ГУН ЮЙСЯН

Аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: gongyuxiang6540@qq.com

В.Н. ГУСЕЙНОВ

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

GONG YUXIANG

Postgraduate student of the Department of Art History and Humanities of Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: gongyuxiang6540@qq.com

V.N. GUSEYNOV

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Art History and Humanities of Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_1_412_423

ЭВОЛЮЦИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОГО И ИНДУСТРИАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА В ЖИВОПИСИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО КИТАЯ

THE EVOLUTION OF THE URBAN AND INDUSTRIAL LANDSCAPE IN THE PAINTING OF SOCIALIST CHINA

В статье показано, что, хотя история урбанистического и индустриального пейзажа в живописи социалистического Китая глубоко индивидуальна и отражает своеобразие культурной, идеологической и политико-экономической ситуации в стране, она сохраняет целый ряд примет, роднящих ее с европейским урбанистическим ландшафтом: город, являясь центром цивилизации, рождает множество социальных проблем, и особен-

но чутко они воспринимаются художниками-урбанистами; их творчество, вдохновленное сочувствием к населению, ведет к существенным идейно-философским обобщениям, имеющим отношение к судьбам страны и даже всего мира.

The article shows that although the history of the urban and industrial landscape in the painting of socialist China is deeply individual and reflects the originality of the cultural, ideological and political-economic situation in the country, it retains a number of features that make it related to the European urban landscape: the city, being the center of civilization, gives rise to many social problems, and they are especially sensitive perceived by urban artists; their work, inspired by sympathy for the population, leads to significant ideological and philosophical generalizations relevant to the fate of the country and even the whole world.

Ключевые слова: китайский городской пейзаж, китайский урбанистический пейзаж, китайский промышленный пейзаж, китайский индустриальный пейзаж.
Keywords: urban landscape in China, industrial landscape in China.

Вхождение урбанистического и индустриального пейзажа в художественную культуру Китая началось в период так называемого «Семнадцатилетия», которым обозначено время между созданием государства Нового Китая в 1949 году и Культурной революцией в 1966 году. Выдвинутый тогда лозунг «изменить свой образ мышления, обратиться к массам, прославлять новый Китай и отображать процесс строительства новой страны» (здесь и далее перевод с китайского языка на русский мой – Г.Ю.) [1] инициировал появление «новой китайской живописи», призванной создать новую социальную и культурную идентичность, научить трудящихся любви к своей родине и ее руководителям художественными средствами живописи [2]. Традиционное пейзажное искусство соединялось с образами социалистической стройки, меняющих исторический облик городов, памятных мест революции [3], получив обобщенное название «красные пейзажи». К наиболее ярким жанровым чертам «красных пейзажей» относятся панорамные композиции, открывающие зрителю с высоты птичьего полета необъятные просторы родной страны. Это художе-

ственное решение позволяло показать приметы развернувшейся по всей стране социалистической стройки: города с густой сетью улиц и мозаикой домов, необъятные пространства сельскохозяйственных угодий, которые должны было вызвать в массах чувство радостного удовлетворения плодами их трудовых усилий, усилить энтузиазм, укрепить уверенность в завтрашнем дне.

«Семнадцатилетие» нуждалось в «большой живописи» и вдохновляющих образах. Если прежде художники изображали Пекин как «древнюю столицу» страны (например, в картинах «Храм небес» Гуань Гуанчжи, «Весна в Летнем дворце» Хань Цзиншэна и др.), то «красный пейзаж» служил визуализации ее исторической трансформации в «новый Пекин». Одна из репрезентативных «красных» урбанистических работ этого периода — картина «Весна в столице». Эта картина была написана шестью художниками Пекинской академии китайской живописи: Гу Ичжоу (古一舟, 1923–1987), Хуэй Сяотун (惠孝同, 1903–1979), Чжоу Юаньлян (周元亮, 1904–1995), Тао Ицин (陶一清, 1914–1986), Хэ Цзинхань (何镜涵, 1923–2008) и Сун Цюаньсен (松全森, 1925). Полотно — 46 м в длину и 1 м в ширину — должно было впечатлить зрителя уже своим размером. На нем изображены строившиеся в Пекине к 10-й годовщине основания Китайской Народной Республики масштабные архитектурные объекты, известные под общим названием «Десять великих зданий нового Китая», такие как Большой зал народных собраний, Музей истории Китая и Музей китайской революции, Дворец национальной культуры, Пекинский железнодорожный вокзал, Национальный сельскохозяйственный выставочный центр и Пекинский рабочий стадион и др. Несмотря на то, что некоторые из перечисленных знаковых строений к моменту работы над картиной еще не были завершены, художники, которых торопили завершить работу

