Хань Юйфэн

ИССЛЕДОВАНИЕ ЖИВОПИСИ ЖЕНСКОГО ДВИЖЕНИЯ КИТАЯ

Работа представлена кафедрой художественного образования и музейной педагогики. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С. А. Гончаров

В статье выделяются и анализируются три типа женщин-художниц первой половины XX в. Особое место занимает искусствоведческий анализ живописных произведений эпохи Мао Цзэдуна, связь живописной эстетики с идеологией и политикой. Дается целый ряд точных и убедительных характеристик и объяснений живописного творчества этой эпохи, особенностей гендерной проблематики.

Ключевые слова: живопись женского движения, статус и роль, коммунистическая партия Китая, художница.

The three types of women-painters of the first half of the 20th century are distinguished and analysed in the paper. Special attention is given to art analysis of paintings of the Mao Zedong epoch, the connection of art aesthetics with the ideology and politics. The author of the work presents a number of exact and convincing characteristics and explanations of painting of the epoch and features of the gender problematics.

Key words: painting of the women's movement, status and role, communist China, woman-painter.

В ранней истории изобразительного искусства в Китае женщина фигурировала как объект наблюдения и изображения. Женщины-художницы, как и женское искусство, занимали скорее подчиненное, второстепенное положение в патриархальном обществе. Не имея собственной индивидуальности, они пользовались готовыми формами и средствами выражения «мужской» живописи, им не хватало творческой самостоятельности. В начале XX в., на фоне серьезных общественных потрясений историческая роль китайской женщины стала одним из насущных вопросов эпохи. Вслед за пробуждением самосознания у «мыслящих» женщин, обретением ими свободы в суждениях и раскрепощением их индивидуальности женщина вышла за пределы «женской половины[дома]» и с невиданной ранее активностью проявила себя в искусстве [1].

Тем не менее бросается в глаза, что путь женщины к освобождению был пройден ею в основном благодаря воздействию внешних сил. В ходе реформ конца XIX в., которые представляли собой масштабное просветительское движение, в отношении женского вопроса был выдвинут недвусмысленный лозунг: «Прекратить бинтование ног, создавать

женские школы», призывавший отбросить многовековой жестокий обычай, чтобы освободить женщин от телесных страданий и через создание женских школ научить их мыслить, чтобы раскрепостить их сознание. Реформаторы стремились изменить положение, когда около половины населения Китая не имело права заниматься никакой общественной и трудовой деятельностью и вынужденно существовало за счет мужчин. Они хотели видеть китайских женщин свободными, способными самостоятельно зарабатывать на жизнь и нести ответственность за свою судьбу, т. е. равными по статусу мужчинам.

Тем не менее сознательность китайских женщин пробудилась на волне борьбы просветителей за женские права в то время, когда китайский народ оказался перед лицом небывалого доселе кризиса, поэтому собственно женский вопрос никогда не был для них первостепенным. «Почти все коллективные женские выступления были тесно связаны с “нависшей [над Китаем] угрозой”, с “судьбой страны”, в ключевые моменты истории женщины поднимались на защиту не собственных прав и интересов, а интересов и будущего всего китайского народа. Женские объединения, созданные в первой половине XX в., имели, по сути, националистическую окраску и характер. И хотя назывались они “женскими” организациями, и женщины действительно создавали их и входили в их состав, но целью создания почти всегда была борьба за сохранение целостности и национального самосознания, за развитие и процветание Китая, в самой их основе отсутствовало стремление к феминистическим идеалам» [2].

В то же время мужчины боролись за освобождение женщин также не столько во имя собственно женских интересов, сколько с целью обретения в женщине «незаменимого помощника», с целью сделать их вспомогательной силой в собственной борьбе за создание сильного национального государства. «Только разделив с мужчиной горести и радости, трудности и неудачи борьбы за спасение национального государства, оказавшегося перед лицом опасности, только тогда она сможет пользоваться одинаковыми с ним гражданскими правами» [3].

