

---

М. А. НЕГЛИНСКАЯ

**ТЕМА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ  
КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ  
1980–2010-х гг.**

*Воплотившаяся в художественном творчестве разных народов мира тема детства, как правило, соотносится с гуманитарной ситуацией в социуме. Эта тема получила развитие у мастеров китайской масляной живописи (юхуа 油畫) 1980-х гг.; она сохраняет актуальность в полотнах Чжан Сяогана (张晓刚, род. 1958) и новых видах искусства КНР конца XX – начала XXI в.: инсталляциях (чжуанчжи 装置) и перформансах (синвэй 行为) Ай Вэйвэй (艾未未, род. 1957) и Цай Гоцяна (蔡国强, род. 1957). В статье показано, что даже те произведения современных китайских мастеров, которые, на первый взгляд, не имеют к этой теме прямого отношения, при детальном рассмотрении оказываются глубоко с ней связанными.*

**Ключевые слова:** тема детства, современное искусство, китайская живопись маслом, инсталляция, перформанс, Чжан Сяоган, Ай Вэйвэй, Цай Гоцян.

Ослабление позиций тоталитаризма в КНР начала 1980-х гг. обусловило интерес современных китайских живописцев к художественным концепциям западного искусства, способствовало формированию новых локальных направлений модернизма (сяньдайчжуи, 现代主义). Наметившееся тогда же улучшение гуманитарной ситуации отразилось в произведениях на тему детства таких работавших в масляной технике художников молодого поколения, как Ван Сяомин (王晓明, род. 1955) и Вэй Эршэнь (韦尔申, род. 1956).

Удостоенная золотой медали шестой Всекитайской выставки изобразительного искусства картина Ван Сяомина «Будущий мир / Вэйлай шицзе» (未来世界, 1984, холст, масло; 171 × 152 см; Китайская художественная галерея, Пекин [Выставка... 1987: 20]) изображает мальчика лет девяти в шортах и белой рубашке с закатанными рукавами, который, зажав в руке карандаши, стоит спиной к зрителю перед собственными рисунками (межпланетными кораблями, самолетами и машинами), приколотыми к стене. Техника

*Историческая психология и социология истории 2/2022 70–77  
DOI: 10.30884/ipsi/2022.02.05*

выполнения этих детских рисунков-обманок, из-за которой каждый листок выглядит созданным отдельно и прикрепленным к полотну, спровоцировала особый интерес публики. Критическая статья, вышедшая в журнале «Искусство» (Мэйшу, 美術), отнесла живопись Ван Сяомина к образцам «художественного решения темы мечты о прекрасном будущем, связанном с научно-техническим прогрессом и экономическим развитием» страны (цит. по: Сычев 1989: 194). В образной форме автор картины выразил свою приверженность текущей политике «стабильности, единства и четырех модернизаций».

Созданное тогда же крупноформатное полотно Вэй Эршэня (韦尔申) «Моя зима / Во-дэ дунтянь» (我的冬天), по-своему напоминает цветную фотографию, но отражает скорее интерес к сфере человеческих отношений. Художник запечатлел чуть улыбающуюся девочку-подростка в припорошенной снегом одежде и с лопатой в руках: закончив лепить снеговика, она одела его собственным шарфом (1984, холст, масло; 186 × 145 см; Китайская художественная галерея, Пекин [Выставка... 1987: 25]).

Поиск новых способов выразительности дал в работах Ван Сяомина и Вэй Эршэня интересные результаты, обернувшись преобразованием реализма в гиперреализм (иначе: фотореализм / резкофокусный реализм). Это «иллюзионистическое, описательное предметно-изобразительное искусство», характеризующееся «натуралистичным беспристрастным подходом к изображению» действительности, развивалось в западной, особенно американской, культуре второй половины XX в. как альтернатива современной абстракции (Демпси 2008: 250). Появление гиперреализма в живописи КНР 1980-х гг. логически вытекало из художественных достижений недавнего прошлого; возможно, поэтому почти неприметная новизна направления, перекликавшаяся с западным поп-артом, нравилась китайской публике и не раздражала критиков.

Внимание живописцев КНР конца XX столетия к теме детства, по резонному мнению ряда исследователей, объясняется, с одной стороны, ограничением рождаемости (отмененным лишь в 2015 г.), которое обострило «традиционную любовь китайцев к детям» и сделало «обращение к детским образам легким путем к завоеванию зрительских симпатий»; с другой стороны, возможно, не вполне осознанным настроением «бегства» художников «от трудностей

взрослой жизни», отличающим и западный модернизм (Сычев 1989: 193–194).