Рис. 1. Гу Ичжоу, Хуэй Сяотун, Чжоу Юаньлян, Тао Ицин, Хэ Цзинхань, Сун Цюаньсен. «Весна в столице». Фрагмент картины 1 (1959)

Рис. 2. Гу Ичжоу, Хуэй Сяотун, Чжоу Юаньлян, Тао Ицин, Хэ Цзинхань, Сун Цюаньсен. «Весна в столице». Фрагмент картины 2 (1959)

в срок, рисовали некоторые здания по архитектурным чертежам и моделям. Основной замысел этой картины понять нетрудно: «весна» обозначала не столько время года, сколько начало новой жизни.

В 1953 году Мао Цзэдун обратился к нации с призывом учиться у Советского Союза. Речь шла о задаче первостепенной важности — о переходе аграрной страны к масштабной индустриализации, которая должна была сопровождаться ростом городов, развитием транспорта, науки, культуры и образования. В этот исторический момент не только промышленное и сельскохозяйственное производство строились по образу и подобию советского опыта — принципы художественного творчества и литературной пропаганды также были заимствованы у СССР. Метод «социалистического реализма» как программа позитивного изображения реальности, оптимистического взгляда в будущее и служения строительству социализма искусством [4] был широко признан и поддержан руководством нового Китая, что не могло не отразиться в творчестве китайских художников [5].

В соответствии с новой идейной программой, менялась тематика, формы художественной выразительности и техника изображения. Художники, обратившись к выполнению социального заказа, писали образы обновляемой индустриализацией страны «идеальной кистью». В это время в живописные ландшафты аграрного Китая вторгаются дымящие трубы фабрик, плотины гидроэлектростанций, панорамы больших строек. Эти промышленные пейзажи, неизвестные традиционной китайской живописи, были знамением Нового Китая, вдохновлявшим художников в 1950-е годы: Цзун Цицян (宗其香, 1917–1999) пишет такие работы, как «Строительство Пекинского выставочного центра» и «Строящийся Пекинский выставочный центр»; Фэн Факсюн (冯法祀, 1914–2009) создает

картину «Шицзиншаньский металлургический завод»; Фу Баоши (傅抱石, 1904–1965) пишет «Оду Юхуатаю», где рассказывает о превращении Нанкина в промышленный город, соединяя на одном полотне исполненный экспрессии памятник мученикам революции с видами далекого города, в котором доминируют заводские и фабричные постройки.

Художественными источниками к изучению истории Китая тех лет могут считаться картины «Поднимите свою руку» и «Стальной лес» работы Сюй Синчжи (许幸之, 1904–1993), картина «Столица железа и стали» кисти Гуань Шаньюэ (关山月, 1912–2000), работа «Рост нового промышленного города» Лу Яньшао (陆儼少, 1909–1993), произведение «Утро в химическом городе» Фу Баоши (傅抱石, 1904–1965).

