
М. А. НЕГЛИНСКАЯ

АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ЖИВОПИСИ У ГУАНЬЧЖУНА 1990-х гг.

В статье рассматривается синтез достижений китайской традиции и западного модернизма в его экспрессивно-абстрактных формах, характеризующий тушевую живопись (гохуа) У Гуаньчжун (1919–2010). Этот синтез согласуется с особым вниманием китайского искусства XX в. к европейской технике письма масляными красками (юхуа). Лучшие произведения тушью, созданные на основе подобного сочетания, явились авторскими версиями абстрактного экспрессионизма. У Гуаньчжун использовал традиционную китайскую методiku адаптации западных техник и авторских стилей, находя им соответствия в национальной живописи.

Ключевые слова: современная живопись маслом, китайская живопись гохуа, У Гуаньчжун, абстрактный экспрессионизм, Нью-Йоркская школа абстрактного экспрессионизма.

Один из самых своеобразных мастеров живописи XX в. У Гуаньчжун, уроженец южной провинции Чжэцзян, в 1942 г. окончил национальную художественную школу в китайской Северной столице – Пекине, между 1946–1950 гг. изучал искусство модернизма во Франции, вернувшись в страну уже после образования Китайской Народной Республики (1949), преподавал в Центральной художественной академии и других специальных учебных заведениях столицы КНР. Сложившаяся политическая ситуация 1950–1970-х гг. побудила художника писать только маслом и во время «культурной революции» (1966–1976 гг.) воздерживаться от выражения личных взглядов на западное искусство. Творческий расцвет У Гуаньчжуна пришелся на период 1990-х гг., когда в Китае был наконец признан европейский и американский абстрактный экспрессионизм. Именно тогда художник сумел по-своему применить западную технику живописи маслом для обновления гохуа. Его работы последнего десятилетия XX в. обнаруживают стремление к реализации в искусстве понятия «абстрактной красоты» и убежденность в том, что «сама форма живописи есть ее содержание»

Историческая психология и социология истории 2/2021 23–32
DOI: 10.30884/ipsi/2021.02.02

(Three... 1997: 352–353). Другой принцип У Гуаньчжун заключен в словах: «Бумажный змей не может противостоять воздушному потоку». Мастер гохуа с долей иронии констатирует свое желание учесть вкусы современной аудитории – не только китайской, но и западной, обычно считающей национальную живопись тушью «трудной для понимания» (*Ibid.*: 353). Изложенная позиция объясняет двойственность оценок его искусства в местной артистической среде.

Используя традиционную технику, У Гуаньчжун оперирует характерными для нее материалами (бумагой, тушью, кистью, водяными красками) и национальными приемами письма, позволяющими, например, обыграть белизну бумажного листа для создания пространственного эффекта. Однако он отказывается от введения в композицию каллиграфии (за исключением знаков своего имени или авторской печати), поскольку верит, что «живопись создается ради нее самой, а не ради надписи» (*Ibid.*: 353). Отличающий гохуа приоритет линий выдает генетическую близость между традиционной живописью и искусством написания письменных знаков-иероглифов, восходящих к архаичным зрительным образам. Выразительность линий, демонстрируя каллиграфическую выучку художника, обычно выступает главным критерием оценки гохуа. Вместе с тем уже живописцы эпохи Сун (宋, 960–1279 гг.) разработали систему штрихов, выходящих за пределы каллиграфии как таковой и, по сути, определивших формирование национальной версии живописного экспрессионизма; это художественное явление, весьма раннее сравнительно с европейским экспрессионизмом, показывает, что культурная элита Поднебесной империи осознала значение искусства для решения экзистенциальной дилеммы. Пятна туши и красок в произведениях авторов стиля цинтэн-байян (青藤白楊) эпохи Мин (明, 1368–1644 гг.) и их последователей, художников Шанхайской школы конца династии Цин (清, 1644–1911 гг.), явились таким же важным средством выражения, как и линия, что способствовало трансформациям национальной живописи, подчеркнуло содержащееся в ней отличие от каллиграфического искусства. Стиль У Гуаньчжуна продолжает и развивает эти живописные потенции.

