

DOI: 10.31857/S086919080012484-9

ТЕМА ТИБЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ
ЖИВОПИСЦЕВ ЛО ЧЖУНЛИ И АЙ СЮАНЯ

© 2020

В.Г. БЕЛОЗЕРОВА^а^а – Национальный исследовательский университет

Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ), Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1128-6054; Researcher ID: G-1422-2018; vera@belozеров.com

Резюме: Китайская живопись рубежа XX–XXI вв. отмечена исторически небывалым разнообразием техник, художественных стилей и жанров. Распространение масляной живописи в Китае нарушило монополию традиционной водно-клеевой живописи, но не ее лидерство. В статье дается характеристика современного этапа развития реалистической масляной живописи в Китае. Для анализа выбраны полотна художников Ло Чжунли (1948 г.р.) и Ай Сюаня (1947 г.р.). На примере их творчества впервые исследуется процесс китаизации масляной живописи и рассматривается значение тибетской тематики в современной живописи КНР. Актуальность темы связана с тем, что западное искусствоведение не уделяет должного внимания китайским художникам масляной живописи, в результате чего западные зрители и коллекционеры оказываются плохо подготовленными к китайским аукционам и выставкам. В статье комплексно используется искусствоведческое описание, философско-эстетический анализ, культурологическая методология и социологический подход.

На рубеже 1970–1980-х гг. в китайской масляной живописи пафосный революционный стиль сменяется направлением «живописи деревенского реализма», в котором образуется так называемая «тибетская группа». Тема жизни нацменьшинств оформляется в отдельный жанр, но именно произведения тибетской тематики оказываются наиболее многочисленными и пользуются успехом на конкурсах и выставках в КНР. Стиль живописи Ло Чжунли эволюционировал от реализма к неоэкспрессионизму. Тибетская тема интересовала художника на раннем реалистическом этапе его творчества. Идейной основой его реалистического стиля в тибетских сюжетах был традиционный идеал «архаической простоты» (гу пу). Позднее Ло Чжунли отказывается от западной манеры письма, применяет в масляной живописи китайскую технику линейной живописи баймяо и штрихов-цунь. Ай Сюань, напротив, сохраняет верность реалистической стилистике и сочетает ее с приемами лирического экспрессионизма. Ай Сюань приближает фактуру масляной живописи к эффектам традиционной водно-клеевой живописи за счет увеличения прозрачности слоев масляной живописи.

Ключевые слова: живописи деревенского реализма, тибетская группа, гиперреализм, фотореализм, ультрареализм, неоэкспрессионизм, гохуа, гу пу, баймяо, штрихи-цунь.

Для цитирования: Белозерова В.Г. Тема Тибета в творчестве современных китайских живописцев Ло Чжунли и Ай Сюаня. *Восток (Oriens)*. 2020. № 6. С. 164–174. DOI: 10.31857/S086919080012484-9

THE THEME OF TIBET IN THE WORKS OF MODERN CHINESE PAINTERS LUO ZHONGLI AND AI XUAN

© 2020

Vera G. BELOZEROVA ^a

^a – Higher School of Economics (National Research University), Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1128-6054; Researcher ID: G-1422-2018; vera@belozеров.com

Abstract: Chinese painting at the turn of the 20th-21st centuries is distinguished by a historically unprecedented variety of techniques, artistic styles and genres. The emergence of oil painting in China broke the monopoly of traditional water-based glue painting, but not its leadership which is based on synthesis with calligraphy. The article describes the current stage of development of realistic oil painting in China. The works of artists Luo Zhongli (born in 1948) and Ai Xuan (born in 1947) were selected for analysis. Using examples of their paintings, the process of sinization of Western aesthetics of oil painting is studied. At the turn of the 1970s and 1980s, the theme of the life of national minorities is framed in a separate genre in Chinese oil painting, but it is the works of Tibetan themes that are the most numerous and successful at competitions and exhibitions. Luo Zhongli's painting style evolved from realism to neo-expressionism. The Tibetan theme interested the artist at the early realistic stage of his work. The ideological basis of his realistic style in Tibetan subjects was the traditional ideal of "archaic simplicity" (*gu pu*). Later, Luo Zhongli abandons the Western style of writing, and applies the Chinese technique of linear painting *baimiao* and strokes-*cun* in oil painting. Ai Xuan's style, on the contrary, is consistently realistic in combination with techniques of lyrical expressionism. Ai Xuan brings the texture of oil painting closer to the effects of traditional water-glue painting by increasing the transparency of the layers of oil painting.

Keywords: paintings of rural realism, Tibetan group, hyperrealism, photorealism, ultrarealism, neo-expressionism, *guohua*, *gu pu*, the strokes-*cun*.

