



УДК 7.745/749.74.01/.09.76

«НОВАЯ ВОЛНА 85»: ЮГО-ЗАПАДНОЕ АРТ- СООБЩЕСТВО И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

ЛЮ ЦЗЯЦИ

Цицикарский университет, Цицикар, Китайская Народная Республика

АННОТАЦИЯ. «Юго-Западное арт-сообщество» – одна из результативных групп коллективного идейно-художественного движения «Новая волна 85», сыгравшего важнейшую роль в реформировании живописи Китая в период «пост-культурной революции». В предлагаемой статье освещаются историко-политические, социокультурные факторы, повлиявшие на зарождение и развитие данного движения в изобразительном искусстве КНР 1980-х гг. В центре внимания автора – «Юго-Западное арт-сообщество», которое ещё не получило развёрнутого осмысления в работах российских искусствоведов. Выявляются особенности творческого подхода его ведущих представителей в раскрытии идей, декларируемых «Новой волной 85». Показано, что художники, несмотря на влияние западного искусства (экспрессионизм, сюрреализм и др.), в отличие от других членов «Новой волны 85», не порывали с региональной культурой, интегрируя национальные коды на уровне тем, образов, демонстрируя духовно-эстетические скрепы с традиционной культурой Китая. Результаты данного исследования позволяют осмыслить место и роль «Юго-Западного арт-сообщества» в рамках «Новой волны 85» и развитии современной китайской живописи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Мао Сюйхуэй, Пан Дэхай, Чжан Сяоган, «Новая волна 85», «Юго-Западное арт-сообщество», современная живопись Китая, региональная культура, национальная идентичность, модернизм.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“NEW WAVE 85”: “SOUTH-WEST ART COMMUNITY” AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE PAINTING

LIU JIAQI

Qiqihar University, Qiqihar, China

ABSTRACT. The “South-west Art Community” is one of the representative groups of the Chinese “New Wave 85”, which played a crucial role in reforming the painting of the during the “post-cultural revolution”. The work highlights the historical, socio-cultural factors that influenced the origin and development of this movement in Chinese fine art of the 1980s. The author’s focus is on the “South-West Art Community”, which has not yet received extensive coverage in the works of domestic art historians. Features of the creative approach of its leading representatives in the disclosure of ideas declared by “New Wave 85” are revealed. It is shown that the artists, despite the influence of the styles of Western art, unlike other members of the “New Wave 85”, did not break with regional culture, integrating national codes at the level of themes, images demonstrating spiritual and aesthetic bonds with the traditional culture of China. The results of the study make it possible to more fully comprehend the place and role of the “South-west Art Community” in the reform activities of the “New Wave 85” and the development of modern Chinese painting.

KEYWORDS: Mao Xuhui, Pan Dehai, Zhang Xiaogang, “New Wave 85”, “Southwest Art Community”, contemporary painting of China, regional culture, national identity, modernism.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Пути развития китайской живописи после 1976 года – одна из привлекательных тем для исследователя, так как период «пост-культурной революции» (1976–1984, термин Гао Минлу) представляет собой феноменальный стилизованный взрыв, сломавший идеологическую парадигму «эпохи Мао». Реализация политики «Реформ и Открытости» нашла отражение в многочисленных дискуссиях, обсуждениях, в продвижении новых техник, появлении стилизованных направлений, продемонстрировавших «расставание» китайского изобразительного искусства с функцией обслуживания политических интересов страны. Яркой кульминацией этих процессов стало рождение авангардного идейно-художественного движения, получившего известность как «Новая волна 85».

На протяжении двух последних десятилетий история развития китайской живописи прошлого столетия входит в орбиту научного внимания учёных КНР и стран Запада. Среди них назовём такие авторитетные, обобщающие труды, как «История китайского искусства в XX веке» Лу Пэна, «История современного китайского искусства» Гао Минлу, «История современного китайского искусства 1978–2008» Лу Хуна, «Новая история китайского искусства: 1949–2000» Цзоу Юэцзиня, «История современной масляной живописи в Китае» Ли Чао, «Китайское авангардное искусство» Лю Чуня, «Искусство и художники Китая XX века» американца М. Салливана. В данных работах находит отражение социокультурный контекст возникновения и художественные формы «Новой волны 85», освещается творчество представителей движения. Помимо этого, в Китае уже накоплен корпус публикаций, посвящённых вопросам диалога Востока и Запада, синтеза стилизованных направлений в искусстве XX века, в том числе изучению феномена «Новой волны 85» (Гао Минлу, Люй Пэн, Ли Сянтин, Ван Линь и др.).

В России китайская живопись прошлого и современности является в настоящее время одним из актуальных направлений искусствоведения, что находит подтверждение в ежегодно увеличивающемся корпусе диссертаций, научных статей. Од-

нако можно констатировать тот факт, что феномен «Новой волны 85», как и деятельность художников «Юго-Западного арт-сообщества», не получили развёрнутого обсуждения. Исключение составляет диссертация Ань Ци [1], где 3-й раздел 1-й главы посвящён общей характеристике «Новой волны 85», содержащей ценные наблюдения и обобщения. В контексте заявленной темы назовём публикации Тан И и Ляо Дума [6; 11], в которых представлена обзорная информация об указанном художественном движении и влиянии западного модернизма на китайскую живопись; работы Ван Цзита, Ю.А. Шаклеиной и А.А. Суворовой [2; 13], рассматривающие творческую эволюцию Чжан Сяогана, а также публикации автора данной статьи, посвящённые изучению произведений «шрамового искусства» и «деревенского реализма» представителей «Юго-Западного арт-сообщества» [4–5]. Однако систематические исследования этой группы, столь значимой в «многоголосом» движении «Новая волна 85», в России отсутствуют.