В отличие от индивидуальной манеры Линь Фэнмяня (林風眠, 1900–1991 гг.) и других китайских мастеров истекшего столетия, отразивших явное увлечение новациями живописцев Парижской

школы (Ecole de Paris) – лидеров в западном искусстве с периода расцвета импрессионизма (1860–1890-х гг.) до Второй мировой войны (1939–1945 гг.), формообразующую роль в искусстве У Гуаньчжуна сыграл сплав достижений гохуа с авторскими стилями Виллема де Кунинга (1904–1997 гг.) и Джексона Поллока (1912–1956 гг.) – представителей первого поколения АБЭксов, американских абстрактных экспрессионистов Нью-Йоркской школы 1940-х–1950-х гг. Поллок и де Кунинг практиковали (каждый – по-своему) *живопись действия* (Action Painting), процесс создания которой, основанный на сюрреалистическом автоматизме, прослеживается в готовой работе и неминуемо провоцирует интерес зрителей (Гесс 2008: 36–37, 50–51).

Однако задолго до АБЭксов аналогичный творческий метод как путь к состоянию «буддовости» – просветлению в духе буддизма чань (яп. *дзэн*, 禪) – практиковали цинские экспрессионисты, например, художники-монахи Чжу Да 朱耷 (Бада Шаньжэнь, 1626–1705 гг.), Ши-тао (石濤, 1642–1707 гг.) и мастер пальцевой живописи Гао Ципэй (高其佩, 1660/1672–1734 гг.). Явление экспрессионизма на грани абстракции, ставшее способом обращения к глубинному человеческому опыту за гранью интеллекта, связано и с южной живописной школой образованных людей – *вэньжэнь-хуа* (文人畫), то есть непрофессиональным, «любительским» искусством, развивавшимся с эпохи Южная Сун (南宋, 1127–1279 гг.) в непрерывном диалоге с академизмом северной (нормативной, придворной) школы. Основой авторских стилей в китайской живописи по традиции выступает синтез экспрессивной и академической манер, «хаоса» и «гармонии», причем, как показывает творчество мастеров XX в., включая У Гуаньчжуна, значение «хаоса» в искусстве постепенно повышается.

Созданное этим художником до окончания «культурной революции» полотно «Желтые горы / Хуаншань» 黃山 (1974 г.; холст, масло; 70×42 см) цитирует экспрессивный стиль монохромной живописи Чжу Да 朱耷, образуя в масляной технике аналогию тушевой композиции последнего «Птица багэ на (старом) осеннем дереве / Цюшу багэ ту» – 秋樹八哥圖 (Чжунъян... 1990: 86; China... 2005: 336, № 255). Та же работа маслом У Гуаньчжуна близка искусству Гао Ципэй, как показывает сравнение «Хуаншань» и написанного тушью альбомного листа Гао «Путешествие в горы» (начало XVIII в. (?); бумага, тушь, краски; в. 27 см; Музей азиатских искусств / Rijksmuseum, Амстердам) (Sullivan 1979: 162, № 97).

Выход за пределы традиции обусловлен сходством между холстом «Хуаншань» (с его желтовато-серым колоритом и угловатыми очертаниями вершин) и отдавшей дань кубизму абстрактной картиной Виллема де Кунинга «Экскавация» (холст, масло, глянцевая краска, размеры: 206,2×257,3 см.: Институт искусств, Чикаго). Работа де Кунинга, принесшая ему желанную славу, экспонировалась на Венецианской биеннале 1950 г. (Гесс 2008: 50–51), и У Гуаньчжун, обучаясь в Европе, мог иметь представление об этом полотне. Кажущееся невероятным сближение двух столь разных произведений позволяет понять, что китайское искусство XX в., несмотря на самоизоляцию в период 1966–1976 гг., существовало синхронно с современным западным искусством.

Метаморфозы китайской живописи маслом конца XX в. показывают, что локальную версию модернизма – сяньдай чжуи 现代主义, развивавшуюся в силу исторических причин одновременно с мировым постмодернизмом и вошедшую в его структуру, скрепляет та же автохтонная традиция, на которую и теперь опирается национальная живопись тушью – гохуа. Влияние цинского экспрессионизма сохраняют такие тушевые листы У Гуаньчжуна, возникшие вскоре после «культурной революции», как «Старый кипарис у подножия Юйлуншань / Юйлуншань ся гу бо» (玉龍山下古柏, 1984; бумага, тушь; 84×48 см) и «Ущелье Саньмэнь / Сань [мэнь] ся» (三 [門] 峽, 1987 г.; бумага, тушь, краски; 140 × 70 см) (Цзюши... 1990: 20; У Гуаньчжун... 1996: 53). Выглядящие хаотичными следы кисти образуют здесь древесный ствол или складываются в горный пейзаж, соответствуя названиям работ. Кажущиеся бесцельно разбросанными точечные удары кисти и капли туши в действительности изображают камни и пучки травы, пробившейся на горном склоне, – подобно тому, как это сделано в альбомном листе Ши-тао (石濤), опубликованном Салливаном (Sullivan 1979: 162, No 96), и в свитке того же цинского экспрессиониста «Пейзаж с отшельниками / Шаньшуй иньи ту» (山水隱逸圖) из Дворцового музея Гугун в Пекине (конец 1670-х гг. (?); бумага, тушь; размеры: 323,5×27,7 см) (China... 2005: 322–323, № 247).