Несомненно, освобождение женщины во имя интересов страны все же заставило ее выйти за пределы семьи, постепенно избавиться от иждивенческой психологии, воспитать в себе индивидуальное самосознание. Во время «движения четвертого мая» («движения за новую культуру») китайские женщины еще острее осознали необходимость свержения патриархальных порядков, критику традиционных взглядов. Их усилия в борьбе за право на свободу заключения брака, свободу общественных отношений, право совместного обучения мальчиков и девочек, право на экономическую самостоятельность и поиск работы значительно изменили место и роль женщины в обществе. Женское искусство XX в. также развивалось на фоне и под влиянием борьбы за освобождение женщин.

Первая половина XX столетия – период наибольшей общественной свободы за всю недавнюю историю Китая, когда в ходе Синьхайской революции под предводительством Сунь Ятсена было свергнуто феодальное Цинское правительство и в 1911 г. учреждена республика. Вскоре после этого «движение четвертого мая» бросило вызов традиционной культуре, и это также способствовало наступлению периода процветания для новой культуры и нового искусства. В этот период либерализации культуры женское искусство развивалось особенно активно.

Можно выделить три типа женщин-художниц этого периода: первый – это художницы, всецело поглощенные идеей

социальной революции, служащие идеалам преобразования общества; ко второму можно отнести тех, кто под влиянием просветительских идей движения за новую культуру посвятили свое творчество созиданию этой «новой культуры»; наконец, третьи рассматривали искусство как способ познания мира и самосовершенствования и составили изысканное и изящное направление «художниц женских покоев».

Среди представительниц первой группы художниц, служивших своим творчеством делу революции, следует выделить Хэ Сяннин и Ся Пэн.

Хэ Сяннин (1878–1972) на протяжении всей жизни была прежде всего революционеркой. С юных лет она в таком качестве принимала участие в политических и общественных движениях. В молодости она вступила в Союзную лигу (Политическое объединение, предшественник партии Гоминьдан) и стала супругой одного из основателей Гоминьдана, Ляо Чжункая. При Сунь Ятсене она занимала посты члена исполнительного комитета партии и главы министерства по делам эмансипации женщин. После образования КНР последовательно занимала посты члена Центрального народного правительства, заместителя главы Постоянного комитета ВСНП, заместителя председателя Всекитайского комитета НПКСК. Но в то же время Хэ Сяннин – профессиональный художник, выпускница художественных курсов. В 1908 г. она изучала изобразительное искусство в Японии. За свою жизнь художница создала немало выдающихся произведений. В 1960 г. она стала вторым в истории председателем Всекитайского союза художников. Эта художница хоть и не создала в своем творчестве ничего принципиально нового, тем не менее смогла преодолеть упаднические тенденции в творчестве предшественников и выразить в своих работах чаяния и надежды, а также величие революционного деятеля. В ее работе 1914 г. «Лев» величественная и спокойная поза лежащего животного, его поднятая голова намекают на пробуждение китайского народа, выражают надежду на возрождение страны. Художница следует реалистическим изобразительным методам нового японского искусства и на фоне стандартизованных живописных работ конца эпохи Цин, написанных в традиционном стиле (так называемая «живопись образованных людей»), создает впечатление новизны и принадлежности совсем другой эпохе.

Ко второму типу художниц по большей части относились те, чье мировоззрение сложилось под влиянием идей новой культуры, «женщины нового поколения». Их позиция по отношению к традиционной культуре стала причиной того, что обращение к приемам традиционной живописи для них стало невозможным. Многие из них на волне «изучения Запада» искали свой творческий путь в новом искусстве западного образца. Среди таких художниц упоминания заслуживают Пань Юйлян, Цю Ди, Сунь Доцы. Все они обладали выдающимися способностями, и вклад их в развитие нового для Китая направления – масляной живописи на начальном этапе его истории – отнюдь не меньше, чем заслуги их современников – мужчин.

Пань Юйлян (1899–1977) выделяется на фоне художниц первого поколения, работавших в технике масляной живописи, богатством и художественной ценностью своего творческого наследия. Она пережила нелегкие времена, родившись в бедной семье и рано осиротев. С восьмилетнего возраста девочка воспитывалась в семье дяди со стороны матери, а в 14 лет была продана в публичный дом, где пережила ужасы и надругательства. В 17 лет была выкуплена начальником

