

УДК 93/703

Ли Сяотао

<https://orcid.org/0000-0002-8533-3431>

Янь Цин

<https://orcid.org/0000-0003-4249-0194>

**Российско-китайский культурный диалог:
русское передвижничество и китайская живопись XX века**

Статья подготовлена в рамках деятельности Центра по изучению русскоговорящих стран (ЦИРС) Юго-Западного университета КНР при Министерстве образования Китайской Народной Республики

Для цитирования: Ли Сяотао, Янь Цин Российско-китайский культурный диалог: русское передвижничество и китайская живопись XX века // Мир русскоговорящих стран. 2021. №2 (8). С. 87–104. DOI 10.20323/2658-7866-2021-2-8-87-104

Статья посвящена анализу влияния творческих идей передвижников на китайскую реалистическую живопись, развитие которой нельзя отделить от изучения передвижничества; рассматривается, как живописная техника и идеология Товарищества передвижных художественных выставок являются актуальными для многих китайских художников XX века. Авторы выявляют идейные принципы передвижничества, оказавшие влияние на разные поколения китайских художников (отрицание принципа «искусство ради искусства», подчеркивание национальных особенностей творчества, ответственность за отражение жизни людей в стране, отстаивание духа критического реализма как единственно верного способа отражения жизни в художественном творчестве) и доказывают, что без русского передвижничества не было бы китайского реализма в живописи и современной китайской реалистической живописи. В статье выделяются и характеризуются три этапа восприятия творческих идей передвижничества в Китае: период Китайской Республики (знакомство китайской публики с картинами передвижников и рецепция идеологии передвижничества в эпоху «Движения за новую культуру»), начальный период основания КНР (период всестороннего изучения реалистической живописи, обучение талантливых китайских художников в художественных учебных заведениях СССР в рамках культурного обмена и освоение принципов советского реалистического искусства) и первое десятилетие после «культурной революции» (критическая «живопись шрамов», отражающая переживания и судьбы людей во время Культурной революции). Авторы приходят к выводу, что изучение творческой мысли передвижничества с точки зрения культурологии в контексте развития китайской

© Ли Сяотао, Янь Цин, 2021

реалистической школы искусства имеет важное значение для осмысления российско-китайского культурного диалога.

Ключевые слова: культурный диалог, творческая идея, передвижничество, критический реализм, китайская реалистическая живопись, «Движение за новую культуру», «живопись шрамов».

CULTURAL SCIENCE

Li Xiaotao, Yan Qing

**Russian-chinese cultural dialogue:
russian itinerant movement and chinese painting of the XX century**

The article analyzes the influence of the Itinerants' creative ideas on Chinese realistic painting, the development of which is inseparable from the study of the Itinerants. The article examines how the painting technique and ideology of the Association of Itinerant Art Exhibitions founded in the late 19th century are relevant to many 20th-century Chinese artists. The authors identify the ideological principles of the Itinerant movement that have influenced different generations of Chinese artists (rejection of the “art for art's sake” principle, emphasis on national characteristics of painting, responsibility for reflecting the life of people in the country, advocating the spirit of critical realism as the only true way to reflect life in art) and prove that without Russian Itinerants there would be no Chinese realism in painting and modern Chinese realistic painting. The article identifies and characterizes three stages of adopting the Itinerant creative ideas in China: the period of the Republic of China (acquaintance of the Chinese public with the Itinerants' paintings and understanding the Itinerant ideology at the time of the “Movement for New Culture”), the beginning of the PRC foundation (the period of comprehensive study of realist painting, training of talented Chinese artists in art educational institutions of the USSR as part of the cultural exchange and mastering the principles of Soviet realist art) and the first decade after the Cultural Revolution (a critical “painting of scars” reflecting the experiences and fates of people during the Cultural Revolution). The authors conclude that the study of the Itinerants' creative ideas from the point of view of cultural studies in the context of the Chinese realist art school development is important for understanding the Russian-Chinese cultural dialogue.

Key words: cultural dialogue, creative idea, itinerant art, critical realism, Chinese realist painting, “Movement for New Culture”, “painting of scars”.

Развитие реалистической живописи в Китае началось в начале XX века. До этого китайская живопись известна как традиционная китайская живопись, которая также называется Гохуа, (буквально, «живопись страны», или «Китайская живопись») и имеет 5 000-летнюю историю. Картины пишутся тушью, минеральными и растительными

красками типа акварели на шелке (иногда на хлопчатобумажной или пеньковой ткани) или на особой бумаге из мягкого тонкого волокна и имеют форму свитков – горизонтальных для рассматривания на столе и вертикальных для украшения стен, отражая восприятие древними людьми природы, общества и политики, философии, религии, морали, литературы и искусства.