В данной статье впервые осуществляется попытка комплексного рассмотрения деятельности живописцев «Юго-Западного арт-сообщества» в контексте процессов, происходящих в художественной культуре Китая в 1980-е годы. В задачи исследования входила характеристика движения «Новая волна 85», ставшего «водоразделом» в истории живописи КНР на основе зарубежных источников, не переведённых на русский язык; анализ трансформации художественно-выразительных средств и иконографической системы, отражающих процессы конвергенции западного и национального, на примере репрезентативных полотен Мао Сюйхуэя, Чжан Сяогана и Пан Дэхая, которые стали ведущими представителями «Юго-Западного арт-сообщества».

Теоретико-методологической основой статьи выступают исследования в сфере искусствоведения, культурологии, философии. В работе использован интегрированный подход, который объединяет культурологический и культурно-исторический методы, сравнительный, социокультурный анализ,



объясняющий феноменальные прорывные результаты «Новой волны 85». В анализе картин задействован искусствоведческий, контекстуальный, а также герменевтический метод, который позволяет выявить идейно-художественную стратегию представителей «Юго-Западного арт-сообщества», обозначить индивидуальность творческого почерка живописцев.

«Новая волна 85»: история возникновения

Десятилетие после 1976 года характеризуется открытием шлюзов, сдерживающих «инородную» культуру, вследствие чего начался шквал дискуссий о «правде жизни» и новых стандартах искусства, экспериментов с западными философскими и эстетическими концепциями и стилями. «Освобождение умов» от идеологического прессинга дало импульс к возникновению новых художественных тенденций и движений. Ярким свидетельством этому является «Новая волна 85» ('85 新潮). Название отсылает к Хуаньшаньской конференции по искусству масляной живописи (апрель 1985 г.), где центральной темой для обсуждения стали вопросы освобождения от идеологического диктата, обновления китайской живописи, долгое время шедшей по узкому руслу. У Гуаньчжун назвал эту встречу «*восстанием Цзиньтянь*», подчёркивая воинствующий характер идей о создании «новой живописи Китая» [16]. Конференция произвела эффект разорвавшейся бомбы, который отзеркалила «Передовая молодёжная выставка», состоявшаяся в мае 1985 года в Национальном художественном музее (Пекин) и ознаменовавшая рождение «Новой волны 85».

Отметим, что генезис рассматриваемого художественного движения происходит от событий 1910–1920-х гг. – периода роста контактов китайской интеллигенции с европейской культурой, в результате чего участники движения «за новую культуру»¹, в том числе живописцы, горели идеей создать «новое китайское искусство» (см. об этом подробнее: [3]). Эти исторические процессы (по понятным причинам прерванные в 1950-е)

активизируются в конце 1970-х гг., когда на фоне «лавинообразного вхождения большого количества информации об общественной жизни, философии, истории и теории искусства, школах и направлениях западного искусства» [1, с. 12], формируется «Новая волна 85». Официально её временные границы обозначаются 1985–1989 гг. Однако становление идейно-эстетической платформы, накопление «энергии» шло более пяти лет.

Знаковых событий и имён, проложивших дорогу к «Новой волне 85», несколько. Так, например, помимо «шрамового искусства» и «деревенского реализма», сыгравших большую роль в образно-тематическом и идейно-художественном обновлении живописи, важное значение имеют выставки группы «3звезды» (1979, 1980). Став «прологом к современному искусству» [8, с. 403], они вызвали общественный резонанс своей критикой власти, и, главное, открытым разворотом к западному искусству. Выражение «Кольвиц – наше знамя, Пикассо – предвестник» стало официальным девизом выставки 1979 года.

Далеко не во всех источниках, рассматривающих предысторию «Новой волны 85», упоминается имя Сен Дады (森达达) – одного из первых практиков авангардного искусства в Китае, который неофициально возглавил призыв молодых интеллигентов к «Новой волне». 20 мая 1983 года в Нанкине прошла «Национальная конференция деятелей искусства и выставка в честь 41-й годовщины Яньаньского форума по литературе и искусству». На ней была представлена инсталляция Сен Дады «Солнце смерти» (тележка с брикетами из золы), которую уже утром выбросили как мусор. В знак протеста на дневном съезде Народного политического совета КНР Сен Дада произнёс свою знаменитую речь «Искусство не является рупором политики». Это сенсационное событие получило известность как «Нанкинский политический инцидент 5.20» [15].

Немаловажно, что Хуаньшаньской конференции предшествовала «Шестая Национальная художественная выставка» (1984), которая подверглась жёсткой критике от прогрессивной молодёжи, осуждавшей государственную политику в отношении свободы творчества. Этот общественный резонанс инициировал упомянутые выше конференцию и выставку 1985 года. Через год на Национальном

¹ Любопытно, что в рамках движения «за новую культуру» существовало общество студентов Пекинского университета «Новая волна», которое в течение двух лет (1919–1921 гг.), выпускало одноименный журнал.



семинаре по масляной живописи Гао Минлу (тогда редактор журнала "Fine Arts"), выдвинул концепцию нового искусства и официально назвал этот феномен «Новой волной 85».

Особенностью этого движения – **«чуда в истории современного китайского искусства»** (выражение Гао Минлу) – является коллективная деятельность, когда в одночасье по всей стране появилось множество самоорганизованных молодёжных групп. Только в 1985 и 1986 гг. было создано более 80 объединений, включающих 2250 художников, которые издавали манифесты, проводили выставки и собрания, писали статьи. В числе наиболее представительных групп «Новой волны 85» – «Северная художественная группа», «Юго-Западное арт-сообщество», «Сямьские дадаисты», «Общество сюрреалистов» и др. Экспериментальный характер их творчества обусловил стилевой плюрализм движения (даже внутри групп была стилевая «разноголосица»). Большинство художников обладало глубокими научными знаниями, они обсуждали философские и религиозные концепции, вопросы сравнения и интеграции восточной и западной культур и др. Не случайно «Новую волну 85» сами участники называли **«движением учёных»** [14].

