

Благодарности

Прежде всего, я хотел бы поблагодарить всех деятелей искусства, принявших участие в создании этой книги, за их отзывчивость и терпение. Я выражаю отдельную благодарность Лоренцу Хельблингу и Лоре Чжоу из «ShanghART» в Шанхае, а также Джонсону Чжану (Чжан Сунжэню) из «Hanart TZ Gallery» в Гонконге. Эти люди помогли мне связаться с участниками, чьи мысли, впечатления и воспоминания собраны в настоящем издании. Также я хотел бы поблагодарить Asia Art Archive (Архив азиатского искусства) за предоставленные иллюстрации. Отдельную благодарность выражаю моей бывшей научной ассистентке Сюй Суцзин за расшифровку и перевод бесед, представленных в книге, и моей аспирантке Яо Юнвэнь за фактологическую сверку комментариев. Кроме того, я хотел бы выразить благодарность Ноттингемскому университету и филиалу Ноттингемского университета в Нинбо (Китай) за предоставление финансирования и академического отпуска на время подготовки данного исследования. Наконец, я передаю теплый привет Киту Уоллесу из журнала «Искусство» (《艺术》, «Ишу»), в котором были опубликованы мои первые работы по современному китайскому искусству.

Об авторе

Пол Гладстон — доцент кафедры культуры, кинематографии и массовых коммуникаций, директор Центра современной культуры Восточной Азии (CEACS) при Ноттингемском университете (Великобритания). С 2005 по 2010 год — первый руководитель кафедры Международных коммуникаций и директор Института сравнительной культурологии при Ноттингемском университете в Нинбо (Китай). Автор ряда публикаций по современному китайскому искусству, особое внимание уделяет вопросам критической теории. Среди его книг — «Art History after Deconstruction» («Искусствоведение после деконструкции», 2005), «China and Other Spaces» («Китай и иные пространства», 2009), «Contemporary Art in Shanghai: Conversations with Seven Chinese Artists» («Современное искусство в Шанхае: беседы с семью китайскими художниками», 2011) и «Contemporary Chinese Art and Criticality» («Актуальное китайское искусство и критичность», 2012). Совместно с Кэти Хилл редактировал специальный выпуск «Journal of Visual Art Practice» («Журнал практики изобразительного искусства»).

Введение

Эта книга посвящена четырем наиболее ярким авангардным художественным коллективам КНР 1979–1989 годов. Это «Звезды» (星星, «Синсин»), «Северный художественный коллектив» (北方艺术群体, «Бэйфан ишу цюньти»), «Общество “Пруд”» (池社, «Чишэ») и «Сямэньские дадаисты» (厦门达达, «Сямэнь дада»). К середине 1980-х в Китае появилось множество самостоятельных групп [Gao 2007a: back cover notes], часть из них объединяло лишь формальное наименование. Этот феномен стал частью процесса либерализации китайского общества после кончины Мао Цзэдуна (毛泽东, 1893–1976) в 1976 году и в связи с принятием на III пленуме ЦК КПК 11-го созыва в декабре 1978 года предложенного Дэн Сяопином (邓小平, 1904–1997) курса на реформы и открытость (改革开放, *гайгэ кайфан*). За десять лет — с 1979 по 1989 год — авангардные группы сыграли значимую роль в развитии современного китайского искусства. Они подготовили общую платформу для претворения в жизнь художественных практик, сильно отступавших от общепринятых норм соцреализма в ключе маоизма. В своей работе группы объединяли элементы традиционной и современной культурной китайской теории и практики с образами, подходами и техниками западного (и вестернизированного) модернистского и постмодернистского искусства. В 1989 году на фоне репрессий, последовавших за протестами на площади Тяньаньмэнь, публичные акции всех авангардных групп в Китае были приостановлены. Этот момент подводит черту под периодом широкого единения сообщества «продвинутых» деятелей искусства Поднебесной. Впрочем, в это время члены большинства объединений, деятельность которых

зачастую не была жестко регламентирована, отдалились друг от друга. Связано это было с нарастающим чувством индивидуальности отдельных художников благодаря либерализации Китая после кончины Мао.

