

М.А. Неглинская

ИБ РАН

Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения

Современное китайское искусство (modern art, модернизм 现代主义) повернулось лицом к Западу. Это художественное явление, существовавшее и развивавшееся в КНР вместе с западным постмодернизмом, достигло возраста человеческой зрелости. Разменяв четвёртый десяток лет, оно сохранило юношеский задор в той наиболее активной и обновляющейся своей части, которая в современной западной культуре получила название актуального искусства (contemporary art). Актуальное искусство – это бойкий ручеёк, впадающий в озерцо современного искусства. Отвернулся на минутку – и пропустил плывущий по воде прутик, а если смотреть всё время – можно перестать замечать и бумажные кораблики. Поэтому едва ли сейчас найдётся человек, способный с полным правом заявить о себе как знатоке современного (китайского) искусства – ведь «чудо» творится на наших глазах и адресовано всем.

Чтобы рассказать о перспективах изучения китайского современного и актуального искусства, необходимо определить его координаты, а также то, на какой широте и долготе находятся наши представления о нём.

Есть основания считать прологом к современному искусству период между 1978–1984 гг., начавшийся вскоре после смерти Мао Цзэдуна (9 сентября 1976 г.), когда не оправившееся от давления режима и находящееся в шоковом состоянии китайское искусство предприняло усилия к выздоровлению. Важным событием художественной жизни стала выставка «Звёзды» (*синсин хуачжань* 星星画展), проходившая в 1979 г. (повторно – в 1980 г.) в Пекине, первоначально в парке рядом с Китайской галереей изобразительных искусств. Выставка обнаружила основные тенденции периода – пробуждение внимания к современному западному искусству на фоне критического отношения к китайской действительности и традиционному наследию в целом, обращение к проблемам общественной жизни, что стало вероятной причиной конфликта с властями, быстро закрывшими выставку. Направления, порождённые китайской живописью этого времени, «деревенский реализм» и «живопись

шрамов», отразили стремление к гуманизации общества и заживлению понесённых им ран (см. [2, с. 9]). Произведения в технике масляной живописи Ло Чжунли 罗中立 и Чжань Цзяньцзюня 詹建俊 – мастеров «деревенского реализма», показывают отградное стремление решить образную задачу средствами искусства. На смену колориту эпохи культурной революции, «гвоздём» которого был кумачово-красный цвет, пришли живительные краски неба и земли; выражения лиц крестьян стали более живыми, при этом персонажи изображены крупным планом, ранее зарезервированным за политиками и героями революции (см. [14, с. 2, 3, 18–21]).

К наиболее интересным художникам, в 1990-х гг. продолжающих тему «шрамов», относится Чжан Сяо-ган 张晓刚, автор серий картин «Большая семья» и «Фотографии возлюбленных» (1994–1998). Он использует в масляной живописи художественные эффекты старых фотографий и их этическую ценность. В одной из работ серии «Большая семья» выступающие монокромным фоном на холсте «фотографии» родителей, сгинувших в водовороте культурной революции, кажутся тенями, более живыми, чем их реальный потомок – беспомощный младенец, похожий на раскрашенную куклу. Работы мастера запомнились по выставке 2007 г., проходившей в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу.

Эти и другие наиболее удачные живописные произведения показывают, что уже на раннем этапе выздоровления современному китайскому искусству оказалось присуще стремление к решению абстрактных художественных задач, ярко проявившееся в творчестве такого романтического мастера старшего поколения, как У Гуань-чжун 吴冠中 (род. 1919), до конца 1990-х гг. продуктивно творившего в технике масляной живописи, графики и акварели. Синтезируемый в его работах опыт китайской традиции и западной живописи, содержателен и эстетичен, напоминая достижения американских абстрактных экспрессионистов – «романтиков авангарда». Работы У Гуань-чжуна 1980–90-х гг. (см. [13, с. 45–75]) визуально приближаются к некоторым произведениям конца 1970-х гг. наследников Дж. Поллока (Группа Art & Language, «Иосиф Сталин в стиле Джексона Поллока», 1979; см. [1, № 7–8, 2008, с. 82 ил. 2]).