Гао Минглу в своей статье по результатам выставки 1986 года классифицировал работы «Новой волны 85» на три стилевые группы в соответствии с целью каждого сообщества и его художественными концепциями: 1) «рациональный дух и религиозная атмосфера»; 2) «интуиционизм и мистицизм», 3) «концептуальное обновление и бихевиоризм» [16; 19]. Внешне они демонстрируют присвоение образов, техник и установок, связанных с западным модернизмом и постмодернизмом. Однако «Новая волна 85» – не просто подражание западному искусству, но смелая попытка использовать новые инструменты для самовыражения, осмысления социальных проблем сквозь призму общечеловеческого опыта.

В августе 1986 года состоялась «Чжухайская конференция», в которой приняли участие члены «Новой волны 85» со всей страны, представив более 400 работ. Важнейшим результатом дискуссии стало решение организовать «Национальную выставку китайского современного искусства». Это произошло в 1989 году (Национальный художественный музей, Пекин). Впервые авангардное искусство КНР

было представлено массово и централизованно. Выставка «Китай/Авангард», проходившая в атмосфере большого социального напряжения², явилась кульминацией и одновременно подведением итогов движения. После митинга на площади Тяньаньмэнь в июне 1989 года власти ужесточили режим, что привело к распаду «Новой волны 85».

Таким образом это молодёжное авангардное движение стало важнейшим поворотным этапом для изобразительного искусства КНР. Фундаментальные задачи «Новой волны 85» заключались в деполитизации, переосмыслении традиционной культурной парадигмы, реформатировании искусства, которое должно было сломать многовековые рамки и заговорить о новых идеалах и ценностях современным языком, вбирающим в себя опыт мирового искусства. В рекордно сжатые сроки китайское изобразительное искусство «прощудило» почти все художественные формы и стилевые направления западного искусства – от классики до модернизма и постмодернизма [6, с. 77].

«Юго-Западное арт-сообщество»

Обратимся к истории возникновения «Юго-Западного арт-сообщества». Прежде всего отметим, что Юго-Западная часть Китая (Юньнань, Гуйчжоу, Сычуань, Чунцин, Тибет) имеет особый региональный культурный фон, обусловленный его уникальным природным ландшафтом, проживанием 25 этнических групп, сохраняющих национальные традиции и обычаи. Всё это нашло отражение в специфике юго-западного изобразительного искусства после 1976 года с его вниманием к реальной жизни, так как искусство и среда тесно взаимосвязаны. Согласно теории М.Хайдеггера земля, корни – это то, «на чём должно быть построено существование современного человека» [7]. В этом плане неслучайно в начале 1980-х гг. именно на Юго-Западе формируется плеяда живописцев (Ло Чжунли, Гао Сяохуа, Хэ Долин и др.), в творчестве которых получил широкое развитие «деревенский реализм»³ с централизацией идей

² В день открытия выставка была закрыта после инцидента со стрельбой в зале художницы Сяо Лу в собственную инсталляцию «Диалог», и возобновила работу через несколько дней.

³ В работах художников Юго-Запада объединились темы природных пейзажей, крестьянского быта, обычаев уникальной



«культурного национализма» [10, с. 96], возглавив на время иерархию стилевых тенденций китайской живописи в регионе [24, с. 161].

Вдохновлённые бурными событиями в изобразительном искусстве 1985 года, художники Юго-Западного региона во главе с Мао Сюйхуэем⁴ организовали в Шанхае выставку «Новая фигуративная живопись», где было представлено около 120 работ. Это событие привлекло внимание Гао Минлу, который начал переписку с Мао Сюйхуэем и позже дал положительную оценку деятельности художников Юго-Запада в своём выступлении на Национальном симпозиуме по искусству масляной живописи в апреле 1986 года [17]. Мао Сюйхуэй был приглашён на августовскую Чжухайскую конференцию, вернувшись оттуда с идеей организовать группу Юго-Западного региона. Уже в октябре того же года он основал «Юго-западное арт-сообщество», став её руководителем⁵. Благодаря разносторонней деятельности этого объединения в течение 1986–1987 гг. в регионе активизировалась работа авангардистов, прошло более 10 выставок, которые продемонстрировали богатый творческий потенциал молодых авторов.

Несмотря на то, что официально «Юго-западное арт-сообщество» было распущено в 1987 году, живописцы региона не прекратили поиски индивидуальности, продолжили освоение новых форм и методов. Масштабная «Выставка современного искусства Юго-Запада», состоявшаяся в октябре 1988-го в Чэнду, продемонстрировала яркие достижения юго-западных авангардистов, и, вместе с тем, работы высветили особенности юго-западной живописи. Многие художники региона (Мао Сюйхуэй, Чжан Сяоган, Е Юнцин, Пань Дэхай и др.) приняли участие в «Выставке современного китайского искусства» в 1989 году, которая, как уже упоминалось, объединила сотни представителей «Новой волны 85».

Анализ картин художников «Юго-Западного арт-сообщества»

«Юго-западное арт-сообщество» было отнесено Гао Минлу ко второй стиливой группе «Новой волны 85» – «*интуитивизм и мистицизм*»⁶ с общей тенденцией интереса художников группы к экспрессионизму, сюрреализму, абстрактному искусству. Вместе с тем для определения специфики их творческого подхода «искусствовед использовал такой термин, как *«токи жизни»*, подразумевая под ним *сохранение духовной связи с корнями, родной землёй*, питающей «живительными токами» творческое сознание живописцев Юго-Западного региона [20].

Учитывая ограниченные рамки статьи, представим характеристику художественно-выразительных средств и иконографической системы, отражающих процессы конвергенции западного и национального, на примере репрезентативных авангардных полотен Мао Сюйхуэя (毛旭辉, род. 1956), Чжан Сяогана (张晓刚, род. 1958) и Пань Дэхая (潘德海, род. 1956), которые стали ведущими представителями «Юго-Западного арт-сообщества».