Традиционная китайская живопись глубоко укоренилась на богатой почве традиционной китайской культуры, отражая культурную психологию и эстетическое сознание китайской нации. Как на традиционную китайскую культуру, так и на традиционное китайское творчество оказывает влияние идея «единства Неба и человека», которая определяет, что основным духом древней китайской живописи является стремление к гармонии и единству между человеком и человеком, человеком и природой.

Гохуа фокусируется на выражении эмоций, художник использует объективные детали для выражения своих субъективных чувств, выходящих за рамки образности, и выражает свой личный дух с помощью кисти и чернил. С одной стороны, благодаря присущему культуре Китая консерватизму, обусловленному почитанием традиций и прошлого, художники последующих эпох учились у своих предшественников, тщательно копируя созданные ими когда-то произведения, и старательно сохраняя все

лучшее, что досталось им от предков. С другой стороны, поскольку художники склонны к выражению своей внутренней воли, эстетика часто оторвана от реальности и массы. Картины предъявляют высокие требования к культурному уровню и художественному стандарту зрителя.

В начале XX века Китай оказался в эпицентре внутренних и внешних проблем, традиционная художественная система разрушилась, и традиционная китайская живопись потеряла свой успех у читателя, а элитарная культура оказалась отрезанной от народной культуры. В поисках решения этой проблемы интеллигенция обратилась к Западу в поисках такой формы живописи, которая могла бы соединить искусство с народными массами и с реальностью. И в этой ситуации особенно востребованными в Китае оказались эстетические идеи критического реализма, за которые выступало товарищество передвижных художественных выставок.

Исходя из общего развития китайского реализма изобразительного искусства XX века влияние на него передвижничества можно разделить на три этапа: период Китайской Республики (1912–1949 гг.), начальный период основания КНР и первое десятилетие после «культурной революции».

Первый этап – период Китайской Республики (1912–1949 гг.), является введением в критический реализм передвижничества, цель

которого состояла в том, чтобы познакомить китайскую публику с передвижниками и их картинами, а также использовать эти картины для критического осмысления полукOLONиального полуфеодального общества того времени.

Знакомство Китая с Товариществом передвижных художественных выставок в Китай началось с картин И. Репина. Уже в 1897 году Репин и его работы были представлены в Китае. В номере 31 газеты «Таймс» опубликован перевод японского синолога Коэцу Сатакичи «Аргумент по умению русских в живописи». В статье были представлены четыре русских художника, среди которых был представитель передвижничества Репин. «Он хорошо рисует портрет» [古城贞吉, 1897, с. 23]. Это был первый текст о передвижничестве, переведенный в Китае. Однако в то время этот текст не вызвал большой реакции. Лишь позднее «Движение за новую культуру» действительно начало понимать эту художественную группу и смогло оценить идейные направления объединения, выступавшего за критический реализм.

В 1915 г. Чэнь Дусю опубликовал статью в журнале «Новая молодежь», в которой он пропагандировал демократию и науку, выступая против феодальной культуры. Это стало началом «Движения за новую культуру» 20-30-х гг. XX в. «Движение за новую культуру» открыло новую эру китайской литературы, в стране появилось более 40 литера-

турных обществ, которые оказали глубокое влияние на развитие китайской литературы. Именно в этот период переводы выдающихся зарубежных литературных произведений стали популярны в Китае, а творческие направления Товарищества передвижных художественных выставок начали популяризоваться в Китае. Китайские авторы, практикующиеся в индустрии изобразительного искусства того времени, высоко ценили русскую реалистическую живопись, а многие преподаватели изобразительного искусства продвигали реалистическую живопись передвижников и обучали своих студентов технике реалистической живописи.

Когда в 1920-е г. в Китай впервые вошло творчество передвижников, китайцы были поражены этим новым для них направлением живописи. В сентябре 1921 года картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» И. Е. Репина, была опубликована в специальном выпуске «Исследования российской литературы», который является томом 12 журнала «Художественный ежемесячник» под редакцией Мао Дуня [平路青, 2014]. Патриотические чувства в картине с ее грустным подтекстом перекликаются с настроениями китайского народа. В 1921 г. Китай оказался в тяжелом положении, фактически в оккупации иностранных держав, а внутри подрываемый сепаратистами. Мао Дунь хотел бы использовать эту картину, чтобы насмехать-

ся над изменниками родины, которые в то время нанесли ущерб национальным интересам. Главный редактор журнала «Художественный ежемесячник» опубликовав эту репродукцию, заявил миру, что китайская нация не будет уничтожена, а китайский народ всегда будет стоять единым фронтом за свободу и независимость Родины. Из этого видно, что китайская интеллигенция сознательно и выборочно вводила работы передвижников, чтобы через картины, вскрывать недостатки, присущие данной эпохе китайской истории.