For citation: Belozерova V.G. The Theme of Tibet in the Works of Modern Chinese Painters Luo Zhongli and Ai Xuan. *Vostok (Oriens)*. 2020. No. 6. Pp. 164–174. DOI: 10.31857/S086919080012484-9

Современная живопись Китая отличается исторически небывалым разнообразием техник, художественных стилей и жанров. Рубеж XX–XXI вв. можно считать порой подъема в развитии китайской живописи после десятилетий засилья агитационного искусства маоистского периода. Расцвету живописи способствует целый комплекс социальных факторов. Среди них важную роль играет формирование гигантского художественного рынка, связанного с экономическим подъемом в стране. В многочисленных художественных академиях, институтах, школах и студиях все новые поколения молодежи получают высококачественное художественное образование. Организуемые на государственном уровне выставки и конкурсы предоставляют победителям стипендии для обучения в Европе и Америке, что помогает наиболее талантливым начинающим живописцам завоевывать национальное и международное признание. Высокая конкуренция среди самих китайских живописцев, характерная еще для старого Китая, стимулирует реализацию творческого потенциала мастеров. Китай никогда не был настолько открыт художественной жизни Запада, как сейчас. Важно, что на протяжении последних трех десятилетий в сфере масляной живописи Китай ведет диалог с западным художественным миром на равных. К сожалению, западная кри-

тика уделяет недостаточное внимание современным китайским живописцам, в результате чего западный зритель и коллекционеры, неизменно проявляющие активный интерес к традиционной китайской культуре, оказываются плохо подготовленными к проводимым в КНГ и Гонконге выставкам и аукционам. Перед отечественными искусствоведами стоит сложная задача по исследованию обширного по своим масштабам и степени сложности искусства Китая последней трети XX в. – первой четверти XXI в.

Цель настоящей публикации – охарактеризовать современный этап эволюции реалистической масляной живописи Китая. Для анализа в формате статьи выбрано творчество двух известных и успешных на художественном рынке КНР мастеров, а именно Ло Чжунли 罗中立 (1948 г.р.) и Ай Сюаня 艾轩 (1947 г.р.). На примерах их произведений предстоит проанализировать два аспекта развития современной китайской живописи маслом: первый связан с итогами китаизации западной эстетики масляной живописи, второй покажет роль некитайской этнографической тематики в социологии и деонтологии китайской масляной живописи. Оба художника принадлежат к одному поколению мастеров; обладают ярким художественным дарованием; относятся к китайской школе реалистической живописи (*чжунго сеи хуапай* 中国写实画派). Оба мастера в начале 1980-х гг. были зачинателями направления «живописи деревенского реализма» (*сянту сеи хуэйхуа* 乡土写实绘画), а в 1980–1990-е гг. входили в «тибетскую группу» китайских живописцев (*чжунго хуацзя дэ сицзан цзитуань* 中国画家的西藏集团). Если для Ай Сюаня Тибет стал темой всей его жизни, то для Ло Чжунли тибетские образы были хотя и важным, но лишь одним из этапов его неоднократно менявшегося творческого пути. При решении поставленных задач комплексно используется философско-эстетический и искусствоведческий анализ, культурологическая методология и социологический подход.

Китайские специалисты считают реализм ведущим направлением в современной китайской живописи [Ли Гуйцзюнь, 2008, с. 10–15; Лю Цунь, 2016, с. 7], невзирая на то, что в Китае сейчас представлены практически все направления западной живописи послевоенного времени. И дело не только в постоянной и прямой государственной поддержке реализма в КНР. Реалистическая стилистика положительно воспринимается подавляющим большинством населения страны, тогда как китайскими авангардистскими направлениями больше интересуются посетители западных биеннале. Широкие слои населения симпатизируют реалистической масляной живописи, так как она ассоциируется с направлением *се шэн* («писать жизнь» 写生) в традиционной китайской живописи и соответствует натуралистическому мировосприятию китайского этноса. Потребности интеллектуалов удовлетворяют новые реалистические направления, такие как гиперреализм (*чао сяньши чжуи* 超现实主义), фотореализм (*чжэньши гань чжуи* 真实感主义), ультрареализм (*цзидуань сяньши чжуи* 极端现实主义) и экстремальный реализм (*цзидуань сеи сяньши чжуи* 极端写实现实主义).

Бегло взглянем на историю масляной живописи в Китае. Традиционно китайские художники рисовали на гигроскопичных основах (шелк и бумага в свитках, сухой грунт в стенописи) водно-клеевыми составами (тушь, водорастворимые краски). Уже к рубежу нашей эры китайцы полностью отказались от вязких лаковых составов, которыми пользовались на протяжении I тыс. до н.э., и далее совершенствовали только водно-клеевые красители и эластичные основы, пригодные для монтировки в свитки. В китайской живописи изначально была важна скорость скольжения кисти и ее маневренность, что соответствовало национальной пластической парадигме, нацеленной на передачу динамики энергетических циркуляций. Тяжелое и низкоскоростное масляное связующее противоречило национальной эстетике, и не было востребовано китайскими живописцами.

Привозные произведения масляной живописи появляются в Китае в конце XVI в. в связи с прибытием европейских миссионеров, которые становятся учителями небольшого

числа придворных живописцев. Однако на начальном ознакомительном этапе, а именно в XVII–XIX вв., за пределами императорских резиденций о масляной живописи в Китае мало кто знал. После синхайской революции по мере интенсивной модернизации традиционного уклада жизни среди китайских художников росло стремление изучить масляную живопись. Ради достижения этой цели часть начинающих китайских живописцев самостоятельно изыскивали возможности для того, чтобы отправиться на учебу в Японию или Европу [Sullivan, 1997, p. 30–33]. Начинаящие живописцы искали в западном искусстве опору для модернизации национальной изобразительной традиции, которую продолжало ведущее направление *гохуа* 国画. На данном этапе цель обучения состояла в том, чтобы как можно более точно подражать западным направлениям масляной живописи от реализма до авангарда включительно. По возвращении в Китай многие художники разочаровались в масляной живописи и перешли к традиционной технике, обогащая ее полученными на Западе впечатлениями.