Мао Сюйхуэй – центральная фигура авангардного движения в юго-западном регионе, благодаря которому произошла консолидация творческих сил, объединение местных художников в единое «пространство», организация первых региональных выставок «нового искусства», а затем и создание группы, декларировавшей идеи «Новой волны 85». Образно-смысловое пространство картин Мао Сюйхуэя 1980-х гг. связано с двумя темами: телесность человека и горы Гуйшань в онтологическом и модернистском дискурсах. В это время художник проходит «крещение» западным искусством. Он читает большое количество западных романов и философских трудов, в том числе Э.Хемингуэя, Ф.Кафку, А.Шопенгауэра, Г.Гессе, Ф.Ницше и др. В 1982 году в Пекине он посетил две Выставки картин современных американских художников

народной культуры этнических меньшинств региона. Среди них важное место занимает создание работ, связанных с древним народом И, которые стали одним из символов изобразительного искусства Юго-Западного Китая (см. об этом подробнее: [4–5]).

⁴ Выставка была организована на личные средства художника.

⁵ Члены группы – Чжан Сяоган, Пань Дэхай, Е Юнцин, Дэн Цияо, Чэн Сяоюй, Чжан Хуа, Сунь Гоцзюань, Чжан Лун, Мао Цзе, Чжан Сяопин и др.

⁶ Интуитивизм – одно из направлений западной философии, основоположником которого стал А.Бергсон. Осмысление бытия согласно его концепции должно осуществляться «посредством интуитивного восприятия действительности за счёт символизации языка» [12, с. 47]. В определённой степени мистицизм, как философское учение и метод познания, сближается с интуитивизмом, отрицающим разум и ставящим «во главу угла» интуицию как самый достоверный способ постижения мира.

и немецких экспрессионистов⁷, где Мао Суйхуэй впервые увидел вблизи произведения западного авангарда. В 1983 году в Куньмине прошла выставка работ экспрессиониста Э.Мунка. Это стало переломным моментом в творческой эволюции Мао Суйхуэя, после чего он начинает разрабатывать свой стиль. Показательным примером трансформации художественной стратегии является картина «Красное человеческое тело» (рисунок 1), которая воплощает эстетику экспрессионизма с его диалогом между чистой абстракцией и предметной конкретностью, символизацией изображения⁸.

Мао Суйхуэй отвергает правильные пропорции в пользу обострённой выразительности и откровенности телесного облика. Он использует грубые мазки, плоскую, укороченную перспективу, чтобы показать лежащее обезличенное женское тело с вытянутыми конечностями. Искажённая «распятая» поза и «огненная» чистота «кричащего» красного цвета, заполняющего пространство картины, выражают ощущение горения и трагического экстаза, символизируют эмоциональный «взрыв» в ситуации одиночества, беспомощности и угнетения. Геометризированная нижняя часть тела, связанная с деторождением (чёрный треугольник-«дыра»), становится центром этого визуального нарратива, который интерпретируется и как страшная бездна, и как источник «разрывающей» силы в теле, способном рождать и питать жизнь. В целом само «огненное» тело на красном фоне похоже на чрево, наполненное «жизненной кровью»⁹, но в тоже время «распятая» женская фигура будто полностью уничтожается (сгорает), отражая биполярный характер мироощущения художника.

В данной работе соединились личный жизненный опыт Мао Суйхуэя начала 1980-х гг. (духовный кризис, семейные неурядицы) и психологический фон того времени, общее состояние тревоги и смя-



Рисунок 1. Мао Суйхуэй. «Красное человеческое тело». 1984. 97x84,5 см. Масло, холст.

Источник: <https://m-news.artron.net/20201222/n1097825.html>

тения, депрессивной потерянности современного социума, которые выражены через метафору человеческого тела. Материализация абстрактной идеи кризиса, «апокалиптической разорванности» человеческого сознания с помощью телесного проявления является важнейшим приёмом для художника в создании философского символа. Картина «Красное человеческое тело» центрирует экспрессионизм в его творчестве как стиль и релевантный способ передачи мироощущения Мао Суйхуэя. Экспрессионистический метод живописи отражает его лозунг «Что такое новая конкретность? Это конкретность души», – заявленный в то время.

Помимо идей концептуального искусства, в 1980-е г. он начинает разрабатывать в своём творчестве проблему сохранения национальной идентичности. Художник обратился к уникальной природной среде региона, красной земле и горам

⁷ Эти выставки, организованные Китайской ассоциацией художников, стали частью серии выставок зарубежного искусства, поддерживаемых государственной политикой внешнего обмена.

⁸ Именно эта картина Мао Суйхуэя была представлена в «Передовой молодёжной выставке» художников-авангардистов в 1985 году.

⁹ Отметим, что красный в цветовой символике Китая с древности символизирует источник жизни.



Рисунок 2. Мао Сюйхуэй. Картина серии «Гуйшань» – «Сумерки в горной деревне». 1984. 92x110 см. Масло, холст.
Источник: <http://www.zhuokearts.com/artist/artistintro.aspx?id=5606&page=12>

Гуйшань, древним этническим группам И и Сани¹⁰, ставшими сюжетно-смысловым лейтмотивом его работ на протяжении нескольких десятилетий, в которых он ювелирно использует накопленный опыт освоения западных техник письма. В 1980-х гг. Мао Сюйхуэй пишет серию работ «Гуйшань», ставшие философским размышлением художника об истинной красоте жизни, своих корнях, питающих дух и сознание. В основе композиции картины «Сумерки в горной деревне» (рисунок 2) находится привычный сюжет крестьянской жизни – женщина Сани за вечерней работой просеивания риса. Её тяжёлая, неуклюжая, массивная фигура скульптурна по форме, выполнена крупными, обобщёнными мазками в упрощённой, почти «детской» манере, без использования сложных приёмов моделирования. Тот же принцип использован в изображении «вме-

щающего ландшафта» и предметного окружения, обращая к манере П.Сезанна, Ф.Милле, П.Гогена.

