Г.К. КОШЕЛЕВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: logomachia@mail.ru

ВАН ХУНФУ
Преподаватель, университет Жайми, Китай
e-mail: whf1930@qq.com

G.K. KOSHELEV
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: logomachia@mail.ru

WANG HONGFU
Lecturer, Zhaimi University, China
e-mail: whf1930@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_407_413

«ЦИНИЧНЫЙ РЕАЛИЗМ» В ЖИВОПИСИ ЮЭ МИНЬЦЗЮНЯ (Р. 1962) КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

«CYNICAL REALISM» IN THE PAINTINGS OF YUE MINJUN (B. 1962) AS A REFLECTION OF THE HISTORICAL TRANSFORMATION OF CHINESE NATIONAL IDENTITY

Статья посвящена творчеству живописца Юэ Миньцзюня — крупного представителя направления «циничный реализм», который в 1990-е годы в своих масштабных полотнах, населенных однотипными гротескными персонажами со смеющимися лицами, отразил кризисный момент в национальной идентичности Китая периода реформ и открытости.
Образ человека, скрытого за обезличивающей маской, неизменно встречающийся в творчестве художника, последовательно прояв-

ляет нивелирование индивидуальности и демонстрирует подвижность рамок этнических и культурных стереотипов. Его художественная практика намечает новые пути развития китайской живописи, раскрывает двойственность международного дискурса современного искусства, расширяет границы художественного языка, предоставляет исследовательский материал для осмысления формирования сегодняшней китайской национальной идентичности в процессе напряженной культурной пересборки.

This article explores the work of Yue Minjun, a leading exponent of the "cynical realism" movement. In the 1990s his large-scale canvases, populated by almost identical grotesque characters with laughing faces, reflected a crisis moment in China's national identity during the Reform and Opening-up period. The image of a person hidden behind a depersonalizing mask is constantly present in the artist's work. It consistently manifests the leveling of individuality and demonstrates the fluidity of the boundaries of ethnic and cultural stereotypes. His artistic practice shows new ways for the development of Chinese painting while revealing the dual nature of the international discourse of contemporary art. It expands the boundaries of artistic language and provides research material for understanding the formation of today's Chinese national identity in the process of intense cultural reassembly.

Ключевые слова: живопись, национальная идентичность, реализм, современное искусство, глобализация.
Keywords: painting, national identity, realism, contemporary art, globalization.

Искусство Китая 1990-х годов под влиянием глобализационных процессов и масштабной реструктуризации культурной жизни было отмечено постепенным вытеснением течения «новая волна 1989» «циничным реализмом». Художники этого направления, используя гротеск и иронию, стремились отразить вакуум культурных смыслов и кризис самоидентификации на фоне общественных реформ. Юэ Миньцзюнь — один из наиболее узнаваемых представителей группы «Четыре известных современных художника Китая» (Чжан Сяоган, р. 1958; Фан Лицзюнь, р. 1963; Ван Гуанъи, р. 1957; Юэ Миньцзюнь, р. 1962). Благодаря однообраз-

ным, переходящим из картины в картину, персонажам, лица которых неестественно искажены улыбкой, трактованной скорее как гримаса смеха, чем искреннее выражение человеческой радости, его творчество предложило действенный визуальный ключ к пониманию эпохи. То ли объятые истерическим хохотом, то ли надевшие раз и навсегда социально поощряемую «дежурную» улыбку-усмешку, фигуры на его холстах представлены с преувеличенными телесными формами, пустыми взглядами и написаны в ярких, подчас едва ли не кричащих цветах. Их можно воспринимать и как опыт иронической деконструкции коллективной исторической памяти, и как живописное воплощение индивидуальных переживаний на фоне бурного развития рыночной экономики.



Рис. 1. Юэ Миньцзюнь (р. 1962). «Свобода ведёт народ», холст, масло, 1995 г., размер 250 х 360 см, частная коллекция

В ходе социальных преобразований Китая после 1990-х работы Юэ Миньцзюня стали восприниматься как выражение кризиса национальной идентичности. Постоянно повторяющиеся усмехающиеся персонажи являются не только отличительной чертой авторского подхода, но и результатом глубокого осмысления кодов местной культуры. Формирование и эволюция этих сквозных персонажей отражают борьбу за отражение культурной идентичности в современном китайском искусстве, ищущем свой путь между глобализацией и сохранением народной самобытности.