Ситуация кардинально изменилась с приходом к власти КПК, которая начала использовать публичный формат крупных масляных полотен в своих политических целях. На государственном уровне насаждался стиль советского соцреализма. Теперь одаренную молодежь отправляли на учебу только в СССР. Повсеместно в художественных вузах организовывались отделения масляной живописи, дипломы которых открывали путь к госзаказам и членству в творческих союзах. С годами профессионализм китайских художников в масляной живописи рос, а китайское общество привыкло к восприятию масляной живописи, как считалось тогда, более передовой и революционной по сравнению с элитарной и камерной традиционной техникой.

С началом экономических реформ наступил следующий этап освоения масляной живописи в Китае. Политика государства в этой сфере становится все более гибкой и разноплановой. Правительство стимулирует живописцев повышать уровень мастерства с тем, чтобы Китай мог быть достойно представлен на международных выставках и аукционах, на которых прежде ценилась преимущественно живопись *гохуа*. На рубеже 1970–1980-х гг. художники маслом и мастера *гохуа* переключаются на тему деревенской жизни, и возникает направление «живописи деревенского реализма». Утрированный революционный пафос сменяется сочувственным вниманием к тяготам крестьянского труда и быта. В истории китайского искусства сцены будней землепашца, рыбака, скотовода являлись традиционными элементами пейзажного жанра в живописи на свитках, изображались они и в еще более древнее время – в гробничных рельефах империи Восточная Хань (25–220 гг.). Символическое значение сцен аграрного труда от династии к династии варьировалось, но не кардинально. В произведениях «живописи деревенского реализма» старая символика слабеет, трансформируется, но не исчезает вовсе.

В традиционном Китае инородцев изображали редко и преимущественно в двух случаях: в составе посольских делегаций при китайском дворе и в буддийских сюжетах, связанных с распространением учения среди народов Азии. В обоих случаях китайские (далее – ханьские) художники достоверно воспроизводили национальные особенности костюмов и этнического облика персонажей. Пореформенная политика КПК по сохранению культурного разнообразия 55 нацменьшинств, проживающих на территории Китая, напрямую коснулась живописи. Посредством госзаказов власти КНР начали привлекать ханьских художников к изображению жизни нацменьшинств. Показательно, что среди знаменитых мастеров *гохуа* мало кто заинтересовался данной темой¹. Разрабатывавшаяся

¹ Сценами из жизни народностей Центральной Азии прославился Хуан Чжоу 黄胄 (1925–1997). В наши дни на тему нацменьшинств пишут Лю Вэньси 刘文西 (1933–2019), Лю Давэй 刘大为 (1945 г.р.), Цзян Кунь 姜坤 (1940 г.р.), Инь Дадэ 尹大德 (1946 г.р.) и др.

на протяжении двух тысячелетий сложная жанровая программа традиционной живописи не нуждалась в новых тематических разделах. Для художников же масляной живописи, напротив, тема жизни нацменьшинств оказалась своеобразной культурной нишей, где идеологическая нагрузка была меньше, чем в преобладавших в масляной живописи партийно-производственном и батальном жанрах. Разительное отличие природы и культуры Тибета от всего, к чему привык китайских взгляд, привлекло большое количество ханьских живописцев, для которых западноевропейская тематика еще долго оставалась под запретом. С точки зрения властей изображение ханьскими художниками Тибета подтверждало его вхождение в состав КНР. Тибетская тема поддерживалась государством через карьерный рост художников и премиальное финансирование их работ. Впервые тибетская тема в виде камерных пейзажей появляется в работах 1960-х гг. всего у трех живописцев: Дун Сивэня 董希文 (1914–1973), Чжань Цзяньцзюня 詹建俊 (1931 г.р.) и Пань Шисюня 潘世勋 (1934 г.р.). В 1980-е гг. в русле направления «живописи деревенского реализма» образуется многочисленная «тибетская группа», в которую входят Е Синшэн 叶星生 (1948 г.р.), Энь Гуанчжи 恩广智 (1949 г.р.), Чэнь Даныцин 陈丹青 (1953 г.р.), Хань Юйчэнь 韩玉臣 (1954 г.р.), Пэй Чжуансинь 裴庄欣 (1956 г.р.), Юй Сяодун 于小冬 (1963 г.р.) и рассматриваемые в статье мастера Ло Чжунли и Ай Сюань. Тибетская тема воплощается в крупноформатных сюжетных полотнах, рассчитанных на большие выставочные помещения.

Многие ханьские художники, пришедшие в искусство в последней четверти XX в., страдали от психологических травм, полученных ими в ранней юности в годы «культурной революции». Мастера масляной живописи не владели эффективными арт-терапевтическими практиками традиции *гохуа*. Для некоторых живописцев тибетская тема стала сферой, где можно было отстраниться от быстро менявшихся реалий китайской жизни и решать собственные творческие задачи. Каждый из вышеперечисленных ханьских живописцев вкладывал в образы тибетцев собственное содержание, не связанное с реальными событиями тибетской истории XX столетия². Тибетская тематика освобождала масляную живопись от ассоциативной нагрузки с жанрами *гохуа*. Типажи жителей тибетского плато и массивные национальные костюмы тибетцев в большей мере подходили для изображения в масляной живописи, чем в технике *гохуа*. Поскольку тибетская тема сама по себе не вызывала особого интереса у большинства китайских зрителей, то завоевать признание художники «тибетской группы» могли только высоким качеством своей живописи. Но вернемся к нашим мастерам.