Несмотря на ту важную роль, которую авангардные группы сыграли в китайском искусстве конца 1970-х и в 1980-х годах, имеющиеся на данный момент публикации освещают их деятельность весьма ограниченно. По большей части мы сталкиваемся с краткими упоминаниями об авангардистах в рамках более развернутых трудов, прослеживающих развитие современного китайского искусства в целом [Lü, Yi 1991; Köppel-Yang 2003; Erickson 2005; Gao 2005; Berghuis 2006], а также в биографиях современных китайских художников [Smith 2005], антологиях документальных материалов [Wu, Wang 2010] и в контенте специализированных сайтов. Авторы подобных источников базируются в основном на рассказах современников о деятельности этих коллективов и принимают на веру рассказы третьих лиц. Это привело к многочисленным фактическим неточностям в описаниях работы художников-авангардистов. В доступной в настоящее время литературе отсутствует прицельный и критический подход, который основывался бы на детальной проработке и тщательном сопоставлении всевозможных первичных и вспомогательных материалов. В настоящей книге предпринята попытка реализовать подобный метод. Автор использует расшифровки подробных интервью с художниками — участниками авангардных коллективов в течение рассматриваемого периода. Книга дополнена вступительным эссе, представляющим общий контекст развития движения авангардного искусства в Китае.

Одна из методологических сложностей, возникающих в связи с использованием бесед в качестве способа сбора и представления данных, заключается в том, что опрашиваемые не всегда точно воссоздают прошлые события. Более того, рассказы могут оказаться скорее «реконструкцией воспоминаний», иными словами, осознанными или неосознанными попытками переосмыслить значимость прошлого. Практически всегда это связано с желанием собеседника представить свои или, возможно, чужие дей-

ствия в прошлом в благоприятном свете. С учетом специфического контекста КНР, где все еще действуют ограничения на свободу слова и деятельности, важно учитывать, что говорящие «под запись» деятели искусств могут осознанно или неосознанно смягчать свои высказывания из опасения репрессий со стороны правительственных структур или, возможно, в попытке скрыть политические проступки прошлого. Для уменьшения влияния потенциально искажающих факторов мы уделили особое внимание сверке рассказов художников с информацией из других источников. Кроме того, интервьюируемым зачастую предлагалось повторно отвечать на одни и те же вопросы как для прояснения неоднозначных комментариев, так и по возможности для выявления/разъяснения разночтений между их заявлениями и информацией из документальных источников.

Интервью, представленные в этом издании в виде отредактированных стенограмм, проходили в КНР с 2006 по 2010 год на английском и стандартном китайском — *путунхуа* — языках при содействии переводчика-носителя. Беседы были записаны в цифровом формате на месте интервью, затем переведены на английский и письменно зафиксированы. Любой, кто знаком с расшифровкой записей, хорошо знает, что устная речь часто изобилует повторами, противоречиями, недоговорками и грамматическими ошибками. В результате расшифровки записей диалоги иногда подвергаются тщательной редакции, чтобы конечные тексты были понятны и при этом максимально воспроизводили сказанное интервьюируемым. Иными словами, представленные в настоящей книге стенограммы следует воспринимать, как и любые текстовые переложения разговоров, не как дословные, а как сформированные постфактум версии состоявшихся бесед.

При этом даже самая усердная работа переводчика, редактора и фактчекера не способна полностью исключить расхождения в представлениях, возникающих в результате переноса смысловых конструкций из одного культурно-лингвистического контекста в другой. Здесь проявляется не только проблема отсутствия концептуальных и идиоматических эквивалентов в различных

языковых системах, но, как показали постструктуралистские подходы к лингвистическим смыслам (например, [Derrida 1972; Ulmer 1985; Bhabha 1994]), существует вероятность деконструкции и переложения языковых выражений/актов этих смыслов. Иными словами, вокруг таких выражений/актов будут возникать дополнительные интерпретации значений. Это связано с изменчивостью обстоятельств времени и места, которая напоминает эффект вытеснения, возникающий в сочетании коллажа и монтажа в рамках западного авангардистского движения. Поэтому представленные нами стенограммы следует воспринимать не просто как некие конструкции, а как открытый материал для осмысления через трансформацию перевода и многократного прочтения. В этом смысле беседы, составляющие основу этой книги, в какой-то мере отражают неясность произведений авангардистского искусства, которые частично упоминаются в интервью и которые, в свою очередь, выступают в роли корпуса китайских и некитайских культурных элементов, результатом и предметом преломлений, возникающих в результате трактовки культурных феноменов. В той же мере все вышесказанное относится и к другим источникам и переводам, упомянутым в этой книге.

