражения есть конституционная красота формы, сформированная на основе моделирования образа; также есть абстрактные выражения живописи с формальными элементами, состоящими из точек, линий и поверхностей, как в западных абстрактных картинах; в контексте китайской и западной культур формируется новая «красота формы» [У Гуаньчжун, 2018, 9]. У Гуаньчжун полагает, что смысл живописи должен состоять не только в отражении духовного содержания, но и в создании новых форм выражения; формы выражения в это время обладают красотой, превосходящей духовное содержание, что показывает важность форм выражения как части визуального искусства.

У Гуаньчжун исследовал западную абстрактную экспрессионистскую живопись в духе Ван Гога и впитал ее дух и форму. Например, в абстрактной картине тушью У Гуаньчжуна «Закадычный друг» (2006 г., 48x60 см, тушь, рисовая бумага, собрание Национального художественного музея Китая) мы можем увидеть заимствования выразительных форм западного абстрактного экспрессионизма. Художник использует много туши, чтобы выразить духовное ощущение тьмы и страдания, оставляя среди туши некоторые «пробелы», символизирующие свет (белая рисовая бумага); серая часть рисунка, сформированная определенной текстурой мазка, выражает дух сопротивления; и на этой основе вкрапления небесно-голубого и розового, символизирующие мужчин и женщин, создают ощущение прославления настоящей любви. Видно, что У Гуаньчжун сочетает абстрактные идеи и формы выражения Запада с красотой китайской художественной концепции, он достигает как сублимации естественного и географического духа западного абстрактного экспрессионизма, так и эстетических характеристик традиционной китайской живописи, таких как совместимость, иносказательность, неуловимость образов, изящность и элегантность китайской традиционной монохромной живописи тушью; построен мост между китайской и западной живописью, – это китайская абстрактная живопись тушью и живопись цветной тушью [Тань Хунмэй, 2015, 60; Неглинская, www]. У У Гуаньчжуна также есть работы, в которых он использует единственный выразительный элемент западной абстрактной живописи, например, состоящая из отдельных «точек» разного размера и разных оттенков чернил композиция «Посев» (2001 г., 69x69 см, тушь, рисовая бумага, собрание Национального художественного музея Китая) содержит в себе аллегорию на посев. У художника также есть работа «Осажденный город» (1996 г., 140x180 см, тушь, рисовая бумага, собрание Национального художественного музея Китая), в которой для формирования композиции картины используются квадраты разного размера; он заимствует красоту черно-белого контраста домов в богатых водоемами деревнях и поселениях к югу от реки Янцзы в Китае, чтобы выразить абстрактную красоту, которая есть в его душе. Конечно,

есть и работы, которые в основном состоят из «линейных» элементов, например «Свободное скитание» (1998 г., 145x368 см, тушь, рисовая бумага, собрание Национального художественного музея Китая). В картине преобладает свободный ритм черных линий, дополненных крошечными точками разных оттенков для обогащения рисунка, чтобы передать словно опьяневшую от впечатлений фантазию художника; визуальный эффект от картины напоминает работу «№ 31, 1950 год» американского абстрактного экспрессиониста Джексона Поллока (1912–1956).

Таким образом, У Гуаньчжуна открыл собственное новое эстетическое стремление и создал свои формы выражения.

Говоря о своем художественном творчестве, Чжу Дэцзюнь (1920–2014) однажды сказал: «То, что заставляет меня рисовать, – это непроизвольное изображение, возникающее подсознательно в состоянии транса». Он также определил состояние «транса» следующим образом: «пустой» образ – это есть транс [Цзин Мин, 2018, 155, 153]. Очевидно, что абстрактные образы вдохновляют его на творчество. Чжу Дэцзюнь в раннем периоде творчества находился под влиянием Сезанна, изображал строение и величие Вселенной посредством духовного постоянства формальной структуры; Он создал комбинацию визуальных символов геометрических форм для будущих абстрактных картин. В 1956 году французский художник Никола де Сталь (1914–1955) с помощью форм выразительности, которые противостоят фигуративному и абстрактному, повлиял на то, чтобы Чжу Дэцзюнь постепенно избавился от фигуративного реалистического стиля и развивался в сторону свободного изображения абстрактных картин [Цзин Мин, 2018, 153]. Позже он был вдохновлен использованием света в работах Рембрандта, усиливающего драматизм образов, и развил понимание света и тени до теории традиционной китайской философии «Инь и Ян» [там же, 154], придав живописи поэтические черты. Как сказал сам Чжу Дэцзюнь, его абстрактные работы были вдохновлены китайской философией Лао-цзы и Чжуан-цзы и традиционной «живописью идей» («сеи»). Именно это традиционное китайское философское мировоззрение постоянно направляет, обогащает и совершенствует его абстрактные картины [там же, 156]. В то же время он интегрирует таинственность, глубину, смятение и фантазию западного абстрактного искусства [там же, 157] и, наконец, представляет невероятные картины и пространства, демонстрирующие таинственный, непостижимый и одухотворенный мир [там же, 154]. «Внешний образ» ("象外之象" "Xiàng wài zhī xiàng") превратился в его «ментальный образ» ("心象" "Xīnxiàng") и стал его новым духовным предназначением [Цзин Мин, 2018, 155].