К наиболее интересным живописцам рубежа XX и XXI вв., затронувшим «детскую» тему, по праву принадлежит Чжан Сяоган (张晓刚, род. 1958) – автор серии крупноформатных картин 1994 – начала 2000-х гг., известной под названиями «Родословная / Большая семья / Институт семьи / Да цзятин» (大家庭, холст, масло, см.: Хэ Вэйпин 2008: 81). В 2007 г. работы этого мастера экспонировались на выставке китайского авангарда в Государственной Третьяковской галерее (г. Москва). Вальтер Шуриан (род. 1938), выступивший автором книг о психологии творчества и куратором экспозиций современного искусства в Вене и Пекине, справедливо замечает в полотне Чжана «Фотография большой семьи № 1» (2001, холст, масло; 200 × 300 см; собственность автора [Шуриан 2006: 92–93]) отражение проводившейся Китаем тех лет демографической политики «одна семья – один ребенок». По словам исследователя, «эпоха семьи (института с относительно короткой историей), кажется, подходит к завершению. Новый жизненный уклад приходит ей на смену. Производящие глубокое впечатление изображения семьи на картинах Чжан Сяогана служат своеобразным памятником этой эпохе» (Там же: 92–93). Изображенные художником «тонкие красные линии – кровные узлы», соединяющие персонажей, на первый взгляд как будто означают привязанность ребенка и родителей друг к другу. Но, по мнению Шуриана, «при ближайшем рассмотрении их гармоничный союз оказывается химерой»: лица превращаются в маски, лишённые индивидуальности; семья – «в памятник самой себе», что побуждает цитируемого исследователя отнести это и другие произведения Чжана к фантастическому искусству.

Приведенная трактовка, думается, не вполне справедлива: отмечая соответствие живописи текущему моменту, Вальтер Шуриан полностью упускает из виду актуальный поныне традиционно китайский контекст. Сливающиеся с монохромным фоном холста «фотографии» родителей художника – современников Культурной революции (1966–1976) – напоминают тени, жизнь которых продолжается в их потомке – ярко-красном младенце, зажавшем в руке «нити жизни» семьи. Этот красный цвет кинноварного оттенка – *чжу* (朱) – в китайской традиции считается самым мажорным из всей цветовой гаммы: он ассоциируется с солнцем, огнем и творческим началом, в пределе – с брачным союзом Неба и Земли.

Чжан Сяоган обыгрывает в масляной технике не только эстетические эффекты старых фотографий, но и их этическую ценность, что говорит об адекватном понимании современной гуманитарной ситуации; художник осознает, что «семейные узы» остаются путями только до тех пор, пока человек не сделался личностью. Духовно взрослея, «мы становимся, так сказать, собственным отцом и собственной матерью, а также собственным ребенком» (Фромм 2007: 43), но не прекращаем любить и уважать своих родителей.

Новые аспекты рассматриваемой темы, не предполагающие непосредственного изображения детей в искусстве, претворили произведения, возможно, самых популярных сегодня китайских художников Ай Вэйвэй (艾未未, род. 1957) и Цай Гоцяна (蔡国强, род. 1957). Наиболее известный проект Ая и, по оценке знатока современного искусства Дональда Томпсона, «самый неудобный» для государственных чиновников, которые должны были отвечать за возведение школ, обрушившихся при землетрясении в провинции Сычуань, экспонировался на выставке «Documenta-2009» (Кассель, Германия). В память о тысячах погибших детей художник создал инсталляцию, используя школьные рюкзаки, из которых иероглифами были выложены слова матери одной девочки: «Она прожила в этом мире семь счастливых лет» (Томпсон 2015: 123).

Авторский стиль Цай Гоцяна (蔡国强), живущего и работающего в КНР и США, в рассматриваемый период эволюционировал от соцреализма к особой версии современного экспрессионизма. При подготовке временных выставок во многих городах мира Цай реализует проекты с участием школьников: сооружает мосты в Брисбене (Австралия), пушки в Сальвадоре (Бразилия), запускает воздушных змеев в Сиве (Египет). Предложенный художником в Брисбене (2013 г.) проект творческих мастерских для детей назывался «Давайте сделаем выставку с мальчиком по имени Цай / Let's Create an Exhibition with a Boy Named Cai» (Цай Гоцян 2017: 68–69).