Знаменателен и выбор названий этих картин: названия вроде «Стальной город», «Развивающийся промышленный город», «Химический город» носят обобщающий характер и могут быть использованы для обозначения многих подобных промышленных районов, что отвечало художественной задаче полотен. Так, например, термин «стальная столица» мог охватывать несколько разных городов, таких как Аньшань, Баотоу, Ухань и т.д. Название «Угольная Столица» могло указывать на Фушунь, Датун, Пинсян и другие города. Кроме того, использование обобщенных номинаций вместо реальных названий городов позволяло лучше доносить до зрителя идею всеобщего промышленного подъема в стране, что было особенно важно для населения тех регионов, где еще не появились такие промышленные гиганты, как в Пекине и в Нанкине. Названия служили правильному представлению о стремительном и неуклонном развитии страны, о значимых социальных изменениях, которые должны были вызывать понимание, интерес и сочувствие трудовых масс.

Рис. 3. Сюй Синчжи. Стальной лес (1962)

Эпоха Культурной революции в Китае (1966–1976) наложила печать времени на творчество художников, испытавших крайнюю степень политического, идеологического давления и административного контроля, что привело к однообразию тематики и скудости выразительных средств художественного твор-

чества. Художественная культура того времени представляла собой набор живописных шаблонов и тематических клише, которые можно обобщенно назвать изображением «уникального», «красного, светлого, яркого» и эмоционально «фальшивого, большого, пустого». Это был пропагандистский художественный нарратив эпохи Культурной революции, который исключал индивидуальные стилевые и тематические решения, что сегодня воспринимается как политический фарс. Идеологическому переосмыслению был подвергнут традиционный жанр китайской народной живописи няньхуа (年画 — «новогодняя картина»). Потеряв связь с народным искусством, она определила праздничный колорит и тематику живописи эпохи Культурной революции. Цветовая схема няньхуа «красный, светлый, яркий» проникла и в городской пейзаж: здесь можно найти цветовую гамму няньхуа, благодаря которой обеспечивались доходчивость сюжета и политико-идеологического задания картины.

Рис. 4. Чжан Юцин. Первый мост через Янцзы (1960)

Рис. 5. Чжан Юцин. Деревня Дажай (1975)

Чжан Юцин (章育青, 1909–1993) был профессиональным художником няньхуа [6]. Его работа «Нанкинский мост через реку Янцзы» была посвящена первому двухъярусному железнодорожному и автомобильному мосту, построенному китайскими специалистами без зарубежной помощи. Мосты, можно сказать, стали визуальным символом Нового Китая в промышленных пейзажах времени, символом новой жизни и средством формирования новой социалистической национальной идентичности китайского общества.

Обилие красных флагов, яркие цвета, лозунги свидетельствуют о том значении, какое придавалось пропаганде революционного духа и про-

мышленных достижений времени. Изображение ликующих масс и трибун с вождями революции и многоярусный мост должны были символизировать дух народного единства и достижения промышленного прогресса.

Картина Чжана Юцина «Деревня Дажай» воплощает прогрессивную урбанистическую модель эпохи Культурной революции: смычка города и деревни, промышленное развитие сельской местности, превращающейся на глазах в оборудованный по городскому типу локус.

Эстетика времени была эстетикой праздника, в основе которого лежали излюбленные театрализованные сценарии, герои и сюжет которых просты и доступны пониманию зрителя. Внушение политической идеи осуществлялось с помощью гипертрофированного изображения сцен счастья, скрывающих жестокую реальность времени. Потеря связи с реальной жизнью и отсутствие подлинных эмоций — характерная черта «лубочного» (псевдонародного) промышленного пейзажа эпохи Культурной революции.

Новый этап в становлении урбанистического пейзажа приходится на 1977–2000 годы.