Началом становления «нереалистического» современного искусства китайские исследователи чаще всего считают период между 1985 и 1989 гг., хронологически и идейно обрамлённый экспозицией 1985 г. «Выставка произведений передовой китайской молодежи» и итоговой для него «Выставкой современного китайского искусства» (1989 г., Пекин). Возрастной состав первой выставки в действительности не был однородным; примечательно и то, что в экспозиции приняли участие китайцы, живущие за пределами страны. Поощрительный приз выставки и скандальную известность завоевало монументальное полотно «Прозрение Адама и Евы в современную эпоху» (авторы Чжан Цюнь 张群 и Мэн Лу-дин 孟禄丁). Картина, немного похожая на ватиканские росписи Микеланджело, переложенные на

язык сюрреализма², близка и к произведениям западного поп-арта³. В этическом плане она бросила вызов бесполому обществу и столь же бесполому искусству – продукту тоталитарного извращения идеи равенства людей. Родившееся в лоне религии, унаследованное от неё философией Просвещения утверждение «Душа не имеет пола» (*Lame na pas de sexe*) было по своему искажено в западном индустриальном, советском и китайском обществе периода культурной революции, но результат получился примерно одинаковым. Женщины оказались равноправны с мужчинами (что повсеместно объявлялось социальным достижением), но больше не отличались от мужчин. А с исчезновением полярности полов, по верному наблюдению философа от психологии, духовного лидера Франкфуртской социологической школы Э. Фромма (1900–1980), исчезла и основанная на этой полярности эротическая любовь, создав угрозу существования человечества (см. [10, с. 85–86]).

Чжан Цюнь и Мэн Лу-дин, используя образную систему и язык западного искусства, по существу заявили о необходимости нового рождения китайского эроса и нашли понимание у зрителей. Продуктивным представляется сравнение образа на холсте китайских художников с чуть более ранней рефлексией на тему взаимоотношения полов московских концептуалистов (1960–1990 гг.). Поскольку в начале 1970-х гг. московский концептуализм и соц-арт⁴ представляли собой неразрывное целое, раздумье вылилось в «пионерскую» форму плаката на стене «красного уголка» в работе Александра Косолапова «Сашок! Ты будешь пить чай?» (см. [1, № 9, 2008, с. 108–113]). Заканчивая мысль о поисках путей преодоления в современном искусстве тоталитарной по своей природе идеологемы равенства полов, следует отметить, что эти попытки, породившие западный феминизм, в китайском искусстве 1990–2000-х сказались на формировании нового направления («женского искусства», *feminine art*), безусловно, не лишённого феминистских влияний, иногда слишком прямых. Так, рассчитанные на западного ценителя фотографические упражнения с обнажённой натурой Цянь Бингэ 錢冰戈 (псевдоним Софья Сох / Sofia Soh) вызывают тоскливый вопрос: когда, наконец, завершится эта сексуальная революция? (см. [4 с. 49–51]). Но в наиболее удачных произведениях современных китайских художниц (таких, как инсталляция Инь Сюэ-чжэнь 尹秀珍 «Взвесить обувь» или её же перформанс «Стирая реку», Чэнду, 1995) это направление действительно воплотило видение мира женским взглядом.

Последнее десятилетие XX в. ознаменовалось появлением новых течений в китайском искусстве – «политического поп-арта» (*political art*, *чжэньчжи бопу* 政治波普) и «циничного реализма» (*cynical realism*, *ваньши сяньшичжэнь* 玩世现实主义). Оба эти «молочных зуба» китайского модернизма, в некотором роде выросли на месте «живописи шрамов», но имели ярко выраженную коммерческую направленность. Политическое искусство, окунувшее художественное наследие Энди Уорхола в китайский «национальный колорит», пародирует социальные штампы (пример тому – холст из серии Ван Гуаньши 王广义 «Большая критика – Coca Cola», 1990–1993). Как и следовало ожидать, политическое направление изначально имело более

ограниченный ресурс, чем искусство циничное, «пробующее на зуб» саму человечность. С ним-то в целях выживания политическое искусство вскоре образовало художественный симбиоз. Справедливости ради следует сказать, что прецедент подобного выбора являет тот же отечественный соц-арт. Представителями популярного политического искусства в сегодняшнем Китае остаются, к примеру, братья Гао 高氏兄弟, с произведениями которых можно было познакомиться 2008 г. на выставке в московском ЦУМе (см. [4, с. 23–24]). Если соединение на почве цинизма политики и эротики можно считать самостоятельной находкой братьев, то, оставаясь несколько «первобытной» по настроению, она в остальном очень близка, к художественному языку популистских коллажей 1990–1991 Вагрича Бахчаняна, в прошлом советского художника, теперь – гражданина США (см. [1, № 10, 2008, с. 64–65]).