Метод Цая использует концентрацию ярких ощущений, игровое отношение к материалу, свободное взаимодействие способностей художника и волонтеров. Принципы работы этого мастера близки к тому, что в гештальтпсихологии называется системой творческих приспособлений, идентичной *самости* человека. Сознание Цая одновременно пассивно и активно, и это позволяет ему в нужный момент угадать контуры появляющегося решения. Как и детские игры, которые отличаются от «взрослых» занятий отсутствием жестко определенной цели, произведение современного ки-

тайского художника становится «результатом сенсорно-моторной интеграции, принятия импульса и внимательного контакта с новым внешним материалом» (подробно см.: Перлз 2004: 36–39).

Совершенно особое место в творчестве Цай Гоцяна, по-видимому, занимает московский проект «Октябрь» (2017 г.), посвященный столетию революции в России. Совпавший с шестидесятилетней годовщиной самого художника (согласно китайским понятиям – сроком начала нового жизненного цикла, вторым рождением), он побудил Цай Гоцяна к творческой рефлексии на тему культурного прошлого России и Китая, истории их отношений в XX столетии, к воспоминаниям о себе – свидетеле и участнике этой истории.

Проект «Октябрь» предусматривал организацию ретроспективной авторской выставки в Государственном музее изобразительных искусств (ГМИИ имени А. С. Пушкина, г. Москва). Экспозицию Цая в буквальном смысле предваряла инсталляция «Осень», смонтированная из детских колясок и колыбелей с проросшими в них молодыми березками, которая горой возвышалась на главной лестнице перед входом в здание, побуждая посетителей подниматься по боковым, установленным на время мосткам. С приближением холодов березовый «лесок» на рукотворной «горе» желтел и ронял листву, производя удручающее впечатление, чего, очевидно, и добивался художник. По его словам, «колыбель – место, где зарождаются наши первые наивные мечты. Инсталляция “Осень” – это и памятник мечтам человека о лучшей жизни, и мавзолей общественных утопий» [Цай Гоцян 2017: 84].

Понятно, что любое актуальное произведение имеет различные толкования, и вот одно из них. Инсталляция «Осень» явилась ответом художника на экзистенциальный вопрос, поставленный перед нами самой жизнью. Используя возможности современного искусства, Цай Гоцян попытался донести до зрителя свое понимание того, что более полувека назад сформулировал Эрих Фромм в статье «Психоанализ и дзен-буддизм»: «Рождение – это не единичный акт, это процесс. Целью жизни является полное рождение, и как трагично, что большинство людей умирает, так и не родившись. Жить – значит поминутно рождаться. Смерть наступает с концом рождения» (Фромм и др. 1997: 110–111).

Трудно с уверенностью утверждать, стали бы москвичи добровольными жертвователями вышедших из употребления детских колясок и кроваток (послуживших основой инсталляции Цая), если бы заранее предвидели их уподобление могильным оградкам: неко-

торые мои знакомые, осмотрев холм у входа в ГМИИ, передумали посещать выставку. И все же инсталляция производит впечатление и запоминается именно потому, что вдохновлена реальным опытом. В 2009 г. Цай Гоцянь вместе с женой и двумя дочерьми посетил одно из московских кладбищ, надеясь найти могилу художника К. М. Максимова, преподававшего в 1955–1957 гг., в период «великой дружбы» между Китаем и Советской Россией, рисунок и живопись студентам Центральной художественной академии Пекина. Сопровождавший экспозицию ГМИИ видеофильм сохранил этот семейный перформанс. Как вспоминал художник, «кладбище было поистине огромным», и найти желаемое не удалось, но посещение этого «слишком холодного места», где «живым не стоило задерживаться», обернулось простудой для Цая и его родных (Цай Гоцянь 2017: 23–24). Гуманизм этой безуспешной попытки прочно связан с китайской традицией: память о прошлом и благодарное отношение к родителям и учителям отвечают одному из главных конфуцианских требований, восходящих в сознании жителей Поднебесной к древнему культу предков.