Ло Чжунли родился в 1948 г. в районе Бишань, который тогда являлся окраиной г. Чунцин. В двадцать лет он закончил среднюю школу при Сычуаньском институте изящных искусств (四川美术学院) в Чунцине. Искренне веривший в революционные идеалы юноша, тем не менее, в 1968 г. был отправлен в дальний район горного хребта Дабашань, расположенного на границе провинций Сычуань и Шэньси. На протяжении десяти лет ему пришлось жить среди крестьян и трудиться на небольшом металлургическом заводе. Пережитые тогда лишения и деревенские впечатления предопределили его творческий путь. По окончании «культурной революции» Ло Чжунли вернулся в Чунцин и в 1977 г. продолжил свое образование в Сычуаньском институте изящных искусств на отделении масляной живописи. В 1980 г. целеустремленный и талантливый студент Ло Чжунли прославился на весь Китай своим крупноформатным полотном «Отец» (*Фуцин* 《父亲》 216×152 см), получившим золотую медаль на 2-й Всекитайской молодежной выставке живописи [Sullivan, 1996, p. 237]. Это произведение стало вехой в развитии масляной живописи Китая, ознаменовавшей переход от революцион-

² Имеется в виду ликвидация государственной самостоятельности Тибета в 1951 г., репрессии 1950-х гг., восстание 1959 г. и его подавление, провозглашение Тибетского автономного района в 1965 г., религиозный и социальный раскол тибетского общества, пореформенная модернизация традиционного быта.

ного пафоса к направлению «живописи деревенского реализма». Сейчас ни одно издание по современной китайской живописи не обходится без воспроизведения этого хрестоматийного полотна, на котором запечатлено испещренное морщинами лицо пожилого крестьянина. По окончании института в 1981 г. Ло Чжунли начинает там же преподавательскую деятельность и в 1984 г. занимает должность доцента. Сразу после этого он уезжает на два года в Бельгию для обучения в магистратуре Королевской академии изящных искусств Антверпена. Ло Чжунли сторонится авангардных направлений западного искусства и упорно совершенствуется в классической технике масляной живописи. Из старых европейских мастеров наиболее сильное впечатление на Ло Чжунли оказывают картины Жана-Франсуа Милле (1814–1875). По возвращении в КНР в 1986 г. Ло Чжунли занимает различные преподавательские должности в Сычуаньском институте изящных искусств: в 1993 г. он становится профессором, а затем деканом отделения масляной живописи. Персональные выставки Ло Чжунли проходят по всему миру, он является неизменным участником различных выставочных проектов в Китае и за его пределами [Sullivan, 2006]. Перечень официальных должностей, занимаемых Ло Чжунли, впечатляет: он является деканом Китайской академии современного искусства (中國當代藝術研究院), депутатом Всекитайского собрания народных представителей (全國人民代表大會), исполнительным директором Китайской ассоциации художников (中國美術家協會), заместителем председателя Китайской ассоциации масляной живописи (中國油畫協會), председателем Ассоциации художников Чунцина (重慶市美術家協會), председателем Федерации культуры Чунцина (重慶市文聯), членом многочисленных экспертных комиссий.

Произведения Ло Чжунли экспонируются в ведущих музеях КНР и регулярно приобретаются китайскими и иностранными коллекционерами. Китайская коллекционная культура традиционно фокусируется на «культуре чиновников» (*гуань вэньхуа* 官文化) и «культуре титулов» (*минтоу вэньхуа* 名頭文化), поэтому почетные звания и членство в различных союзах непосредственно влияют на аукционный рейтинг живописца. В наши дни Ло Чжунли входит в первую тридчатку международного списка ста наиболее продаваемых художников современности³.

Крестьянская тема является главной в живописи Ло Чжунли, но вот стилистика ее воплощения неоднократно менялась. Художник прошел путь от реализма к неоэкспрессионизму (*синь бяосянь чжэу* 新表现主义) [Инь Шуанси, 2017, с. 203]. Тибетская тема интересовала Ло Чжунли на раннем реалистическом этапе его творчества. Сильной стороной его реалистической живописи является умение создавать масштабные лаконичные изображения, наполненные большим количеством тщательно выписанных мелких деталей, не нарушающих общей цельности композиции. Показательно полотно «Дитя Тибета» (рис. 1)⁴, чья композиция и колористическая гамма напоминают картины Милле. Статичность композиции Ло Чжунли по-китайски компенсирует потенциальной динамикой поворота фигурки ребенка, а также контрастным переходом от закрытого пространства навеса к открытым далям гор. Как и у Милле, реализм Ло Чжунли лишен сентиментальности и наполнен теплым сочувствием к персонажам. Спокойствие ребенка, уверенно всматривающегося в заснеженное плато, выражает доверие к жизни, не зависящее от бедности быта и опасностей гор. Парадоксальным образом тибетский сюжет оказывается пропитанным воспоминаниями Ло Чжунли о его жизни в Бельгии. Аналогичная игра скрытых смыслов характерна для работ многих китайских художников тех лет, вернувшихся после длительного обучения в Европе.