В 1978 году в Китае были созданы пять специальных экономических зон, что существенно ускорило урбанизацию. Парадоксальным образом развитие технологий и науки вело к эмоциональной атрофии, духовному одиночеству и ощущению краха гуманистических ценностей, религиозных убеждений, традиционной этики и морали у населения мегаполисов, что предопределило особенности художественного урбанизма того времени. Отказавшись от создания возвышенных образов строителей нового общества и героизации социалистической индустриализации и урбанизации, художники обратились к реальным проблемам большого города и его населения. Их внимание привлекли обычные люди в различных жизненных ситуациях, что способствовало появлению таких живописных стилей, как «Искусство шрамов» и «Вернакулярный реализм». В них нашел выражение тот тип художественной визуализации пространства, который отвечал драматической эпохе расцвета современного промышленного города. В работах У Гуаньчжуна (吴冠中, 1919–2010) этого периода, таких как, например, «Река Шаосин» и «Дом на воде», поиски новых возможностей языка масляной живописи обнаружили себя во всей возможной полноте. Отказ от политической пропаганды позволил У Гуаньчжуну вернуть характерное для китайской традиции «чувство формы» и обратиться к традиционной китайской тушевой живописи.

Зачарованность новыми техническими возможностями меняла художественную оптику живописцев, что привело к изменениям в живописных образах города. Небоскреб становится символом современного мегаполиса и визуальным впечатлением, определившим специфику живописного урбанизма 1980-х годов. Такова картина Сонг Юминга (宋玉明, 1954 г.р.) «Особняк Диванг в Шэньчжэне», подчеркивающая перепады городских высот растущего и развивающегося Шэньчжэня. Картина У Гуаньчжуна «Городская ночь» также художественно эксплуатирует тему вертикали и горизонтали городского пейзажа с помощью линий, созданных кистью и тушью.

Рис. 6. У Гуаньчжун. Берег реки Шаосин (1977)

Напряженное движение транспорта также становится частью урбанистических пейзажей того времени. Например, в картине Вэй Цимэя (韦启美, 1923–2009) «Эстакада», написанной маслом в 1981 году, использован принцип живописной метонимии: вместо панорамы величественной эстакады представлен ее фрагмент, обращенный к урбанистическому воображению зрителя, призывающий его достроить образ напряженного городского траффика. Редкие белые облака на ясном небосклоне, вдалеке электрические столбы и городские окраины создают на картине ощущение большого пространства, которое усиливают данные крупным планом проходящие под эстакадой строители в касках. Художник использует ясные и ровные линии, закрашивает большую поверхность эстакады желтовато-серым холодным цветом, перекликающимся с голубым небом, структурируя образ, символизирующий модернизацию китайских городов.

В XXI век китайская урбанистическая живопись развивается в соответствии с призывом третьего пленума 2003 года ЦК КПК 16 созыва к созданию «ориентированной на человека» концепции научного развития. Дискуссии о гуманизме, о праве на субъективность способствовали росту внимания к социальной среде, к социальному и культурному дисбалансу города и села, к социальным переменам, вызванным экспансией урбанизма, что не могло не отразиться в современной китайской живописи. Одна группа художников выступила сторонником урбанизации, своим творчеством привлекая внимание ее к материальным плодам; другая критиковала урбанизм, показывая кризис природной среды вследствие прогресса

градостроительства. Созданные ими произведения стали не только проявлением беспокойства о будущем человека и его среды обитания, но и опытом представления собственной точки зрения, своего отношения к миру.

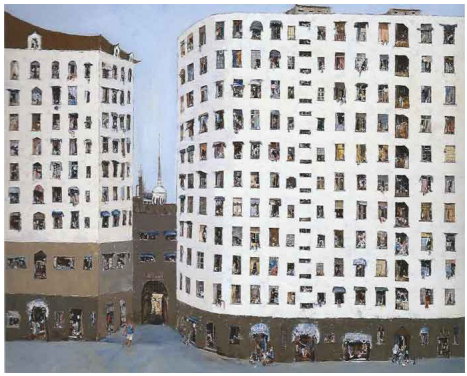

Рис. 7. Ду Хайцзюнь. Жизнь в большом городе (2008)

Ду Хайцзюнь (杜海军, 1978 г.р.), сочетая пленэрную живопись с абстракцией, изображает отдельно стоящие здания с множеством темных прямоугольников окон, добиваясь соединения ощущения прогресса и социальных проблем и противоречий мегаполиса.