таможни в г. Тунчэн, Пань Цзаньхуа. В 1918 г. поступила в Шанхайский институт изобразительного искусства, в 1921 г. отправилась во Францию, где обучалась в художественных академиях Лиона и Парижа, а в 1925 г., закончив курс с отличием, получила грант и возможность стажироваться в Римской императорской художественной академии. В 1926 г. ее работа удостоилась высшей награды на Международной художественной выставке в Риме. Вернувшись в 1927 г. в Китай, она стала одновременно главой и ведущим специалистом исследовательского отдела живописи Шанхайского института изобразительного искусства и профессором факультета ИЗО Центрального нанкинского университета. С 1929 г. состоялись пять ее персональных выставок (она стала первой современной китайской художницей, удостоившейся персональной выставки). В 1937 г. Пань Юйлян покинула Китай и обосновалась во Франции до конца своих дней.

Творческое наследие Пань Юйлян богато и разнообразно, она работала не только в технике масляной живописи, но и создавала произведения традиционной живописи, гравюры, занималась скульптурой. Ее художественный почерк также менялся и в разные периоды носил следы различных направлений творческого поиска, а также разной степени влияния или сознательного заимствования черт традиционной реалистической живописи, творчества импрессионистов и фовистов. Кроме того, художница пыталась передать в своем творчестве особый, восточный колорит, искала средства для внесения в западное искусство китайских тем и образов. Но, по нашему мнению, главное достоинство живописных работ Пань Юйлян не их художественная форма, а то основное содержание, подсказанное собственным жизненным опытом, которое она так правдиво и без прикрас передает в них. Можно утверждать, что она первая из китайских художниц обратила внимание на собственное «я», на самоощущение современной женщины. Ни до нее, ни долгое время после не появлялось живописных работ, где женский взгляд и женское мировидение ощущались бы так отчетливо. По этой причине ее можно считать не только первой крупной китайской художницей XX в., но и основательницей традиций женского искусства в Китае.

Цю Ди (1906–1958) также прошла в искусстве нелегкий путь. Она, как и Пань Юйлян, пострадала от смуты и неустроенности в обществе и сложной семейной обстановки. Закончив в 1928 г. Шанхайский институт изобразительного искусства, она в течение года обучалась в Японии, а по возвращении на родину трудилась в институте в качестве работника Исследовательского отдела живописи. Позднее художница вошла в авангардистское объединение «Хлынувшие волны» («Цзюэ лань шэ») и на второй его выставке была удостоена главного приза. Ее авангардные взгляды на искусство вполне соответствуют ее образу «женщины нового поколения», боровшейся против консервативных взглядов и пережитков феодализма во время обучения в женском Педагогическом колледже в юности. Ее стиль, сформировавшийся под влиянием постимпрессионизма, носит в то же время отчетливые черты женского характера восточного типа, с его тихой задумчивостью и утонченной изысканностью.

Самой младшей среди художниц этого типа была Сунь Доцы (1912–1975). Она поступила на факультет ИЗО Центрального нанкинского университета в 1931 г. и стала одной из любимых учениц Сю Бэйхуна, под покровительством и при поддержке которого талантливая девушка вскоре стала одной из ведущих представительниц его живописной школы. Ее работа «Каменотесы», представленная на II

Всекитайской художественной выставке в Нанкине, во всем, от идеи произведения до реалистической манеры и изобразительной техники, выполнена под влиянием учителя. Персональная выставка художницы состоялась в 1947 г. в Шанхае, внимание зрителей особенно привлекли портреты в исполнении Сунь Доцы. В 1948 г. художница в качестве преподавателя факультета ИЗО Тайваньского педагогического университета отправилась на Тайвань, где и провела остаток дней.

В период Республики работали и такие талантливые художницы, как Чжан Цяньин, Тан Юньюй, Лян Байбо, Чжоу Лихуа, Лян Сюэцин, а также скульптор Ван Цзинюань, пользовавшиеся немалой известностью в 1930-е гг., время стремления к духовной свободе, раскрепощению индивидуальности. Тем не менее по ряду причин слава их была кратковременной, и все они так и не оставили заметного следа в искусстве. И в этом, кроме личного фактора, можно усмотреть также свидетельство того, что в то время все – от неблагоприятного общественного климата до глубоко укоренившихся в сознании людей патриархальных представлений – препятствовало возникновению благоприятной для художниц творческой обстановки.