Художник использует собственный облик как базовый прототип для массового воспроизведения «усмехающихся масок» на холстах. Повторяющиеся образы стирают уникальность отдельного человека. Например, на картинах «Свобода, ведущая народ» (ил. 1) и «Большое единство» (ил. 2) фигуры собраны в масштабные композиции, напоминающие пропагандистские соцреалистические панно и как будто отражающие эстетику коллективизма, но яркая цветовая гамма, гипертрофированная мимика лиц и преувеличенная жестикуляция свидетельствуют об утрате значимости старых идеологических норм. Стандартные персонажи, индивидуальность которых надежно спрятана под смеющимися «масками», раскрывают обезличенную реальность, символизируя нивели-

рование человеческой личности и потерю субъектности. За комической внешностью смеющихся большеголовых клонов таится трагическое содержание: показная праздничная абсурдность маскирует подавленность исторических травм. На картине «Свалка» (ил. 3) скопление усмехающихся фигур отражает социальные настроения постсоциалистического Китая. При стремительном экономическом росте люди испытывают растерянность из-за отсутствия стабильных ценностных ориентиров, поэтому улыбка превращается как в инструмент самозащиты, так и внешнее мимическое проявление общей культурной дезориентации.



Рис. 2. Юэ Миньцзюнь. «Большое единство», холст, масло, 1992 г., размер 190 х 200 см, частная коллекция



Рис. 3. Юэ Миньцзюнь. «Свалка», акрил на холсте, 2003 г., размер 198,9 х 278,5 см, частная коллекция

Унифицированные персонажи Юэ Миньцзюня получили признание на мировом арт-рынке во многом благодаря точному воплощению идеи «китайскости», которую западные критики интерпретируют как качество политического поп-арта, удовлетворяющее подчеркнуто колониальным ожиданиям от «постсоциалистического зрелища». Однако такое поверхностное прочтение игнорирует отчетливый критический посыл работ художника. Примером служит ироническая переработка классического полотна Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (1830): внешнее заимствование символов западного искусства используется для разрушения экзотизирующего ориенталистского взгляда. В масштабной работе «Я и Пикассо» (ил. 4, 2022 г.) автор трансформирует сцены войны из «Герники» Пикассо, заменяя искалеченные человеческие тела на типичных для себя усмехающихся персонажей.



Рис. 4. Юэ Миньцзюнь. «Я и Пикассо», холст, масло, 2022 г., размер 300 х 740 см, частная коллекция

Дым от взрывов соседствует с цветами, маски хохочущих людей парят над руинами. Подобная абсурдистская деконструкция канонов западного искусства — вызов культурной гегемонии глобализма и лишение модернистского искусства ложного пафоса. Переосмысление мировой художественной классики при помощи представленных в авторской интерпретации национальных символов демонстрирует насильственный характер культурной трансляции в постколониальном мире. Как утверждал Хоми К. Бхабха , стратегия гибридизации позволяет формировать «третье пространство» национальной культуры между глобальными и локальными процессами [1]. Также источником творческих идей Юэ Миньцзюня стали идеи даосизма о добровольном отречении от благ мира, его насмешливое спокойствие перекликается с традицией свободной живописи старых китайских мастеров. При этом насыщенная палитра его работ контрастирует с монохромными тонами китайской туши: ироническое переосмысление национальной эстетики направлено против канонической революционной живописи стиля «яркий цвет, красный тон, гладкая фактура» и критикует визуальную логику потребительского общества.

