Vagif N. Guseynov
PhD in Philological Sciences
Associate Professor
Art History and Humanities Department
Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: vagifng2007@yandex.ru
Moscow, Russia

Chen Bohan
Postgraduate student
Art History and Humanities Department
Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 2387138929@qq.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-58-74

WU GUANZHONG'S ARTISTIC LEGACY: IDEOLOGICAL FOUNDATIONS AND ARTISTIC PRACTICES

Summary: The prevalent interpretations regarding the creative transformations of the artistic heritage of an outstanding 20th-century Chinese artist, Wu Guanzhong, often focus on external political, ideological, and everyday factors. The article aims to investigate the internal motivations behind his artistic development. It is grounded in Wu Guanzhong's ethical framework, as he adopted the character 荼 (tu, meaning «bitter») as his pen name, thereby associating his principles with those of the Chinese writer, translator, and patriot, Lu Xun, as well as his «brother», Russian proletarian writer Maxim Gorky. The aesthetic and theoretical contemplation of Wu Guanzhong's ethical framework was encapsulated in his theory of abstraction, described as «unbroken kite string», which posits a novel understanding of «beauty» as the outcome of abstracting artistic form from the objects of the external world, reflecting the artist's unique emotional response to a reality beyond themself.

Keywords: *Chinese painting of the 20th century, Wu Guanzhong, Lu Xun, Maxim Gorky, artistic tradition, Western painting, ethical programme, artistic evolution, abstraction, «multiple perspectives», «unbroken kite string».*

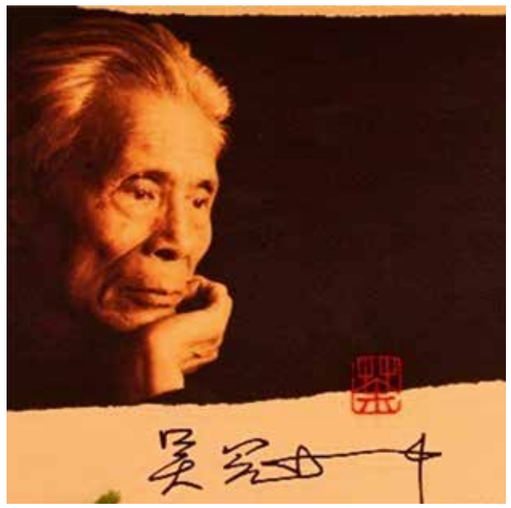
The remarkable legacy of the distinguished Chinese artist, Wu Guanzhong (1919–2010), has been thoroughly and deeply examined in contemporary studies. Art historians, who have meticulously traced the details of his personal life and the progression of his artistic endeavours, collectively regard Wu Guanzhong as a daring and persuasive innovator of traditional Chinese painting. In various catalogues of his global exhibitions, as well as in the academic articles, monographs, and dissertations that followed, significant milestones in his artistic journey have been recognised: the shift from figurative art and depictions of natural forms to abstraction; a transformation from an interest in Western oil painting to a profound appreciation for traditional Chinese ink painting; a move from engaging in a diverse array of figurative genres to focusing predominantly on landscape painting; a departure from the allure of contemporary Western art movements and a concurrent distancing from realistic art in general, particularly from socialist realism [Nos. 3; 5; 7; 10; 11; 12–16; 18–20; 22].

These important observations were derived, among other factors, from the examination of Wu Guanzhong's theoretical assertions; however, numerous aspects of Wu Guanzhong's artistic biography continue to provoke enquiries. The reality is that the aforementioned transformations in Wu Guanzhong's artistic journey are typically interpreted by scholars in relation to the external political and ideological contexts of the artist's existence or depend on his theoretical assertions, neglecting the internal logic of his artistic evolution and the value system of his work in their analyses. For instance, the rationale behind the master's transition to landscape painting is often attributed to the criticism of his portrait and figurative works faced from the party, which labelled him a «poisonous» «bourgeois formalist» [17; 18], or to the party's ideological direction of «learning from the people» [12; 18]. Wu Guanzhong's fascination with ink can be attributed to practical reasons: ink painting was more affordable than oil painting, and rice paper, in contrast to canvas, did not necessitate a large area for painting, which was significant given the limited space of Wu Guanzhong's studio [18]. In this regard, it is reasonable to seek a more profound explanation for the artist's creative development. For instance, in the work [22], the claim made in [16] is challenged, suggesting that upon his return to Beijing in 1972, Wu Guanzhong «realised that nearly all other artists were utilising Chinese ink on paper instead of oil, prompting him to adopt the traditional style as well». Therefore, as one examines the creative transformations of Wu Guanzhong, it becomes essential to provide a more thorough justification for why the integration of Western modernist artistic approaches and traditional Chinese ink painting ultimately prevailed in Wu Guanzhong's artistic journey.