Ричард Уиттакер во введении к своей книге «The Conversations: Interviews with Sixteen Contemporary Artists» («Беседы: интервью с 16 деятелями современного искусства») [Whittaker 2008: 7–8] — подчеркну, что настоящее издание во многом обязано своим существованием этому труду¹ — отмечает в качестве основной цели бесед с художниками и понимания значимости созданных ими произведений возможность получить из первых уст информацию о непосредственном опыте творческой деятельно-

¹ Среди других источников, повлиявших на формат настоящего издания, следует отметить состоявшийся в 1978 году весьма тревожный разговор между писателем Гордоном Берном (1948–2009), перу которого принадлежит книга «Чей-то муж, чей-то сын» (1984), и художественным дуэтом Гилберта и Джорджа [Burn 2009: 126–139], а также беседы 1960-х и 1970-х годов между критиком Дэвидом Сильвестером (1924–2001) и художником Фрэнсисом Бэконом (1909–1992) [Sylvester 1987, 1980].

сти. Такие рассказы могут потенциально расширить или, напротив, опровергнуть устные и письменные высказывания других специалистов (например, искусствоведов и критиков), работающих за пределами общеизвестных условий художественной практики. Следует подчеркнуть, что диалоги в нашем случае не служат цели показать «элитарность» мнения художника по сравнению с мнением остальных. Напротив, интервью следует рассматривать как дополнительный материал для критического переосмысления письменных источников с учетом деконструкций лингвистических смыслов/переводов, о которых мы говорили ранее.

Решение взять за основу настоящего издания подобный аналитический формат базируется на работах двух критически настроенных авторов. Первый — Жак Деррида с его текстом-коллажом «Глас» [Derrida 1974], в котором сопоставлены работы поэта и драматурга Жана Жене и философа Г. В. Ф. Гегеля. Тем самым Деррида с позиций деконструкции делает каждого из своих героев открытым по отношению к позициям своего оппонента, при этом внутренне осмысляя и подвергая сомнению авторитет обоих авторов. Второй автор — межкультурный философ Франц Мартин Виммер, заявивший, что для выхода за пределы стремительного универсализма и релятивистского партикуляризма философской мысли, основанной на единственной культурологической позиции, необходимо критически взаимодействовать с другими культурными воззрениями в формате полилога — «диалога многих» [Wimmer 2004]. В обоих случаях мы находим желание автора усомниться в авторитетных истинах путем непривычного взаимодействия между интеллектуальными/культурными мировоззрениями. Посредством такого «многоголосного» подхода мы надеемся выйти за пределы ограниченности каждой отдельной культурной картины, представляющей феномен авангардистского искусства в Китае. Эта картина может быть интерпретирована с прямо противоположных позиций как в самой Поднебесной, так и за пределами страны.

Ниже будет показано, что феномен китайского авангарда 1979–1989 годов представляет собой сложную дискуссионную

тему. С позиций Запада представители движения конца 1970-х — 1980-х годов на фоне разворачивания Китая после кончины Мао политики реформ и открытости могут показаться участниками прямолинейной апроприации подходов и техник, которые обычно ассоциируются с западным (или вестернизированным) модернизмом и постмодернизмом. Однако в самой стране внешние тенденции преобразовывались не только с учетом локальных потребностей, но и под влиянием предшествующего переосмысления китайцами западной (или вестернизированной) культурной мысли и практики. В результате таких трансформаций возникает изменчивое и сложно переплетающееся полотно художественных трансплантаций, которое не поддается единственной интерпретации. Поэтому, несмотря на возможность воспринимать китайский авангард 1979–1989 годов как отражение современности времен постмаоизма, это течение с равным успехом можно интерпретировать как закрепление специфически китайского понимания культурной идентичности. Эта идентичность, с одной стороны, противопоставляет якобы отчуждающему воздействию западной (вестернизированной) современности, а с другой — выступает как прогрессивный ответ на широкомасштабное разрушение традиционной китайской культуры в рамках «культурной революции» в конце 1960-х и начале 1970-х годов.