Мао Сюйхуэй, дистанцируясь от метода реалистической живописи, намеренно опускает многие детали, однако с этнографической точностью фиксирует местную природу, сельские постройки, предметы быта, одежду героини, типичную для народа Сани, которая раскрывает её социальный статус: шерстяной плащ указывает на работу пастухом, волосы закутаны в красный головной платок, который носили замужние женщины. Картина наполнена образами-символами, обращающими к традиционной китайской культуре. Например, овца (рядом с женщиной) знаменует у китайцев благополучие, красоту¹¹ и доброту. Культ овцы уходит корнями в глубокую древность, оказав большое влияние на формирование традиционных культурных представлений и рождение народных нравов и обычаев в Китае. Развесистый старый дуб с мощным стволом и пышной листвой, занимающий

¹⁰ И – малочисленная древняя этническая группа Китая (около 8 миллионов человек). Представители народа И причисляются к южномонголоидной (южноазиатской) расе. Чистокровные представители И схожи по комплексу признаков с индейской нацией. Сани – являются ветвью народа И. Общая численность народа Сани насчитывает чуть больше 100 000 человек.

¹¹ Иероглиф «красивый» включает в себя иероглифы «овца» и «большой».



Рисунок 3. Чжан Сяоган. «Дочь гор». 1984. 146х157 см.

Масло, холст.

Источник: <https://rm.sina.com.cn/minisite/minshengartmuseum/pic/zp-l3.jpg>

главное место на заднем плане композиции, символизирует жизненную силу и плодovitость. Культ дерева у китайцев также связан с представлениями о бессмертии – считается, что в деревьях сохраняются души предков. «Возвращение к природе и земле является той высшей силой, которая излечивает городской нигилизм и приносит внутреннее равновесие художнику после переживания глубокого духовного одиночества и творческой борьбы» [21] – подчёркивал сам автор.

В творчестве Чжан Сяогана – друга и соратника в стремлениях Мао Сюйхуэя стать частью истории «нового искусства» – этнические мотивы Гуйшань¹² также занимают важное место, начиная с его работ в стиле «деревенского реализма» (рисунок 3), а затем встраиваясь в качестве визуальных символов в пространство его картин, отражающих модернистские поиски художника в отображении своего мироощущения. Показательным примером является его работа «Призрак новорождённого»

(рисунок 4) из серии «Призраки», которая интегрирует элементы экспрессионизма в формальный язык сюрреализма [2, с. 4].

Эта картина создана в 1984 году, после двухмесячного пребывания художника в больнице¹³. Философия жизни и смерти полностью заняла сознание Чжан Сяогана, оказавшегося у «края пропасти». Этот экзистенциальный опыт оказал большое воздействие на трансформацию стиля мастера: «С 1983 по 1986 год я вошёл в “личную пропасть модернизма”. Мои работы были сосредоточены на размышлениях о жизни и смерти, изучении модернистского языка, исследовании человеческого самосознания и опыта души»¹⁴.

«Призрак новорождённого» изображает депрессивное сновидение, которое выражает страх и боль, испытываемые измученной душой, находящейся

¹² Чжан Сяоган называл Гуйшань «храмом», где душа обретала покой [22].

¹³ В целом период 1981–1984 гг. был очень сложным для художника, где сплелись проблемы личного характера и напряжённые поиски творческого «я».

¹⁴ 张晓光: 艺术是信仰 (Чжан Сяоган: искусство это вера). URL: <http://art.ifeng.com/2015/1021/2567954.shtml>



Рисунок 4. Чжан Сяоган. «Призрак новорождённого». 1984.
79х54,5 см. Масло, холст.
Источник: [https://photo.sina.cn/album_26_16564_14191.
htm?ch=26&vt=4&hd=1](https://photo.sina.cn/album_26_16564_14191.htm?ch=26&vt=4&hd=1)

у критической черты между жизнью и смертью. Зритель попадает в глубоко личный мир художника – «лабиринт» его подсознания, наполненного отчаянием, одиночеством и детской беспомощностью. Данное эмоциональное состояние усиливает принцип монохромности, используемый автором. Картина от формы до содержания наполнена символизмом – каждый образ, каждая деталь выступают «записанным иносказанием» (выражение Е.П. Блаватской). На наш взгляд, данное произведение Чжан Сяогана является сюрреалистическим вариантом ранее созданного им полотна «Дочь гор», преобразованного в болезненном сознании художника.

Совершенно очевиден при сравнении общий композиционный план работ. Образ кормящей молодой мамы грудью своего младенца в поле, восходящий к архетипу Великой Матери и символизирующий «поток» жизни, трансформируется в «Призраке новорождённого» в искажённую сюрреалистическую фигуру. Это словно переплетённые корни дерева, в которых угадывается женщина в сидячей позе со склонённой головой, а её скру-

ченные стволы-руки будто качают ребёнка. Через экспрессионистский лабиринт эмоций, которые вызывает этот образ, обнажается психологический «ландшафт» измученной души художника, которая предстаёт перед зрителем как «потрясение самой действительности» [9, с. 374]. В то же время в пространство картины встроены национальные коды. Например, белая простыня, схожая своей змеевидной формой с пуповиной, связывает фигуру с отдалённо стоящим засохшим деревом с пустыми ветками-палками, торчащими к небу. Учитывая древние верования китайцев, считающих, что в деревьях сохраняются духи умерших предков, можно трактовать простыню как *дорогу между жизнью и смертью*. Кротость и духовную чистоту хрупкой человеческой души символизирует овца, присутствующая на обеих картинах, которая, как уже упоминалось, связана с одним из древних культов.