These issues are increasingly relevant due to the fact that current analyses of Wu Guanzhong's artistic biography highlight several omissions, inconsistencies, and accepted contradictions that necessitate further understanding and clarification. For instance, the artist noted his admiration for the allure of Western paintings, which he encountered at the Hangzhou National Academy of Arts during the early stages of his career. It appears crucial to explore what inspired this emerging artist's appreciation; how did young Wu Guanzhong interpret this beauty? It may seem that while studying at the academy, the future artist focused more on Lin Fengmian's Western art course than on the traditional Chinese arts instructed by Pan Tianshou, as he expressed scepticism towards assignments that involved replicating the works of ancient Chinese masters and rejected the incorporation of inscriptions on paintings, a significant characteristic of the traditional Chinese painting school [7; 22]. His specific interest in the works of older Chinese literary figures and intellectuals is widely recognised, as he favours them over artisans and professionals. How does his scepticism in one instance contrast with

Ill. 1. Wu Guanzhong's seal is his pen name in the form of the character 荼 (2)

his favourable evaluations in another? These and other facts require commentary, as they reveal the underlying motivations for the artist's forthcoming creative journey. Naturally, delving into his internal growth does not diminish the importance of the external factors influencing his life: his artistic endeavours took place during a period marked by social turmoil, ideological constraints, violence, and artistic limitations; he faced ideological oppression, a prohibition on his profession, and was compelled to destroy the majority of his early creations while distributing others to friends for survival. Nevertheless, it is essential to remember that these years served as a crucial period for Wu Guanzhong to refine the artistic principles and preferences he had developed in his youth, which laid the groundwork



Ill. 2. The cover of Wu Guanzhong's collected works (2013), which bears his personal signature and the master's red seal — 荼

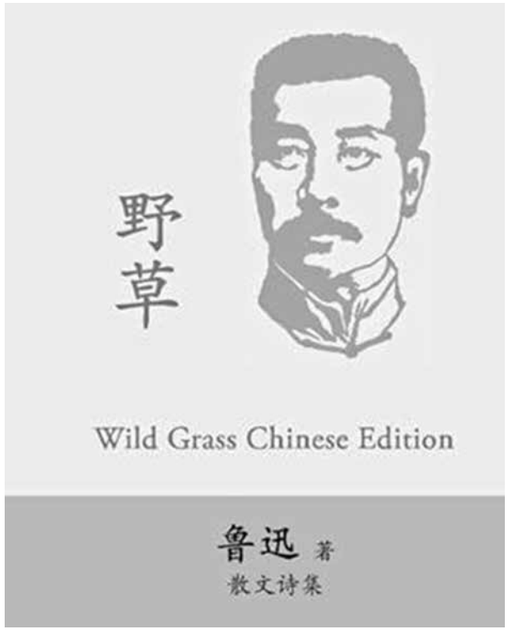
for his creative pursuits and the eventual emergence of his distinctive artistic style.

It is known that Wu Guanzhong was raised in a very impoverished peasant family [3], yet his determination for a better life remained steadfast despite the hardships. It is important to highlight that following the collapse of the empire in 1912, China began to increasingly acknowledge the industrial and scientific advancements occurring in the West. Consequently, the aspiration for a better life became closely linked to education and scholarship. Wu Guanzhong's father, by exemplifying this value for his children, succeeded in becoming a village teacher. He instilled in his son the importance of education and an openness to the unfamiliar, the new, and the progressive: by the age of 15, even before he enrolled in the Academy of Arts in Hangzhou, Wu Guanzhong, despite living in semi-starvation, managed to gain admission to the electrical engineering department of the provincial vocational school associated with Zhejiang University, pursuing a field that promised future prosperity. It is essential to remember that during those years, China was immersed in the ideas of national renewal and the modernisation of all aspects of public life [4], and Wu Guanzhong's decision to pursue a technical speciality aligned not only with his personal interests but also with the collective aspiration of the Chinese intelligentsia to thoroughly rejuvenate their homeland, integrating its traditional culture with the discoveries and achievements of the previously distant West.