Было бы ошибкой предполагать, что китайские авангардисты полностью осознавали и держали под контролем этот сложный процесс культурной трансплантации. Как будет видно из бесед ниже, многие из участников авангардистских групп не интересовались ранее, да и сейчас проявляют полное равнодушие к теоретической значимости своих творческих процессов. Как и многие их коллеги по цеху, они предпочитают концентрироваться на практических моментах создания произведений и эстетических аспектах самовыражения. Более того, если участники этих коллективов и давали интеллектуальную оценку своей деятельности, то анализ зачастую приводил их к выводам, которые современной западной аудитории могут показаться индивидуалистическими и/или высокомерно элитарными. В этом контексте важно подчеркнуть наличие двух факторов. Во-первых,

вопреки интерпретации китайского авангарда в западных (вестернизированных) источниках как проявления политического инакомыслия, это упрощенное понимание недооценивает стремление китайских художников конца 1970-х и 1980-х годов просто делать то, что им хочется, без необходимости взваливать на себя ношу постоянного взаимодействия с политической идеологией — доминанту периода правления Мао Цзэдуна. Во-вторых, западные (вестернизированные) интерпретации практических и теоретических последствий деятельности авангардистов (в частности, в отношении потенциала деконструкции в рамках коллажа-монтажа) свидетельствуют о неосведомленности и непонимании реальной ситуации в Китае 1970–1980-х годов. На фоне этих факторов неудивительно, что в представленных нами стенограммах мы постоянно находим воспроизведение и возвращение к более знакомой и ограниченной культурной почве, восходящей к недавнему коммунистическому прошлому Китая, а также к более отдаленным традициям. В результате мы получаем плотные палимпсесты, представляющие собой наборы смыслов и неизменно отдаляющие нас от укоренившихся западных (вестернизированных) искусствоведческих представлений в пользу образа мысли без культурологических ориентиров и конечной точки следования.

Для осмысления места китайского авангарда важно обозначить контекст существования художественных коллективов на протяжении конца 1970-х и 1980-х годов не только с точки зрения того, какие условия способствовали их возникновению после 1979 года, но и в целом — в свете общего развития китайского искусства с начала XX века. За этим введением следует эссе, посвященное определению места китайского авангарда рассматриваемого периода в обширном историческом контексте. Контекстуализация китайского авангарда позволит оценить, насколько культурологические воззрения художников, связанных с соответствующими коллективами, были одновременно и актуальными, и тесно связанными с пережитками прошлого и предубежденностью предшествующих поколений художников в рамках модернизации Китая после крушения империи.

Необходимо сделать примечание по именам и понятиям, используемым в этой книге. Китайские имена обозначены в традиционной для культуры Поднебесной последовательности: фамилия и имя. Китайские имена, наименования и понятия представлены в записи по *пиньиню* — системе романизации для *путунхуа* — и собственно на *путунхуа* — современном официальном языке КНР. Китайские понятия, записанные на *пиньинь* и *путунхуа*, сопровождаются переводами на русский.

Авангард постмаоизма в контексте модернистского и современного искусства Китая 1911–2011 годов

Модернизм и реализм в китайском искусстве, 1911–1949 годы

Западные формы живописного изображения, в том числе использование перспективы, светотени и техники исполнения картин маслом на холсте, были привнесены в Китай иезуитами-миссионерами в начале XVII века. Среди них стоит выделить Джузеппе Кастильоне (1688–1766), известного в Китае под именем Лан Шинин (郎世宁). Он обучал художников при дворе императора Айсиньгьоро Хунли, правящего под девизом *Цяньлун* (буквально: «Непоколебимое и славное», годы правления: 1735–1799) [Clunas 2009: 78–80]. Влияние западных тенденций привело к возникновению смешанных форм изобразительного искусства у китайских художников. Эти формы сочетали техническую объективность западного иллюзионизма и традиционные китайские стили и методы, допускавшие субъективный подход к изображению фактур и форм и исключавшие тревожные образы, которые были допустимы на Западе, в том числе распятие Христа [Clunas 2009: 129–130].

Несмотря на установившиеся между Китаем и Западом связи, узнаваемые современные формы изобразительного искусства, которые недвусмысленно свидетельствовали бы о сопротивлении китайских художников традиционным устоям, начали появлять-

ся лишь в первой половине XX века. Это произошло в период между Синьхайской революцией (辛亥革命, *Синьхай гэмин*) 1911 года, положившей конец правлению последнего императора Китая Пу И (溥仪, 1906–1967), и образованием Китайской Республики, временным президентом которой в 1912 году стал Сунь Ятсен (孙逸仙, 1866–1925), с одной стороны, и началом полномасштабной войны сопротивления китайского народа японским захватчикам в 1937 году — с другой.