Вторая картина, представленная в нашей стране, была опубликована в 1922 году в № 4 «Художественного ежемесячника» под названием «Бурлаки на Волге». При ознакомлении читателей с творчеством Репина отечественное академическое сообщество заинтересовалось произведениями передвижников и их художественными характеристиками. В 1921 году известный художник Ху Гэньтянь написал статью «Русское искусство – как развивать живопись» на основе информации из японской газеты, и опубликовал в рубрике «Изучение русской литературы» в «Художественном ежемесячнике» [胡根天, 1931]. В статье приводится краткая история развития русского искусства с древнейших времен до начала XX века, перечисляются важные русские школы живописи и их художники.

Впервые китайский народ узнал, что живопись может не только быть

похожей на реальные изображения, но и выражать критические мысли об обществе, власти, истории. По сравнению с предыдущими скрытыми и тонкими выражениями своего отношения к действительности, художники могли более открыто выражать свое недовольство реальностью через свои работы. Можно сказать, что критический реализм идеально сочетает в себе две техники традиционной китайской живописи: се-и и гунби.

1930–1940-е годы были периодом, когда передвижничество оказало большое влияние на китайское искусство. Работы передвижников высоко ценились, вдохновляя художников. Одним из последователей русской реалистической живописи был выдающийся китайский художник Сюй Бэйхун.

Сюй Бэйхун – один из первых китайских художников XX века, который объединил национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи.

В 1934 году Сюй Бэйхун посетил Россию. Его очень заинтересовал российский критический реализм. В 1934 году Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами пригласил Сюй Бэйхуна и других китайских художников на Выставку китайского искусства в Москву и Ленинград. Выставка длилась более месяца. В этот период Сюй Бэйхун посетил русский музей Русский музей в Ленинграде. После посещения музея он написал: «В России

в изобразительном искусстве были такие гении-реалисты, как Перов, Репин, Суриков, и выдающиеся мировые мастера пейзажной живописи, такие как Левитан и Шишкин» [徐悲鸿, 1936, с. 1]. Увидев работы художников-передвижников, Сюй Бэйхун был поражен их искусством. Он сказал: «Содержание социализма плюс форма национализма, произведения реализма имеют славное выражение, что заставляет меня испытывать огромное волнение! Я ощутил глубокий резонанс между социалистическими странами в моем взгляде на искусство» [徐悲鸿, 1949].

31 июля того же года Сюй Бэйхун покинул Советский Союз и вернулся в Китай, привез с собой 13 копии шедевров, подаренных Китаю Советским Союзом, среди которых четыре картины И. Е. Репина: «Бурлаки на Волге», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» и «Не ждали».

После возвращения в Китай Сюй Бэйхун опубликовал статьи в таких журналах как «Китайско-советская культура» и «Космический ветер», знакомящих с творчеством передвижников и современным положением советского искусства. Художник создал «систему Сюй Бэйхун» на основе критического реализма передвижничества, в основу которой было положено его творческое кредо о том, что искусство должно быть близко к жиз-

ни. Он распространил западную систему академического реализма на художественный факультет Центрального университета и использовал это учебное заведение как платформу для создания идеологии реалистического художественного образования и обучения группы студентов, которые разделяли его видение.

Еще одним представителем, сыгравшим активную роль в распространении передвижничества в Китае, был Лу Синь. Однако в отличие от Сюй Бэйхуна, который уделял равное внимание реалистической технике и критическому духу, Лу Синь придавал большее значение художественным идеям, передаваемым передвижниками в своих полотнах.

Лу Синь, значимая фигура «Движения за новую культуру», изо всех сил старался продвигать «Движение за новую гравюру». Он считал, что трансформация китайского общества требует вливания революционных сил в народ, а это требует реалистического и народного искусства. Неоднократно Лу Синь предупреждал молодежь о важности реализма и призывал своих учеников «создавать искусство во имя общества». «Искусство, которое ценится неработающими классами, является проявлением большого менталитета» [吕澎, 2019, с. 208]. Сюй Синчжи вспомнил Лу Синя: «Господин (имея в виду Лу Синя) отметил, что молодые художники должны заботиться и об-

ращать внимание на текущее состояние общества, а также использовать кисти, чтобы рассказать массам о том, что происходит в обществе, чего они не видят или не замечают» [李桦, 李树声, 1981, с. 125].

«Движение за новую гравюру», продвигаемое Лу Синем, было самой важной частью истории китайского искусства в 1920-х годах. Лу Синь сочетал в себе спасительную и просветительскую роль искусства с китайскими гравюрами, которые, как и его проза, просты для понимания и в то же время глубоки по смыслу. Выразительные гравюры как по своей духовности, так и по способам выражения, напоминают «заботу об обществе» передвижничества.

В конце существования Китайской Республики развитие китайской живописи было сфокусировано на разоблачении социальных кризисов и пробуждении людей к сознанию. Никогда еще искусство не было так близко к реальному обществу и никогда раньше не было столько заботы о простом народе. Таким образом, были объединены идеализм, революция и реализм, и родилась новая концепция – революционное искусство.