These patriotic feelings were vividly expressed in the works of Lu Xun (1881–1936), the founder of modern Chinese literature, who was an older contemporary and compatriot of Wu Guanzhong. Even during his school years, Wu Guanzhong cultivated a profound admiration and respect for the writings of this enlightenment writer and public figure, who opposed social injustice, aimed to remedy societal ailments, and subtly mocked human biases and flaws. Conversely, Lu Xun regarded Russian writer Maxim Gorky as a paradigm for the evolution of national literature. It is not by chance that Lu Xun was affectionately referred to as the 'Chinese Gorky': «He was a pioneer who transformed literature, departing from traditional art and paving the way for realism. From Gorky, he embraced a yearning for simplicity, a bond with folk traditions, proverbs, and colloquial language. Following the triumph of the revolution and the establishment of the People's Republic, China elevated Gorky as its foremost and most cherished writer. The distribution of Gorky's works and translations surged significantly, and he became a profound mentor and educator to the populace» (1). Lu Xun was among those who familiarised Chinese readers with the masterpieces of global literature, including works from Russian authors. He personally translated pieces by Gogol, Chekhov, and Gorky into Chinese. Young Wu Guanzhong even aspired to be a writer like his idol for a period. He later admitted his spiritual connection to Lu Xun, stating, «There are three most significant individuals in my life: Lu Xun, Vincent van Gogh, and my wife. Lu Xun provided me with *direction and spirit* (*note from the author: italics are mine*), Van Gogh instilled character and uniqueness in me, and my wife represents the dream of my entire life; she is ordinary, kind, and beautiful» [17]. In this light, the choice of a pseudonym by the emerging artist, which he would carry throughout his life, appears to be no mere coincidence: during his second year at the Hangzhou Academy, he began to sign his works with the character 荼 («Tu»), which translates to «bitter wild plant — a type of weed, sow thistle, or thistle». The significance of this pseudonym in understanding the core of Wu Guanzhong's artistic legacy is indirectly supported by the fact that the seal featuring this pseudonym is extensively utilised by publishers on the covers of collections of his works released after the artist's passing, and it serves as a logo for various institutions dedicated to studying the artist's contributions (ill. 1–3).

This decision can be interpreted as both an homage to the esteemed Russian author, whose writings were valued by Lu Xun, and as an allusion to Lu Xun's own anthology of short stories, *Wild Grass* (ill. 4), which poetically honours the cleansing pain of

Ill. 3. Website of the Wu Guanzhong Creativity Research Centre at Tsinghua University — the logo of the Centre uses the character for the artist's pseudonym, 荼



Ill. 4. Cover of Lu Xun's collection of short stories, Wild Grass. 2016

existence. Regardless, Wu Guanzhong's self-identification proved to be prophetic: it not only represented the struggles and adversities already faced by the emerging artist but also predicted further purifying challenges that would foster personal development.

This reflects a significant element of Wu Guanzhong's self-perception — a willingness to make personal sacrifices for the sake of life's renewal. These experiences — the connection between universal human advancement and suffering, the relinquishment of personal desires that tether one to the past — echo in the prose poem *Wild Grass* by Wu Guanzhong's cherished Lu Xun:

«The past life has perished. I welcome this demise, for it has made me aware that life once existed. The life that has passed has deteriorated. I embrace this deterioration, for it has shown me that life was not devoid of meaning. <…> In the name of myself, in the name of friends and adversaries, humans and animals, in the name of those I love and those I do not, I envision that the wild grasses will perish and decay so that fire may arrive as swiftly as possible. Should this not occur, it would be as though I never existed, and that would be a far greater tragedy than death and decay» [1, pp. 310–311].