К концу XIX — началу XX века в китайском обществе все чаще говорили об экономической, технологической, военной и политической отсталости Китая в сравнении с другими странами. Считалось, что приверженность традиционным конфуцианским канонам и феодальному устройству династийного правления не только лишила Поднебесную возможностей развития в материальном отношении — по сравнению с Европой, Северной Америкой и Японией, — но и привела к распространению глубоко постыдного социального неравенства среди китайского народа. Образованные китайцы начали активно посещать Европу (в особенности Францию и Германию), Северную Америку, Юго-Восточную Азию и Японию, чтобы приобщиться к современной западной (вестернизированной) культуре. По возвращении в Китай многие из них сыграли важную роль в модернизации китайского общества за счет продвижения теорий и практик, в значительной мере расходившихся с культурными традициями.

Отправным моментом для культурных преобразований в первые десятилетия XX века стало Движение за новую культуру (新文化运动, *Синь вэньхуа юньдун*). Оно начало формироваться в результате призывов к социальным, политическим и культурным переменам, исходившим в том числе и от журнала «Новая молодежь», также известного под французским названием «La Jeunesse». Издание увидело свет вскоре после образования Китайской Республики в 1912 году. Движение приобрело общенациональный характер на волне студенческих протестов 4 мая 1919 года. Манифестанты выступили против неблагоприятных условий, наложенных на Китай Версальским мирным договором того же года. Как отмечает Лин Пань, события 4 мая 1919 года

привели к появлению в Китае Движения 4 мая (五四运动, *Усы юньдун*), которое зачастую связывают с «началом социальной революции, на которую в дальнейшем заявит права Коммунистическая партия Китая» [Pan 2008: 48–49].

Несмотря на общенациональный размах, Движение за новую культуру не было единым в своих взглядах и целях. Некоторые из его сторонников воспринимали стремление отстаивать традиционные китайские ценности как основное препятствие на пути модернизации Китая, другие же не спешили принять вестернизированное представление о современности, опасаясь, что тем самым будет уничтожена китайская идентичность, основанная на самобытной цивилизации Поднебесной. В целом Движением за новую культуру руководило стремление ассимилировать западные идеи и практики, которые обещали по крайней мере возможность прогрессивных социально-культурных перемен — в первую очередь по линии американского прагматизма, социального дарвинизма и ницшеанства [Shen 2009: 361–365] — и не менее горячее желание примирить западную (вестернизированную) современность с культурными традициями Китая.

На этом фоне национальных и культурных реформ модернизация китайского изобразительного искусства проявлялась по-разному. Принципиально важным было учреждение академий, призванных распространять художественные ценности и западные техники в Китае. Среди них особо стоит отметить учебное заведение, за которым со временем закрепится название Шанхайского института живописи и искусства (上海图画美术学院, *Шанхай тухуа мэйшуйюань*, или 上海美专, *Шанхай мэйчжуань*, сейчас — Институт искусств при Шанхайском университете). В этих школах китайцев обучали традиционным в Европе и Северной Америке техникам того времени — рисунку и живописи с натуры, пейзажу и натюрморту. В Китае же эти техники воспринимались как инструмент для радикального пересмотра предполагаемого упадничества канонов китайской живописи или как средство обновления традиционного искусства. Различие культурных воззрений ярко проявилось в произошедшем в Шанхайском институте живописи и искусства скандале, причиной

которого стали натурщики. В китайском обществе, не привычном к выставлению напоказ обнаженного человеческого тела, подобные практики трактовались как проявление распущенности [Pan 2008: 53–54]¹.

Параллельно с образованием академий, распространявших западные художественные идеи и техники, в Китае звучали призывы к разработке новых подходов к созданию произведений искусства, основанных на принципах западного реализма. Среди сторонников такого пути был влиятельный педагог и философ Цай Юаньпэй (蔡元培, 1868–1940). Уже в 1917 году он заявлял, что на смену религии в Китае должно прийти эстетическое воспитание, а китайские художники должны отказаться от опоры на субъективность, которая сводилась к термину *изцин* в китайской эстетике — основной творческой мысли или идее (意境) [Wang 1995: 23–26]², в пользу западных объективных техник и приемов [Pan 2008: 50]³. Желание отказаться от субъективизма китайского искусства и воспринять западный реализм разделяли художники Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953) и Цзян Чжаохэ (蒋兆和, 1904–1986), писавшие картины, с точки зрения западных современников, в академично-реалистической манере. В дальнейшем, при коммунистах, этот подход будет способствовать развитию соцреализма в Китае.