Поодиночке и целыми толпами кочующие с холста на холст хохочущие, смеющиеся и широко улыбающиеся персонажи, образы которых в своей нарочитой искусственности напоминают скорее изготовленные по единому шаблону пластиковые маски, чем живые человеческие лица, являются живописным воплощением коллективной памяти о событиях

Культурной революции. Если Чжан Сяоган серией работ «Родовые узы» в черно-белой гамме увековечил исторические травмы в строгих портретах, то Юэ Миньцзюнь превращает боль прошлого в тщательно срежиссированный абсурдистский карнавал посредством разветвленной сети цитат и обязательных преувеличенных улыбок, используемых и как смысловой акцент, и как формальный ритмический паттерн. Сознательный антипсихологизм трактовки образа и лишение сюжета драматизации отнюдь не стирает память об исторических трагедиях прошлого, но при помощи иронического остранения выражает травмы коллективного сознания — как показывает Юэ Миньцзюнь, после разрушения традиционных этических норм потребительская культура западного образца не смогла заполнить образовавшийся ценностный вакуум.

Авторский вариант «циничного реализма» Юэ Миньцзюня является важнейшим моментом художественного осмысления общественно-культурной ситуации в Китае периода реформ и открытости. Преобразуя личный опыт в выразительную визуальную метафору, художник при помощи иронии и гротеска фиксирует как стереотипные черты национального характера, так и его подвижность, гибридность и незавершенность в актуальных исторических условиях. Его художественная практика расширила границы языка современной китайской живописи и дала критическую базу для обсуждения болезненного вопроса: что же такое «китайскость». Национальная идентичность не является неизменной категорией, она формируется на перекрестке индивидуального опыта художника и социальных проблем эпохи. В эпоху глобализации необходимо глубже изучать культурные различия, учитывать многообразие и сложность форм их реализации.

Творчество Юэ Миньцзюня предложило новый путь развития для китайской живописи 1990-х годов. Отказавшись от нарративов, строго ориентированных на западного зрителя, художник обращается к телесной микрополитике и личному переживанию для изображения противоречивой подвижности этнической принадлежности. Такой подход разрушает бинарные оппозиции «Восток — Запад», «традиция — современность» и соответствует концепции «антисовременной современности», сформулированной ученым Ван Хуэем: на основе локального опыта возможна множественная интерпретация модерности в условиях глобализации [2].

Коммерческий успех произведений (аукционная цена картины «Казнь» составила 5,9 миллиона долларов США) раскрывает двойную при-

роду национального искусства в международном культурном пространстве: оно одновременно выступает объектом потребления для китайского зрителя и полноправным участником глобального художественного процесса. Такая противоречивость способствовала переходу современного китайского искусства от пассивной описательности к экспансивной репрезентации и создала новый культурный ресурс для построения национального самосознания.

Живопись Юэ Миньцзюня пластически и образно интерпретирует социальные метаморфозы Китая в реформенные годы после 1990-х. Объединяя коллективный опыт и личные переживания в емкую ироническую метафору, художник разрушает концепцию фиксированной национальной идентичности, раскрывая её подвижность и незавершённость.

Список литературы:

1. *Чжан Юэ*. Построение «третьего пространства» через гибридизацию: магистерская диссертация по специальности «Английский язык и литература». — Баодин: Хэбэйский университет, 2014.

2. *Ван Хуэй*. Освобождение объекта и вопрос о модерности: размышления над монографией «Возникновение современной китайской мысли» // Открытое время. — 2008. — № 2. — С. 73–87.

3. *Юэ Миньцзюнь*. Автобиографические заметки: ценность искусства и коммерциализация // Искусствоведческие материалы. — 2016. — № Z3. — С. 81–83. — DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2016.z3.023.

4. *Юэ Миньцзюнь*. Несколько слов о собственных работах // Искусствоведческие материалы. — 2016. — № Z3. — С. 84–85.

5. *Чэнь Цзинша*. Метафора и рефлексия: анализ произведений Юэ Миньцзюня // Руководство по изобразительному искусству. — 2014. — № 4. — С. 73–80.

6. *Homi K. Bhabha*. The Location of Culture. — London; New York: Routledge, 1994.

7. *Гуань Юй*. Исследование феномена «маски» в современном китайском искусстве: докторская диссертация по специальности «Теория литературы и искусства». — Шанхай: Шанхайский педагогический университет, 2019.