Революционное искусство тесно связано с войной против Японии (1937–1945 гг.) и освободительной войной (1945–1949 гг.). Художественные принципы русских художников-передвижников рассматриваются несколькими поколениями китайских художников как заложившие

основы революционно-демократического искусства в Китае.

В 1942 г. «Выступление на совещании по литературе и искусству в Яньань» Мао Цзэдун прямо призвал художников глубже погрузиться в жизнь, в практику и еще глубже погрузиться во все уровни общества, чтобы пережить и подвести итоги. Мао Цзэдун воспринял реализм как революционный взгляд на искусство и обобщил достижения прогрессивного и нового литературного творчества того времени в Китае. Он установил направление реалистического китайского литературного творчества как выражение жизни народа, служение рабочим, крестьянам и солдатам, революционное содержание антияпонских, национальных и народных форм, а также социальную функцию и политическую роль литературы и искусства. Публикация «Выступления на совещании по литературе и искусству в Яньань» ознаменовала окончательное становление революционной китайской художественной мысли.

В ней отражены три отличительные черты: во-первых, человек превыше всего. Во-вторых, практический характер искусства. В-третьих, национальные особенности. Видно, что и сторонники идей передвижников, и сторонники китайского революционного искусства единодушны в своих высказываниях: все они выступают за то, чтобы произведения искусства и теория искусства служили народу и

нации, стремились к отражению в своих произведениях истины, добра и красоты.

Революционное искусство вывело концепцию передвижничества «искусство для народа» в политическую сферу, что в определенной степени способствовало развитию китайской реалистической живописи, но, с другой стороны, это угрожало сделать художественное творчество страны однородным, что могло привести в тупик китайскую реалистическую живопись 1950-х и 1960-х гг.

Второй этап – начальный период основания КНР, является периодом всестороннего изучения реалистической живописи и отступления от реалистического мышления искусства в Китае.

В начале 1950-х годов Китай, проанализировав международную политическую ситуацию того времени и объединив свой собственный опыт революционной борьбы, решил проводить художественную политику «тотальная ориентация на СССР» и «тотальное обучение у Советского Союза» в двух формах: «отправить» (государственная отправка на учебу) и «приглашать» (приглашение иностранных специалистов).

Что касается стратегии «отправить», то в феврале 1950 г. Художественное объединение Китая выпустило циркуляр, призывающий работников искусства по всей стране широко пропагандировать значение советско-китайской дружбы, и с тех

пор проводились различные художественные обмены между Китаем и Советским Союзом. 15 декабря 1952 г. в газете «Жэньминь жибао» вышла в свет статья «Обучение у советских художников». В 1953 году Китай предложил «формализацию», и искусство начало учиться у Советского Союза всесторонне. «С 1953 по 1961 год Китай отправил семь партий из 33 студентов, имеющих выдающуюся академическую квалификацию, для изучения искусства в Советском Союзе. В основном они изучали масляную живопись, скульптуру, сценическое искусство, а также историю и теорию искусства в знаменитом Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина» [何非, 2013, с. 34].

После подписания с Советским Союзом «Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи между СССР и КНР» начинаются активные обмены и обучение в области культуры и искусства. Выбор формы живописи в Китае был обусловлен политическим контекстом, но можно было также увидеть и более глубокие причины этого выбора. Приверженность традиционной китайской культуре затрудняла полный отход от традиционной живописи, а бескомпромиссный восходящий дух европейской живописи был морально и эмоционально неприемлем для более глубокой культурной психики китайского народа.

В 1950-х годах талантливые китайские художники в рамках культурного обмена получали образование в художественных учебных заведениях СССР и осваивали принципы советского реалистического искусства. В числе таких выпускников можно назвать эти имена: Ли Тяньсян, Ло Гунлю, Цюань Шанши, Дун Сивэнь и др. Вернувшись в Китай, они внесли большой вклад в становление и развитие китайской живописи.

Подробнее остановимся на деятельности Ло Гунлю – это известный гравёр, художник-маслянист и педагог-искусствовед, занимавший пост вице-президента Центральной академии изящных искусств. В 1955 году профессор Ло Гунлю отправился на факультет живописи Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина для дальнейшего обучения. Во время учебы Ло Гунлю срисовал критическую реалистическую картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», подробно ознакомился с художественными идеями и творческими методами передвижников. По окончании учебы профессор Ло Гунлю вернулся в Пекин и организовал «Сводную выставку произведений после визита в СССР», а также устраивал передвижные выставки в Шанхае, Гуанчжоу и других местах, чтобы продемонстрировать технику живописи и особенности препода-

вание изобразительного искусства в Советском Союзе художественным кругам Нового Китая. Одним из ведущих направлений, пропагандируемым профессором Ло Гунлю, был, в том числе, реализм, продвигаемый передвижниками.