Стилизация в тушевых работах У Гуаньчжуна 1990-х гг. живописи АБЭксов играет все большую роль: так, абстрактное произведение «Весна, похожая на нити / Чунь жу сянь» 春如綫 (1993 г.; бумага, тушь, краски; 68 × 68 см [У Гуаньчжун... 1996: 63]) вольно цитирует знаменитые холсты классика Нью-Йоркской школы

Джексона Поллока, созданные в конце 1940-х методом дриппинга – разбрызгивания красок из продырявленной банки или выдавливания их из тюбика. Китайский художник, в отличие от Поллока, предпочитает кисть. Сюжет «Весны» узнаваем, чего не скажешь о вдохновивших ее абстрактной картине Поллока с вполне предметным названием «Кафедральный собор» (1947 г.; холст, эмалевая и алюминиевая краски; 181,6×89 см; Музей искусств Далласа, Техас [Элгер 2009: 58–59]) и картине-инсталляции «На дне морском» (холст, масло, гвозди, канцелярские кнопки, пуговицы, ключи, сигареты и т. д.; 129,2×67,5 см; Музей современного искусства, Нью-Йорк [Гесс 2008: 36–37]) – последняя почти идентична «Собору» по композиции и колориту.

Написанный в середине 1990-х гг. лист У Гуаньчжуна «Лотосовый пруд / Хэ тан» (荷塘, 1995 г.; бумага, тушь, краски; 46 × 83 см [У Гуаньчжун 1996: 73]) синтезирует в гохуа стиль Джексона Поллока и художественные эффекты абстракционизма Василия Кандинского (1866–1944 гг.), воплощенные уже в его «Первой абстрактной акварели» – картине-импровизации, визуализирующей динамику живописного процесса (начало 1910-х гг.; бумага, акварельные краски; 50×65 см; частное собрание, Париж [Элгер 2009: 28–29]).

Известный английский искусствовед и современник АБЭксов Герберт Рид (1893–1968 гг.) справедливо видит в мастерах абстрактной живописи середины XX столетия последователей Кандинского, считая, что «его влияние было более значительным, чем это обычно признается»; что уже в начале 1910-х гг. упомянутый русский художник преодолел принцип копирования объектов и стал, используя «беспредметные пластические символы», передавать скрытую духовную реальность окружающего мира (Рид 2009: 157–158, 167). Рид отмечает, что Кандинский «настаивал на различии между энергией художника, которую нужно выразить персонально, и символической ценностью линии, точки и цвета, которые не имеют личностной окраски. Он мог бы сказать, что в живописи используется универсальный язык, столь же точный, как в математике, и нужный для того, чтобы с помощью тончайших технических возможностей выразить чувства художника, которые должны быть свободны от всего личностного и неопределенного» (Там же: 165–166). В этом позиции Кандинского и мастера гохуа идентичны.

Столь же вольно, как у автора «Первой абстрактной акварели», разбросанные на белом фоне листа У Гуаньчжуна пятна туши и

красок, не всегда совпадающие с контурами, образуют отвлеченные формы, в которых едва распознаются приметы реальных вещей. Но благодаря напоминающей полотна Поллока паутине цветных нитей – траекторий движения всего сущего – живопись китайского мастера парадоксальным образом сохраняет впечатление жизни пруда в жаркий день, когда воздух наполнен «мерцающим кропотливым» птиц, цветов и насекомых, – «как под щипцами у часовщика» (используя образ Бориса Пастернака, 1890–1960 гг.). Сами «нити» Поллока, пролившись из продырявленной банки или выдавленные из тюбика, У Гуаньчжун имитирует в технике кистевой живописи, то есть обыгрывая традиционные приемы гохуа (У Гуаньчжун... 1996: 73).