These reflections motivated Wu Guanzhong, who manifested them in his artwork honouring the memory of Lu Xun (ill. 5):

The tragic irony of history is that Lu Xun, who was immensely popular among China's progressive intelligentsia in the 1920s, received recognition from the Communist Party of China shortly before his passing. Similar to Maxim Gorky, who emerged as the first proletarian writer in the 1930s and produced the initial masterpieces of socialist realism, he was labelled «a true friend and even a warrior of the proletariat and the working masses». Lu Xun's elevation occurred in 1937, when Mao referred to him as «a saint of new China», akin to how Confucius was termed «a saint of feudal China», and Lu Xun was accorded the title of «commander-in-chief of the Cultural Revolution in China in the 1910s». This all culminated in the Great Proletarian Cultural Revolution (1966–1976), during which the renown of the long-deceased Lu Xun reached its peak. This transpired during a period when cultural figures, China's creative intelligentsia, and Wu Guanzhong himself faced severe repression [13].

It is also important to highlight that the symbolism behind Wu Guanzhong's pen name (荼, «Tu») strengthens connections to the emotional depth associated with Gorky, whom Lu Xun greatly admired. Gorky was as fervent an advocate for the modernisation of Russia as Lu Xun was for China, and, similar to Lu Xun, he harboured a sense of foreboding regarding «unprecedented rebellions». It implies that Alexei Peshkov's pen name might have inspired Wu Guanzhong's self-chosen designation. Additional evidence for this theory can be found in Lu Xun's short story «Venerable Gao», which the young Wu Guanzhong may have encountered.

The protagonist of this narrative, educator Lao Han (i. e., «Venerable Gao»), adopts Gorky's name, which translates to Gao Er-qi in Chinese, as his pen name. Throughout the story, this new identity is validated twice — once by the narrator and once by a character — as a demonstration of the teacher's admiration for Gorky:

«Who is this? You? Have you changed your name?» Huang-San promptly enquired after finishing the reading.

«The esteemed Gao laughed with a hint of disdain. Naturally, he had altered his name. After all, Huang San is solely adept at playing cards. He has never shown any interest in either modern science or contemporary art. He is even unaware of the existence of the most celebrated Russian author, Gorky — Gao Er-qi. How could he grasp the deep significance behind a name change?» [2, p. 100].

Ill. 5. Wu Guanzhong. Wild Grass (野草)*, 2008, oil on canvas. 61 x 91 cm*

Furthermore,

«Yao Bu extracted a sheet of paper from his ample pocket, unfolded it, and, glancing between the paper and the students, proclaimed:

'Before you, stands the esteemed teacher Gao. Gao-Er-Chu is a distinguished scholar. His article, *On the Responsibilities of Every Citizen of the Chinese Republic Concerning the Organisation of National History*, is recognised by all. The newspaper states: 'Esteemed Gao, out of reverence for the illustrious Russian writer, Mr Gorky, has changed his name to Er-Chu, thus expressing his admiration for Gorky.'» [2, p. 106] (3).

Wu Guanzhong's profound inner bond with the works of Lu Xun is further demonstrated by the artist's many pilgrimages, which occurred many years later, to their common small homeland — Jiangsu Province, where he created nostalgic landscapes of his native regions (ill. 6–7):

Wu Guanzhong's move to the Hangzhou Academy of Art and the subsequent «shift in his life's path» appear to be quite logical considering the young man's spiritual decision: «Had I not received an invitation there, or had I attended the Xu Beihong (1895–1953) exhibition or the Soviet Union exhibition, I doubt I would have altered my career at all» [22, p. 43]. This transformation originated from the Hangzhou Academy's receptiveness to new ideas, and many years later, Wu Guanzhong reflected on his emotions, largely due to Lin Fengmian (1900–1991).

