

УДК:7.07

ББК: 85.1

DOI: 10.18688/aa2212-06-44

В. Г. Белозерова

Спор теоретиков китайского авангарда Ван Наньмина и Гао Минлу о трёх типах изобразительных форм Чжан Яньюаня (IX век)

Темой статьи является спор между двумя видными практиками и теоретиками китайского авангарда Ван Наньмином и Гао Минлу по поводу интерпретации типологии изобразительных форм из трактата Чжан Яньюаня (IX в.) «Записи о прославленных художниках разных эпох». Публикации обоих теоретиков издаются на китайском и английском языках, так что они достаточно известны западной науке. Актуальность и новизна настоящего исследования состоит в том, чтобы приступить к изучению обоснования китайскими теоретиками наиболее прозападных направлений современного искусства в Китае. Впервые в отечественном искусствоведении предстоит охарактеризовать каллиграфические эксперименты Ван Наньмина и живописную практику Гао Минлу, которые служат источниками их теоретизирования. Цель статьи — показать, как классификационные матрицы и терминология традиционной китайской эстетики влияют на теоретические построения представителей китайского авангарда.

В работе применены философско-эстетическая и культурологическая методологии, а также историко-компаративистский подход. Используемые для обозначения эстетических принципов и художественных направлений термины отражают понятийный аппарат традиционного и современного китайского искусствознания.

Китайские исследователи различают два этапа в развитии современного китайского искусства: первый этап пришёлся на два последних десятилетия XX в., второй охватывает два первых десятилетия XXI в. [12, с. 30]. Творческое становление большинства мастеров «первой волны» китайского авангарда проходило под влиянием политики реформ и отражало общественный энтузиазм 1980–1990-х гг., связанный с преодолением политической и культурной изоляции страны. Реформаторов китайского искусства в первую очередь интересовало обновление национальной художественной традиции под стилистику западного искусства. Часть китайских каллиграфов и художников активно осваивала приёмы западных модернистских и постмодернистских направлений [2, р. 68]. Критики современного китайского искусства разделились на два лагеря: одни ратовали за культурную исключительность Китая и верность национальной традиции, другие выступали за интернациональную постмодернистскую перспективу развития китайского искусства в русле процесса глобализации. К началу XXI в. китайский художественный рынок полностью сформировался, и в 2010-е гг. страна вышла на второе место в мире по объёму продаж произведений искусства. Каллиграфы и художники

Китая переориентировались на адаптацию западной стилистики к национальным художественным предпочтениям [5, p. 198]. Китайские авангардисты «второй волны» работают в новых условиях стремительного развития цифровых технологий, медиасферы и средств передачи информации. В китайской каллиграфии и живописи возникают десятки новых направлений, но только часть из них полностью порывает с национальной традицией. Границы между направлениями не всегда чётко определены, нередко мастера переходят из одного направления в другое или пробуют свои силы одновременно в разных стилях. Существование большинства авангардных направлений быстротечно, а их популярность ограничена. Чем радикальнее авангардное направление, тем оно быстрее сходит на нет, тогда как умеренные реформаторские течения популярны и активно поддерживаются галлеристами, музеями и коллекционерами КНР. Направления традиционной каллиграфии и живописи *гохуа* пользуются наибольшей симпатией населения. Можно констатировать беспрецедентное в истории китайского искусства разнообразие художественных направлений, создаваемое в значительной степени различными авангардными течениями.

Ван Наньмин и Гао Минлу были одними из зачинателей китайского авангарда «первой волны». На рубеже столетий они практически одновременно сосредоточили свои усилия на разработке теории китайского модернизма и изучении его истории. Ван Наньмин 王南溟 родился в 1962 г. в семье государственного служащего. Т.к. его отец был ветераном войны в Корее, то его родители не пострадали в годы культурной революции. Повинуясь желанию родителей, Ван Наньмин получил юридическое образование и изучил криминологию, после чего несколько лет проработал в прокуратуре. В 1988 г. он уволился из прокуратуры и посвятил себя каллиграфии, которую он увлечённо практиковал с раннего детства. Ван Наньмин зарабатывал на жизнь преподаванием каллиграфии детям новых шанхайских богачей, курировал выставки, писал статьи об искусстве [1, p. 251]. Его увлекало творчество Кан Ювэя 康有为 (1858–1927), призывавшего изучать письмо на каменных стелах анонимных мастеров династии Северная Вэй (386–534). В 1988 г. двадцатипятилетний Ван Наньмин организовал демонстрацию своего письма почерком *лишу* в стиле писем на планках периода династии Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) и стел династии Северная Вэй. В 1991 г. он участвовал в организации «Шанхайской выставки современной каллиграфии», проходившей в Шанхайской галерее художников. На этой выставке Ван Наньмин в первый раз высказал свою футуристическую точку зрения о том, что «современная каллиграфия не есть каллиграфия» (*сяньдай шуфа фэй шуфа* 现代书法非书法). Тем самым он заявил о своём радикальном отказе от традиции [6, p. 20].

Ван Наньмин сближается с направлением «деконструктивистской каллиграфии» (*цзегоу чжуи шуфа* 解构主义书法), которое возглавлял Сюй Бин 徐冰 (1955 г.р.). В 1989–1992 гг. Ван Наньмин создаёт принесшие ему мировую известность «Комбинации из шаров с иероглифами» (*Цзы цю цзухэ* 字球组合), в которых он воплощает идеи Ж. Деррида о разрушении и пересоздании конвенциональных структур. На листах бумаги Ван Наньмин писал традиционной скорописью несколько иероглифов. Отобрав лучшие образцы, он комкал бумагу в шар так, чтобы фрагменты черт виднелись на его поверхности, но узнать иероглифы было невозможно. Все шары отличались по раз-

мерам и следам туши [1, p.253]. Ван Наньмин превратил скомканную бумагу из акта выбраковки в символ отказа от традиционной каллиграфии.

На протяжении 1990-х годов Ван Наньмин последовательно развивает своё представление о современной каллиграфии, оперирующей несемантическими знаками. В своих публикациях он провозглашает крайне провокационные девизы, как то «анти-каллиграфия» (*фань шуфа 反书法*), «уничтожь каллиграфию» (*похуай шуфа 破坏书法*) [6]. В инсталляциях Ван Наньмин подвешивает свои шары на нити так, чтобы они походили на слезы или капли дождя, точащие камень. Каллиграф заявляет, что его шары при простоте форм обладают глубоким содержанием, равно интересным китайцам и европейцам. В конце 1990-х гг. Ван Наньмин начинает соединять шары в форме кресел, диванов, столов, стульев, телевизоров или картин, висящих на стене. Тем самым он присоединяется к направлению «каллиграфии среды» (*хуаньцзинь дэ шуфа 环境的书法*) [9, p.210].

С 1994 г. Ван Наньмин, используя свои познания в юриспруденции, занимается продвижением китайского авангарда. Он первым в Китае действует как независимый и профессиональный куратор по планированию выставок и организации арт-магазинов. Сейчас Ван Наньмин считается лучшим в Китае специалистом по вопросам финансирования искусства, особенно современного. Его выставки регулярно проходят в КНР и за рубежом. Он организовал стажировки немецких мастеров в художественных колониях в Циндао (1998), Шицзячжуане (1999) и Гуанчжоу (2000). Из работ Ван Наньмина 2000-х годов отметим проект «Отпечатки засухи» (*拓印干旱*) 2007 г., в котором демонстрировались тушевые оттиски с потрескавшейся от пересыхания почвы, и проект «Воды озера Тайху» (*太湖水*) 2007 г., где он использовал окрашенную озерными циано-бактериями бумагу.¹

В 1990-е гг. Ван Наньмин работал главным редактором журнала по современному искусству *Art Forum*. Им изданы десять монографий и написаны множество статей. Высокая публикационная активность обеспечила Ван Наньмину статус ведущего теоретика китайского авангарда (*цяньвэй шиу 前卫艺术*), поставангарда (*хоу цяньвэй шиу 后前卫艺术*) и метавангарда (*гэн цяньвэй шиу 更前卫艺术*). По мнению Ван Наньмина, «авангардная каллиграфия не является каллиграфией», ибо «...в авангардной каллиграфии каллиграфия как таковая не существует, она лишь подразумевается» [7, p.21]. Ван Наньмин пишет: «Современная каллиграфия — это напряжение между каллиграфией и не-каллиграфией ... каллиграфия более не каллиграфия в нашем естественном восприятии, а осознание, действие, прогресс, и также символ ритма жизни, свободы реализации современных ценностей в искусстве» [8, p.68]. По мнению Ван Наньмина, «китайская каллиграфия веками создавалась как механизм социального контроля. Она ограничивала скорость обучения и была связана с привилегиями, тем самым младшие поколения тормозились старшими. Только когда достигалось совершенство во владении старыми техниками, ученику позволяли развивать свой стиль ... Так мягкая кисть эффективно делала молодёжь покорной» [7, p.52].

¹ Произведения Ван Наньмина приобрели: Британский музей, ванкуверский *Annie Wong Art Foundation*, пекинский Музей изобразительных искусств Китая (*中国美术馆*), Музей изобразительных искусств Гималайского центра в Шанхае (*上海喜马拉雅美术馆*) и др.

Гао Минлу 高名潞 является видным теоретиком и практиком концептуального направления (*гуаньнань ишу* 观念艺术) китайского авангарда. Он родился в 1949 г. в Тяньцзине. В годы культурной революции, когда его семья была репрессирована, ему пришлось пять лет пасти скот во Внутренней Монголии. После реабилитации семьи в 1976 г. он поступил в Тяньцзиньскую академию изящных искусств, где учился на историка искусства. В своём живописном творчестве он прошёл путь от соцреализма к абстракционизму и концептуализму. В 1984–91 гг. Гао Минлу редактировал журнал «Искусство» (*Мэйишу* 美术) и регулярно писал статьи в газету «The Art Newspaper» (*Ишу синьвэнь* 艺术新闻). При его участии были организованы несколько выставок авангардного искусства, а в 1991 г. он поступил в докторантуру университета Огайо в США. В 1999 г. Гао Минлу защитил в Гарварде диссертацию на тему «“Движение 85 года”: авангардное искусство в пост-маоистский период» [13]. За последние двадцать лет Гао Минлу организовал и участвовал в десяти крупных международных выставках в США, Китае, Тайване и Гонконге. В качестве профессора он преподавал в Университете Питтсбурга, в Государственном университете Нью-Йорка в Буффало, в Тяньцзиньской Академии изящных искусств. В 2009 г. в Пекине Гао Минлу создал неправительственный «Центр исследований современного искусства Гао Минлу» (*Гао Минлу сянь дандай ишу яньцзюй чжунсинь* 高名潞当代艺术研究中心), в котором под его руководством ведётся выставочная и научно-исследовательская деятельность. В 1970–90-е гг. Гао Минлу посещал много «квартирных выставок» в Пекине, Шанхае и Ханчжоу. Используя личные связи среди представителей китайского авангарда, Гао Минлу собрал и спас от исчезновения большое количество уникальных материалов по неофициальному искусству того времени. В своём центре он хранит огромную коллекцию рукописей, манифестов, статей, фотографий, открыток, набросков работ, каталогов, слайдов и видео инсталляций за 1970–2020 годы. Гао Минлу является автором шестнадцати монографий, из которых семь изданы на английском языке [2; 3; 4; 5], остальные — на китайском языке. Им написаны десятки каталожных статей и несколько сот статей для периодических изданий.

Гао Минлу отстаивает китайскую исключительность в модернизме, которую он усматривает в тесной связи китайского авангарда с национальной художественной традицией. Гао Минлу считает, что при выборе между глобальным и национальным представители китайского авангарда в большей степени, чем мастера других стран Востока, исходят из национальных эстетических предпочтений. Поочерёдно формировавшиеся на Западе стили «модернизм — постмодернизм — метавангард» появились в Китае без аналогичной исторической последовательности, поэтому китайские мастера развивают преимущественно гибридные формы этих стилей. Из всего разнообразия направлений в современном искусстве Китая Гао Минлу выделяет в первую очередь соцреализм, концептуализм и перформансы. Он считает, что гендерные различия в китайском искусстве выражены слабо, а потому они мало актуальны для его теоретических построений [5, р. 35].

Ван Наньмин и Гао Минлу в своих теоретических изысканиях обращаются к трактату 847 г. «Записи о прославленных художниках разных эпох» (*Лидай мин хуа цзи* “歷代名畫記”) [10]. Автор трактата Чжан Яньюань 張彥遠 (815–907) был прославленным знатоком каллиграфии и живописи своего времени. Он происходил из древнего рода, дав-

шего Китаю видных сановников, поэтов и каллиграфов. Его семья располагала одной из крупнейших в империи Тан (618–907) коллекций каллиграфических и живописных свитков. Будучи обременённым высокими придворными должностями, Чжан Яньюань находил время для своих знаточеских увлечений. В возрасте тридцати с небольшим лет он написал фундаментальный труд объёмом в 10 *цзюаней*, в котором проследил историю китайской живописи от её мифических истоков до середины IX столетия². Заслугой Чжан Яньюаня было обоснование тезиса о «единстве источника каллиграфии и живописи» (*шу хуа тун юань* 書畫同源). Этим источником он считал праформы *сян ся* 象. Чжан Яньюань писал: «В изначальные времена письмо и живопись [имели] единую ипостась и не различались. Созданная [первопредками] система праформ [была] ещё приблизительной. Не [было посредством чего] передать их [т.е. праформ] замысел, поэтому появились письмена; не [было посредством чего] узреть их формы, поэтому появилась живопись» [10, р. 10].³ Далее Чжан Яньюань конкретизирует три типа «визуальных фиксаций» (*ту цзай* 圖載):

- 1) «изображение принципов» (*ту ли* 圖理) — осуществляется графикой триграмм и гексаграмм;
- 2) «изображение знания» (*ту ши* 圖識) — записывается посредством иероглифической письменности;
- 3) «изображение форм» (*ту син* 圖形) — создаётся средствами живописи.

Все три типа визуальных фиксаций в эпоху Чжан Яньюаня осуществлялись с помощью линейных форм: целые и прерванные черты — в гексаграммах, черты и точки — в каллиграфии, разнообразные виды линий, штрихов и точек — в живописи.

Гао Минлу использует типологию Чжан Яньюаня следующим образом. Абстракционизм он ассоциирует с «изображением принципов» (*ту ли*), концептуализм — с «изображением знания» (*ту ши*) и реализм — с «изображением форм» (*ту син*) [5, р. 40]. На идею Гао Минлу работают и переводы на китайский язык западных терминов, а именно:

² Чжан Яньюань собрал биографии 372 художников, охарактеризовав при этом не только их живописное творчество, но и эстетические воззрения. Чжан Яньюань одним из первых сформулировал ключевые особенности национальной художественной традиции, описал особенности школ отдельных мастеров и выявил их взаимосвязи с другими школами. Специальное внимание он уделил судьбам коллекций, способам приготовления клея и красок, приёмам монтировки свитков и правилам их хранения. Чжан Яньюань обосновывал высокий статус живописи тем, что она завершает воспитательные преобразования, помогает людям быть нравственными, содействует духовному преображению, проникает в сокровенно тонкое. При всей своей социальной значимости творчество живописца рождается не по людскому настоянию, а от Небесного произволения (*Тяньжань* 天然).

³ Согласно Чжан Яньюаню, живопись дополняет летописные записи тем, что она способна запечатлеть внешность исторических персонажей. Живопись помогает верующим представлять облик божеств и сверхъестественных существ. При этом «внешнее сходство» (*син сы* 形似) есть неотъемлемое, но отнюдь не главное требование в живописи, каковым является передача «энергетической структуры» (*гу ци* 骨氣) изображаемых объектов. В своем труде Чжан Яньюань записал творческий принцип, известный еще с VI в.: «вовне учись у созидающих перемен, внутри держись сердечного источника» (*вай ши цзаохуа, чжун дэ синь юань* 外師造化, 中得心源). Принцип призывал мастеров быть верными природе и вместе с тем выражать собственные мысли и чувства. Гармония объективного и субъективного начал творчества постулировалась в качестве условия создания выдающегося произведения.

- термин «абстракционизм» переводится как *чоусян* 抽象, дословно «рисование праформ *сян*»,
- термин «концептуализм» переводится как *гуаньнянь* 观念, дословно «созерцание идей»,
- термин «реализм» переводится как *сеши* 写实, дословно «писать материальное».

Как видим, при переводе западных терминов китайские специалисты пошли не по фонетическому принципу⁴, а привычным путём подбора семантических аналогий из арсенала китайской иероглифики. В силу глобальных различий китайской и европейской культур корректный подбор иероглифических соответствий, как правило, не возможен. При использовании традиционных иероглифов неизбежным образом возникают богатые и зачастую очень древние ассоциации, искажающие содержание западного термина. Так, разработанная в китайской ицинистике категория праформ *сян* по своему содержанию не имеет ничего общего с направлением абстракционизма в западной живописи. Словосочетание «созерцание идей» делает акцент на восприятии идейно насыщенной формы, что меняет смысл западного термина концептуализм, а изображение материального мира не всегда означает реализм. Подобные несовпадения можно оценивать двояко. С одной стороны, они, безусловно, являются искажающим фактором, препятствующим адекватной межкультурной коммуникации. С другой стороны, смысловые несовпадения открывают доступ западным категориям в пространство китайской культуры и делают их приемлемыми для носителей этой культуры. Иероглифические версии западных терминов и в прошлом, и сейчас выполняют функцию защиты национальной эстетики в ситуациях внешних вызовов инородных культурных программ.⁵

Оба теоретика китайского авангарда, имеющие опыт длительного проживания на Западе, понимают сложности переводной терминологии, но используют ситуацию различным образом. Ван Наньмин считает, что «нельзя механически переносить древние категории китайской эстетики на западное искусство и всё смешивать... Иначе получается, что абстрактное и концептуальное искусство существовали в Китае ещё в древности» [11, p.173]. Ван Наньмин настаивает на том, что три типа «визуальных фиксаций» (*ту цзай*) Чжан Яньюаня касаются только архаических культурных практик, положивших начало как искусству каллиграфии, так и живописи. Ван Наньмин напоминает, что во всём мире изначально «визуальные фиксации» были комбинацией значения и сходства в целях первобытной магии. [11, p.177]. Поэтому категории «принципы» (*ли*), «познание» (*ши*) и «форма» (*син*) не могли пониматься в традиционной китайской эстетике как абстракция, концепция и реализм, с чем западные китаисты могут только соглашаться. Но тут же Ван Наньмин делает весьма спорное заявление о том, что категории «принципы» (*ли*), «познание» (*ши*) и «форма» (*син*) применимы к экспрессионизму (*бяосянь чжуи* 表現主義) и символизму (*сянчжэн чжуи* 象徵主義). По мнению Ван Наньмина, все три категории Чжан Яньюаня на протяжении X-XII вв. эволюцио-

⁴ Фонетический принцип используется в Китае преимущественно при переводах географических названий, имён, незначительного числа религиозных и исторических терминов.

⁵ «Иероглифический барьер» способствовал кардинальному окитаиванию привнесённой из Индии буддийской терминологии, иконографии и эстетики в I-X вв. Он же стал препятствием для христианских проповедников в XVI-XIX вв.

нировали в принцип «запечатлеть замысел» (*се-и* 写意), вдохновлявший мастеров направления «живопись интеллектуалов» (*вэньжэньхуа* 文人画). Представители этого направления считали, что живописное изображение должно пребывать «между сходством и несходством» (*сы юй бу сы чжи цзянь* 似与不似之间) [6, p. 173]. Ван Наньмин заявляет, что китайская каллиграфия не связана с концептуализмом, но она может быть авангардным искусством. Заслуживает поддержки мнение Ван Наньмина о том, что «китайское искусство никогда не способствовало созданию теорий, способных генерировать концепции реализма, абстракционизма и концептуализма, как искусство Запада..., но мы можем использовать эти концепции для развития теории современного китайского искусства» [11, p. 180].

Гао Минлу утверждает, что китайское абстрактное искусство представляет онтологию китайской культуры, концептуальное искусство — гносеологию, реалистическое искусство — видимую реальность [5, p. 56]. Гао Минлу использует три типа «визуальных фиксаций» Чжан Яньюаня для создания своей метатеории «Замысла» (*И пай* 意派), которая предлагается им как универсальная методология для художественной критики всех современных направлений китайского искусства. Гао Минлу настаивает, что его теория «Замысла» призвана спасти современных китайских художников от всех тупиков западного искусства. С помощью своей теории Гао Минлу обосновывает синтез поэзии, каллиграфии и живописи в древней и современной живописи Китая. Гао Минлу пишет: «в развитии современного западного искусства абстракционизм, концептуализм и реализм являются тремя направлениями, конфликтующими друг с другом. В Китае же они совмещаются, и то, в чём они совместны, есть Замысел (и 意). <...> В теории «Замысла» объединены чувства, композиция и объекты» [11, p. 178].

Гао Минлу использует теорию «Замысла» для критики западного структурализма (*цзегоу чжуи* 結構主義) и постструктурализма (*хоу цзегоу чжуи* 後結構主義) на том основании, что «в Китае целостность (*чжэнтэ* 整體) трактуется как единство (и 一)» [11, p. 180]. Гао Минлу в своих рассуждениях по истории западного искусства постоянно использует характерную для традиционной китайской эстетики методологию сопряжения бинарных оппозиций: грубое — изящное, простое — сложное, древнее — новое и т. п.

Возражая Гао Минлу, Ван Наньмин отмечает, что его теория «Замысла» основана на принципе «запечатлеть замысел» (*се-и*) направления *вэньжэньхуа*, что не приемлемо для анализа современного китайского абстрактного и концептуального искусства. «Не стоит запихивать новые концепты в старые принципы, и не стоит переносить категории Чжан Яньюаня на западное искусство», — заключает Ван Наньмин [11, p. 182]. Он считает, что теория «Замысла» Гао Минлу, хотя и «интегрирует в себе реализм, абстракционизм и концептуализм, но упускает массу других направлений. Это неудачная попытка создать метатеорию и представить традиционную китайскую эстетику как некий аналог западной теории искусства» [11, p. 183].

Критические высказывания Ван Наньмина против теории «Замысла» с точки зрения западного искусствоведения следует признать правильными. Парадоксальность исторической ситуации заключается в том, что рациональный негативизм Ван Наньмина не продуктивен для художественной жизни в самом Китае, в то время как спорные теоретические построения Гао Минлу эффективно адаптируют западную эстетику под ки-

тайский менталитет и вдохновляют молодых китайских авангардистов на поиск новых художественных решений.

Краткий анализ дискуссии между Гао Минлу и Ван Наньмином о типологии визуальных форм Чжан Яньюаня показывает, что даже ярые сторонники кардинальных изменений художественной традиции Китая обращаются к наследию национальной эстетики. Теоретики авангарда воспроизводят характерную для китайской культуры практику обоснования новаций через опыт прошлого. Мышление историческими аналогиями способствует сохранению преемственности культурного развития. Благодаря этому модернизация традиционного китайского искусства на всех её этапах носит хотя и резкий, но менее травмирующий самих новаторов характер, чем в соседних с Китаем странах.

Обилие стилевых направлений и полифония теоретической рефлексии показательны для истории китайского искусства, начиная с X в. Современный диапазон этого разнообразия беспрецедентно велик, и влияние западного искусства в этом плане невозможно отрицать. В настоящий момент западные исследователи с трудом ориентируются в художественной жизни Китая, поэтому столь важны для них аналитические публикации непосредственных участников текущих художественных процессов. Соединение в одном лице теоретика и практика, которое мы видим на примерах Гао Минлу и Ван Наньмина, является важным фактором развития современного китайского искусства, и восходит к традиции направления *вэньжэньхуа*. Показательно, что наиболее острые теоретические дискуссии ведутся среди представителей различных направлений китайского авангарда. При этом все спорящие стороны отталкиваются от общего для них эстетического наследия, ища и находя в нём своих отдаленных предшественников и понятийный аппарат. Категории традиционной китайской эстетики, ядерные смыслы которых веками разрабатывались, интерпретировались и систематически наполнялись новыми смыслами, способствуют китаизации инокультурных влияний. Историческая устойчивость китайской пластической парадигмы и её онтологическая несовместимость с постоянно сменяющимися друг друга западными парадигмами — два этих фактора успешно сдерживают в Китае активность процессов глобализации, успевших поглотить немало национальных культурных традиций в современной Азии.

Литература

1. *Barras G.* The Art of Calligraphy in Modern China. — London: British Museum Press, 2002. — 284 p.
2. *Gao Minglu.* Inside Out: New Chinese Art. — Berkeley: University of California Press, 1998. — 204 p.
3. *Gao Minglu.* The '85 Movement: Avant-garde Art in the Post-Mao Era. — Cambridge: Harvard University Press, 2000. 339 p.
4. *Gao Minglu.* The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art. — Buffalo: Buffalo Academy, 2005. — 414 p.
5. *Gao Minglu.* Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art. — Cambridge: MIT Press, 2011. — 421 p.
6. *Ван Наньмин.* Ишу бисюй сыван: Цун Чжунгохуа дао сяньдай шуймохуа [王南溟。艺术必须死亡：从中国画到现代水墨画。上海：上海书画出版社]。Искусство должно умереть: От живописи гохуа до современной живописи тушью. — Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2006. — 272 с.

7. Ван Наньмин. Гуаньянь чжихоу: ишу юй пипин [王南溟. 观念之后: 艺术与批评. 长沙:湖南美术出版社]. Постконцептуализм: искусство и критика. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2006. — 196 с.
8. Ван Наньмин. Шуфа дэ чжан ай — синь гудянь чжуи шуфа, люсин шуфэн цзи сяндай шуфа чжу вэньти [王南溟. 书法的障碍-新古典主义书法, 流行书风及现代书法诸问题]. 上海:上海大学出版社] Проблемы каллиграфии: различные вопросы по поводу нео-ортодоксальной каллиграфии, примитивистской каллиграфии и современной каллиграфии. — Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ, 2014. — 234 с.
9. Лю Цаньмин. Чжунго сяндай шуфа ши [刘灿铭. 中国现代书法史. 南京:南京大学出版社]. История современной китайской каллиграфии. — Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2010. — 249 с.
10. Чжан Яньюань. Лидай мин хуа цзи [張彥遠. 历代名画记. 杭州:浙江人民美术出版社]. Записи о прославленных художниках разных эпох. — Ханчжоу: Чжэцзян жэньмин мэйшу чубаньшэ, 2011. — 182 с.
11. Ван Наньмин. Чжунго ишу ши пипин лилунь чжундэ «дунфан чжуи» — даньпин «и пай лунь» [王南溟. 中国艺术史批评理论中的“东方主义”-点评“意派论”] Ориентализм в теории критики истории китайского искусства — обзор теории «Замысла» // Шанхай цзао ци чоусян: ишу ши дэ цзай яньцзю. Ма Линь, Чжао Цзяньцин. [上海早期抽象: 艺术史的再研究 / 马琳, 赵剑瑾主编]. Первые направления абстрактного искусства в Шанхае: исследования по истории искусства. Сб. ст. под ред. Ма Линя и Чжао Цзяньциня. — Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ, 2015. — С. 172–183.
12. Чжоу Чен. Китайская каллиграфия: от традиции до практики использования в современном дизайне. Дис. ... канд. иск. Харьковская гос. академия дизайна и искусств. — Харьков, 2016. — 360 с.
13. Gao Minglu. The '85 Movement: Avant-garde Art in the Post-Mao Era. Ph. D. diss. — Harvard University, The Graduate School of Arts and Sciences, 1999. — 430 p.

Название статьи. Спор теоретиков китайского авангарда Ван Наньмина и Гао Минлу о трёх типах изобразительных форм Чжан Яньюаня (IX век)

Сведения об авторе. Белозёрова, Вера Георгиевна — доктор искусствоведения, профессор. Институт классического Востока и античности, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики, ул. Мясницкая, д. 20, Москва, Российская Федерация, 101000. vera@belozarov.com ORCID: 0000-0002-1128-6054

Аннотация. Ван Наньмин 王南溟 (род. 1962) является известным авангардным каллиграфом КНР, создавшим в 1990-е гг. направление «комбинации из шаров с иероглифами» (*цзы цю цзухэ*). В настоящее время он считается наиболее авторитетным критиком современного китайского искусства, его самым опытным и успешным куратором. Ван Наньмином написаны десять фундаментальных монографий по теории авангардной каллиграфии. Гао Минлу 高名潞 (род. 1949) прославился как авангардный художник, крупный теоретик и критик современного искусства. В своих многочисленных монографиях он разрабатывает теорию «Направление замысла» (*И пай*). Истоки теории авангардного искусства оба специалиста находят в трактате Чжан Яньюаня 張彥遠 (815–907) «Записи о прославленных художниках разных эпох» (*Лидай мин хуа цзи*), в котором говорится о трёх типах «визуальных фиксаций» (*ту цзай*): «изображение принципов» (*ту ли*), т.е. триграммы; «изображение познания» (*ту ши*), т.е. иероглифическая письменность; «изображение форм» (*ту син*), т.е. живопись. Гао Минлу интерпретирует типологию Чжан Яньюаня по аналогии с абстракционизмом, концептуализмом и реализмом в западном искусстве, с чем категорически не согласен Ван Наньмин, выступающий против механического переноса категорий традиционной китайской эстетики в пространство западной культуры.

Ключевые слова: Ван Наньмин, вэньжэньхуа, Гао Минлу, гун би, китайская каллиграфия, современное китайское искусство, теория искусства, Чжан Яньюань

Title. A Dispute of Chinese Avant-Garde Theoreticians Wang Naming and Gao Minglu about Three Types of Zhang Yanyuan's Pictorial Forms

Author. Belozerova, Vera G. — full doctor, professor, National Research University Higher School of Economics, Institute for Oriental and Classical Studies, Myasnitckaya Ul., 20, 101000 Moscow, Russian Federation. vera@belozarov.com ORCID: 0000-0002-1128-6054

Abstract. Wang Naming (born 1962) is a famous Chinese avant-garde calligrapher who created the “combination of balls with hieroglyphs” (*zi qiu zuhe*) style in the 1990s. He is now considered to be the most competent critic, most experienced and successful curator of contemporary Chinese art. Wang Naming has written ten

fundamental monographs on the theory of avant-garde calligraphy. Gao Minglu (born 1949) became famous as an avant-garde artist, a major theoretician and critic of modern art. In his numerous monographs, he elaborates the “Direction of Design” (*Yi pai*) theory. Both experts find the origins of the avant-garde art theory in the treatise by Zhang Yanyuan (815–907) “Records of Famous Artists of Different Eras” (*Lidai ming hua ji*), which refers to three types of “visual fixations” (*tu zai*): “depiction of principles” (*tu li*) i.e. trigrams; “depiction of knowledge” (*tu shi*), i.e. hieroglyphic writing; and “depiction of forms” (*tu xing*), i.e. painting. Gao Minglu interprets Zhang Yanyuan’s typology by analogy with abstractionism, conceptualism, and realism in Western art, which Wang Naming strongly disagrees with, arguing against the mechanical transfer of traditional Chinese aesthetic categories to the Western culture space.

Keywords: art theory, contemporary Chinese art, Chinese calligraphy, Gao Minglu, gong bi, Wang Naming, wenrenhua, Zhang Yanyuan

References

- Barras G. *The Art of Calligraphy in Modern China*. London, British Museum Press, 2002. 284 p.
- Gao Minglu. *Inside Out: New Chinese Art*. Berkeley, University of California Press, 1998. 204 p.
- Gao Minglu. *The '85 Movement: Avant-garde Art in the Post-Mao Era*. Cambridge, Harvard University Press, 2000. 339 p.
- Gao Minglu. *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Buffalo, Buffalo Academy Publ., 2005. 414 p.
- Gao Minglu. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge, MIT Press, 2011. 421 p.
- Liu Canming. *Zhongguo xiandai shufa shi (History of Modern Chinese Calligraphy)*. Nanking, Nanjing daxue chubanshe Publ., 2010. 249 p. (in Chinese).
- Wang Nanming. *Guannian zhihou: yishu yu piping (Post-conceptualism: art and criticism)*. Changsha, Hunan meishu chubanshe Publ., 2006. 196 p. (in Chinese).
- Wang Nanming. *Shufa de zhag ai — xin gudian zhui shufa, liuxing shufeng ji xiandai shufa zhu wenti. (Problems of Calligraphy: Various Questions about Neo-Orthodox Calligraphy, Primitive Calligraphy, and Modern Calligraphy)*. Shanghai, Shanghai daxue shubanshe Publ., 2014. 234 p. (in Chinese).
- Wang Nanming. *Yishu bixu siwang siwang: Cong Zhongguohua dao xiandai shuimohua. (Art Must Die: From Guohua Painting to Modern Ink Painting)*. Shanghai, Shanghai shuhua shubanshe Publ., 2006. 272 p. (in Chinese).
- Zhang Yanyuan. *Lidai ming hua ji (Records of Famous Artists from Different Eras)*. Hangzhou, Zhejiang renmin meishu chubanshe Publ., 2011. 182 p. (in Chinese).