Он не ищет для своих картин выразительной городской архитектуры, не выбирает культовых зданий, но пишет будничные здания – большие городские жилые постройки с обилием больших и маленьких окон, которые становятся отражением состояния, мысли и эмоции тех, кто населяет эти здания и эти серые города.

Картины Ду Хайцзюня из серий «Цвет ночи», «Символ города», «Большой кусок стекла», «Квадратная жизнь», «Белая сетка» посвящены городской архитектуре: жилым домам, общежитиям, офисам, обобщающим и одновременно конкретизирующим обыденную жизнь городской коммуны.

Картины Сюй Чжанвэя (许章伟, 1975 г.р.), написанные маслом, в основном, посвящены городским пейзажам, изображающим здания, улицы, мосты и строительные площадки в городах. Серия «Пейзаж большого времени», созданная в 2010-х годах, включает масляные городские пейзажи «Новая эра» и «Серия пейзажей». В картине «Серия пейзажей, № 80» изображены высотные здания, как бы нависающие над зрителем; живописи свойственны крупная текстура и мазки кисти, подчеркивающие масштабность и величественность новых городских строений. В цветовой гамме преобладают черный, белый и серый цвета, которые в сочетании с крупными цветами и резкими линиями передают холод стали и бетона городских джунглей.

В отличие от Ду Хайцзюня и Сюй Чжанвэя, городские темы Сюй Сяоянь (徐晓燕, 1960–2012) сосредоточены на экологических проблемах. Предметом ее изображения становится линия соприкосновения города и сельской местности. На таких полотнах, как «Лунная бухта», «Весна бабочек» и «Цуйцяо», изображены зловонные мусорные кучи, сточные канавы, мосты, запруженные транспортом. Романтика названия этих картин контрастирует с их содержанием, напоминая о прежней гармонии сельской жизни и заставляя задуматься о влиянии урбанизма на окружающую среду.

Экологические проблемы больших городов приводят к тому, что люди в них задыхаются и жаждут глотка свежего воздуха — все это создает мрачную депрессивную атмосферу, создает чувство тревоги и желание встать на защиту природной среды во имя выживания людей. И хотя урбанизация была для Китая значительным шагом вперед в улучшении условий существования массы людей, тем не менее, с ней связано появление неизвестных прежде социальных и экологических проблем, ставших важными темами в их художественном творчестве.

Изменение потребностей растущего современного города привело к непрерывному сносу и реконструкции старых промышленных объектов. Города наполнились промышленными руинами, ставшими для многих художников источником вдохновения. В ранний период становления Нового Китая, благодаря политике индустриализации, многие Северо-Восточные регионы были превращены в крупные базы тяжелой промышленности. Однако в условиях реформ эти крупные промышленные зоны пришли в упадок, были заброшены и начали разрушаться. Руинизированные индустриальные пейзажи воспринимаются современными художниками с чувством ностальгии и с желанием встать на защиту людей: снос фабрик привел к серьезным социальным проблемам, безработице, трудовой энтузиазм сменился разочарованием, потерей жизненных ориентиров, надежд на лучшее будущее. Бурлящая рабочая жизнь развивающегося Нового Китая здесь стала воспоминанием. Многие художники в пришедшем в запустение промышленном пейзаже стремились запечатлеть эти чувства и переживания, воскресить воспоминания о величественном прошлом страны и ее тружеников. Цуй Гуотай (崔国泰, 1964 г.р.) был свидетелем конца модернизации, когда сравняли с землей большие промышленные здания 1980-х годов, заменив их коммерческими и жилыми постройками, торговыми центрами и офисами. В работах «Большая красная фабрика», «Уничтожение плавильных заводов», «Старая столица»

чувствуется благоговение перед огромными масштабами и мощью прежних городских промышленных строений, превратившихся в руины.