Живописец отмечал, что картина «Призрак новорождённого» (как и в целом серия на эту тему) с точки зрения художественного языка создана под влиянием Эль Греко, Сальвадора Дали и Ван Гога,



Рисунок 5. Пан Дэхай. «Разрыв кукурузной горы». 1989.
120 x 270 см. Холст, масло.

Источник: <https://www.yanggallery.com.sg/news/pan-dehai-there-is-a-fat-man-exaggerated-by-dreams-living-inside-us-all/>

а также теории искусства абсурда¹⁵. Однако согласимся с мнением Ван Цзита, который отмечает, что при интеграции элементов разных стилей западной модернистской живописи в работах Чжан Сяогана этого периода «неизбежно выявляются особенности моделирования линейного образа китайского стиля...» [2, с. 5].

Пан Дэхай, в отличие от Мао Сюхуэя, Чжана Сяогана, родился и вырос на северо-востоке страны. После завершения учёбы в Северо-Восточном педагогическом университете по специальности «масляная живопись» в 1982 году, поражённый красотой природного ландшафта Юньнань, он просит направление на работу в Куньмин. Здесь молодой художник находит творческих единомышленников в лице Мао Сюхуэя, Чжана Сяогана, с которыми впоследствии активно продвигает идеи «Новой волны 85», став одним из организаторов «Юго-западного арт-сообщества».

Техническая константа стиля Пан Дэхая того времени – абстрактный экспрессионизм. Его вдохновила выставка картин П.Пикассо, прошедшая Национальном художественном музее в Пекине

в 1983 году, после которой он начинает активные поиски. Пан Дэхай выделяет среди многих современников уникальность найденного метода, который лежит в основе его серии экспериментальных картин «Кукуруза», созданных во второй половине 1980-х гг. Художник объясняет свой метод так: «Меня давно интересовали абстрактные концепции. Я пытался раскрыть универсальную форму зарождения и вибрации жизни через повторяющиеся молекулы-зерна, интегрирующиеся в многогранные идеи, живые образы, лица, фигуры...» [23].

Это можно увидеть в его триптихе «Разрыв кукурузной горы» (рисунок 5). Зерна скучены, образуя в едином, почти недифференцированном поле чрезвычайно сложный декоративный результат. Пан Дэхай использует особую технику, при которой он наносит краску на холст слой за слоем, а затем соскабливает её часть так, что цвета, оставшиеся в каждом слое, накладываются друг на друга, создавая неожиданные «политональные» эффекты. При такой технике вариации размера и формы кукурузных зёрен придают картине богатый визуальный стимул, рождая ассоциации с формами растений, религиозными тотемами.

Чувство сопричастности Пан Дэхая с философией, китайской традиционной культурой, но в модер-

¹⁵ 张晓光: 艺术是信仰 (Чжан Сяоган: искусство это вера).
URL: <http://art.ifeng.com/2015/1021/2567954.shtml>

нистском дискурсе изобразительного синтаксиса воплощается и в работе «Бог земледелия» (рисунок 6) из той же серии. Отметим, что в религиозных верованиях этнических групп юго-западного региона Китая по сей день сохраняется традиция поклонения богу земледелия, дающего пищу, безопасность урожая и долголетие. В результате найденного метода моделирования, в котором интегрированы принципы традиционной китайской живописи и теория времени и сознания А. Бергсона, один из знаковых элементов китайской культуры¹⁶ теряет свои природные качества в художественном пространстве полотна. Кукуруза, с её уникальной ботанической формой стручка, наделяется первобытным чувством тайны, превращаясь на картинах Пан Дэхая в идеографический визуальный символ, олицетворяющий «структуру самой жизни» [23].

Подводя итоги исследования, сделаем следующие выводы. На примере рассмотренных работ ведущих представителей «Юго-Западного арт-сообщества» видны разные идейно-стилевые, технические «вариации» западного модернизма, сопряжённые с художественной индивидуальностью и особенностями самоидентификации в условиях «нового искусства». При этом проанализированные картины демонстрируют отличительную особенность творческого почерка живописцев Юго-Запада от других районов Китая. Имеется ввиду сохранение генетической связи с корнями – природной средой местности, её традициями и обычаями, что отражено в «инкрустировании» в сюжетно-смысловое пространство картин национальных кодов, демонстрирующих духовно-эстетические скрепы с традиционной культурой Китая. Можно утверждать, что термин Гао Минлу *«токи жизни»* по отношению к формулировке специфики творчества художников «Юго-Западного арт-сообщества» полностью оправдан. Отметим также их устойчивый приоритет к масляной живописи в противовес общей тенденции обращения многих членов «Новой волны 85» на своём пике развития к перформансу, инсталляции и пр.

¹⁶ Кукуруза, являясь распространённой культурой сельской местности КНР, издревле олицетворяет силу Земли, Солнца, концепцию зарождения и роста жизни.



Рисунок 6. Пан Дэхай. «Бог земледелия». 1988. 37,5х26 см.
Акварель, бумага.
Источник: <https://www.art.salon/artist/pan-dehai>