Помимо поддержки западного реализма, наблюдались симпатии к антиреализму и абстракционизму, присутствовавшим в западном модернистском искусстве того времени. Среди их сторонников следует отметить членов шанхайского общества «Буря» (决澜

¹ В Китае изображения обнаженного человеческого тела традиционно хранились исключительно в частных коллекциях эротики.

² Термин *изцин* указывает на мысль, что произведение искусства должно не просто передавать внешний вид, но и представлять субъективные впечатления художника о мире. Предполагается, что такой подход потенциально может формировать эмпатию у зрителя в отношении связей между художником и окружающим миром.

³ Цай также выступал за прогресс в области искусства и интересовался европейским модернизмом. Во время пребывания в Европе с 1907 по 1911 год он встречался с Пикассо и купил несколько кубистских картин.

社, «Цзюэланьшэ») — первого китайского художественного коллектива, который можно было бы назвать модернистским. Общество было учреждено в 1931 году деятелями искусства Ни Идэ (倪貽德, 1902–1969) и Пан Сюньцинем (庞熏琴, 1906–1985). Многие из членов ассоциации получили образование в области современных вестернизированных художественных техник в Париже или Токио. В своей программе члены общества «Буря» заявляли о коллективном стремлении отойти от окружавшей их китайской художественной среды, которую они называли «посредственной, обывательской, недалекой, бессодержательной, архаичной и немощной». Они также утверждали необходимость создать свой собственный «мир пересекающихся цветов, линий и форм» по примеру европейских движений: фовизма, кубизма, дадаизма и сюрреализма [Pan 2008: 67–69]. Однако этой попытке адаптировать интеллектуальные и стилистические новации европейского модернизма образца начала XX века, в определенной мере нашедшей формальное выражение в работах членов группы, не суждено было осуществиться полностью. Так, картины Ни Идэ демонстрируют сильное влияние докубистских стилистических решений, которые ассоциируются с импрессионизмом и постимпрессионизмом. Пан Сюньцин следует идеям кубизма и футуризма, но лишь схематично, оставаясь стилистически поверхностным и довольно примитивно работая с пространством.

Стоит упомянуть еще одного китайского художника начала XX века — Линь Фэнмяня (林风眠, 1900–1991), получившего образование за пределами страны (он учился в Париже и Дижоне, а также в Германии) и стремившегося равняться на западный модернизм. Картины Линя 1930-х годов демонстрируют стилистическое влияние европейского фовизма и экспрессионизма. Однако, в отличие от представителей «Бури», Линь выступал за инновации в области формы с целью создания «искусства для жизни людей» или, как выразился куратор и искусствовед Гао Минлу (高名潞), «искусства, в котором абстрактные и метафизические формы призваны выражать гуманистическую направленность» [Gao 2005: 46]. Также важно отметить творчество китайских модернистов, в частности, Саньюя (Чан Юй, 常玉,

1901–1966) и Пань Юйляна (潘玉良, 1899–1977). Оба художника обучались за рубежом и решили работать за пределами Китая. Они — предшественники поколений художников, представителей китайских диаспор, в числе которых будут и те, кто покинул Китай из-за политических репрессий 1980–1990-х годов.

Среди китайских сторонников западного модернизма начала XX века стоит упомянуть и получившего образование во Франции критика-искусствоведа Фу Лэя (傅雷, 1908–1966). Признавая художественную выразительность и значимость западного модерна, в особенности творчества Поля Сезанна, Фу в то же время обращал внимание и на антиреалистические/абстракционистские тенденции западного модернизма, которые, с его точки зрения, во многом предвосхитили субъективизм традиционного китайского искусства. Помещенный в исторический контекст, подход Фу позволял заявлять, что Хуан Биньхун (黄宾虹, 1865–1955), работавший в традиционном китайском жанре *шаньшуй* (山水)⁴, был одновременно представителем и модернизма, и традиционализма [Roberts 2010].