Третий тип художниц, это те, кто рассматривали искусство как способ познания мира и самосовершенствования и составили изысканное и изящное направление «художниц женских покоев». Их основное отличие от описанных выше двух типов заключается в том, что ни революционная деятельность, ни художественное творчество не были их основным занятием, они творили не для того, чтобы добиться признания и успеха, а для того, чтобы выразить присущую им яркую индивидуальность «женщины нового поколения». Они, вырвавшись из заточения в женских покоях, принимали участие в культурной жизни и художественном творчестве на правах свободных людей, как это и должна была делать женщина нового поколения. «Три вида повиновения и четыре добродетели» (традиционное представление о том, что женщина до замужества должна повиноваться отцу, после замужества – супругу, а в случае его смерти – старшему сыну и обладать четырьмя главными достоинствами: добродетелью, скромностью в речах, красотой и умением в рукоделии), предписанные женщине феодальным обществом и патриархальным укладом жизни, уже мало что для них значили. Почти в каждом институте изобразительного искусства, на каждой выставке, в каждом творческом объединении появились участницы-женщины.

Участницы созданного в 1934 г. в Шанхае «Китайского женского общества живописи и каллиграфии» – наиболее яркий пример такого типа художниц. «Общество» – «самое раннее, наиболее организованное и крупномасштабное, обладающее самой длительной историей» женское творческое объединение в современной истории Китая. В него входило более 150 членов, это были выдающиеся женщины – художницы и каллиграфы со всех уголков страны. Идея его создания принадлежит художницам Фэн Вэньфэн, Ли Цюцзюнь, Чэнь Сяоцуй, Гу Цинъяо, Ян Сюэмэй, Гу Мофэй. Организационной стороной ведала Фэн Вэньфэн. Общество за историю своего существования провело четыре выставки и выпустило четыре номера «Специального вестника». В 1937 г., после оккупации Шанхая японскими войсками, работа общества прекратилась [2]. Она возобновилась в 1945 г., после победы национально-освободительных войск, и продолжалась до 1949 г.

Подобное женское творческое объединение, осуществлявшее свою деятельность столь долгое время и в таких мас-

штабах, появилось в Китае лишь в 30-е гг. XX в., и в последующие 50 лет этот опыт не повторялся. С ним может сравниться, пожалуй, только «Пекинское женское содружество художников», основанное в 1990-х гг. И хотя членам этого общества не удалось внести в развитие искусства ничего достойного отдельного упоминания, но деятельность его может служить примером самостоятельности в искусстве, достигнутой женщинами-художницами в 1930-е – 1940-е гг.

В истории Китая XX в. поворотным моментом стало образование КНР. Это событие поделило столетие ровно пополам. Становление новой власти означало и смену общественного строя в стране, а это, в свою очередь, стало причиной внезапного культурного «разлома» в Китае в XX в., когда возникший в результате «движения четвертого мая» новый культурный дискурс, основным содержанием которого был дух либерализма и открытости, внезапно перестал существовать. На смену ему пришел новый курс развития литературы и искусства, нацеленный на политику. Развиваясь в новом русле, литература и искусство перестали быть ареной свободомыслия и раскрепощения индивидуальности, а задачи, стоявшие перед художниками, перестали касаться жизненно важных вопросов искусства как такового, а сместились в область поиска способов служить пролетариату и создавать произведения, которые нравятся массовому зрителю из рабочее-крестьянской среды.

В этот особый период, продлившийся 30 лет, положение женщин-художниц разительно отличалось от того, что было в период Республики. С одной стороны, эпоха Мао Цзэдуна принесла женщине окончательное освобождение, наделив ее всеми правами полноценного гражданина. Но, с другой стороны, в это же время женщина должна была принять на себя одинаковые с мужчинами общественные обязательства, это передавалось расхожей фразой: «И женщина должна поддерживать Небо». Это означало, что все, что может делать мужчина, сможет делать и женщина. А если на женщин взвалить мужскую работу, они постепенно станут столь же сильными, выносливыми и трудолюбивыми, столь же уверенными и смышлеными, как мужчины. Поэтому эпоха, когда женщины были наделены полными правами, стала одновременно эпохой подражания мужчине, ассимиляции женщин и стирания границ между полами. Мао Цзэдун, создатель новой идеологии КНР, дал женщине и ее роли в политике, экономике и общественной деятельности небывалую оценку: «Женщины обладают огромной силой… любое начинание в мире без их участия обречено на провал». Эти слова председателя Мао, одно из знаменитых его высказываний о равенстве полов, стали во второй половине прошлого столетия лозунгом, всколыхнувшим сердца многих людей и пробудившим самосознание китайской женщины.