Чжао Уцзи (1921–2013), изучив Сезанна, Пикассо и др., обнаружил, что произведения Пауля Клее (1879–1940) содержат элементы китайской живописи, а именно «использование линий» и духовность «китайской литературы» [Сунь Вэнь, 2018, 55], побуждая его обратиться к изучению традиционной китайской живописи. Руководствуясь китайской живописью идеи «сеи», он превратил формы выразительности западного абстрактного экспрессионизма в китайское даосское учение «невидимый образ» ("大象无形" "Dà xiàng wú xíng") [Сунь Вэнь, 2018, 56]. Его картины, например работа «04, 11, 61», величественны, как огромная Вселенная, в картине преобладает синий цвет, который символизирует спокойствие и красоту огромной вселенной [Неглинская, www].

Лю Госун (1932-) применял западные абстрактные цвета в теме «космос-космическое пространство» [Тао Япин, 2018, 4], кроме того, в своих работах он объединял выразительную силу подобных абстрактных цветов с выразительными способами китайской традиционной живописи тушью «от руки» (форма живописи, использующая воду и тушь), добавив таким

образом выразительной силе традиционной китайской живописи тушью больше экстремальности и существенности. Например, в его работе «Подъем к необъятному неизведанному» (1963 год) в качестве цвета основного фона выступает темно-синий, благодаря чему отношения черного и белого цветов (контраст между черными чернилами и белой рисовой бумагой) в картине превосходят максимум эмоционального выражения традиционной китайской живописи, более прямо и инстинктивно приближаются к выражению духовной сущности вещей. Конечно, это опять же строится на основе стремления традиционной китайской живописи к «художественной концепции» и с помощью огромной вселенной воплощает духовную смелость художника. В работе Лю Гуосуна, опубликованной в 2008 году, «Репортажи – Шэньчжоу, 6-й, 5-й» (тушью), художник добавил искусственные фигуры к предыдущим визуальным символам, например нарисовал круговую линейную структуру вокруг символического солнца. Это дает ощущение святости и широты, а перед ним прикреплены реальные фотографии космонавтов на космическом корабле. Очевидно, что художник дополнительно исследует новые визуальные символы и изображения символических языков на основе изучения абстрактных цветных чернил.

Художник Тань Пин (1960-) в 1989–1994 гг. обучался на факультете свободной живописи Берлинского университета искусств, а с 2000 года стал объединять формы выражения абстрактной живописи с перформансом, видео-артом и предметно-ориентированным искусством, в результате чего сложился уникальный характер его многообразного абстрактного живописного искусства [Цуй Цаньцань, 2021]. Опираясь на личный опыт, Тань Пин использовал такие базовые формальные элементы языка абстрактной живописи, как «точка, линия и плоскость», чтобы в наиболее минималистичной манере передать собственные чувства и воплотить на картине противоречивые и сложные психологические настроения, например «горечь в радости и проблеск надежды в печали». Так, в двух одноименных картинах «Без названия» (холст, акрил, 160×200 см, 2021; холст, акрил, 200×200 см, 2020) художник записал на видеокамеру творческий процесс с многократными повторениями движений письма и рисования, отметив, что «подобный творческий процесс ближе к выражению сути жизни и имеет связь с перформансом». Во время создания картин художник стремился достичь согласованности и связи между выразительными живописными элементами и окружающей средой, расширив выразительное пространство произведений и сформировав определенное предметно-ориентированное выражение. В 2012 году Тань Пин представил в Музее изобразительных искусств Китая черно-белую ксилографию «+40m», представлявшую собой сорокаметровую полосу, выполненную за шесть часов в самом музее и рассказывавшую о личном опыте художника. Ксилография создана в соответствии с требованиями круглого пространства выставочного зала и образует два пространства – позитивное и негативное. Произведение вдохновлено детскими воспоминаниями о возвращении домой из школы, когда будущий художник палкой чертил весь проделанный путь [Ли Ган, 2015, www]. Таким образом Тань Пин дал интерпретацию смысла собственной абстрактной экспрессионистской живописи.

Художники Мэн Лудин (1962 г. рожд.) и Чжан Цюнь совместно создали сюрреалистическую картину «В новую эпоху: Откровение Адама и Евы» (холст, масло, 196x164 см, 1985), в которую ввели квадратные рамки – геометрические абстрактные визуальные символы, воплотившие в произведении туннель времени. Подобные творческие знаки были сознательно использованы в более поздней серии произведений «Киноварь». Мэн Лудин после сюрреалистического стиля обратился к страстному и лирическому абстрактному экспрессионизму, например, в картине 1987 года «Футбол – 2» (холст, масло, 200x200 см, 1987) для акцента на скорости движений

спортсменов во время игры в футбол художник добился размытости их образов, в результате чего достиг выражения сущности и духа абстракции. Подобное стремление выразительным элементом динамики и скорости позднее отразилось в серии его картин «Первоначальная скорость». Позднее в работе «Первоначальное состояние» (120x140 см, смешанная техника, 1988) Мэн Лудин использовал овалы различных форм и текстур для передачи клеток, что призвано воплотить ранние жизненные формы [Ся Кэцзюнь, 2020]. В более поздних произведениях серии «Первоначальное состояние» графические элементы были преобразованы в круги, как, например, в одноименной картине 2002 года (200×200 см, 2002). Мэн Лудин указал: «Квадрат и круг представляют собой китайские символы выражения мира и пространства. Центр поглощает два полюса, стремясь к балансу и округлости. Это – траектория мышления и поведения китайцев, прямая структура с центральной осью в качестве ядра, нередко появлявшаяся в китайском искусстве в прошлом и отражавшая мировоззрение и психологическое пространство китайцев» [Лян Кэган, 2018, www]. Подобная графическая идея воплотилась в других сериях картин художника, например «Сила пустоты» (200x200 см x 2, 2006), «Ноль» (холст, масло, 220x310 см, 1999), «Очищение / желтый» (холст, масло, 200x200 см, 2006), «Начало созидания – 1» (200×190 см, 2000) и т.д., в особенности явно проявилась в серии картин «Первоначальная скорость». Источником творческого вдохновения картин «Первоначальная скорость» по-прежнему осталось внимание и развитие темы истоков жизни, поднятой в работе «В новую эпоху: Откровение Адама и Евы». Мэн Лудин отметил: «Термин «первоначальный» смог воплотить определенное состояние жизни, а также представить ядро моей творческой мысли» [Мэн Лудин, www]. Произведения серии «Первоначальная скорость» были созданы посредством вращающегося механизма, распыляющего краску на холст, в результате чего был создан визуальный эффект движения от центра в стороны, напоминающий лучи солнца, исходящие из центра. В качестве примера можно привести картину «Первоначальная скорость 09-1» (холст, акрил, 145×145 см, 2009). Мэн Лудин отметил: «В действительности я наделил машину идеей, поэтому посредством вращений были созданы определенные визуальные вещи, я наделил ее цветом, позволив высвободить энергию» [Ян Чжунхуэй, www]. Таким образом, с точки зрения пространственной формы выражения серия картин «Первоначальная скорость» представляет собой живопись, основанную на двумерной плоскости; с точки зрения графических визуальных символов эти работы абстрактны; однако их суть есть концептуальное искусство, которое отбросило ручную работу и авторские эмоции, потеряв свой живописный характер. Созданная рукой Мэн Лудина позднее серия работ «Киноварь» явилась математически рациональной холодной абстракцией, напоминающей зрителям абстрактную живопись Питера Корнелиса Мондриана (1872–1944) и Казимира Севериновича Малевича (1878–1935). Рационализированные визуальные символы данной серии произведений эволюционировали из благожелательного смысла свастики [Мэн Лудин, www], которая использовалась также в истории Китая как талисман во время принесения жертв богам или как религиозный оберег от злых духов [там же]. Это также напоминает нам об определенной роли «теософии» в формировании западной абстрактной живописи, ставшей неотъемлемой частью духовного ядра. Мэн Лудин отмечал: «Киноварь использовалась в Древнем Китае при создании лекарств и для искоренения зла; люди полагали, что она позволяет установить связь с духами. Я попытался использовать этот пигмент для открытия визуального пути и входа в мир трансцендентного за пределами инь и ян, добра и зла» [там же]. Некоторые графические символы серии «Киноварь» художник разработал самостоятельно, введя западные геометрические абстракции и воплотив эстетические ориентации западного минимализма. Так,