Лучшие представители «циничного» направления 1990-х (такие, как Фан Лицзюнь 方力钧 и Юэ Миньцзюнь 岳敏君), по сути, предопределили синтез достижений поп-арта и циничного реализма в возникшем почти одновременно с ними течении «вульгарного искусства» (gaudy art). Один из признанных и теперь его мастеров – пекинский художник Фэн Чжэнцзе 俸正杰 – дважды привозил свои работы в Москву (в 2007 и 2008 гг.). В «Портрете Китая № 2» (2002) диссонансный розово-зелёный образ «нефритовой дивы» – коварной обольстительницы, благодаря застывшему наподобие маски выражению лица и рисунку глаз, зрачки которых неестественным образом расфокусированы, напоминает портреты актёров-мужчин в старой японской гравюре (см. [4, с. 21]). Художники «вульгарного» направления работают с готовыми формами графического искусства (ксилографией, плакатом, рекламным листом, открыткой, находками мультипликаторов) и готовыми идеями (часто – гламурными мечтами, отшлифованными в телесериалах). Позиция «вульгарных» художников, творящих «с намерением оскорбить», по определению талантливее и здоровее циничного стремления «выжить в одиночку», поскольку ирония «вульгарных» способна показать духовную самоубийственность выбора в пользу конформизма.

Сложение рынка современного искусства в Китае 1990-х гг. привело к появлению свободных художников и кураторов выставок, часто обладающих профессиональным образованием, но отказавшихся от постоянной службы и зарабатывающих на жизнь продажей своих произведений или идей, а также коммерчески ориентированных галеристов и дилеров. Новым явлением в художественной жизни Китая стали поселения свободных художников; «Западная» и «Восточная деревня» (西/东村 Си/Дунцунь) в окрестностях Пекина, Моганьшаньлу 莫干山路 в Шанхае – только некоторые из них. Появившаяся первой (1984) и просуществовавшая десять лет пекинская «Западная деревня» (Сицунь) располагалась в парке Юаньминьюань, что может символизировать представление об исторически противоречивой связи Китая с Западом (в Юаньминьюань европейские миссионеры в XVIII в. выстроили барочный дворец для императоров маньчжурской династии, разрушенный войсками западных союзников в период Опиумных войн XIX в.).

В организационном отношении развитие китайского модернизма и актуализма сопровождалось оживлением выставочной деятельности, всё больше приобретающей международный масштаб, основанием в крупных городах Китая серьёзных и хорошо финансируемых периодических изданий, которых существует не менее десятка. Их цель состоит в просветительстве, анализе проблем мирового и китайского искусства, а также художественного рынка⁵. Эти тенденции свидетельствуют о том, что искусство, на какое-то время как будто выпавшее из поля зрения официальной власти, было уже в течение 1990-х твердой рукой взято под её контроль.

В формальном плане важно отметить, что все отразившие влияние Запада ощутимые перемены в китайском искусстве до начала 1990-х гг. совершались в технике масляной живописи, привнесённой европейцами ещё в период Цин (1644–1911), а позднее – в таких заимствованных формах, как видео-арт, инсталляция и перформанс, как правило, существующих в русле концептуального искусства, постулирующего красоту идеи⁶.

В английском языке слово «performance» имеет много значений, в том числе – «исполнение», «действие», «киносеанс», «спектакль», «концерт», а также «трюк», «подвиг», в авиации с ним ассоциируется даже такой технический термин, как «лётные качества» аппарата. Слово «installation» можно перевести как «введение, водворение», «устройство на место», «установка», технический термин «монтаж, сборка» [6, с. 381, 521]. Интересно, что все перечисленные значения в той или иной мере раскрывают смысл каждого из двух новых жанров концептуального искусства. По существу инсталляция и перформанс занимают одним и тем же – они упорно ищут новые связи взамен разорванных и утраченных в мире, где люди сделались одинаковыми, но не едиными. У этих видов искусства, как мне кажется, есть большой гуманистический потенциал, потому что многообразие связей друг с другом и с миром – это то, что делает нас людьми. Инсталляция, использующая достижения дадаизма⁷, как правило, решает проблему поиска в производстве новых взаимосвязей предметов с отчуждённой утилитарностью, предлагая варианты компоновки вещей или их частей спонтанным (т.е. «дадаистским») способом в трёхмерной композиции, уподобляемой скульптуре. В поисках возможностей преодолеть взаимную отчуждённость человека и среды перформанс обыгрывает жест и поведенческие модели художника, и по существу предоставляет зрителю шанс оценить «эстетику действия» или «красоту поступка», совершаемого на его глазах. Но в этом заключается и слабость нового жанра, фиксация которого требует вспомогательных средств – видео или фотографии. Перформанс, способствуя возвращению к жизни современной китайской фотографии (реалистической, салонной и контекстуальной), пережил расцвет в 1990-х гг. и постепенно утратил популярность в условиях развития свободного рынка искусств, поскольку почти не приносил художнику реального дохода, хотя и мог служить рекламой его творчества.