Слияние методов китайской живописи и юхуа обнаруживает написанное маслом двумя годами ранее полотно «Желтая река / Хуанхэ» 黃河 (1993 г., холст, масло; размеры: 61×80 см [У Гуаньчжун... 1996: 17]). Картина воспроизводит вид водопадов Желтой реки, но кажущейся бессюжетностью напоминает живописную абстракцию. У Гуаньчжун передал здесь массивную тяжесть речного потока: желтизна вод выглядит как текущая глина или золотистая лава, наступающая на зрителя, и только края картины будто спасают от опасности оказаться во власти Желтых вод. Поднятая к верхней кромке полотна линия горизонта не позволяет рассмотреть «с высоты птичьего полета» ничего, кроме течения самой реки, в которой даже не отражается небо; в нижней части картины видны два скалистых уступа, похожих на драконьи клыки. По убеждению китайского искусствоведа Лан Шаоцзюня, художник изобразил реку так, что ее воды, кажется, «низвергаются с неба» (Three... 1997: 352, № 324). Но в реальности река, заполняющая всю поверхность полотна, замещает собой и Небо, и Землю. Течение обозначено несколькими мазками белил, местами наложенных, как лессировки, полупрозрачных или просвечивающих сквозь слой желтой краски. Полотно отличают тонкость и точность работы кистью, чистота и цельность колорита, присущие авторскому стилю У Ганьчжуна. Эстетика произведения несколько смягчает ощущение безысходности, возникающее от вида этой китайской Леты – реки времен.

Некоторые ландшафты, созданные тогда же У Гуаньчжуном в технике гохуа, еще больше сближаются с абстракциями, хотя, по сути, выступают видами китайской природы к югу от реки Янцзы. Например, горизонтальный свиток «Баньян/Жуншу» 榕樹 (1992 г.;

бумага, тушь, краски; 68,5×138 см [Three... 1997: 353, № 325]) изображает огромное тропическое дерево с длинными, подобными лиане ветвями и скрученными корнями. Ветви и корни баньяна переданы кистевыми линиями разной толщины, с использованием туши в нескольких оттенках – от черного до еле заметного серого, что позволяет обозначить пространственные слои композиции. Капли и мелкие мазки черной туши, красной, зеленой, желтой, голубой и сиреневой красок замещают изображения цветочных лепестков и насекомых, как бы кружащих в воздухе. Структура этой работы У Гуаньчжуна напоминает «сеть» *цзин-вэй* (經緯) или «ткань жизни», в которой есть место для всего сущего. (Универсальная сеть с ее взаимно перпендикулярными линиями-осями – продольно-вертикальными, расположенными в меридианном направлении, «небесными» – *цзин* (經) и поперечно-горизонтальными, идущими вдоль параллелей, «земными» – *вэй* (緯) – воплощает основополагающий для китайского менталитета с эпохи древности принцип космического порядка, претворяющего хаос.)

Сравнение китайского и западного абстрактного экспрессионизма обнаруживает и сходство, и различия между ними, поскольку «каждому типу культуры соответствует его тип “хаоса”, который совсем не первичен» и «представляет собой столь же активное создание человека, как и область культурной организации» (Лотман и др. 2010: 505).

Произошедшее на Западе лишь в начале XX в. разделение искусства на предметное («реалистическое») и беспредметное (абстрактное) предварялось открытиями основателя психоанализа Зигмунда Фрейда (1856–1939 гг.), к важнейшим из которых относится догадка о существовании области бессознательного, скрытой в человеческой психике. Создатель аналитической психологии Карл Густав Юнг (1875–1961 гг.) вскоре добавил к находкам Фрейда и фрейдистов собственную теорию коллективного бессознательного. По словам Юнга, «как человеческое тело имеет – независимо от всех расовых отличий – одинаковую анатомию, так же и *psyche* имеет общую основу, независимо от всех различий культуры и сознания», с чем связана возможность межкультурной коммуникации (Юнг 1994: 109).

Отталкиваясь от теории Юнга, можно утверждать, что и появившаяся в его время европейская и американская живопись отразила испытания, переживаемые психикой современного западного человека: ведь «каждый раз, когда индивидуальное сознание, хотя

и ограниченное, но вполне определенное, наталкивается на безграничную область бессознательного, возникает опасность деструктивного влияния последнего на сознание» (Юнг 1994: 128). Устойчивость такого влияния приводит к деформации или даже крушению ментальной структуры. Подобное деструктивное воздействие творческая личность способна преобразовать в экспрессивную и/или абстрактную форму. Живописная абстракция (от лат. *abstractio* – отвлечение) в этом случае подобна отвлечению от «мистического соучастия» (*partipation mystique*) реализма, жестко фиксированного на субъект-объектных связях.