Lin Fengmian, who led the Hangzhou Academy, posited that the deterioration of modern Chinese painting was a result of an uncritical adherence to historical traditions, which stifled the artist's creative essence, and he sought methods to rejuvenate it through Western art. In contrast, Xu Beihong, who was affiliated with the Central University of China during the same era, firmly opposed Western art. Nevertheless, both Lin Fengmian and Xu Beihong, who had advanced their artistic training in France, recognised the necessity of discovering ways to salvage Chinese painting from its decline; both promoted reform and investigated the possibilities of Western oil painting. Wu Guanzhong's aesthetic inclinations aligned with those of Lin Fengmian (5) [22, p. 37], primarily due to his rejection of an artisanal approach to painting, viewing beauty as mere imitation. This perspective also shaped Wu Guanzhong's stance on socialist realism, which emphasised external appearances over essential conceptual similarities (6) [22, p. 124] of the subject matter, and contributed to his disapproval of the traditional practice of replicating the works of old masters, which aimed at mastering the technical aspects of painting. Wu Guanzhong's aesthetic philosophy was linked to a thorough examination of the works of ancient Chinese literary artists, particularly their innate ability to convey «genuine emotions» (7) [22, p. 29]. In 1986, the artist articulated the essence of the concept of «genuine emotion» as a pictorial representation of the author's «I», arising from positioning the artist's character (perspective) at the core of artistic practice (8) [22, p. 80]. Therefore, according to Wu Guanzhong, the essence of the artistic image is not merely a representation but an expression intended not to elicit in viewers the feelings they might experience while traversing the mountains but rather to unveil something novel from their intellectual and emotional experiences [22, p. 82].

Wu Guanzhong's internship in Paris from 1947 to 1950, which occurred shortly after he completed his studies at the academy, was a fitting opportunity for him, as he was in constant pursuit of new creative inspirations: «I longed for colour. Ultimately, I left behind Chinese painting and travelled to Paris to learn about Western painting!» [22, p. 33]. This phase of Wu Guanzhong's artistic evolution is widely recognised. We will highlight a significant aspect essential for comprehending the foundational elements of his growth: during this time, he also embraced Professor Souverbie's concept that in painting, one must differentiate between «beauty» (*beau*) and «pretty» (*joli*). According to Souverbie, the art of «pretty» brings pleasure to viewers, whereas the art of «beauty» resonates with them on a deeper level. Therefore, for Wu Guanzhong,

Ill. 6. Wu Guanzhong. Lu Xun's Hometown, 1977, pen and ink on paper, 13.2 x 18.5 cm

Ill. 7. Wu Guanzhong. Lu Xun's Hometown, 1985, oil on canvas, 46 x 53 cm

the conveyance of emotion takes precedence in landscape painting: «If it merely serves as a visual depiction of objects and natural scenes, regardless of how realistic and beautiful it may be, the painting can only provide entertainment but will never be vibrant and impactful» [22, p. 61].

It would not be inaccurate to suggest that Wu Guanzhong's return to his homeland after three years of studying in Paris represented a significant existential decision: «In China, there is no future for pursuing art as a profession. The authorities there are so insular that they regard Western contemporary art as a plague» [22, p. 39]. Upon returning to China, Wu Guanzhong aspired to further his exploration of a synthesis between Western and Chinese art; however, the party and government prioritised propaganda art.

The challenges that Wu Guanzhong encountered in his homeland, as he found himself on the periphery of contemporary artistic progress, are well documented. It is crucial to highlight, though, that when political and ideological conditions allowed him to engage in the *xiesheng* (写生, «life drawing») movement, which began to gain prominence in artistic circles due to the new artistic policy, Wu Guanzhong uncovered the potential for a fruitful artistic synthesis between traditional Chinese painting and modernist movements in Western art. His creative revelation during those years was the technique of «multiple perspectives» in landscape painting. It is widely recognised that the perception of an object shifts as it moves, and Wu Guanzhong contemplated whether it was feasible to arrange an image in such a way that its effect on the viewer would be enhanced by this variety of beauty. It was a pivotal moment when Wu Guanzhong articulated his discontent with the static viewpoint employed in Western landscapes, notwithstanding his recognised enthusiasm for Western modernist art: «Typically, Western oil painters select a single fixed angle to portray a landscape, a practice referred to as 'finding a view'. This approach is overly restrictive <…> Impressionism was innovative in its application of colour. However, it was Impressionism that confined landscape painting to a limited perspective» [22, p. 60].