В задуманном Чжан Хуанем 张洵 наиболее известном китайском коллективном перформансе 1995 г. «Добавить один метр к безымянной горе» приняли участие скульптор Ма Лумин 马六明, куратор выставок и талант-

ливый мастер актуального китайского искусства Хуан Янь 黄岩 и другие пекинские художники (см. [4, с. 67]). Фотографически зафиксированным перформансом в определённом смысле можно считать и говорящую языком боди-арта серию татуировок на лице Хуан Яня 黄岩 на тему китайского пейзажа в разные времена года (см. [4, с. 35–37]). Работы Хуан Яня могут служить «мостом», связывающим западное по форме современное китайское искусство с развивающейся параллельно ему китайской живописью *гохуа* 国画, синтезирующей национальную культурную традицию и опыт духовного выживания в современном социальном мире. Одним из наиболее талантливых художников этого направления, преобразующим творческую манеру Ци Байши 齐白石 (1863–1957), представляется Хань Цзинтин 韩滢霆 (родился в 1944, ученик Сюй Линь-лу 许麟庐, род. в 1916 г., известного мастера *гохуа*, создававшего изображения цветов и птиц в манере *сеи* – «писание идей»). Некоторые работы Хань Цзинтина (в частности, изображения коней) предлагают национальную версию экспрессионизма; другие, например, фигуры играющих мальчиков, выполнены в духе примитивизма, напоминая традиционные лубочные картины *няньхуа*. Образы людей и пейзажи в исполнении Хань Цзинтина способны составить серьёзную конкуренцию произведениям западного концептуализма (см. [15]).

Из сказанного ясно, что к началу третьего тысячелетия китайское искусство в целом освоило новые формы и достижения современного и актуального мирового искусства. В действительности многие из этих форм, в том числе имеющее процессуальный характер искусство перформанса, нельзя считать абсолютно чуждыми китайской культуре.

Так в китайской каллиграфии, по-видимому, был давно найден способ писания знаков водой на глади камня, первоначально носивший, возможно, вспомогательный характер при овладении мастерством. Автор этого текста в 2004 г., стоя в толпе зрителей, с удовольствием наблюдал за китайским каллиграфом, который ловко манипулировал большой кистью, обмакивал её в ведро с водой и наносил сразу же высохшие знаки на дорожку парка Ихэюань. В практике тибетского буддизма, с которым китайцы вплотную соприкоснулись в период Юань (1271–1368), существует эфемерное в своей недолговечности искусство создания мандал (геометрических картин вселенной) из сухого цветного песка, а также ритуал подношения богам скульптур, сделанных из окрашенного масла яка. Не менее близок перформанс и философии буддизма школы *чань* 禪 (яп. «дзэн»). «Что будет, если одним словом выразить всё на свете? – спросил монах у Уммона. – Разрыв! Поломка!» [3, с. 128]. Разве это не перформанс? Подобные явления, по-видимому, в реальности обладают той творческой и философской глубиной, на которую лишь претендуют некоторые произведения актуального искусства.

Восприняв наиболее востребованные формы современного мирового искусства, китайская художественная среда к началу XXI в. вобрала в себя и самые зрелищные способы взаимодействия с большой зрительской аудиторией, иногда мучительно напоминающие телевизионные

реалити-шоу. Начав с участия в известных мировых выставках современного искусства (таких, как имеющие двухлетнюю периодичность Венецианская художественная биеннале, на которой китайские художники впервые были представлены в 1993 г. а в 2003 г. правительство официально разрешило участие в этой выставке государственным художественным галереям; бразильская биеннале в Сан-Паулу; кассельская Документа; Уитни-биеннале в США), Китай сам стал местом проведения подобных международных художественных форумов. Вслед за первой в истории страны Шанхайской биеннале (основанной в 1996 г. с одобрения Министерства культуры и Шанхайского управления культуры), появились Гуанчжоуская триеннале (с конца 2002 г. устраиваемая раз в три года), и Пекинская биеннале (с 2003 г.; см. [12, с. 175–274]). Поскольку проведение подобных выставок, при умелом обращении приносящих большой доход, невозможно без высокого уровня согласованности действий и значительных материальных вложений, возникающая ситуация показывает, что китайское правительство осознало прямую взаимозависимость имиджа страны на международной арене и владения принятыми в современном мире коммерческими по сути коммуникативными формами – языком культурного и политического общения. Понятно, что доминирование в такой игре – заманчивая перспектива для правительства любого сильного государства⁸.

Определённым стимулом к размышлению в русле заявленной темы может служить демонстрация в октябре 2008 выставки современных китайских художников в новой лондонской галерее Чарльза Саатчи (крупнейшего сегодня дилера и коллекционера современного мирового искусства, «открывшего» в прошлом YBA – группу молодых британских художников с Деймианом Херстом во главе). Саатчи, по собственному признанию, всегда иронично относившийся к китайскому искусству, «потому что оно ужасно китчевое и вторичное», видимо, изменил своё мнение, заявив: «Если ты можешь выставить это на биеннале Уитни и никто не скажет: „О, это совсем неплохо для китайца!“ – значит всё о’кей» [1, № 1, 2009, с. 20, 110].

Примерно определившись с координатами местоположения современного китайского искусства, хорошо бы узнать, в какой точке пространства находимся мы сами. Существующие в отечественной науке исследования по китайскому искусству XX в. по причинам внеэстетического порядка до недавнего прошлого почти не выходили за рамки периода окончания культурной революции⁹. Весьма дискретны наши представления относительно видов искусства и достижений отдельных художников XX в., определяемые интересами немногих исследователей¹⁰. Выставки современного китайского искусства, проходившие в нашей стране в период после культурной революции до 1990 г. и организованные на уровне межгосударственного обмена, были скорее эпизодическим, чем постоянным явлением¹¹. Сходным образом обстоит дело и сегодня, хотя в течение двух предшествующих лет московская публика имела возможность посетить специализированные выставки китайского современного «прозападного» искусства в залах ГТГ на Крымском валу (2007) и в помещении ЦУМа (2008). Братья Гао во время церемо-

нии вручения премии Кандинского в декабре 2008 г. «осчастливили» московскую богему демонстрацией перформанса на тему родственных связей китайской и российской политики (см. [1, № 1, 2009, с. 66–67]). Отдельные китайские художники приняли участие в Первой (2005 г.) и Второй (2007 г.) московских биеннале. Тем не менее, анализом этой области искусства до сих пор в основном занимаются китайские и западные авторы.

Ни для кого не секрет, что, желая приблизиться к пониманию актуального искусства, надо жить сегодня. Чтобы пытаться оценивать его – надо иметь критерии. На вопрос о том, в каком времени живёт человек, каждый отвечает себе сам. На вопрос о критериях оценки более или менее профессионально отвечают художники, искусствоведы и рынок искусства, последний в основном в лице людей, имеющих дело с материальной стороной вопроса. Таким образом, ответов не так много.

Ответ художника – его жизненное кредо, воплотившееся в произведении (даже если он сам по какой-то причине этого не хочет). Настоящих ответов, основанных на самоотдаче, всего два и оба они связаны с осознанием человеческой ситуации, которая состоит в том, что мы существа, стеснённые временем, от зверя ушли, к ангелу – не пришли. Путь любви заставляет человека творить, по определению Юнны Мориц, «всей мощью гориллы бескрылой, всей смертной тоской о крыле» или, по крайней мере, «всем натиском плоти двужильной, всем топотом из-под ребра» (см. [5, с. 84]). Другой ответ, реализуемый художниками, по преимуществу интеллектуальный. По справедливому замечанию Э. Фромма, определение человеком своей человечности неизбежно содержит понятия того общества, в котором человек живёт, или с которым он себя отождествляет (см. [9, с. 104]). Тем не менее, известны наиболее универсальные подходы, найденные философами, решавшими проблему выделения специфических признаков человеческой природы, отграничивающих нас от матери-природы. Поскольку художник – человек творческий по определению, в чём он сопоставим с Создателем, творением которого и не перестает быть, к художнику, видимо стоит относиться как человеку «в пределе». Поэтому и в искусстве ему «по плечу» достижение равновесия-гармонии. Для этого только надо, чтобы в художнике «Человек, производящий орудия» (*Homo faber*) не истребил «Человека играющего» (*Homo ludens*), а «Человек разумный» (*Homo sapiens*) не задушил «Человека надеющегося» (*Homo sperans*) и «Человека, способного отказать» (*Homo negans*), когда проще и как будто даже выгоднее сказать «Возможно», конечно, и смешанные варианты ответов, которые всегда определяются личными качествами ответчиков. Так что с методической точки зрения – всё проще, чем в реальности, где последнее слово в искусстве обычно остаётся за людьми, контролирующими рынок, или даже за безликой стихией этого рынка.

Различие позиций художника и искусствоведа или художественного критика состоит, разумеется, в том, что первый должен найти способ «сделать» искусство, а остальные всего лишь объяснить, как это сделано. Думается,

однако, что, желая не сбиться с курса, и «судьям» придётся руководствоваться теми же критериями, что и «игрокам», не пугаясь неизбежных ошибок и авторитета статистики рыночных продаж: всё равно шедевров, переживших своё время, будет очень мало¹². Останутся, конечно, «артефакты», обозначающие «культурный срез» эпохи – уже не история, а археология искусства. Но, осмелюсь предположить, что авторами шедевров будут рафинированные интеллектуалы или (что кажется почти невероятным) гении, способные любить. И всё потому, что искусство творится совсем иначе, чем жевательная резина. При этом оно всё же не имеет права быть деструктивным по отношению к человеку, как это случается, например, в некоторых оргиастических по форме образцах перформанса (речь здесь не идёт о посягательстве на священное право художника наносить удары по личному и социальному конформизму). Не вправе, как мне кажется, выступать деструктивно и любая профессиональная критика.

Специфичность ситуации, в которой оказалось современное искусство, в целом состоит также в опосредованности и «ретроспективности» его положения. В условиях, когда всё в искусстве, кажется, уже найдено, пережито, обдуманно и воплощено, речь может идти только о наборе пластических цитат и перефразировок. О стандартизации человека в современном «дегуманизованном» обществе, о всесии стереотипов, проникающих или сознательно внедряемых даже в сферу самых интимных человеческих чувств, прекрасно рассказал Э. Фромм в книге «Искусство любить» (см. [10, с. 88–109]). Более образно драматизм ситуации раскрыл современный испанский писатель, журналист и художественный критик Артуро Перес-Реверте в романе, созданном на рубеже тысячелетий: «В мире написано столько книжек, спето столько песен, снято столько фильмов, что даже пьяный уже не воспринимает мир непосредственно... Что же чувствовал человек, который выходил в море охотиться на кита, искал сокровища или любил женщину, не прочитав про это ни единой книжки» [8, с. 432].

Надо сказать, что с этой периодически повторяющейся в опыте людей ситуацией «исчерпанности» культуры, китайское искусство в силу древности и способности удерживать традицию, столкнулось значительно раньше западного искусства. Цикличность в целом больше свойственна именно китайскому менталитету, в то время как в сознании людей Запада по преимуществу проявилась другая направленность. Изначально поймав искру божественного вдохновения, сознание человека западной (христианской) культуры получило импульс движения в сторону страшного суда, который и есть наше уму непостижимое будущее. Напрашивается вывод об имеющейся потенциальной продуктивности диалога столь непохожих моделей сознания.

В заключение хотелось бы отметить, что анализ широкого круга проблем, касающихся современного и актуального китайского искусства – рискованное дело, сопряжённое с множеством искушений, безусловно, требует коллективных усилий профессионалов в разных областях знания,

в том числе философии, филологии, истории, социологии, психологии (личной и социальной), религиоведения и, наконец, профессионалов в области искусства.

Примечания

¹ Абстрактные экспрессионисты, АБЭксы, представители самого влиятельного художественного направления в американском искусстве 1940–1950-х гг., культивировавшего идею самовыражения. Духовный лидер АБЭксов – Джексон Поллок (1912–1956), получил ироничное прозвище критиков «Джек – каплетатель» («Jack, the Dripper»), раскрывавшее суть его искусства: кидая капли краски в полотно, Поллок изображал «анатомию» человеческого восприятия и самого процесса его воплощения. Историками искусства это направление рассматривается в русле авангардизма; характеризуется особой «взвинченностью» используемых средств, деформирующих изображаемую реальность, и страстностью самовыражения авторов. Закончившись как направление в середине 1920-х гг., оказал серьезное влияние на западное искусство XX столетия в целом.

² Сюрреализм (фр. *surrealisme* – «сверхреализм») – направление, возникшее во французском искусстве 1920-х. Имеет сложную философскую основу, включающую идеи европейских направлений (фрейдизма, интуитивизма) и восточных систем (буддизма школы *чань* 禪, яп. дзэн). Обратилось к области бессознательного, реализуя в искусстве, прежде всего – живописи, фотографии, кинематографе, образы сновидений и грёз.

³ Поп-арт (сокращение от английского термина *popular art* – «общедоступное искусство») – течение в русле модернизма, возникшее в западном (английском и американском) изобразительном искусстве 1950-х гг. и существующее в более общем контексте массовой культуры. Появление поп-арта обусловлено выразившимся в искусстве стремлением заменить непонятный массовому зрителю абстракционизм неким подобием реализма, используя в произведении художественные средства разных направлений и видов изобразительного искусства. Это позволяет, к примеру, китайским современным художникам сочетать в своих работах фотографию, компьютерную графику и другие техники, компоненты выполненные в них фрагменты методом монтажа.

⁴ Соц-арт – явление в отечественном искусстве 1970–90-х гг., проявившееся в живописи, графике, скульптуре, в определённом смысле разновидность американского поп-арта и художественная альтернатива предельно серьёзному соц-реализму периода застоя. Творцы соц-арта (вместе с изобретателями термина московскими художниками В. Комаром и А. Меламидом) обратившиеся к острым политическим и социальным конфликтам, использовали в трактовке образов средства карикатуры с целью изживания нравственных проблем тоталитарного общества. По резонному мнению современных художественных критиков, они «рассказывали политические анекдоты языком изобразительного искусства». Соц-арт по существу явился необходимым и естественным движением в отечественном искусстве, придя на смену андерграунду 1960-х, предпочитавшему не замечать давление тоталитаризма и не признавать его своим «духовным противником».

⁵ Среди наиболее влиятельных в Китае периодических изданий, в той или иной мере решающих проблемы современного искусства, следует назвать журнал «Мэй-

шу» (Искусство) Всекитайской ассоциации художников; «Хуакань» (Изобразительное искусство), выпускаемый Издательством литературы по искусству пров. Цзянсу и с 1974 г. до недавнего времени именовавшийся «Цзянсу хуакань»; существующий с 1975 г. и распространяющийся не только в континентальном Китае, но и на Тайване, в Гонконге, читаемый в странах Европы, Азии, США журнал «Ишущэ» (Художник); «Шицзе мэйшу» (Всемирное искусство) – печатный орган Центральной пекинской академии изящных искусств; издаваемый Шанхайским издательством литературы по искусству журнал «Ишу дандай» (Современное искусство); основанное в 2004 г. Министерством культуры и Научно-исследовательской академией искусства Китая «Ишу пинлунь» (Художественное обозрение).

⁶ Термин «концептуальное искусство» (англ. concept – понятие, идея) имеет синонимы «анти-искусство», «информационное искусство». В формальном отношении оно характеризуется использованием в произведениях таких нетрадиционных для изобразительного искусства «материалов», как литературный текст, фотографии, видеозаписи, промышленные изделия, природные объекты (в произведениях лэнд-арта), человеческое тело (боди-арт), что оправдывается апелляцией к их условному характеру «знаков» универсального культурного «алфавита». В произведении концептуального искусства превалирует значение красоты идеи, реализация которой может быть достигнута и с помощью внеэстетических методов и средств.

⁷ Дадаизм (от франц. dada – лошадка) – направление, параллельно возникшее около 1915 г. в европейском и американском искусстве, в 1920-х гг. слившееся с сюрреализмом (см. прим. 2); в спонтанном творческом процессе использует технику коллажа. Выражение активного, творческого отношения к миру часто приобретало в нём форму манифестаций и публичного эпатажа.

⁸ На основании имеющихся данных можно заключить, что после 2000 г., видимо, вследствие заинтересованного отношения правительства Китая, во всём мире значительно возросло количество выставок с участием современных китайских художников (фотографов, живописцев, скульпторов). География этих выставок охватывает многие крупные города Китая и других стран, расположенных к западу и востоку от него. В самом Китае за последние годы возникло большое число новых музеев и галерей, организующих выставки современного искусства, участвующих в проведении международных выставок и фестивалей современного искусства (см. подробнее: [7, с. 371–372, прим. 3]).

⁹ Используя случай, хочу выразить глубокую благодарность Н.А. Виноградовой за предоставленную мне возможность ознакомиться с находящимися теперь в её распоряжении публикациями по современному китайскому искусству.