Схожим образом с позиций культурного многообразия трактовалось творчество художников школы Линнань (岭南画派), популярной в Ханчжоу в 1930-е годы. Представители этого движения в своих картинах совмещали традиционные китайские техники и современные сюжеты. Пример — картина «Полет в дождь» (《雨中飞行》, «Юйчжун фэйсин», 1932) Гао Цзяньфу (高剑父), где над традиционным пейзажем в стиле *шаньшуй* реют бипланы [Erickson 2005: 11].

С точки зрения западного человека может показаться, что работы китайских модернистов начала XX века по большей части

⁴ *Шаньшуй* (буквально «горы и воды») — традиционный стиль китайских пейзажей, создаваемых с помощью туши и кисти. На рисовую бумагу или шелк наносятся природные сценки с изображением гор, рек, водопадов и озер. Как отдельный живописный стиль *шаньшуй* сформировался во время правления династии Лю Сун (刘宋王朝, 420–479). Обычно *шаньшуй* воспринимается как воплощение даосского постулата о желательности тесных взаимосвязей между людьми и природой на основе эстетической концепции *ицзин*.

сложно назвать произведениями искусства со значительной критической составляющей (помимо того, что в них ощущается формальное желание выйти за пределы традиционных китайских средств художественного творчества). За исключением редких работ в стиле коллажа-монтажа, например анонимного произведения «Рядовой китаец» (1911) [Gao 2005: 47], мы не находим в китайских произведениях начала XX века отражения мотивов всепроникающей тревоги, характерной для европейского и североамериканского авангарда того времени. Однако если мы рассмотрим эти произведения через призму восприятия самими китайцами, то искусство начала XX века предстанет перед нами отсылками к западному реализму и модернизму — как носителям конкретных коннотаций идеологического радикализма, что выходило за рамки обычного формализма. Апроприация китайскими художниками западных стилистических решений стала частью нарастающей полемики, касающейся модернизации Китая. Ожесточенный спор между радикалами и консерваторами в самой Поднебесной растянется на все 1920–1930-е годы [Mackerras 2008: 5–6]. В результате художественный модернизм и реализм начали ассоциироваться в Китае с прямо противоположными идеологическими позициями: модернизм — с буржуазно-демократическими реформами либеральной направленности, реализм — со стремлением к социалистическо-революционным преобразованиям.

К середине 1930-х годов следование модернистским тенденциям в области художественного творчества в Китае осложнилось в связи с нарастающей политической непримиримостью как левых, так и правых кругов общества. Пока правые продолжали критиковать вестернизированный формалистский модернизм как источник нежелательного экстремизма и радикализма, следствием закоренелых идеологических позиций левых стал сдвиг в пользу популистских и реалистических форм искусства. В качестве наглядного примера можно привести деятельность движения современных китайских ксилографов по дереву, в своих произведениях они отражали социальное неравенство и лишение — характерные эстетические устремления социалистов и коммунистов [Tang 2008].

Вскоре после образования в 1912 году республиканского правительства под руководством Сунь Ятсена в Китае появилось множество противоборствующих фракций, некоторые из них находились под контролем центрального правительства, другие — под управлением милитаристов на местах. После кончины Сунь Ятсена в 1925 году руководящий пост занял Чан Кайши (также Цзян Цзешу, 蒋介石, 1887–1975). В 1926 году Чан Кайши организовал Северный поход — военную операцию, направленную на объединение Китая под его руководством как главы националистической партии Гоминьдан (国民党). По сравнению со своим предшественником Чан Кайши был традиционалистом и автократом националистической направленности и отвергал идеи социальной демократии. В результате в 1927 году произошел раскол между Гоминьданом и КПК, который привел к периодическим вспышкам гражданской войны. В 1937 году, с началом полномасштабной войны сопротивления японским захватчикам, Гоминьдан вступил в вооруженный конфликт с японцами, который значительно ослабил позиции партии, но при этом укрепил статус Чан Кайши как лидера военного времени. Во время полномасштабной войны сопротивления между Гоминьданом и КПК в целях координации противодействия внешнему врагу установилось тревожное перемирие, лишь частично достигшее своих целей. С поражением Японии в 1945 году, за которым последовала безуспешная попытка США убедить стороны сформировать коалиционное правительство, Гоминьдан и КПК продолжили гражданскую войну, завершившуюся в 1949 году установлением власти КПК на территории континентального Китая и отступлением Гоминьдана на остров Тайвань.