This study captured Wu Guanzhong's interest in the distinctive features of Chinese ink landscapes, which he believed should also be incorporated into oil paintings: «Chinese landscape artists typically commenced their work after exploring the entire mountain and documenting their experiences, subsequently organising the painting by recalling images from memory. I firmly believe that this method is a valuable aspect of our traditional Chinese painting» [22, p. 60].

One of the earliest successful instances of this technique is the landscape *The Monastery of Zhashilungbu*, created by Wu Guanzhong in 1961 (ill. 8).

The actual configuration of the mountains, the monastery, and the surrounding trees was different from what was illustrated in the painting. The artist represented the subject from various angles, rather than from a singular viewpoint:

«I frequently experimented with different perspectives in my artwork, merging various views together or rearranging them… *The Monastery of Zhashilungbu*, was a result of this technique. I freely modified the layout of the mountain, monastery, trees, and lamas, akin to grafting trees. I aimed for creative liberty in composition while simultaneously striving to uphold authenticity in the representa-

Ill. 8. Wu Guanzhong. The Monastery of Zhashilungbu, 1961, oil on wood, 46 x 124 cm

tion of real objects. Consequently, I referred to my approach to landscape painting as 'painting from nature with multiple perspectives'.» [22, p. 59].

The method of 'multiple perspectives' diverged from simplistic realism and provided the opportunity to develop a profoundly personalised interpretation of natural space, shaped and structured by the artist's perspective and emotions.

The artist's later development — his abandonment of oil paint in favour of traditional Chinese ink painting — appears to be a rational choice. This shift arose from his discontent with the thick texture of oil paint, which he felt constrained his ability to convey spontaneous emotion: «Ink painting resembles calligraphy. It allows you the freedom to manipulate the brush as you desire» [22, p. 68].

Consequently, Wu Guanzhong moved towards abstraction, yet his artistic growth remained deeply anchored in national tradition, to which he was drawn. Within this framework, he searched for and discovered solutions to his enquiries, utilising his own artistic knowledge and experiences.

Wu Guanzhong departs from Western abstract art theory concerning the connection between speculation and reality: «I stress the autonomy of artistic form and aspire to explore it to its fullest extent, and I cannot concur with the notion that 'content dictates form'.» However, I personally disfavour forms devoid of an artistic concept. I do not consider form alone to be the ultimate objective» [22, p. 125].

Stopping at the edge of «complete» abstraction and the severance of any visible link to reality, Wu articulated his ideal using the phrase «unbroken kite string» (风筝不断线, *fengzheng bu duanxian*). This theory, encapsulated in such a rich image-term, perhaps most vividly illustrates the origins of his work, which is intricately tied to the cultural and historical context of China during the early 20th century and to his personal quest for a synthesis between Chinese national culture and Western thought along with its discoveries. His own value system, characterised by the symbolism of his pseudonym «bitter», embodied the notion of contributing to the new not for personal gain, but for the benefit of the future of his homeland. Wu Guanzhong's theory of abstraction, the «unbroken kite string», served as an aesthetic and theoretical reflection of his ethical framework. Within this theory, artistic contemplation retains a connection to the earth as the foundation of this contemplation and to life as the driving force behind thought and emotion. The symbolic evolution of the term «unbroken kite string» further reinforces the fundamental link between Western modernist painting and classical Chinese painting, both of which emphasise abstract forms propelled by artistic expression. Consequently, Wu Guanzhong's notion of abstraction theorises a new interpretation of the concept of «beauty» as the outcome of abstracting artistic form from the objects of the external world. In contrast, Wu Guanzhong identified the concept of art as a «unbroken kite string» (断线风筝, *duanxian fengzheng*) as the antithesis of this type of abstraction, a path he never intended to pursue: «<Pure abstract art> severs the vital connection to life, to people's emotions… Artistic creation must not detach itself from humanity. I favour a kite on a string, anchored to the ground» [22, p. 137].

Consequently, Wu Guanzhong discovered his direction: not merely composition, but rather syncretism; not solely abstraction, but the extraction of beauty from the variety of figurative beauty; not a mindless replication of tradition or foreign cultural paradigms, but the enhancement of national accomplishments through global cultural insights. These characteristics, as we have attempted to illustrate, were a result of the «genetic code» embedded within Wu Guanzhong from the time of his birth into a peasant family in an ancient Chinese province at the dawn of the 20th century, in a nation aspiring for industrial advancement. They were shaped by the intrinsic ethical framework of Wu Guanzhong, the offspring of a rural educator, who regarded Chinese intellectual Lu Xun as his exemplar and shared the patriotic fervour of Russian writer Maxim Gorky. All of this, combined with Wu Guanzhong's inherent talent and creative fervour, elevated him to the status of an exceptional artist, a luminary of contemporary Chinese painting.

NOTES

1. *M. Gorky — 150. IMLI — the Centre of World Gorky Studies*. 2019. Moscow: Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, p. 440, p. 244.
2. Source: https://hk.art.museum/documents/Exhibitions/WGZ—-Sketching-from-Nature/WGZ_learning_kit_English.pdf
3. 3. Note from the translator of the story «Venerable Gao»: «In Chinese transcription, M. Gorky is Gao-Er-Qi, with the last syllable being a word meaning 'foundation'. By changing his name to Gao-Er-Chu, the last syllable-word of which means the same thing, the hero demonstrated his passion for the Russian writer, i. e., it is approximately similar to calling himself 'Gorkov'».
4. In a 2007 interview, Wu Guanzhong directly criticised Xu Beihong's realistic art as lacking «beauty».
5. «'Verisality' almost becomes the highest standard for a work of art! I'm not entirely opposed to the demand for verisimilitude, but it can in no way be the exclusive or highest standard of artistic creation… The value of art lies in its creativity» (22, p. 124).
6. «If it weren't for the works of Shi Tao and Bada, which expressed their genuine emotions, I wouldn't have wanted to study Chinese landscape painting at all.»
7. «A literati artist is both a poet and a painter who emphasises the expression of his emotions in painting. Thus, the expression of the 'I' stands at the centre of his artistic practice… Ultimately, painting should be an expression of the artist's character, and in this sense, literati painting has achieved significant success.»

REFERENCES

1. Lu Xun. 1989. *Izbrannoe [Selected Works]*, Translated from Chinese, Khudozhestvennaya Literatura, Moscow, USSR.
2. Lu Xun. 1929. *Pochtennyj Gao — v kn. Lu Sin. Pravdivaya istoriya A-Keya [The Venerable Gao — in the book Lu Xun. The True Story of A-Kei],* Translated from Chinese, Priboj, Leningrad, USSR, pp. 97–112.
3. Liu Tianquan. 2023. «Wu Guanzhong: The Journey of a Master's Development» [U Guanchzhun: put stanovleniya mastera], *Art of Eurasia [Iskusstvo Evrazii]*, no. 4(31), pp. 246–261.
4. Liu Ziyu. 2023. «Landscape Genre in Oil Painting of New China (1949–2023): The Problem of National Identity», PhD Thesis, Art Criticism, Russian State University of Design and Applied Arts, Moscow, Russia.
5. Miklushevskaya, I.N. and Zheng Ping. 2022. «The History of the Development of Contemporary Chinese Abstract Art» [Istoriya razvitiya novejshego kitajskogo abstraktnogo iskusstva], *Bulletin of the Russian State Art and Pedagogical University [Vestnik RGKHPU]*, no. 4, part 1, pp. 417–429.
6. Mu Ke. 2019. «Problems of the Formation and Development of Easel Painting in 20th-Century Chinese Art», PhD Thesis, Art Criticism, Surikov Moscow State Academic Art Institute under the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.
7. Neglinskaya, M.A. 2021. «Abstract Expressionism in the Paintings of Wu Guanzhong of the 1990s» [Abstraktnyj ekspressionizm v zhivopisi U Guanchzhuna 1990-kh gg.], *Historical Psychology and Sociology of*