В рамках же стратегии «приглашать» в 1955 году отдел культуры Центрального комитета поручило Центральной академии изящных искусств, организовать «курсы Максимова по оптимизации преподавания живописи». В 1955 году Министерство культуры СССР назначило Константина Мефодьевича Максимова, профессора Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова, советником Центральной академии изящных искусств Китая для проведения курсов художественной подготовки.

К. М. Максимов, под влиянием товарищества передвижных художественных выставок, высоко ценил реалистическую тематику живописи, на занятиях часто выводил студентов на улицу, чтобы наблюдать за жизнью, за природой и рассказывать им о творческом мастерстве и художественных идеях реалистической живописи. Он был художником, который был хорош в создании картин, обучении и любил Китай, и он внес положительный вклад в формирование нового китайского художественного творчества и системы художественного образования. Его художественные

идеи во многом соответствовали художественному мировоззрению китайских лидеров «литературы и искусства для масс» и потребностям общественного устройства Китая того времени, а также социально-культурному состоянию того времени.

В 1955 году Максимов провел двухгодичный курс обучения живописи маслом в Центральной академии изящных искусств. «Студентов «курсов Максимова по оптимизации преподавания живописи» (Цзинь Шань, Ван Чэнь, Хоу Иминь, Чжань Цзяньцзюнь и другие) насчитывалось 18 человек, все они впоследствии стали ведущими фигурами в китайской масляной живописи и добились несомненных успехов в творчестве китайской живописи, преподавании искусств, организации и управлении художественной деятельностью» [何非, 2004, с. 614].

После того, как учебный курс был расформирован, участники завершили большое количество реалистических работ. В своей картине «Подниматься на пик Музтагата» Цзинь Шань находится под сильным влиянием цветовой гаммы и композиции передвижничества. На картине изображены китайские и советские альпинисты, работающие вместе, чтобы спасти спортсмена, который вот-вот сползет со снежной скалы. Заснеженный горный хребет показывает мгновенную сцену с мутными красками. Композиция напоминает произведение

Сурикова «Переход Суворова через Альпы в 1799 году», но с иероглифом собственной китайской масляной живописи. На этой картине изображено первое в Китае восхождение в горы с сильным чувством реализма и гуманизма.

В течение двух лет преподавания Максимов воспитывал участников в духе реалистического искусства и реалистических техник творчества от мировоззрения и художественного взгляда до конкретных художественных практик. Обучение китайских живописцев в Советском Союзе и на курсах Максимова являются важными способами прямого влияния передвижничества на развитие масляной живописи в Китае. Благодаря этой группе художественных предшественников, непосредственно воспитанных русской критической реалистической масляной живописью, косвенное влияние передвижничества на китайское изобразительное искусство было более широким и глубоким.

На семинарах, проведенных художественными кругами в 50-х годах, почти каждый раз упоминалось Товарищество передвижных художественных выставок. У всех на слуху были имена Репина, Сурикова и других представителей передвижничества. На конференциях педагоги изобразительного искусства неоднократно выступали за то, чтобы учиться у передвижников, перемещать реалистическую живопись в Китай, вооружать себя произведениями искусства, направлять умы лю-

дей, менять положение общества. В эпоху отсутствия справочников по изобразительному искусству работы передвижников были напечатаны в больших количествах в качестве учебных материалов для любителей масляной живописи.

Второе поколение художников, учившихся в России под влиянием современной атмосферы, отправлялось в Россию не только с целью получения образования, но и ради обмена культурным опытом. Критически осмысливая и постигая европейское, российское классическое и современное изобразительное искусство, они в то же время придавали своим произведениям национальные черты. Таким образом, произведения китайских художников нового поколения представляют собой смешение художественных стилей разных культур, многообразие художественных форм и композиций. Они, твердо придерживаясь ведущей реалистической идеологии, стремятся к индивидуальности, чувствуют и открывают красоту реальной жизни, одновременно создавая высокую эстетику быта. Они создали не только произведения, уделяющие большое внимание реальной жизни, но и 156 исторических полотен. В их произведениях присутствует не только жанровая живопись, но и пейзажи. Они активно ведут поиск многообразных форм художественного отображения и языка, в их произведениях можно увидеть тщательно сохраняемые традиции ре-

алистической живописи и одновременно почувствовать выражение совершенно нового художественного языка.

В середине – конце 1960-х годов, обучение в Советском Союзе и приглашение советских профессоров заставили китайских художников принять реалистическое, историческое и конкретное «создание типичного иероглифа в типичной среде». Они глубоко выразили «реальность» и другие концепции, научились наблюдать за жизнью, подбирать материалы, однако внедрение реализма привело китайскую живопись к жесткой и односторонней ситуации, в результате чего реализм стал единственным оценочным стандартом для создания живописи.

В 1966 году началась Культурная революция. Цзян Цин при поддержке Линь Бяо завершил работу «Протокол симпозиума по литературно-художественной работе войск для войск», которая была издана в качестве документа ЦК Компартии Китая. Протокол отвергает все достижения литературы и искусства за 17 лет, прошедших между образованием Китайской Народной Республики в 1949 году и Культурной революцией, и устанавливает «новый стиль пролетарской литературы и искусства». «Изображение героических персонажей рабочих, крестьян и солдат, что является основной задачей социалистической литературы и искусства» [韩靖, 2018, с. 234].

Историю современной китайской живописи обычно датируют началом «культурной революции» (1966–1976), когда практически все связи между КНР и СССР были практически прерваны. Государственные органы стали требовать от художников механического копирования или приукрашивания действительности, игнорирования художественного истолкования реальности. Реализм – единственный признанный метод китайского искусства в этот период, но он становится идеологически ангажированным и утрачивает своеобразие и художественную ценность. Автор становится «фотографом» и «плакатистом», ретуширующим действительность, воспринимаемую пафосно и псевдопатриотично.

Искусство периода Культурной революции можно разделить на искусство хунвэйбинов и искусство рабочих, крестьян и солдат. Искусство хунвэйбинов возникло в начале Культурной революции. Живопись этого периода представлена иллюстрациями и пропагандистской живописью на многочисленных крупноформатных плакатах и маленьких листовках, нарисованных и вывешенных революционерами-хунвэйбинами. Главной темой этих картин было осуждение классовых врагов. Другой формой искусства хунвэйбинов является изображение образов лидеров. Образ лидеров в основном выражался в нескольких формах таких как статуи, скульптуры и картины.

В конце 1970 года Цзян Цин приступил к созданию «новой литературы и искусства пролетариата», главной задачей которого было выразить «героические фигуры рабочих, крестьян и солдат». С тех пор искусство Культурной революции перешло от «искусства хунвэйбинов» к «искусству рабочих, крестьян и солдат». «Выделить положительные персонажи среди всех персонажей, выделить главные героические персонажи среди положительных персонажей, и выделить самого главного героя среди главных героических персонажей» [韩靖, 2018, с. 236].

Мы можем обнаружить, что искусство Культурной революции сделало пропаганду символом основной идеологии искусства, своего рода политическим лозунгом, руководством и политикой. В отличие от революционного искусства 1930–1940-х гг., искусство Культурной революции было своего рода искусством, которое служило определенной политической ситуации и противоречило первоначальному понятию революционного искусства. Отсутствие воображения, копирование творческих стандартов передвижничества, пренебрежение художественным разнообразием и традиционным культурным наследием народа – вот главные аспекты, характерные для искусства периода Культурной революции.

Третий этап – 10 с лишним лет после «культурной революции», является периодом выпитывания

творческих идей передвижничества и инновации с национальной спецификой.

Десятилетняя Культурная революция разрушила образование, науку и культуру Китая. Мы «импортировали» реалистические техники из передвижничества, а в последующем обучении живописи мы обучили многих художников с сильными реалистическими способностями и солидными базовыми навыками. После Культурной революции 1980-х годов в сфере искусства стала обсуждаться «истинность» в искусстве. Пройдя через множество испытаний, китайская живопись постепенно выработала реалистический стиль живописи со своими национальными и этническими особенностями, перенеяв дух идеологии передвижничества.

В октябре 1976 года закончилась Культурная революция. Центральный Комитет Коммунистической партии Китая сместил фокус государственной политики на экономическое строительство, изменил практику политического вмешательства в литературу и искусство во время Культурной революции, четко выдвинул лозунг «не продолжать выступать за подчинение литературы и искусства политике». В 1978 г. состоялся Третий пленум ЦК КПК 11-го созыва, ознаменовавший окончание эпохи «боготворения», которая стала поворотным пунктом в развитии китайской реалистической живописи.

Идеология «максимализма» подверглась резкой критике. Дискуссия о том, что «Практика – критерий истины» еще больше раскрепостила умы художников. На этом фоне художественный мир полностью отошел от господствующей художественной идеологии «литература и искусство служат рабочим, крестьянам и солдатам» и обратил свою творческую практику к поиску и исследованию сущности искусства.

В 1979 году в Пекине состоялось заседание Постоянного комитета объединения художников, на котором было принято решение о восстановлении объединения. В том же году многие художественные академии возобновили набор, а журналы по искусству возобновили публикации. Китайское искусство восстановилось после почти 10-летнего «застоя».

В результате переосмысления творческих принципов реалистической живописи, в китайском художественном мире появился плюрализм творческих методов. Например, некоторые выступали за возвращение к истинному реализму, некоторые двигались в сторону критического реализма, некоторые отдавали предпочтение изучению западного модернизма и других западных течений. Художники больше не придерживались только реалистических техник, а обращались к выражению реалистических идей. В результате, китайский художественный мир также стал свидетелем серьезных измене-

ний и формирования многопланового творчества.

В 1980-х г. после Культурной революции так же, как в политической и экономической сферах требовалось обсуждение критериев истины, в области искусства начались «дискуссии о правде». На этом фоне в Китае появилась критическая «живопись шрамов», идеи которой согласуются с критическим духом передвижников. Как новое направление в искусстве, искусство «Шанхэнь» распространялось до середины 1980-х годов, создавая новый мир китайского реалистического искусства.

Живопись шрамов (*Шанхэнь мэйшуй*) – художественное течение, возникшее в конце 1970-х годов как реакция на последствия Культурной революции. Понятие «Шанхэнь» (буквально, «шрам», или «рана») впервые появилось не в мире искусства, а в литературе. В 1978 году газета «Вэньхуэй бао» опубликовал роман Лу Синьхуа «Шанхэнь», указывая на то, что Китай начал критиковать и размышлять о культурной революции в области литературы.

Во всех произведениях литературы «Шанхэнь» демонстрируется боль, причиняемая людям культурной революцией, поэтому феномен «Шанхэнь» соответствовал социальному фону и потребностям людей в том, чтобы поразмышлять о Культурной революции в то время. Неизбежно революция в литературном творчестве вскоре распространилась и на область живописи. С

публикацией комиксов «Клен» Чэнь Имина, Лю Юя и Ли Бина, «живопись шрамов» открыла новую страницу искусства. «Клен» изменил привычный образ мышления о живописи в Китае более чем на десятилетие, подтолкнув людей к анализу отношений между историей и реальностью с новой точки зрения и вызвав изменения в способах создания искусства. Впоследствии Ло Чжунли, Хэ Долии, Чэн Цунлинь и Гао Сяохуа, выпускники Сычуаньского института изобразительных искусств, создали серию работ, отражающих переживания и судьбы людей во время Культурной революции, выражающих мысли художника о жизни и будущем. Эта группа художников как унаследовала реалистический подход, так и идеологически приняла критическую идею передвижничества, что знаменовало полный отказ от Культурной революции и искусства Культурной революции.

По содержанию «живопись шрамов» можно условно разделить на три категории. Во-первых, это рассказ об истории борьбы героя с «Бандой четырех» с непосредственным воспроизведением на экране тени Культурной революции, как это представлено в фильме Чэн Цунлинь «Снег в один из дней 1968 г.». Во-вторых, это отражение того факта, что интеллектуальная молодежь отправилась в сельскую местность. Молодые художники запечатлели разочарования и эмоциональные переживания своей

жизни после поездки в сельскую местность в острых картинах, раскрывая меланхоличную красоту, представленную в картине Хэ Долиа «Проснулся весенний ветерок». В-третьих, это отражение трудностей жизни крестьян после Культурной революции. Хотя духовные оковы были сброшены, материальная жизнь не сразу улучшилась, к подобного рода репрезентативным работам относится картина «Отец» Ло Чжунли.

Передвижники считали, что художник должен обладать социальной ответственностью, использовать творчество для повествования об истории и отражения реальности. В создании исторических и жанровых картин художники хорошо умели размещать исторические фигуры в сложной и меняющейся обстановке, делая картину значимой для зрителя не только с точки зрения ее эстетического значения, но и с точки зрения культурно-исторического. Например, такие известные произведения как «Утро стрелецкой казни», «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», также предполагали эмоциональный отклик зрителя, визуальное включенное в драматические события русской истории.

«Живопись шрамов» – это переживание в художественной форме горечи утрат, понесенных народом в период Культурной революции. В действительности Культурная революция разрушила высокие идеалы культуры и искусства, на протяже-

нии многих веков отличавшие творчество китайских художников. И мастера, работавшие в стиле «живописи шрамов», воспроизводят реалистическими средствами недавнюю эпоху, стремясь осмыслить ее и освободиться от ее печального наследия. Ярким примером данного стиля является работа Чэна Цунлина «Снег в один из дней 1968 года».

Эта картина и идейно, и композиционно соотносится с историческим полотном В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Китайский художник проводит историческую параллель, показав эпизод культурной революции, когда Красная гвардия на главной площади страны сражалась с простыми гражданами. После боя белый снег был залит кровью, а «проигравший» был выведен из «крепости». Персонажи в картине имеют фарсовый характер, не понимая нелепости своей борьбы. Глубокая экспрессия художника делает картину более трагичной, и поэтому интенсивность критики в адрес культурной революции превосходит другие известные работы «Шанхэнь» того же периода.

«Живопись шрамов» ознаменовала появление искусства вне формы политической службы. Появление «живописи шрамов» сломало дегуманизирующую ситуацию искусства Культурной революции, и гуманистический дух искусства начал восстанавливаться. «Живопись шрамов» была продуктом при-

знания критического реализма передвижничества, стремления художников к правде, добру и красоте. Новая волна в искусстве, возникшая в 1985 году, не имела внешней формы Шанхэньского искусства, но унаследовала дух Шанхэньского искусства во всей его полноте.

В 1985 году западные модернистские художественные теории и практики устремились в страну в широких масштабах, вызвав значительный шок в сознании художников. В Китае возникла мощная волна современного художественного мышления. Это современное арт-движение известное как «Новая волна искусства 1985 года» стало мощной и влиятельной эстетической тенденцией. Новое движение в искусстве не было нацелено на достижение эстетического идеала, это было концентрированное высвобождение художественной свободы, которая была подавлена в течение долгого времени. Иными словами, под знаменем изучения западного модернизма она критиковала, отвергала и размышляла о традиционном китайском искусстве, особенно о реалистической живописи, официально пропагандируемой с момента основания Нового Китая. Его ключевое значение и ценность заключались не в художественных достижениях живописи, не в технологическом прогрессе, а в концептуальной революции и восстании против традиций. Она освободила искусство от творческого мышле-

ния, отражающего волю государства и дух времени, и художники с тех пор начали исследовать чувство свободы творческого субъекта, пытаясь отойти от представления, что искусство определяется политикой. К числу знаковых работ относятся «Весна наступает» (Юань Цинъи), «Замороженный северный полюс» (Ван Гуанъи) и «Человек. Трубопровод №1» (Сун Лин).

Здесь мы должны сначала разграничить реалистическую технику передвижничества и эстетику критического реализма. Реалистическая техника – это только один из языков живописи, и с этой техникой можно создавать нереалистические работы, такие как картины Врубеля «Демон сидящий» и «Принцесса Лебедь». Во время Культурной революции вымышленные образы улыбающихся, здоровых рабочих и крестьян, сцены трудового строительства социализма с большим энтузиазмом создавались при помощи реалистических техник, но они отклонялись от духа реалистического созидания, и метод созидания был запрограммирован, а дух критического реализма, по сути, отсутствовал.

Реализм Товарищества передвижных художественных выставок породил несколько поколений художников с сильными реалистическими способностями, но они бессознательно отвергали другие стили, им не хватало новаторства в использовании живописного языка и вариативности в использовании

материалов и средств. Напротив, третье поколение художников новой волны искусства в 1985 году развивалось в эпоху открытости и разнообразия, появились различные школы художественного творчества, позволяющие живописцам более свободно выражать свои мысли и экспериментировать, что дало китайскому реализму новое направление развития.

Со временем стало ясно, что неразумно полностью заменять реалистическую живопись на модернистскую. Каждое из этих направлений имеет свою социальную базу, эстетические ориентиры и аудиторию. Различные группы населения имеют разные потребности. В то время, когда модернизм расширяет свои границы, многие художники начинают сосредотачиваться на критическом реализме, призывая к возвращению критической реалистической живописи. Художники соединили воедино свое личное восприятие общества и сложность бытия в коммерческую эпоху, пытаясь пробудить в молодых художниках чувство ответственности за время. В этот период было много прекрасных работ, которые были

сосредоточены на поисках способов преобразования страны и отражали социальную реальность такие как «Чайная часуймы» Сюй Вэйсиня, «Янгуань Саньде» Ван Хунцзяня и др. В 2005 году художник Ян Фэйюнь и его последователи основали «Школу реалистической живописи», которая породила новую моду реалистической живописи в Китае.

Успех передвижничества связан с тем, что картины сочетаются с жизнью народа, имеют эпические сцены, изображают страну и народ на фоне национальной истории. С начала развития реалистической живописи в Китае, в каком бы художественном стиле ни появлялись работы, возвращение в настоящее, внимание к обществу и реальности, сосредоточение внимания на выражении индивидуальных переживаний всегда было внутренним ядром реалистических работ, и в этом смысле влияние техники живописи передвижников и их творческих идей на китайскую живопись сложно переоценить.

Библиографический список

1. [日]古城贞吉. 论俄人善画. 时务报, 1897 (31) : 23.
2. 平路青. 论 20 世纪上半叶列宾对中国美术的影响. 美与时代(下), 2014(12):96.
3. 胡根天. 俄罗斯的美术——绘画怎样发达. 小说月报, 1921(12): 223-224.
4. 徐悲鸿. 苏联美术史前序. 中苏文化, 1936 (01) :1.
5. 徐悲鸿. 在苏联捷克参观美术的简略报告. 进步日报, 1949-06-13.

6. 吕澎.中国现代艺术史.上海书画出版社, 2019.
7. 李桦, 李树声, 马克编. 中国新兴版画运动五十年.辽宁美术出版社, 1981.
8. 何非.20 世纪中国美术之旅——留学到苏联美术作品展在京开幕.美术观察, 2013(05):34.
9. 于安东.俄罗斯美术与中国油画创作及教学.安徽师范大学学报(人文社会科学版), 2004(05):611-616,614.
10. 韩靖. 中国美术文化百年史.南京: 南京师范大学出版社. 2018.