Таким образом «Юго-Западное арт-сообщество» в лице его ведущих представителей инициировало, консолидировало и направляло деятельность художников своего региона, сыграв весомую роль в развитии общенационального движения «Новая волна 85». Работы лидеров юго-западной группы были представлены на знаковой выставке 1989 года «Китай/авангард» и вошли в число картин, ставших ценными визуальными документами современного искусства КНР, которые до сегодняшнего времени сохраняют свою историческую и художественную ценность.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ань Ци. Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира (на примере творчества Хэ Долина): дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2017. 178 с.
- 2/ Ван Цзитай. Творчество художника Чжан Сяогана в диалоге традиций западноевропейской и китайской живописи // Человек и культура. 2020. № 2. С. 1–12.
- 3/ Лю Тяньцюань. «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства»: личность и творчество художника Ни Идэ // «ARTE»: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 4. С. 103–110. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/185> (дата обращения: 01.02.2025)
- 4/ Лю Цзяци. Феномен «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая // Искусство Евразии. 2024. № 2 (33). С. 142–161.
- 5/ Лю Ц., Замараева Ю.С. «Искусство смотреть в лицо жизни»: живопись Гао Сяохуа в социокультурном контексте эпохи // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 2. С. 125–137. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/287/253> (дата обращения: 01.02.2025)
- 6/ Ляо Дума. Переориентация современного китайского изобразительного искусства после движения «Новая Волна 85» // Искусство и диалог культур: сборник научных трудов XII Международной межвузовской научно-практической конференции. Под редакцией С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. СПб.: изд-во «Книжный дом», 2018. С. 76–81.
- 7/ Михалева Е.Ю. Проблема истока: Хайдеггер и ситуация постомодерна // Философская Самара: сайт. 18 февраля. 2008. URL: <https://www.phil63.ru/problema-istoka-khaidegger-i-situatsiya-postomoderna> (дата обращения: 01.02.2025)
- 8/ Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае. 2010. № 1. С. 403–415.
- 9/ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
- 10/ Сертакова Е.А., Хуснуллина Р.Е. Проблема национальной идентичности в современном китайском кинематографе (материковый Китай, Гонконг, Тайвань) // «ARTE»: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 1. С. 95–102. URL: https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/144?locale=ru_RU (дата обращения: 01.02.2025)
- 11/ Тан И. Эффект новых концепций в искусстве настенной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2022. № 4–1. С. 308–313.
- 12/ Усенко Л.В. Анализ концепции интуитивизма в философии А.Бергсона, Н.О. Лосского, Д.Б. Болдырева // Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 6. С. 46–53.
- 13/ Шаклеина Ю.А., Суворова А.А. Современная живопись Китая: реминисценции к модернизму (на примере творчества Чжана Сяогана) // Человек в мире. Мир в человеке: актуальные проблемы философии, социологии, политологии и психологии. Материалы XIX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвящённой 100-летию Пермского университета. 2016. С. 260–266.
- 14/ 王光义 «新浪潮85»是中国文化//南方艺术: 网站的意识形态启蒙 (Ван Гуанъи. «Новая волна 85» – это идеологическое просвещение китайской культуры // Искусство Юга: сайт. 2008. URL: <https://www.zgnfys.com/m/index.html>) (дата обращения: 01.02.2025)
- 15/ 率先吹响85美术新潮号角的人新浪收藏 > 当代艺术 > 正文 (Ван Хуэй. Человек, который возглавил



призыв к «Новой волне 85» // Современное искусство: сайт. 01.10.2013. URL: <http://collection.sina.com.cn/ddys/20130110/170799380.shtml?from=wap>) (дата обращения: 01.02.2025)

16/ 高名潞 现代意识与'85美术运动 艺术档案 > 大史记 > 艺术思潮 > 国内 (Гао Минлу, Чжу Ци. Современное сознание и художественное движение 85-го года // Архивы произведений искусства: сайт. 2009.22.02. URL: <http://121.42.13.254/yishusichao-c-1330.html>) (дата обращения: 01.02.2025)

17/ 高明禄. 85年青年艺术浪潮. 北京: 文学研究. 1986.第4号. 第33–41页 (Гао Минлу. Волна молодёжного искусства 85-го года // Пекин: Литературные исследования. 1986. № 4. С. 33–41).

18/ 高明禄. 中国前卫艺术. 南京: 江苏美术出版社, 1997年. 87页 (Гао Минлу. Искусство китайского авангарда. Нанкин: Издательство изящных искусств Цзянсу, 1997. 87 с.).

19/ 高明禄. 新浪潮85艺术运动历史资料集. 桂林: 广州师范大学出版社, 2008年. 第633页 (Гао Минлу. Сборник исторических материалов по художественному движению «Новая волна 85». Гуилинь: Издательство Гуансийского нормального университета, 2008. 633 с.)

20/ 高名潞 责编 人类艺术史的嬗变 当代书画 (Гао Минлу. Эволюция истории человеческого искусства // Живопись и каллиграфия Китая: сайт. 1997. URL: <http://www.chinashj.com/plus/view.php?aid=14145&page=1>) (дата обращения: 01.02.2025)

21/ 裴刚 毛旭辉 艺术是永恒的 总有些问题绕不开 毛旭辉官方网站 (Пэй Дан. Искусство Мао Сюйхуэй вечно // Мао Сюйхуэй: официальный сайт. 15.07.2021. URL: https://maoxuhui.arttron.net/news_detail_1098390) (дата обращения: 01.02.2025)

22/ 郝科 与毛旭辉相关的记忆 毛旭辉官方网站 (Ху Кэ. Чжан Сяоган: Воспоминания, связанные с Мао Сюйхуэй: интервью с художником // Мао Сюйхуэй: официальный сайт. 23.06.2021. URL: https://maoxuhui.arttron.net/news_detail_1098085) (дата обращения: 01.02.2025)

23/ 崔付利 焦虑的心境从未消除——艺术家潘德海访谈 中国专业当代艺术资讯平台 (Цюй Фуили. Интервью с художником Пан Дэхаем // Art Network. 02.12.2009. URL: <http://www.99ys.com/home/2009/12/17/15/83461.html>) (дата обращения: 01.02.2025)

24/ 盛伟. 从后殖民理论的角度来看, 中国当代艺术. 北京: 文化艺术出版社, 2020年. 307页 (Шэн Вэй. Китайское современное искусство в перспективе постколониальной теории. Пекин: Культура и искусство Пресс, 2020. 307 с.)