в графическом плане картина «Киноварь: красный путь, черный путь, белый путь» (2018, джутовый минеральный пигмент, диаметр 295 см, 3 картины) построена на трех кругах разных цветов и вписанных в них упрощенных символов свастики. Мэн Лудин назвал свои работы «Киноварь» для передачи собственной творческой концепции и объединения живописи с идейным содержанием.

Заключение

В результате рассмотрения вышеприведенных примеров можно сделать вывод, что китайские художники в определенной степени оказались под влиянием западной абстрактной экспрессионистской живописи в плане форм выражения и духовного смысла. Но и в определенной степени они естественным образом сохранили родную культуру и создали новые формы выражения в живописи. Хотя китайская абстрактная живопись, несомненно, зародилась в контексте «образного мышления», понимание живописной сущности абстракции совпадает с сущностью западной абстракции, отличие заключается в разных эмоциональных аспектах. Вслед за творческими концепциями западного постмодернизма возникли многие взгляды на интерпретацию процессов формирования нового культурного феномена, поэтому эпоху можно назвать временем «инового модерна», который одновременно имеет как сходства с западным модернизмом и постмодернизмом, так и отличия от них.

Библиография

1. Неглинская М.А. Абстрактный экспрессионизм и китайская национальная живопись го-хуа конца XX в. URL: https://www.synologia.ru/a/%D0%90%D0%B1%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%8D%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC_%D0%B8_%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C_%D0%B3%D0%BE-%D1%85%D1%83%D0%B0_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B0_%D0%A5%D0%A5_%D0%B2.
2. Неглинская М.А. Современное изобразительное искусство. Современная живопись го-хуа. URL: <https://www.synologia.ru/a/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE>.
3. 任昕, Рен Синь, 主编: 王杰. Ван Цзе (ред.) 庄子思想与中国绘画精神——兼谈中西绘画差异 Мысли Чжуанцзы и дух китайской живописи – также о различиях между китайской и западной живописью. 东方丛刊 (2000年第1辑 总第三十一辑. Восточная серия (1 серия, всего 31 серия в 2000 году). 学会名称: 广西外国文学学会 // Ассоциация иностранной литературы Гуанси. 2000. № 1. С. 137-152.
4. 孙文, Сунь Вэнь, 嬗变中弥合中西绘画的罅隙——赵无极. Трансмутация в преодолении трещин в китайской и западной живописи // 美与时代(中), Красота и время (средний). 2018. № 10. С. 55-56.
5. 吴冠中, У Гуаньчжун, 绘画的形式美 Красота форм в живописи. 期刊: 艺术当代 // Современность в искусстве. 2018. № 8. С. 9-11.
6. 李刚, Ли Ган (ред.) 谭平: 一根木炭条与一方画纸的单纯 // Тань Пин: Просто один угольный карандаш и лист бумаги. 27.01.2015. URL: <https://www.yicai.com/news/4560176.html>.
7. 杨钟慧, Ян Чжунхуэй, 孟禄丁: “元”是初始, 动态是生命的轨. Мэн Лудин: «первоначальный» – это начало, динамика – это траектория жизни // Сайт изящных искусств Китая и зарубежных стран. URL: <http://www.ccaabb.com/show-7046.html>.
8. 夏可君, Ся Кэцзюнь, 翁兮·艺评 | 夏可君: 孟禄丁抽象艺术中的汉语思维. Си-си. Художественная критика // Ся Кэцзюнь. Китайское мышление в абстрактном искусстве Мэн Лудина. 2020. URL: <https://www.163.com/dy/article/FIDO1QQ00534B4NO.html>.
9. 孟禄丁 Мэн Лудин, 裴刚 Пэй Ган. 孟禄丁: 我的工作方法可以千变万化. Методы моей работы могут бесконечно меняться // Сайт искусства Ячан. URL: <http://www.songzhuangw.com/songzhuang/74068.html>.