В работе «Как вернуться домой?» (рис. 2) предстает образ тибетской девушки, остановившейся в сосредоточении, для того чтобы определить, куда ей идти дальше. Статичность

³Картина Ло Чжунли «Весенние шелкопряды» в 2013 г. была продана на аукционе Christie's за 6,4 млн гонконгских долларов.

⁴Рисунки к статье находятся на цветной вклейке.

фигуры дополняют развивающиеся на сильном ветру волосы и пролетающая над головой девушки ласточка. Светлое, наполненное холодным воздухом небо и заснеженная долина напоминают полупустые фоны традиционной китайской живописи. Фактура массивного и грубого тулупа тщательно выписана и мастерски передана изысканными сочетаниями серых, охристых и сине-зеленых тонов. Образ девушки спокоен и сдержан, лишен индивидуализации и нарочитой экзотики. Молчаливой выразительности своих персонажей Ло Чжунли научился у Милле, но глубинной основой его реалистического стиля является традиционный для живописи китайских интеллектуалов идеал «архаической простоты» (*гулу* 古朴素). Тибетские персонажи вместе с первозданной тибетской природой соответствовали этому идеалу, чем и привлекали Ло Чжунли и других художников «тибетской группы».

На рубеже XX–XXI столетий Ло Чжунли отходит от реализма и тибетской тематики. Он неоднократно меняет стилистику своих работ и в итоге приходит к неоэкспрессионизму. Героями его картин становятся ханьские крестьяне с коренастыми, крепкими телами и с крупными, натруженными ладонями. Обычно Ло Чжунли изображает пару крестьянина с крестьянкой, но он никогда не позволяет себе опошлять их простые и естественные отношения. Как и прежде, он пишет своих персонажей с человеческой теплотой, но во все более и более условной манере. В качестве примера рассмотрим крупное полотно «Сдувая соринки [с глаз]» (рис. 3). Ло Чжунли отказывается от западной техники реалистического письма, которой он овладел в совершенстве, и приближает масляную живопись к традиционной технике линейной живописи *баймао* 白描 и к моделировке форм штрихами-*цунь* 皴⁵. Для этого он заменяет характерные для масла мазки на цветные штрихи, контрастно выделяющиеся на черном фоне, привычном для китайского восприятия по тушевым оттискам (*та* 拓). Ло Чжунли стилизует лица и мимику крестьян в условной и экспрессивной манере, встречающейся еще в росписях гробничных камер первых веков н.э., выполненных народными мастерами. Архаизирующие приемы использовались знаменитыми мастерами китайской живописи на протяжении двух тысячелетий, и Ло Чжунли сознательно опирается на данную традицию. При этом его живопись становится настолько яркой по цвету, что она буквально вибрирует силами жизни. Динамика линий и штрихов выплескивается за пределы формата картины; их позитивная энергетика свободна от истерии и депрессии. В аналогичном ключе Ло Чжунли создал уникальный ансамбль из монументальных мозаичных панно на стенах и перекрытиях Сычуаньского института изящных искусств. Не менее интересны его эксперименты последнего десятилетия с полихромной скульптурой. Используя новые для Китая западные технологии и визуальные приемы, живопись Ло Чжунли тем не менее следует генеральной для традиционного китайского искусства установке «пестования жизни» (*ян шэнь* 養生).

Творческий путь Ай Сюаня сложился иначе. Художник родился в 1947 г. в уезде Цзиньхуа провинции Чжэцзян в семье видного поэта Ай Цина 艾青 (1910–1996), который вступил в ряды КПК в 1941 г. В годы «культурной революции» поэт был сослан в отдаленный район на «перевоспитание трудом» ассенизатора. Лишь в 1972 г. Ай Цину с семьей удалось перебраться в общежитие в г. Шихэцзы (Синьцзян-Уйгурский автономный район). В 1976 г. ему по состоянию здоровья было разрешено вернуться в столицу, а в 1978 г. он был реабилитирован и вошел в направление «литературы шрамов» (*шанхэнь вэньсюэ* 傷痕文

⁵ В традиционной китайской живописи изображения различных форм создавались тушевыми (реже красочными) линиями-*сянь* 线. В трактатах упоминается 18 видов линий, для каждого из которых существовала своя техника ведения кисти и характер варьирования толщины линий. Выпуклости и впадины объектов моделировались посредством десятков видов штрихов-*цунь*. Китайский *цунь* отличается от западного штриха строго заданное направление ведения кисти, скорость движения кисти и сила ее нажима в начале, середине и конце *цуня*, а также правила последовательности прописывания *цуней* и нормативы их расположения по отношению друг к другу.

學), представители которого пытались осмыслить трагедии предшествующего десятилетия. Судьба Ай Цина по-разному сказалась на жизни и творчестве двух его сыновей: старший сын Ай Сюань стал видным представителем реалистической масляной живописи, из-за чего его произведения до сих пор мало известны западному зрителю, а младший сын Ай Вэйвэй 艾未未 (1957 г.р.) приобрел мировую славу своей диссидентской деятельностью и необычными инсталляциями.

Интерес к живописи проявился у Ай Сюаня еще в детстве. Его сразу заинтересовала масляная живопись; в 1967 году он окончил школу при Центральной академии художеств (中央美术学院) в Пекине. Затем последовали четыре года «трудового воспитания» в деревне в уезде Вэйсянь провинции Хэбэй (1969–1973). После ссылки Ай Сюаня отправили на работу в творческую студию военного округа г. Чэнду (провинция Сычуань). В июне 1974 г. группа молодых художников округа была откомандирована в уезд Аба ⁶ для агитационной работы среди тибетского населения. Тогда 27-летний Ай Сюань впервые попал в Тибет. Он быстро понял, что тибетская тема плодотворна для совершенствования техники масляной живописи и перспективна в плане долгосрочной государственной поддержки. Ай Сюань влился в «тибетскую группу живописцев» и достаточно рано разработал собственную линию в теме Тибета. Отчасти в этом ему помог случай, когда в одну из зимних поездок в Тибет художник заблудился в заснеженной и безлюдной долине [Ван Мэйфан, 2002, с. 10]. Суровые условия плато заставили его осознать беспомощность одинокого человека перед мощью величественных гор. В серии работ начала 1980-х гг., в частности, в работе «Холодный дождь» (рис. 4), он изображает трогательную детскую фигурку на фоне просторов тибетского высокогорья. Художник придерживается эскизной манеры письма и не увлекается деталями, как Ло Чжунли.

Талант тонкого колориста быстро выделяет Ай Сюаня среди его современников, он получает призы на нескольких молодежных конкурсах, постоянно участвует в выставках. Примечательно, что Ай Сюаня не интересует ни ламаистская культура региона (как Хань Юйчэня и Пэй Чжуансиня), ни этнографические особенности народного быта (как Дун Сивэня, Пань Шисюня и Юй Сяодуна), ни исторические драмы тибетцев. Да и в самой природе Тибета художника привлекают не высокогорные вершины, а лишенные даже кустарников плато и пустота сумрачного неба. К середине 1980-х гг. Ай Сюань находит свой главный образ – миловидную тибетскую девочку, которую он изображает на фоне пустынной равнины (рис. 5; рис. 6). Мужские персонажи на его полотнах редки, они лишь сопровождают главную героиню. Девочки Ай Сюаня похожи друг на друга и представляют редкий среди тибетцев тип красоты с правильными чертами на овальном лице и большими, широко открытыми глазами.

Весь 1987 год Ай Сюань провел в Соединенных Штатах, где он посещал лекции в Oklahoma City University. В Оклахоме же состоялась его персональная выставка. Была и поездка в Великобританию, где картины Ай Сюаня участвовали в аукционе, организованном для сбора средств на ремонт и восстановление Великой китайской стены. Со временем Ай Сюань достиг высокого мастерства в технике письма, так что в начале XXI в. он входит в десятку лучших мастеров китайской масляной живописи. В настоящее время Ай Сюань обладает статусом художника национального уровня (国家一级美术师), является членом Союза китайских художников (中国美术家协会), преподает в Пекинской академии живописи 北京画院, входит в состав художественного совета Пекинской академии живописи (北京画院艺术委员会委员). Живя и работая в Пекине, художник регулярно ездит на этюды в Тибет (свыше двадцати поездок) [Дандай, 2005, с. 9]. Цены на произведения Ай Сюаня на

⁶ Уезд Аба расположен на северо-западе Тибетско-Цянского автономного округа в провинции Сычуань, на пересечении провинций Сычуань, Цинхай и Ганьсу.

аукционах Китая и Гонконга доходят до шестизначных цифр. После нескольких колебаний личный индекс Ай Сюаня достиг рекордного максимума в 2011 г. [Чэн Си, 2015, с. 192]. Крупноформатные альбомы живописи Ай Сюаня регулярно выпускаются китайскими издательствами [Бэйцзин, 2005; Чжунго дандай, 2008; Чжунго сечи, 2010; Ай Сюань, 2011].

Ай Сюань разработал собственную технику письма маслом. Он наносит на холст тонкие прозрачные слои масляной краски так, чтобы нижние слои просвечивали через верхние. За счет плавей и рыхлости мазков художник старается придать масляной живописи легкость и приблизить ее фактуру к эффектам традиционной водно-клеевой живописи. Позы персонажей Ай Сюаня всегда статичны, а их лица повернуты либо в фас, либо в профиль. Сами позы изображаются с анатомической точностью, что ощущается, даже когда фигуры укутаны в просторные и грубые тулупы. Достоверная передача внутреннего строения тела, будь то человек или животное, характерна для изобразительной традиции Китая с древности.

Ай Сюань использует исключительно минималистский тип композиции, именуемый «один человек, одна вещь» (*и жэнь и у* 一人一物) [Лю Дуду, 2016, с. 77]. В качестве «вещи» может выступать собака или лошадь, но чаще всего это снег или пожухлый травяной покров. Пространственное решение картин столь же просто: на переднем плане фигурка девочки, стоящей или сидящей прямо на снегу, за ней – пустой холм, над овальным силуэтом которого нависает узкая полоса неба. Глубина пространства создается за счет колорита, в котором преобладают белые и серые тона. Как и в традиционной живописи, источник света отсутствует, а фигуры не отбрасывают теней. Даже в тех случаях, когда героиня изображается в интерьере (обычно у окна) реалистическую оптическую светотень Ай Сюань заменяет на традиционную онтологическую светотень, связанную с полярностями *инь* – *ян*. Сочетание вышеперечисленных приемов способствует приведению стиля западного реализма в соответствие с китайской визуальной культурой. Китайская концепция изобразительного натурализма была разработана еще в древности на основе национальной пластической парадигмы, и переход от водно-клеевой технике к маслу не привел и не мог привести к смене данной парадигмы.