REFERENCES

- 1/** An, Qi. (2017), *Sovremennyy kitajskij hudozhnik v prostranstve globaliziruyushchegosya mira (na primere tvorchestva He Dolina): dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 24.00.01 [Modern Chinese artist in the space of a globalizing world (using the example of He Dolin's work): dis... cand. art history: 24.00.01]*, St.Petersburg, 178 p. (In Russ.)
- 2/** Wang, Jitai (2020), "The work of the artist Zhang Xiaogang in the dialogue of the traditions of Western European and Chinese painting", *Chelovek i kul'tura [Man and culture]*, no. 2, pp. 1–12. (In Russ.)
- 3/** Liu, Tianquan (2022), "“I hope that I can take on the mission of creating new Chinese art”: the personality and work of the artist Ni Ide”, *ARTE*, no. 4, pp. 103–110. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/185> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 4/** Liu, Jiaqi (2024), "The phenomenon of “village realism” in the work of artists in southwestern China”, *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, no. 2 (33), pp. 142–161. (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 5/** Liu, Ts., Zamaraeva, Yu.S. (2024), "“The art of facing life”: painting by Gao Xiaohua in the socio-cultural context of the era”, *ARTE*, no.2, pp. 125–137. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/287/253> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 6/** Liao, Duma (2018), "Reorientation of contemporary Chinese fine art after the New Wave 85 movement", *Iskusstvo i dialog kul'tur: sbornik nauchnyh trudov XII Mezhdunarodnoj mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Art and Dialogue of Cultures: a collection of scientific works of the XII International Interuniversity Scientific and Practical Conference]*, St.Petersburg, pp. 76–81. (In Russ.)
- 7/** Mikhaleva, E.Yu. (2008), "Source problem: Heidegger and post-modern situation", *Filosofskaya Samara: sayt [Philosophical Samara: site]*, Available at: <https://www.phil63.ru/problema-istoka-khaidegger-i-situatsiya-postmoderna> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 8/** Neglinskaya, M.A. (2010), "On current trends in contemporary Chinese art and the prospects for its study", *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae [Society and State in China]*, no. 1, pp. 403–415. (In Russ.)
- 9/** Rudnev, V.P. (1997), *Slovar' kul'tury HKH veka [20th Century Dictionary of Culture]*, Agra Moscow, 384 p. (In Russ.)
- 10/** Sertakova, E.A., Khusnullina, R.E. (2022), "The problem of national identity in modern Chinese cinema (mainland China, Hong Kong, Taiwan)", *ARTE*, no. 1, pp. 95–102. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/185> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)



able at: https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/144?locale=ru_RU (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)

11/ Tan, I. (2022), "The effect of new concepts in the art of wall painting", *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova* [Decorative art and the subject-spatial environment. Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after S.G. Stroganov], no. 4–1, pp. 308–313. (In Russ.)

12/ Usenko, L.V. (2015), "Analysis of the concept of intuitionism in the philosophy of A.Bergson, N.O.Lossky, D.B.Boldyrev", *Humanities and Social Sciences*, no. 6, pp. 46–53. (In Russ.)

13/ Shakleina, Yu.A., Suvorova, A.A. (2016), "Modern painting of China: reminiscences to modernism (on the example of Zhang Xiaogang's work)", *Chelovek v mire. Mir v cheloveke: aktual'nye problemy filosofii, sociologii, politologii i psichologii. Materialy XIX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii studentov, aspirantov i molodyh uchyonyh, posvyashchyonnoj 100-letiyu Permskogo universiteta* [Man in the world. Peace in man: topical problems of philosophy, sociology, political science and psychology. Materials of the XIX International Scientific and Practical Conference of students, graduate students and young scientists dedicated to the 100th anniversary of Perm University], pp. 260–266. (In Russ.)

14/ Wang, Guangyi (2008), "“New Wave 85” is an ideological enlightenment of Chinese culture", *Art of the South: site*. Available at: <https://www.zgnfys.com/m/index.html> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

15/ Wang, Hui (2013), "The man who led the call for "New Wave 85"", *Contemporary Art: The Site*, Available at: <http://collection.sina.com.cn/ddys/20130110/170799380.shtml?from=wap> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

16/ Gao, Minglu, Zhu, Qi. (2009), "Modern consciousness and art movement of the 85th year", *Art archives: site*. Available at: <http://121.42.13.254/yishusichao-c-1330.html> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

17/ Gao, Minlu (1986), "Wave of youth art of the 85th year", *Beijing: Literary studies*, no. 4, pp. 33–41. (In Chinese.)

18/ Gao, Minlu (1997), *Art of the Chinese avant-garde*, Jiangsu Fine Arts Publishing House, Nanjing, 87 p. (In Chinese.)

19/ Gao, Minlu (2008), *Collection of historical materials on the art movement "New Wave 85"*, Guangxi Normal University Press, Guilin, 633 p. (In Chinese.)

20/ Gao, Minlu (1997), "Evolution of the history of human art", *Painting and calligraphy of China: site*. Available at: <http://www.chinashj.com/plus/view.php?aid=14145&page=1> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

21/ Pei, Dan (2021), "Art of Mao Xuhui forever", *Mao Xuhui: official website*. Available at: https://maoxuhui.artron.net/news_detail_1098390 (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

22/ Hu, Ke (2021), "Zhang Xiaogang: Memories Related to Mao Xuhui: An Interview with the Artist", *Mao Xuhui: Official Website*, Available at: https://maoxuhui.artron.net/news_detail_1098085 (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

23/ Qu, Fuili (2009), *Interview with artist Pan Dae-hai*, *Art Network*, Available at: <http://www.99ys.com/home/2009/12/17/15/83461.html> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

24/ Sheng, Wei (2020), *Chinese contemporary art in post-colonial theory perspective*, Culture and Art Press, Beijing, 307 p. (In Chinese.)

Информация об авторе

Лю Цзяци, преподаватель, Цицикарский университет, Цицикар, Китайская Народная Республика
E-mail: 244186687@qq.com

Author information

Liu Jiaqi, Teacher, Qiqihar University, Qiqihar, China
E-mail: 244186687@qq.com