10. 孟禄丁 Мэн Лудин, 艺术家自撰 | 孟禄丁: 首次讲述朱砂作品背后的故事. Запись художника / Мэн Лудин: впервые рассказал историю, стоящую за серией произведений «Киноварь». URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/71201442>.
11. 崔灿灿, Цуй Цаньцань, 展览推荐 | 谭平: 绘画是什么 1984-2021. Рекомендованные выставки. Тань Пин: Что есть живопись 1984-2021 гг. Коллекция «Новая Волна». 17.05.2021. URL: <http://collection.sina.com.cn/exhibit/2021-05-17/doc-ikmxzfm3008695.shtml>.
12. 景敏, Цзин Мин, 象外之象韵外之致——朱德群法国时期的绘画 образ за пределами-картины Чжу Дэцюня французского периода // 爱尚美术, aishan Fine Art. 2018. № 5. С. 152-157.
13. 杭春晓, Хан Чунсяо, 《隐藏的能指——关于“抽象水墨”、“实验水墨”的另类思考》, «Скрытая энергия-альтернативные размышления о абстрактных чернилах» и «экспериментальных чернилах» // 美术研究, Исследования изобразительного искусства. 2012. № 4. С. 19-24.
14. 梁克刚, Лян Кэган (куратор выставки), «抽象+»艺术大展系列艺术家专题: 孟禄. "Абстракция+" серия художественных выставок, специально посвященных художникам: Мэн Лудин. 05.02.2018. URL: <https://www.163.com/dy/article/D9T95AV50514E67C.html>.
15. 苏繁昌, Су Фанчан «一画论»哲学基础研究 Фундаментальные исследования философии трактата «Беседы о живописи» 期刊: 美术大观 // Художественный обзор. 2010. № 11. С.26.
16. 谭红梅, Тань Хунмэй, 吴冠中油画艺术研究 Исследование искусства масляной живописи У Гуаньчжуна 南京艺术学院, 博士论文. Цзянсу: Нанкинский университет искусств, 2015. 188 с.
17. 陶亚萍, Гао Япин, 刘国松, Лю Госун, 现当代水墨艺术的探索——刘国松教授访谈, 期刊: 贵州大学学报 (艺术版面) Исследование современного искусства живописи тушью – беседы с профессором Лю Госуном // Вестник Университета Гуйчжоу. 2018. № 2. С. 1-6 .
18. 黄鑫, Хуан Синь, 吴名琳, У Минлинь, 张大千泼墨泼彩山水画中抽象表现因素探析 期刊: 兰台世界, Анализ факторов выразительности абстрактной живописи в пейзажной живописи Чжан Даяня // Мир дворцовой библиотеки. 2016. № 16. С. 71-74.

Influence of Western abstract expressionism on Chinese painting

Jitai Wang

Lecturer,

School of Fine Arts, Huzhou Normal University,
242332, Huzhou, Zhejiang, People's Republic of China;
e-mail: wangjitai@mail.ru

Abstract

This article analyzes the influence of Western abstract expressionist painting on Chinese painting, which manifests itself in two aspects. Firstly, in figurative abstractions which appear as a result of the integration of the spirit and expressive forms of traditional Chinese painting, i.e. integration of the spiritual power and forms of abstract expressionist painting with the imagery and expression of the intent of traditional Chinese painting. Secondly, one can note the influence on Chinese artists of Western postmodern creative concepts, accompanied by abstract expressionist painting, which led to the emergence of polysemantic forms of artistic expression that allow for multiple interpretations. Stubbornly defending their own individuality, naturally integrating new elements of culture and forming an individual image, this demonstrates that the cyclical mutual influences between Chinese and Western cultures contribute to the development of human civilization. It is noted that Chinese artists were influenced to a certain extent by Western abstract expressionist painting in terms of forms of expression and spiritual meaning. But to a certain extent, they naturally preserved their native culture and created new forms of expression in painting.

Jitai Wang

For citation

Wang Jitai (2022) Vliyanie zapadnogo abstraktnogo ekspressionizma na kitaiskuyu zhivopis' [Influence of Western abstract expressionism on Chinese painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (2A), pp. 186-196. DOI: 10.34670/AR.2022.27.76.024

Keywords

Chinese traditional painting, abstractness, spiritual factors, formal factors, modernist painting, postmodern painting, ontological language, abstract ink painting, color ink painting, abstract expressionism, Chinese abstract painting.

References

1. Neglinskaya M.A. *Abstraktnyi ekspressionizm i kitaiskaya natsional'naya zhivopis' go-khua kontsa XX v.* [Abstract expressionism and Chinese national painting go-hua of the late 20th century] Available at: https://www.synologia.ru/a/%D0%90%D0%B1%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%8D%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC_%D0%B8_%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C_%D0%B3%D0%BE-%D1%85%D1%83%D0%B0_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B0_%D0%A5%D0%A5_%D0%B2 [Accessed 15/03/2022].
2. Neglinskaya M.A. *Sovremennoe izobrazitel'noe iskusstvo. Sovremennaya zhivopis' go-khua* [Contemporary fine arts. Modern painting go-hua]. Available at: <https://www.synologia.ru/a/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE> [Accessed 18/03/2022].
3. 任昕, Ren Sin', 主编: 王杰. Van Tsze (ed.) 庄子思想与中国绘画精神——兼谈中西绘画差异 Mysl' Chzhuantzy i dukh kitaiskoi zhivopisi – takzhe o razlichiyakh mezhd u kitaiskoi i zapadnoi zhivopisi'yu. 东方丛刊 (2000年第1辑 总第三十一辑 [Thoughts and the Spirit of Chinese Painting – also about the differences between Chinese and Western painting] (2000) *Vostochnaya seriya (1 seriya, vsego 31 seriya v 2000 godu)*. 学会名称: 广西外国文学学会 // Assotsiatsiya inostrannoi literatury Guansi [Eastern series (1 series, total 31 series in 2000)], 1, pp. 137-152.
4. 吴冠中, U Guan'chzhun (2018) 绘画的形式美 Krasota form v zhivopisi. 期刊: 艺术当代 [The beauty of forms in painting]. *Sovremennost' v iskusstve* [Modernity in art], 8, pp. 9-11.
5. 夏可君, Sya Ketszyun' (2020) 翁兮·艺评 | 夏可君: 孟禄丁抽象艺术中的汉语思维. Si-si. Khudozhestvennaya kritika [Si-si. Art criticism]. In: Sya Ketszyun'. *Kitaiskoe myshlenie v abstraktnom iskusstve Men Ludina* [Chinese thinking in abstract art of Meng Ludin]. Available at: <https://www.163.com/dy/article/FIDO1QQ00534B4NO.html> [Accessed 17/03/2022].
6. 孙文, Sun' Ven' (2018) 嬗变中弥合中西绘画的罅隙——赵无极. Transmutatsiya v preodolenii treshchin v kitaiskoi i zapadnoi zhivopisi [Transmutation in Overcoming Cracks in Chinese and Western Painting]. *美与时代 (中)*. *Krasota i vremya (srednii)* [Beauty and Time (Intermediate)], 10, pp. 55-56.
7. 孟禄丁 Men Ludin, 裴刚 Pei Gan. 孟禄丁: 我的工作方法可以千变万化. Metody moei raboty mogut beskonechno menyat'sya [My working methods can change endlessly]. *Sait iskusstva Yachan* [Yachan art site]. Available at: <http://www.songzhuangw.com/songzhuang/74068.html> [Accessed 09/03/2022].
8. 孟禄丁 Men Ludin, 艺术家自撰 | 孟禄丁: 首次讲述朱砂作品背后的故事. Zapis' khudozhnika [Artist's Note]/ Men Ludin: *vpervye rasskazal istoriyu, stoyashchuyu za seriei proizvedenii "Kinovar"* [Men Ludin first told the story behind the Cinnabar series]. Available at: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/71201442> [Accessed 15/03/2022].
9. 崔灿灿, Tsui Tsan'tsan', 展览推荐 | 谭平: 绘画是什么 1984-2021. Rekomendovannye vystavki. Tan' Pin: *Chto est' zhivopis' 1984-2021 gg. Kolleksiya «Novaya Volna». 17.05.2021* [Recommended exhibitions. Tan Ping: What is Painting 1984-2021 Collection "New Wave". May 17, 2021]. Available at: <http://collection.sina.com.cn/exhibit/2021-05-17/doc-ikmxzfmm3008695.shtml> [Accessed 19/03/2022].
10. 景敏, Tszin Min (2018) 象外之象 韵外之致——朱德群法国时期的绘画. Obraz za predelami-kartiny Chzhu Detsyunya frantsuzskogo perioda [Image outside-painting by Zhu Dequn of the French period]. *爱尚美术, aishan Fine*

Art.. № 5. S. 152-157.

11. 李刚, Li Gan (ed.) (2015) 谭平: 一根木炭条与一方画纸的单纯. *Tan' Pin: Prosto odin ugol'nyi karandash i list bumagi* [Tan Ping: Just one charcoal pencil and a sheet of paper]. Available at: <https://www.yicai.com/news/4560176.html> [Accessed 17/03/2022].
12. 杨钟慧, Yan Chzhunkhuei, 孟禄丁: “元”是初始, 动态是生命的轨. *Men Ludin: «pervonachal'nyi» – eto nachalo, dinamika – eto traektoriya zhizni* [Meng Luding: "original" is the beginning, dynamics is the trajectory of life]. *Sait izyashchnykh iskusstv Kitaya i zarubezhnykh stran* [Chinese and foreign fine arts website]. Available at: <http://www.ccaabb.com/show-7046.html> [Accessed 15/03/2022].
13. 杭春晓, Khan Chunsyao (2012) 《隐藏的能指——关于“抽象水墨”、“实验水墨”的另类思考》, "Skrytaya energiya-al'ternativnye razmyshleniya o abstraktnykh chernilakh" i "eksperimental'nykh chernilakh" ["Hidden Energy-Alternative Reflections on Abstract Ink" and "Experimental Ink"]. *美术研究 Issledovaniya izobrazitel'nogo iskusstva* [Visual Arts Studies], 4, pp. 19-24.
14. 梁克刚, Lyan Kegan (kurator vystavki), “抽象+”艺术大展系列艺术家专题: 孟禄. “Abstraktsiya+” seriya khudozhestvennykh vystavok, spetsial'no posvyashchennykh khudozhnikam: *Men Ludin. 05.02.2018* [“Abstraction+” a series of art exhibitions dedicated specifically to artists: Meng Luding. 02/05/2018]. Available at: <https://www.163.com/dy/article/D9T95AV50514E67C.html> [Accessed 15/03/2022].
15. 苏繁昌, Su Fanchan“(2010)一画论”哲学基础研究. *Fundamental'nye issledovaniya filosofii traktata "Besedy o zhivopisi"* [Fundamental studies of the philosophy of the treatise "Conversations on Painting"]期刊: 美术大观. *Khudozhestvennyi obzor* [Art Review], 11, p. 26.
16. 谭红梅, Tan' Khunmei (2015) 吴冠中油画艺术研究. *Issledovanie iskusstva maslyanoi zhivopisi U Guan'chzhuna* [Painting Art Study]南京艺术学院, 博士论文. Tszyansu: Nanjing University of Arts.
17. 陶亚萍, Tao Yapin, 刘国松, Lyu Gosun (2018) 现当代水墨艺术的探索——刘国松教授访谈, 期刊: 贵州大学学报 (艺术版面) *Issledovanie sovremennogo iskusstva zhivopisi tush'yu" – besedy s professorom Lyu Gosunom* [mascot of painting" – conversations with Professor Lyu State]. *Vestnik Universiteta Guichzhou* [Bulletin of Guizhou University], 2, pp. 1-6.
18. 黄鑫, Khuan Sin' (2016) 吴名琳, U Minlin', 张大千泼墨泼彩山水中抽象表现因素探析 期刊: 兰台世界, *Analiz faktorov vyrazitel'nosti abstraktnoi zhivopisi v peizazhnoi zhivopisi Chzhan Datsyanya* [Analysis of Expressiveness Factors in Zhang Zhang Palace Landscape Painting]. *Mir dvortsovoi biblioteki* [Spiritual library world], 16, pp. 71-74.