Как полагают некоторые искусствоведы – исследователи западной абстракции, рационально объяснить ее «невозможно, ибо она адресуется к совершенно иному, дословесному уровню психики. <...> Абстрактная картина экспериментирует не с содержанием, а с самой структурой сознания» (Крючкова 1979: 146–147). Вместе с тем произведения абстракционистов порой граничат и с искусством абсурда, то есть по-своему сближаются с поэтикой буддизма чань, для которой одним из объединяющих принципов, присущих «этой на первый взгляд хаотичной вселенной», явилась «бесмыслица» (Блайс 1998: 364). Используя сравнение Р. Х. Блайса, в тех случаях, когда абстрактная живопись (например, у Поллока или де Кунинга) не превращается в «сознательное сопротивление рациональному смыслу, интеллектуальное отрицание интеллекта», художник способен воплотить «дзэн бесмыслицы и бессмыслицу дзэн в ее самых лучших, свежих и естественных проявлениях» (Там же: 366).

В зеркале многовековой культуры Поднебесной новая для западной живописи поляризация предметного и абстрактного направлений может рассматриваться как явление естественное и положительное, свидетельствующее о достигнутой зрелости, способности современного западного искусства к регенерации за счет внутренних ресурсов. Преображение этого искусства, согласующееся с рождением абстракционизма, сродни творческому скачку в формировании человеческой личности.

Иной представляется ситуация в современной китайской живописи, заново осознавшей необходимость обновления с привлечением внешних источников. Творчество У Гуаньчжуна демонстрирует одну из основных тенденций искусства Поднебесной конца XX в., направленную на «снятие противоречий между Востоком и Западом, своим и чужим опытом» (Three... 1997: 354). В начале XXI столе-

тия тем же путем идут мастера живописи соседних стран: так, южнокорейская художница Хван Ын Сон, выставка произведений которой недавно состоялась в Государственном музее Востока (ГМВ, Москва), развивает в технике письма маслом и синтетическими красками стиль жены Поллока – известной абстракционистки Нью-Йоркской школы Лены/Ли Краснер (1908–1984 гг.), создавшей в манере иероглифической абстракции авторскую серию «Маленькие образы» (картон, масло; 1946–1950 гг.) (Гесс 2008: 44–45; Новый... 2019: 36–42, 48–51).

Средствами искусства У Гуаньчжун и его последователи обновляют ментальную связь зрителей с окружающей действительностью. Характерное для современной и, прежде всего, дальневосточной живописи сочетание в одном произведении абстрактного и формального начал отражает способность художников скользить между полюсами бессознательного и сознания, находя дорогу из глубин психики «за гранью интеллекта» в мир повседневный.

Литература

Блайс, Р. Х. (сост.). 1998. *Золотой век дзэн. Антология классических коанов дзэн эпохи Тан*. СПб.: Евразия.

Гесс, Б. 2008. *Абстрактный экспрессионизм*. М.: Taschen, ART-Родник.

Крючкова, В. А. 1979. *Социология искусства и модернизм*. М.: Изобразительное искусство.

Лотман, Ю. М., Иванов, В. В., Пятигорский, А. М., Топоров, В. Н., Успенский, Б. А. 2010. Тезисы к семиотическому изучению культур. В: Лотман, Ю. М., *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки*. СПб.: Искусство-СПб, с. 504–525.

Новый футуризм корейской художницы Хван Ын Сон. 2019. *Каталог выставки Государственного музея Востока*. М.: ГМВ/Культурный центр посольства Республики Корея в Российской Федерации.

Рид, Г. 2009. *Краткая история современной живописи*. М.: Искусство-XXI век.

У Гуаньчжун хуйхуа юй цзофа [У Гуаньчжун: живописное искусство, управляемое техническим мастерством]. 1996. Пекин: Жэньмин мэйшу чубаньшэ (на кит. яз.).

Цзюши сяньдай чжунго-хуа. Дайбяо цзоцзя чжань. 1990 [Китайская национальная живопись 1990. Выставка сегодняшних мастеров] / Exhibition of Representative Contemporary Chinese Painters'90. Корея: Ханьго цзинцзи синьвэньшэ (на кит. яз.).

Чжунъян мэйшу сюэюань сыши нянь. Цзяоши юсю цзопинь сюань [Сорок лет Китайской центральной художественной академии. Избранные произведения ведущих преподавателей]. 1990. Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ (на кит. яз.).

Элгер, Д. 2009. *Абстрактное искусство*. М.: Taschen, АРТ-Родник.

Юнг, К. Г. 1994. Комментарий к «Секрету золотого цветка». В: Юнг, К. Г., *Йога и Запад*. Серия *Паломничество в страну Востока*. Киев: Airland; Львов: Инициатива, с. 103–156.

China: the Three Emperors (1662–1795). 2005 / ed. by E. S. Rawski, J. Rawson. London: Royal Academy Publications.

Sullivan, M. 1979. *Symbols of Eternity. The Art of Landscape Painting in China*. Oxford: Clarendon Press.

Three Thousand Years of Chinese Painting. 1997. New Haven; London: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press.