В конце 1930-х и в 1940-х годах деятели искусств Китая все больше оказывались под ударом разрушительных и пересекающихся между собой вооруженных противостояний. В 1940-е годы сохранялись тенденции использования вестернизированных модернистских приемов в искусстве, в частности, благодаря работе уже упоминавшихся ксилографов по дереву, а также благодаря таким художникам, как, например, Хуан Синьбо (黄新波, 1916–1980). Однако в целом созданные в тот период работы

демонстрировали соцреалистические и экспрессионистские подходы, что сближало их с европейскими и североамериканскими произведениями того времени (в частности, с творчеством Диего Риверы). В работах китайских художников не было места экспериментам с формой и отказу от реализма, которые отмечались в современном им западном авангарде.

Соцреализм в маоистском ключе 1949–1976 годов

В мае 1942 года Мао Цзэдун, обладавший к тому времени практически безоговорочной полнотой власти в КПК на фоне одновременного вооруженного противостояния и силам Гоминьдана, и силам японских оккупантов, провел встречу по вопросам литературы и искусства в штаб-квартире КПК в районе Яньаня провинции Шэньси на севере Китая⁵. На мероприятии прозвучала знаменитая речь Мао «Выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньане» («在延安文艺座谈会上的讲话», «Цзай Яньань вэньи цзотаньхуэйшандэ цзянхуа»). Лидер заявил, что искусство не может быть оторвано или не зависимо от политики и что истинное революционное китайское искусство должно представлять и отражать взгляды народных масс — рабочих, крестьян, солдат и городской мелкой буржуазии, — составлявших большую часть населения того времени [Mackerras 2008: 149–150]. Это понимание искусства — как части большой революционной машины — сформировалось в значительной мере под влиянием политики СССР в области культуры, а также взглядов китайских марксистов — участников Движения

⁵ Яньаньское совещание по литературе и искусству было частью Яньаньского движения за упорядочение стиля (延安整风运动, Яньань чжэнфэн юньдун) — кампании, проводимой на подконтрольных КПК территориях с 1942 по 1944 год. В рамках этой инициативы Мао стремился утвердиться как единственный руководитель КПК и диктовать собственную интерпретацию марксизма-ленинизма. В рамках кампании была предпринята попытка искоренить в КПК интеллектуальные влияния, связанные с Движением 4 мая. В результате свыше десяти тысяч человек были убиты.

4 мая. Эти позиции легли в основу официальной директивы, выдвинутой КПК вскоре после прихода к власти в 1949 году. Документ требовал от всех деятелей искусств, работающих на территории новообразованной Китайской Народной Республики, не только встать на сторону народных масс, но и отстаивать революционные идеи КПК⁶.

С начала 1950-х годов и вплоть до начала Великой пролетарской культурной революции (无产阶级文化大革命, *Учань цзецзи вэньхуа дагэмин*)⁷ в 1966 году за исполнение директивы КПК по вопросам культуры отвечали две правительственные структуры: Министерство культуры (文化部, *Вэньхуабу*), подотчетное народному правительству, а точнее — Госсовету КНР с 1954 года, и ответственное за идеологическую направленность художественного творчества в стране, и Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства (中华全国文学艺术界联合会, *Чжунхуа цюаньго вэньсюэ ишуцзе лянхэхуэй*) с ее множественными отделениями, в том числе Союзом художников Китая (中国美术家协会, *Чжунго мэйшуцзя сехуэй*). Де-факто ассоциация относилась к органам пропаганды при КПК и занималась вопросами художественного образования, творчества и организации публичных выставок, а также пресечением и цензурой любых

⁶ Эта директива формально не отменена и сейчас, соответственно, продолжает выступать идеологическим барьером для создания и демонстрации произведений искусства на территории КНР.

⁷ «Культурная революция» (или Великая пролетарская культурная революция) — период широких политических, культурных и социальных волнений, начавшийся в 1966-м и закончившийся со смертью Мао Цзэдуна в 1976 году. На первых этапах (с 1966 по 1969 год) молодые революционеры левого толка, известные как *хунвейбины*, нападали как на отдельных представителей, так и на целые организации, которые, по их мнению, выступали против маоизма. Вопрос о том, какие обстоятельства привели к «культурной революции», остается спорным. Студенты ли отреагировали на призывы Мао возобновить классовую борьбу, или Мао отреагировал на спонтанные выступления студентов? В целом считается, что «культурная революция» позволила Мао вернуть власть после маргинализации его положения в КПК в результате провала Большого скачка.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru