

52/8

Дмитрий Озерков

В начале года меня пригласили в консультативный совет [Центра современного искусства Улленса](http://ucca.org.cn/en/). Впервые в жизни на три дня лечу в Пекин.



Вылетаю из Москвы на самолете «Александр Пушкин». Отлично, думаю: «От потрясенного Кремля до стен недвижного Китая»! Впереди 5802 км полета и ужин в ресторане сычуаньской кухни с Гаем Улленсом и директором Филиппом Тинари.

После заседания совета отправились смотреть знаменитый арт-квартал [«798»](http://www.798art.org/). Изначально это была фабрика оружия, которую Сталин подарил Мао Цзедуну на день рождения. Нормальный такой подарок. Из ГДР тогда прислали специалистов, когда-то учившихся в Баухаузе. Они спроектировали и построили прекрасные цеха эффектной архитектуры. Не так давно фабрику закрыли, и теперь в цехах и сопредельных постройках размещаются галереи и бутики.



Лю Вэй (Liu Wei, 刘韡)

Едем в студии китайских художников – к [Лю Вэю](http://www.lehmannmaupin.com/artists/liu-wei" \t "_blank) и [Цю Цзе](http://www.qiuzhijie.com/e-homepage.htm" \t "_blank). В обеих полно народу: у Лю Вэя рабочие свинчивают болтами и обпиливают склеенные стопки книг для скульптурных инсталляций. Десятки китаянок в теплых куртках красят по эскизам знаменитые пиксельные полотна. Художник прогуливается между ними, поглядывая за арт-процессом. У Цю Цзе тоже гигантская мастерская. В одном зале огромные рисунки, в другом скульптуры, в третьем какие-то части инсталляций, в четвертом художник угощает нас чаем. Процесс творчества поставлен на поток. «Чувствовалось, что благовония тут зажгли не наспех», – как в каком-то месте «Записок от скуки» пишет Кэнко-Хоси. (Решил зачем-то перечитать в дороге этого японского монаха, бывшего в восторге от Сэй-Сёнагон).

Цю Цзе (Qiu Zhijie, 邱志杰)

Как только китайский художник зарабатывает сегодня свои первые сто тысяч долларов, он нанимает десять других китайских художников, чтоб они писали за него картины и делали скульптуры. Страна пережила художественный подъем лет двадцать назад, уверенно и последовательно сделав национальное искусство интернациональным. Картина лидера продаж Цзэн Фаньчжи (р. 1964) сегодня стоит 2,5 миллиона евро. Лю Вэй (р. 1965) уходит за полтора. Годовой оборот рынка искусства в Китае достигает 300 миллионов. Хочется еще раз сказать соотечественникам: ну присмотритесь же к китайской модели! «Русский с китайцем братья навек! Крепнет единство народов и рас…» – так, кажется, пели полвека назад. Почему же российские художники не пошли по сходному пути? Кто из родившихся в СССР в 1960-х продается сегодня за такие цены?

В Москве на Маяковской есть гостиница «Пекин». Позапрошлой зимой я умирал там от холода: безразличные московские горничные настежь растворили окно с утра и запросто оставили на весь день. Гостиница строилась по проекту главного архитектора Москвы Дмитрия Чечулина в 1949–55 годах – во времена апогея дружбы и дарения оружейных фабрик. От пышных чечулинских интерьеров сегодня мало что осталось: достойно сохранился лишь вестибюль, в котором нет ничего специфически китайского. Все здесь скорее интернационально-социалистическое: пятиконечные звезды, снопы и орудия сельскохозяйственного труда. На знаменитом плафоне банкетного зала русская молодежь под гармошку увлекает двух китайских девушек в национальных одеждах куда-то через мост. Китаянка оборачивается чуть нервно, но народы явно дружат. Симметричной, как теперь бы сказали, постройкой стал чечулинский Радиодом в Пекине, построенный в те же годы. Тогда говорили – «дружественным подарком братского народа». Или что-нибудь в этом роде.

Москва – Пекин! Москва – Пекин!

Идут, идут вперед народы!

За светлый путь, за прочный мир,

Под зна-а-аменем свобо-о-оды…

Бум китайского искусства любят выводить из экономического роста пост-тяньаньмэньской страны и уверенной эволюции народной республики от коммунизма к консьюмеризму. Но это лишь одна сторона медали. Без уникального тела искусства – авторского и ни на что не похожего воплощения идеи в форму – никакого бума бы не было. Ведь художественная ситуация в стране развивалась достаточно плавно и до какого-то момента была очень сходна с советско-российской.



Ло Чжунли (Luo Zhongli, 罗中立)

В том же 1949 году, что и начало строительства «Пекина», в китайской столице, на волне крепнущей дружбы с СССР, была основана Ассоциация Художников Китая – аналог нашего Союза Художников. В основу пропагандируемых ей принципов легли пекинский вариант советского искусства (типичный кумачовый официоз с местным колоритом) и поддержка народных традиций живописи гохуа, никогда, по сути, не приходившей в упадок. Сегодня 6000 мастеров, действительных членов Ассоциации по-прежнему пытаются поженить технику разведенной туши по шелку с ясностью образов соцреализма. Искусство отдельных мастеров андеграунда (например, группы «Звезды», из которой вышел Ай Вэйвэй) было исключением, подтверждающим правило: Ассоциация брала количеством и партийными заказами.

В XX веке страны и дальше идут нога в ногу – «Младший Брат» Китай на полкорпуса позади. За разгромом Хрущевым выставки в Манеже в 1962 последовало объявление Мао «Культурной революции» в 1966-м. Бульдозерная выставка, разогнанная в сентябре 1974, стала предвестником разгона неофициальной выставки китайских художников напротив Национального музея искусств КНР в сентябре 1979-го. Арт-процессы шли параллельными путями, одинаково далекими от художественной практики Америки и Европы. Русские с китайцами жили словно на другой планете. В мире за железным занавесом художники из Народной республики, кандидаты в члены Ассоциации, потихоньку учились технике и технологии масляной живописи в советской Академии художеств. Подлинные мастера концентрировались на психологизме лиц и пронзительности эмоций героев, говорящих от имени всего поколения. Сравните, например, две замечательные работы: полотна «Отец» Ло Чжунли (1980) и «Старые раны» Гелия Коржева (1967). И в той, и в другой картине, заставляющей вспомнить о психологизме портретов Рембрандта, вся сложность личности поставлена на службу пронзительным социалистическим прорывам эпохи и внемлет ее запросам.

Движение «Новой волны 1985 года» да и все «китайское возрождение» 1980-х хронологически совпало с Перестройкой в СССР. Уже в начале 1990-х в обеих странах воцарилась практически одинаковая арт-свобода. На деле – серьезное послабление со стороны властей. Художников перестали сажать в психушки, разрешили выставки и перформансы. Они перестали бороться за физическое выживание и полностью отдались своим идеям, несущим в первые годы отголоски счастливой победы. Как и у россиян, их творческие высказывания не обходились без ехидной критики – Мао, компартии, а заодно и всего китайского общества с его нехитрым бытом и филистерскими идеалами. Искусство наконец официально перестало быть зависимым от политической задачи. Как и в России, в Китае середины 1990-х начались официальные продажи современного искусства, стали формироваться коллекции. Первая частная галерея в Пекине открылась в 1991, в Шанхае – в 1996-м. Сегодня в обоих городах их сотни. И тут истории искусства двух стран расходятся в стороны: китайское современное искусство вдруг стремительно набрало обороты и прославилось на весь мир, а российское так и осталось малоценным вернакуляром.

Что случилось с китайским тантай ишу – «искусством современной эпохи»? Когда железные занавесы поднялись, а информационные границы распахнулись, каждый художник сумел распорядиться послаблениями, как смог. Осталась государственная мораль и некий общественный контроль, исстари свойственные Поднебесной, но сменился основной ориентир: китайцам больше не хотелось смотреть на «сиянье Кремля», на их горизонте встали новые светила крупнейших западных галерей и аукционных домов. В творчестве сохранились сугубо локальные темы, но изначально ориентированный на местного коллекционера китайский художник стал принципиально мыслить шире. И выход из местечковости произошел быстро: волна экономического подъема страны раскрыла новые возможности, заставив художников думать глобально, ибо уже завтра их местный колорит мог оказаться на стене крупного западного собрания.

Что именно сделали китайцы со своим искусством? Отказались от иероглифов, часто сопровождавших изображения в национальной традиции. Быстро перешли на удобный в работе акрил. Как только смогли, обратились к полотнам, скульптурам и инсталляциям гигантского формата, столь популярного на Западе. Перешли на массовость производства, отказавшись от неизбывно сквозящей в каждом мазке творческой индивидуальности, сформулировать которую так трудно. Быстро переориентировали свой «продукт» на принципиально другой стандарт, переучив своих местных коллекционеров и переформулировав тем самым все основные критерии конкурентоспособности.

Всего за одно десятилетие китайцы сумели воспринять и умело реализовать на родине традиционный путь современного западного художника. У всех у них появились официальные биографии, выкроенные по западным лекалам. И развитие пошло как по писанному. Художника находят в мастерской и берут в частную галерею. Галерея вывозит его на местные арт-ярмарки (их внезапно появилось сразу несколько). Там его замечают и зовут участвовать в коллективных, а потом и в сольных выставках за рубежом. Оттуда уже прямой путь к международным биеннале (вначале китайцы попали в Сан-Паулу, а уже потом в Венецию), а также, наконец – в заветную область крупнейших интернациональных музеев, аукционов и богатых коллекционеров. По такому пути прошли десятки крупных китайских мастеров современности, а сотни новых спешно стремятся сегодня по их стопам. Правительство КНР умело сделало эту готовую западную схему частью государственной машины, взяв ее на вооружение. Современное искусство нередко напрямую используется для поддержания и укрепления образа страны, а ситуации с художниками-диссидентами, возникающие то тут, то там, лишь добавляют всему процессу медийной активности.



Чжан Хуань (Zhang Huan, 張洹)

Впрочем, диссиденты – непростая тема. Эмигрировали из Китая все-таки довольно многие. Среди них – известнейшие имена современного искусства, такие, как [Чжан Хуань](http://www.zhanghuan.com/" \t "_blank). Свое переселение в Нью-Йорк в 1998 году он открыл перформансом «Паломничество: ветер и вода в Нью-Йорке», в ходе которого он семь минут лежал нагишом на ледяных плитах, пытаясь прочувствовать телом весь холод и голод судьбы эмигранта, вынужденного растапливать враждебность своей новой среды обитания в буквальном смысле слова. Льдом была выстелена кровать в стиле династии Минь, которую окружала полдюжины нью-йоркских собак всех мастей, привязанных к ней по фэншую. А вокруг звучала тибетская музыка. Сходной теме был посвящен и один из его следующих перформансов – «Мой Нью-Йорк» (2002). Готовясь к нему, художник обвесил себя кусками мяса и вышел к публике, как перекачанный в спортзале супергерой, персонаж американских блокбастеров. И вот уже несколько лет спустя его прием повторяет Леди Гага, вырядившаяся в «Мясное платье». (Интересно, читала ли она о «мясных детях» Мо Яня, получившего за свою «Страну вина» Нобелевскую премию?) Так или иначе, такие эмигранты как Чжан Хуань оказываются уже целиком и полностью интегрированными в топ западного арт-рынка. Неплохой пример для изучения, как мне кажется!



Чжан Хуань (Zhang Huan, 張洹)

В последний день в Пекине вместе с нью-йоркским редактором Карен Матта прошли насквозь Запретный город и поднялись наверх на Цзиншань. Взрослые фотографировали со мной детей, косившихся на меня с ужасом и восхищением, как на живого урода. А в ушах неотступно звучал истошный Приговский кикиморочный вопль: "Это кита-а-айское!".