¹⁰ В целом, отечественных искусствоведов старшего поколения – Н.А. Виноградову, Е.В. Завадскую, Н.С. Николаеву, С.Н. Соколова в современном китайском искусстве привлекала, прежде всего, действительно достойная уважения национальная живопись *гохуа* (во многом традиционная по форме и художественным средствам) и её отдельные мастера (в т.ч. Ци Байши, Пань Тяньшоу, о которых написаны специальные работы). Масляная живопись в исполнении китайских художников и её признанный мастер Сюй Бэйхун (работавший и в жанре *гохуа*) оказались в фокусе внимания О.Н. Глухарёвой и Т.А. Постреловой, посвятивших им отдельные труды. В монографиях и статьях И.Ф. Муриан, В.Л. Сычёва и Н. Чревой нашёл отраже-

ние интерес к китайской лубочной картине и гравюре первой половины – середины XX в. (список трудов по современному китайскому искусству отечественных исследователей XX в. см.: *Виноградова Н.А.* Сто лет искусства Китая и Японии. М., 1999).

¹¹ В этой связи стоит, например, упомянуть такие временные экспозиции в московском Государственном музее Востока, как организованную совместными усилиями министерств культуры КНР и СССР экспозицию художников гохуа «Современное изобразительное искусство Китая» (1984), «Выставку китайской живописи маслом» (1987), представившую современных, в том числе и молодых, художников, и «Выставку национальной живописи (*гохуа*) мастеров среднего поколения и молодых живописцев Китая» (1989).

¹² Статистические данные свидетельствуют о лавинообразном росте популярности китайских художников на мировом арт-рынке в период с июля 2007 г. по июнь 2008 г., когда общая сумма продаж произведений китайских авторов (все суммы указаны в фунтах стерлингов. – *М.Н.*) составила 270 млн. (для сравнения – их «заработок» в 2003–2004 гг. не превышал 860 тыс.). В то же время в число двадцати самых «дорогих» современных мастеров искусства вошло одиннадцать китайцев, среди которых Чжан Сяоган (занявший рекордное для Китая, 5-е место в списке, и заработавший 32,3 млн.), Цзэн Фаньчжи (6-е место; 27,8 млн.), Юэ Миньцзюнь (7-е место; также 27,8 млн.), Ван Гуань (9-е место; 11,7 млн.), Лю Сюодун (10-е место; 10,5 млн.), Цай Гоцян (11-е место; 10,1 млн.), Янь Пэймин (12-е место; 9,9 млн.), Чжэнь Ифэй (13-е место; 9,7 млн.), Фан Лицзюнь (14-е место; 9,6 млн.), Лю Е (15-е место; 8,8 млн.) Для сравнения – Деймиан Херст занимает третье место в этой таблице как художник, заработавший 45,7 млн фунтов стерлингов (см. [1, № 1, 2009, с. 20]).

Литература

1. «Артхроника», 2008–2009.
2. *Ван Фэй.* Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса (автореферат кандидатской диссертации). М., 2008.
3. Золотой век дзэн. Антология классических коанов дзэн эпохи Тан. Спб., 1998.
4. Китай...Вперёд! China...Forward! Каталог временной выставки в ЦУМе. М., 2008.
5. *Мориц Ю.* Третий глаз (сборник стихов). М., 1980.
6. *Мюллер В.* Большой англо-русский словарь. М., 2006.
7. *Неглинская М.А.* Выставка китайских авангардистов «Китай...Вперед!» // XXXIX НКОГК. М., 2009. С. 362–373.
8. *Перес-Реверте А.* Карта небесной сферы или тайный меридиан. М. 2004.
9. *Фромм Э.* Революция надежды (перевод американского издания 1968). М., 2006.
10. *Фромм Э.* Искусство любить. СПб., 2007.
11. *Хоннеф К.* Уорхол. М., 2008.
12. Диэрце Чжунго Бэйцзин гобянь мэйшу шуан нянь чжань цзопин цзи (Альбом произведений [представленных на] второй китайской пекинской международной биеннале). Пекин, 2005.
13. *У Гуаньчжун.* Хуйхуа юй цзифа (Живописное искусство, управляемое техническим мастерством). Пекин, 1996.

14. Чжань Цзянь-цзюнь хуацзи (Сборник репродукций живописи Чжань Цзянь-цзюня). Хэбэй, 1984.

15. Элосы чжунго нянь. Хань Цзин-тин чжунго хуа цзопинь чжань / Год Китая в России. Выставка произведений китайского художника г-на Хань Цзин-тина (вступление на русском языке). Пекин, 2007.