Лапидарные композиции произведений Ай Сюаня усиливают эмоциональное воздействие его персонажей на зрителя. Трогательные в своей беззащитности и одинокие посреди суровой природы героини неизменно вызывают сочувствие и жалость. Китайские критики определяют стиль Ай Сюаня как лирический экспрессионизм (*шуйцин бяосянь чжун* 抒情表现主义), с чем можно согласиться. Проблема заключается в том, что образы Ай Сюаня не имеют никакого отношения к психотипам и характерам тибетских детей и тибетцев как этноса в целом. Ай Сюань воспользовался правом художника на создание собственной эстетической реальности; право, которое представители движения «ветра и потока» (*фэнлиу* 风流) отстаивали еще за 17 веков до него. Данное право было нормой культурной жизни китайских интеллектуалов на протяжении многих столетий. В образах девочек Ай Сюань нашел свой способ эстетической компенсации полученных в детстве и ранней юности психологических травм⁷. Художник заинтриговывает зрителя, тонко балансируя между наивностью недоверчивых детских образов и недосказанностью сюжета. Лирическое содержание его работ трогает самую разную аудиторию, ибо оно выражено посредством качественной живописи. Но если на протяжении длительного времени тиражировать один и тот же образ, то даже самое удачное художественное решение обрывает салонным глянец и утрачивает одухотворенность.

Развитие масляной живописи в Китае нарушило монополию традиционной водно-клеевой живописи, но не ее лидерство, основанное на синтезе с каллиграфией, которая является

⁷ Попытки некоторых критиков усмотреть в произведениях Ай Сюаня даосский или буддийский подтекст не представляются убедительными [Инь Шуанси, 2017; Чэн Си, 2015].

источником базовых пластических принципов для китайского изобразительного искусства. Во второй половине 1980-х гг. помимо *гохуа* и реалистической живописи маслом в сфере китайской живописи возникают авангардные направления, представители которых экспериментируют с разнообразными материалами, техниками письма и экспрессивными формами выразительности. На художественном рынке Китая реалистическая масляная живопись заслужила свою долю внимания со стороны музейных работников, галеристов и частных коллекционеров, но главной ее поддержкой по-прежнему остается государство. Подводя итог на 2020 г., можно констатировать, что реалистическая масляная живопись продолжает нести основную идеологическую нагрузку, в то время как симпатии большей части населения КНР остаются за традиционной живописью. Следующее поколение художников (Сюй Ли 徐里 1961 г.р. и др.) продолжает тенденцию Ай Сюаня к увеличению прозрачности слоев масляной живописи и эксперименты Ло Чжунли по превращению мазка в штрихи-цунь. Несмотря на то, что большое число китайской одаренной молодежи получает подготовку на отделениях масляной живописи художественных вузов КНР, за истекшие сто двадцать лет в Китае так и не появились мастера масляной живописи, сопоставимые с западными живописцами первого ряда. Статистика рейтингов продаж еще не говорит о значимости того или иного художника в истории живописи своей страны и мира. Что касается *гохуа*, то XX в. дал плеяду великих мастеров этой живописи, равных корифеям прошлого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Ай Сюань юхуа цзинпинь цзи (艾轩油画精品集. Собрание произведений масляной живописи Ай Сюаня). Сост. Ай Сюань 艾轩. Пекин: Вэньу чубаньшэ, 2011 [*Collection of Oil Paintings by Ai Xuan*. Beijing: Wenwu chubanshe, 2011 (in Chinese)].

Бэйцзин сеи хуа пай юхуа цзин цюань цзи (北京写实画派油画精选集. Собрание масляной живописи пекинской реалистической школы). Сост. Ай Сюань 艾轩. Тяньцзинь: Тяньцзинь Янлюцин хуа шэ, 2005 [*Collection of Oil Paintings of the Beijing Realistic School. Ai Xuan*. Tianjin: Tianjin Yangliuqing hua she, 2005 (in Chinese)].

Ван Мэйфан. 王梅芳. 艾轩: Чуй лай ю цин ю лэн дэ кунцин (艾轩: 吹来又清又冷的空气. Ай Сюань: дует чистый и холодный воздух). *Мэйшу дагуань* (Обозрение изобразительного искусства). 2002. № 12. С. 10–11 [Wang Meifang. Ai Xuan: the Air is Clean and Cold. *Meishu daguan*. 2002. No. 12. Pp. 10–11 (in Chinese)].

Дандай минцзя сумяо цзиндянь: Ай Сюань сумяо цзи (当代名家素描经典: 艾轩素描集. Эскизы прославленных мастеров современности: Собрание эскизов Ай Сюаня). Сост. Ван Хэ 王鹤. Чжэнчжоу: Хэнань мэйшу чубаньшэ, 2005 [*Sketches of Famous Modern Masters: a Collection of Sketches by Ai Xuan*. Zhengzhou: Henan meishu chubanshe, 2005 (in Chinese)].

Инь Шуанси. 殷双喜. 20 шицзи чжунго мэйшу пипин вэньсюань (20世纪中国美术批评文选. Собрание китайской художественной критики 20-го века). Пекин: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2017 [Yin Shuangxi. *Collection of 20th-century Chinese Art Criticism*. Beijing: Hebei meishu chubanshe, 2017 (in Chinese)].

Ли Гуйцзюнь. 李贵君. *Чжунго сеи хуа пай* (中国写实画派. Китайская реалистическая живопись). Чанчунь: Цилинь мэйшу чубаньшэ, 2008 [Li Guijun. *Chinese Realistic Painting*. Changchun: Jilin meishu chubanshe, 2008 (in Chinese)].

Лю Дуду. 刘豆豆. 20 шицзи 80 нянь дай ишу хуйхуа цюши таньси – и дуи Ай Сюань юхуа цзопинь дэ цзеду вэй ли (20世纪 80年代艺术绘画趋势探析—以对艾轩油画作品的解读为例. Анализ направления художественной живописи в 1980-х гг. на примере анализа масляной живописи Ай Сюаня). *Шэньмэй юй ишу сюэ* (Эстетика и искусство). 2016. № 06. С. 76–77 [Liu Dudu. Analysis of the Direction of Art Painting in the 1980s on the Example of the Analysis of Oil Painting by Ai Xuan. *Shenmei yu yishu xue*. 2016. No. 06. Pp. 76–77 (in Chinese)].

Лю Цунь. 刘淳. *Чжунго юхуа ши* (中国油画史 *История китайской масляной живописи*). Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ, 2016. [Liu Cun. *History of Chinese Oil Painting*. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 2016 (in Chinese)].

Чжунго дандай юхуа минцзя хуа цзи: Ай Сюань (中国当代油画名家画集: 艾轩. *Собрание произведений прославленных мастеров современной масляной живописи Китая: Ай Сюань*). Сост. Ай Сюань 艾轩. Шанхай: Жэньмин мэйшу чубаньшэ, 2008 [Collection of Works by Famous Masters of Modern Oil Painting in China: Ai Xuan. Shanghai: Renming meishu chubanshe, 2008 (in Chinese)].

Чжунго сеши хуа пай: Ай Сюань (中国写实画派: 艾轩. *Китайская реалистическая живопись: Ай Сюань*). Сост. Е Цзюньда 鄂俊大. Чанчунь: Цзилинь мэйшу чубаньшэ, 2010 [Chinese Realistic Painting: Ai Xuan. Changchun: Jilin meishu chubanshe, 2010 (in Chinese)].

Чэн Си. 程希. Таньтао дуи Ай Сюань юхуа тэсэ дэ лицзе (探讨对艾轩油画特色的理解 *Дискуссия об особенностях масляной живописи Ай Сюаня*). *Ишу кунцзянь* (*Искусство*). 2015. № 11. С. 192 [Cheng Xi. Discussion about the Features of Ai Xuan's Oil Painting. *Yishu kongjian*. 2015. No. 11. P. 192 (in Chinese)].

Sullivan M. *Art and Artists of Twentieth-century China*. Berkeley, CA: University of California Press, 1996.

Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.

Sullivan M. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*. Berkeley, etc: University of California Press, 2006.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

БЕЛОЗЁРОВА Вера Георгиевна – доктор искусствоведения, доцент, профессор Национального исследовательского университета Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ), Москва, Россия.

Vera G. BELOZEROVA, Doctor of Art PhD (History), Associate Professor, Professor, Higher School of Economics (National Research University), Moscow, Russia.

Иллюстрации к статье В.Г. Белозеровой



Рис. 1. Ло Чжунли. «Дитя Тибета» (Сицзан хайцзы 《西藏孩子》), 1991, холст, масло, 76×101.5 см
Luo Zhongli. “Child of Tibet” (Xizang haizi 西藏孩子), 1991, oil on canvas, 76×101.5 cm



Рис. 2. Ло Чжунли. «Как вернуться домой?» (Хэ чу ши гуй цзя ? 《何处是归家》), 1988, холст, масло, 79×65см
Luo Zhongli. “How to get home?” (He chu shi gui jia? 何处是归家), 1988, oil on canvas, 79×65 cm



Рис. 3. Ло Чжунли. «Сдувая соринки [с глаз]» (Чуй чжачэжа 《吹渣渣》), 2006, холст, масло, 160×200 см
 Luo Zhongli. “Blowing the specks [out of your eyes]” (Chui zhazha 吹渣渣), 2006, oil on canvas, 160×200 cm



Рис. 4. Ай Сюань. «Холодный дождь» (Лэн юй 《冷雨》), 1983, холст, масло, 85×60 см
 Ai Xuan. “Cold Rain” (Leng yu 冷雨), 1983, oil on canvas, 85×60 cm



Рис. 5. Ай Сюань. «Ребенок с Волчьего плато»
 (Цун Лан гу гуолай дэ хайцзы 《从狼谷过来的孩子》), 1990, холст, масло, 90×80 см
 Ai Xuan. "The Child from the Wolf Plateau"
 (Cung Lang gu guolai de haizi 从狼谷过来的孩子), 1990, oil on canvas, 90×80 cm



Рис. 6. Ай Сюань. «Тибетская девочка» (Сицзан нюйхай 《西藏女孩》), 2010,
 холст, масло, 130×130 см
 Ai Xuan. "Tibetan Girl" (Xizang nühai 西藏女孩), 2010, oil on canvas, 130×130 cm