Этические аспекты инсталляции «Осень» обсуждались в интервью Цая с Борисом Гройсом, заметившим: «Ваша пирамида из колясок, в самом деле, очень двусмысленна: это начало, но в то же время это невозможное начало, потому что коляски пусты». Из ответа художника следует, что его работа отчасти определялась окружающей обстановкой и самим духом Музея изобразительных искусств, где «классическая архитектура излучает чувство сакрального, как в храме». В противоположность ей, от выставленных произведений «исходит ощущение нестабильности и двусмысленности, которое испытываю я (Цай Гоцянь. – М. Н.), осознавая, что я не русский, а иностранный художник, желающий принять участие в разговоре. <...> Но я должен подходить к этим вопросам, как к проблемам всего человечества. Эти вопросы касаются меня так же, как и моей родины, моего воспитания и моей личной истории. <...> Я рассказываю не только о народе России, я говорю и о себе» (Цай Гоцянь 2017: 80–81).

Ответ Цая вновь сближается с концепцией Фромма, утверждавшего, что при всех различиях между людьми разных стран и эпох «существует совместный гуманистический опыт и общая приверженность вере. Эта приверженность гласит, что человеческая ситуация (*conditio humana*) одинакова для всех людей. <...> Что я могу понимать другое человеческое существо, поскольку в нас

обоих имеются элементы человеческого существования. <...> Наше существование представляет главным образом наше собственное общество и культуру, в то время как наше неосознанное представляет собой универсального человека в каждом из нас. Расширение самовосприятия, трансценденция сознания и освещение сферы общественного неосознанного дадут человеку возможность пережить в себе все человечество» (Фромм 2011: 146).

Произведения Чжан Сяогана, Ай Вэйвэя и Цай Гоцяна показывают, что китайские художники начала XXI в. осознанно стремятся к решению в искусстве проблемы существования, поэтому и «детская» тема у них выходит за границы социально-политических коннотаций, приобретая экзистенциальное, общечеловеческое значение. В то же время творческое своеобразие этих мастеров обусловлено их принадлежностью к китайской культуре с характеризующим ее преобладанием ритуального начала.

Например, искусство Цая, живущего одновременно в мире постмодернистского Запада и хранящего традиции Востока, сходно с ритуалом благодаря привлечению волонтеров: играя со средой, художник умело направляет действия и реакции присутствующих. Его проекты, подобно искусству шамана, рассчитаны на спонтанное выражение переходящих друг в друга естественных эмоций: радости, испуга, удивления. Произведения Цая обычно существуют не дольше «исчезающих» образцов архаического искусства – бытовых церемоний, танцев, песен или ритуальных обрядов: так, инсталляция «Осень» была демонтирована одновременно с экспозицией, по окончании выставки в ГМИИ.

Имеющие сюжетную общность работы художников КНР конца XX – начала XXI в. показывают, что тема детства была по-разному решена в китайской живописи маслом 1980-х гг. (непосредственно отразившей реакцию социума на изменение внутривосточной ситуации) и в таких востребованных теперь видах концептуального искусства, как инсталляция и перформанс, трансформации которых говорят о соответствии китайской школы тенденциям актуального мирового искусства.

### *Литература*

**Выставка** китайской живописи маслом. Каталог. 1987. Б. м.: Китайская выставочная компания.

Демпси, Э. 2008. *Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству*. М.: Искусство-XXI век.

**Перлз, Ф.** 2004. *Теория гештальт-терапии*. М.: Ин-т общегуманитарных исследований.

**Сычев, В. Л.** 1989. Изобразительное искусство в поисках путей обновления. В: Сорокин, В. Ф. (ред.), *Литература и искусство КНР 1976–1985*. М.: Наука. Гл. 5.

**Томпсон, Д.** 2015. *Супермодель и фанерный ящик. Шокирующие истории и причудливая экономика современного искусства*. М.: Центрполиграф.

**Фромм, Э.**

2007. *Искусство любить*. 2-е изд. СПб.: Азбука-Классика.

2011. *Душа человека*. М.: АСТ/Астрель.

**Фромм, Э., Судзуки, Д., Мартино, Р де.** 1997. *Дзен-буддизм и психоанализ*. М.: ВЕСЬ МИР.

**Хэ Вэйпин (сост.).** 2008. *Чжунго дандай мэйшу эрши цзян (Двадцать толкований/аспектов китайского искусства настоящего времени)*. Наньцзин: Дуннань дасюе чубаньшэ (何海平. 2008. 中國當代美術二十講. 南京: 東南大學出版社; на кит. яз.).

**Цай Гоцянь.** 2017. *Октябрь (Cai Guo-Qiang, October)*. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Каталог выставки 13 сентября – 12 ноября 2017. М.: ABCdesign.

**Шуриан, В.** 2006. *Фантастическое искусство*. М.: TASCHEN/APT-Родник.