С первой волной женщин Нового Китая, вышедших за пределы дома и семьи и принявших деятельное участие в жизни общества, одна за другой появились «первые» женщины во всех областях: первая женщина – машинист, женщина – капитан корабля, женщина-инженер, пилот самолета, и даже женщина-матрос, а вслед за этим и первые женщины – предприниматели, ученые, исследователи и партийные деятели.

После образования КНР в ходе сменяющихся политических акций, в ходе непрестанной политической борьбы освобожденные женщины, не желавшие возвращаться к прежнему своему положению, приняли в этой борьбе активное участие. В 1960-е гг. знаменитый призыв Мао «не наряжаться, а вооружаться» стал невероятно популярен, следствием чего

стало то, что идея борьбы затмила собой самосознание полов, а классовые различия стали важнее гендерных. Разница эта как будто была вытеснена из общественного сознания.

Из-за того что в эпоху председателя Мао положение женщины в обществе стало значительно выше, многие стали ошибочно считать, что женский вопрос перестал существовать. В рамках этой идеологии разделение деятелей искусства по половому признаку потеряло всякий смысл. Усиление политического самосознания за счет ослабления гендерного самосознания стало абсолютно осознанным выбором художниц эпохи правления Мао Цзэдуна. Поэтому за 30 лет, с 1940-го по 1970 г. не было почти ни одной выставки, ни одного художественного объединения, которое бы мыслилось как специфически женское, и это несмотря на то, что в это тридцатилетие друг за другом появился целый ряд женщин-художниц и многие из них были наделены немалым талантом. Тем не менее ни одна из них не искала своего места в искусстве именно в этом качестве, так как для них творческая деятельность и гендерная принадлежность были четко разграничены и не имели непосредственной связи между собой. В это время можно наблюдать интересное явление: большая часть супружеских пар среди художников имела, по крайней мере, некоторый опыт совместного творчества, в то время как некоторые из них постоянно работали в паре. Это наглядное доказательство стирания специфически «женских» черт в творчестве художниц эпохи Мао Цзэдуна. Поэтому, несмотря на то что в тот период творили многие женщины-художницы, тем не менее искусство этого периода было лишено гендерной принадлежности.

Разумеется, при конкретном рассмотрении творчества отдельных художниц мы можем все-таки отыскать работы, раскрывающие тему женщины, но в данном случае упор все-таки делался на женщину как субъекта общественных отношений, на перемены, происходящие с ней в эпоху тщательного соблюдения женских прав и интересов. Этой теме посвящено несколько довольно характерных работ.

В своей работе (рис. 1) художница Цзян Янь достаточно рано обратилась к теме перемен, произошедших в повседневной жизни обыкновенной женщины после установления новой власти. На правительственном уровне было принято решение искоренить многовековую традицию неграмотности женщин, их призвали учиться, чтобы стать образованными гражданами своей страны. Художница использует сюжет с девочкой, которая учит маму различать иероглифы, чтобы проиллюстрировать усилия, предпринимаемые правительством для поднятия общего уровня культуры среди женщин.

Рис. 1. Мама держит экзамен. Картина Цзян Янь. Традиционная техника. 1953

В картине Ван Ся (рис. 2) весьма полно отразились эстетические приоритеты эпохи председателя Мао. Образ трудящейся женщины, простой, но преисполненной сил и здоровья, вполне отвечает запросам эпохи, как раз такая героиня способна «поддержать Небо». Подобная мужчине своей крепостью и здоровьем, героиня противопоставлена традиционным образам хрупких и болезненных красавиц из богатых семей. Позднее, когда эта тенденция в эстетическом восприятии была заострена до полного неприятия хрупкой красоты, появилась тенденция к изображению «здоровых, ярких, оптимистических» персонажей.