Рис. 8. Цуй Гуотай. Ограждение вокруг завода (2004)

На картине «Большая крыша фабрики» композиционное решение оставляет небо на заднем плане белым, создавая впечатление традиционной китайской живописи. Стены фабрики разрушены ветром и дождем, но под карнизом мы можем смутно разглядеть лозунг, призывающий к упорному труду. Под лозунгом — ряд больших разбитых оконных стекол, а в левом нижнем углу — заросли сорняков и три качающихся тростника, символизирующие упадок фабрики и придающие пейзажу депрессивный вид. Лозунг напоминает о временах сталелитейного бума того времени, когда рабочие ударно трудились в шуме и жаре работающего оборудования. Времена изменились, рабочие были уволены и покинули эти места, но лозунг напоминает о героическом прошлом страны и трудовом подвиге китайского народа [7].

Промышленные объекты в урбанистических пейзажах являются визуальными свидетельствами изменений в судьбах города и жизни городского населения, еще раз подтверждая, что город является самым ярким маркером исторических изменений и смены культурных эпох, а расцвет промышленного производства и появление новых технологий сопровождаются глубоким отчуждением людей друг от друга, социальным одиночеством и войной всех против всех: «Это жестокое равнодушие, эта бесчувственная обособленность каждого человека, преследующего исключительно свои частные интересы, тем более отвратительны и оскорбительны, что все эти люди скопляются на небольшом пространстве. И хотя мы и знаем, что эта обособленность каждого, этот ограниченный эгоизм есть основной и всеобщий принцип нашего современного общества, всё же нигде эти черты не выступают так обнажённо и нагло, так самоуверенно, как именно здесь, в сутолоке большого города. Раздробление человечества на монады, из которых каждая имеет свой особый жизненный принцип, свою особую цель, этот мир атомов достигает здесь своего апогея», — так охарактеризовал эти процессы современник эпохи расцвета капиталистического города, тонкий социолог и глубокий мыслитель Ф. Энгельс [8].

Таким образом, хотя история урбанистического промышленного пейзажа в китайской живописи XX–XXI веков глубоко индивидуальна и отражает своеобразие культурной, идеологической и политико-экономической ситуации в стране, она сохраняет целый ряд примет, роднящих ее с европейским урбанистическим ландшафтом: город, являясь центром цивилизации, рождает множество социальных проблем, которые особенно заметны художникам-урбанистам и которые одухотворяют их творчество сочувствием к населению и ведут к существенным идейно-философским обобщениям, имеющим отношение к судьбам страны и даже всего мира.

Примечания:

1. *Чжу Ша*. Советское искусство и новая китайская масляная живопись. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2013. — С. 18. 朱沙. 苏联美术与新中国油画 [M]. 南京：东南大学出版社，2013：第18页.

2. *Е Цянюй*. Представляем Пекинское общество по изучению новой китайской живописи // People's Daily. — 1953. — 28 апреля. 叶浅予：《介绍“北京新国画研究会”》，《人民日报》，1953年4月28日。

3. *Цзоу Юэцзинь*. История изобразительного искусства нового Китая, 1949–2000. — Чанша: Хунаньское изобразительное искусство, 2002. — С. 51–54. 邹跃进. 《新中国美术史，1949–2000》. 长沙：湖南美术出版社. 2002年. 第51 - 54页.

4. Соцреалистический канон // Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000. — 1040 с.: ил.

5. *Лу Пэн*. История китайского искусства в XX веке. — Пекин: издательство Пекинского университета, 1-е издание, декабрь 2006. 吕澎《20世纪中国艺术史》. 北京：北京大学出版社出版. 2006年.

6. URL: https://baike.baidu.com/item/章育青/4414045 (дата обращения: 21.04.2024).

7. *Тянь Япин*. Исследование духа реализма в картинах Цуй Гуотая на промышленную тематику // Юго-Западный университет, 2019. 田娅萍. 崔国泰工业题材绘画中的现实主义精神研究 [D]. 西南大学, 2019.

8. *Энгельс Ф.* Положение рабочего класса в Англии // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе. Том 2. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. — С. 264.