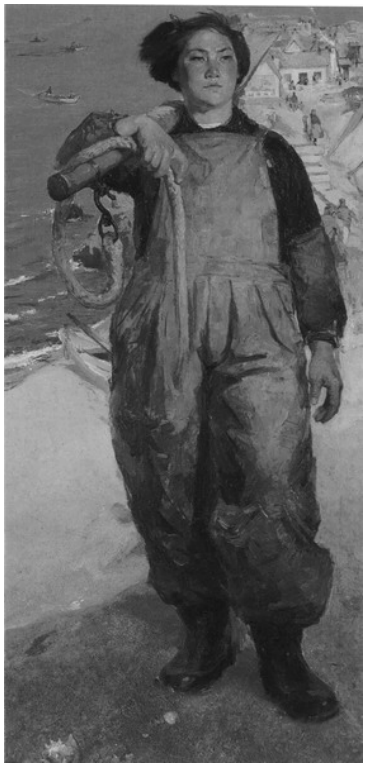

Рис. 2. Девушка с островов. Картина Ван Ся. Масляная живопись. 1961

Отличие работы Вэнь Бао от названной выше состоит в том, что здесь художница создала образы четырех непохожих девушек: робкой и стеснительной, ласковой и доброй, а также остроумной проказницы. Но отнюдь не они находятся в центре внимания художника: главная героиня – это крупная, сильная молодая девушка Эань. Она подобно «Тетушке с островов», с первого взгляда производит впечатление труженицы, которая ни в чем не уступает мужчине. Этот женский образ, полностью соответствующий эстетическим представлениям эпохи, несомненно является одновременно и примером для подражания трем миловидным и женственным героиням.

Рис. 3. Четыре девушки. Картина Вэнь Бао. Масляная живопись. 1962

Рис. 4. Женщина – депутат Собрания народных представителей на заседании. Картина Чжао Юпин. Масляная живопись. 1962

«Женщина-депутат» (рис. 4) олицетворяет собой ту политическую роль, которую начали играть женщины в эпоху Мао Цзэдуна, Собрание народных представителей – влиятельная структура, решающая важнейшие государственные дела, и то, что одетая в тибетскую национальную одежду женщина-депутат участвует в принятии столь важных решений, наглядно иллюстрирует главенствующее положение женщин в новом обществе [5].

При разборе перечисленных выше произведений становится понятно, что женщины – художники эпохи Мао Цзэдуна прилагали все усилия для создания именно такого женского образа, который бы соответствовал потребностям времени, а это был образ сильной женщины, лишенной всяческих спецефически женских черт и даже стремящейся к усвоению отдельных мужских качеств. И если гендерный признак перестал быть разделительным признаком в общественной жизни, он тем более не мог считаться таковым в сфере искусства. Художницы того времени не задумывались над вопросом возможной связи между их творческой деятельностью и гендерной принадлежностью. И это ослабление гендерного самосознания лишило их возможности целиком проявить себя в искусстве. Если в 1930-е гг., под лозунгами «свободы суждений и раскрепощения индивидуальности» художницы рассматривали свою позицию в искусстве как женскую по определению, то в течение всей эпохи Мао Цзэдуна они не выдвигали никаких дополнительных требований и целей для борьбы, кроме того общественного равноправия, которым уже и так обладали по доброй воле новой власти.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ванелов В. В.* Изобразительное искусство и проблемы эстетики. Л.: Художник РСФСР, 1975. 227 с.

2. Сегодняшнее китайское искусство: Ван Шаолунь. Пекин: Издательство Хуавэнь, 2004. 119 с.

《今日中国美术丛书·王少伦》，华文出版社出版 ，2004 年，页数 ：119页

3. *Су Линь.* Библиотека китайской живописи XX века. Гуанси: Гуансийское издательство изобразительного искусства, 2001.

苏林 《20世记中国油画图库》 ，广西：广西美术出版社 ， 2001 年，页数：273页。1-4册

4. *Тэн А. А.* Философия искусства // Пер. с французского на кит. Фу Лэй. Пекин: Издательство народной литературы, 1963. 430 с.

丹纳著 傅雷译《艺术哲学》，北京：人民文学出版社，1963. 年，页数：430页

5. *Ян Цзяань.* Введение в искусство. Чанчунь: Цзилиньское издательство изобразительного искусства, 1993. 403 с.

杨家安 著《艺术概论 》，长春：吉林美术出版社出版 ，1993 年，页数：403页