History [Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii], no. 2. pp. 23–32.
8. Jiang Desai. 2014. «The Works of 20th-Century Chinese Artist Wu Guanzhong» [Tvorchestvo kitajskogo khudozhnika KHKH veka U Guanchzhuna], *Scientific Opinion [Nauchnoe mnenie]*, no. 9, pp. 109–116.
9. Jiang Desai. 2017. «The Development of the Landscape Genre in Chinese Oil Painting of the 20th — Early 21st Centuries», Ph. D. Thesis, Art Criticism, Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia.
10. Zheng Ping and Miklushevskaya, I.N. 2022. «The Works of Wu Guanzhong: The Transition from Natural Forms to Abstraction» [Tvorchestvo U Guanchzhuna: perekhod ot prirodnykh form k abstraktsii], *Bulletin of the Stroganov Russian State University of Art and Industry [Vestnik RGKHPU imeni S. G. Stroganova]*, no. 2, pp. 325–335.
11. Zhu Qiulin. 2024. «Wu Guanzhong's Theory of Art in Contemporary Chinese Painting», *Culture and Civilisation*, vol. 14, no. 10A, pp. 35–40.
12. Barnhart, R. 1989. «The Odyssey of Wu Guanzhong», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, p. 14 (pp. 9–17).
13. Benton, G. «A Review of Lu Xun and Trotsky: «Literature and Revolution» in China by Nagahori Yūzō», available at: https://www.historicalmaterialism.org/lu-xun-and-leon-trotsky/#:~: text=Lu%20Xun%27s%20apotheosis%20came%20in, raised%20to%20his%20greatest%20height (Accessed 15 August 2025).
14. Farrer, A. 1992. *Wu Guanzhong: A Twentieth-Century Chinese Painter*, British Museum Press, London, UK.
15. Lim, L. 1989. *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA.
16. Prizant, E. 2012. «Divergent Prophecies for the Nation: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980s China», Senior honours thesis, University of California, Berkeley, USA.
17. Sue Wang. 2015. «Independent Character: Wu Guanzhong Art Exhibition», available at: https://www.cafa.com.cn/en/News/details/8323678 (Accessed 15 August 2025).
18. Sullivan, M. 1989. «Wu Guanzhong. Reflections on His Life, Thought, and Art», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA, p. 7. (pp. 1–8).
19. Sullivan, M. 2006. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*, University of California Press, USA.
20. Sullivan, M. 2010. «Wu Guanzhong obituary. Chinese artist who emerged from a cultural straitjacket as a modern master», available at: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/wu-guanzhong-obituary (Accessed 15 August 2025).
21. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. 1997. New Haven; London: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press.
22. Wenwen, L. 2019. «Modernity through syncretism and eclecticism: Wu Guanzhong's artistic practice in the cultural and political environment of the PRC (1949–1989)», Ph. D. Thesis, Philosophy, Victoria University of Wellington, New Zealand.

Вагиф Нариманович Гусейнов
Кандидат филологических наук,
доцент кафедры Истории искусств и гуманитарных наук
Российского государственного художественно-промышленного университета
им. С. Г. Строганова
e-mail: vagifng2007@yandex.ru
Москва, Россия

Чень Бохань
Аспирант кафедры Истории искусств и гуманитарных наук
Российского государственного художественно-промышленного университета
им. С. Г. Строганова
e-mail: 2387138929@qq.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-58-74

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ У ГУАНЬЧЖУНА: ИДЕЙНЫЕ ОСНОВЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Аннотация: Наиболее распространенными объяснениями творческих метаморфоз художественного наследия выдающегося китайского художника XX в. У Гуаньчжуна являются, как правило, ссылки на внешние политико-идеологические и бытовые обстоятельства его жизни. Задачей данной статьи было исследование внутренних причин его художественной эволюции. В качестве ее основания рассматривается этическая программа У Гуаньчжуна, избравшего себе псевдонимом иероглиф 荼 («ту» — досл. «горький») и тем связавшего свои ценностные ориентиры как с китайским писателем и переводчиком, патриотом Лу Синем, так и с его «братом» — личностью русского пролетарского писателя Максима Горького. Эстетическим и теоретическим отражением этической программы У Гуаньчжуна стала его теория абстракции «воздушный змей на нитке», где теоретизируется новое понятие «красоты» как результата абстрагирования художественной формы из предметов внешнего мира, воплощающего индивидуализированный эмоциональный отклик художника на внеположную ему реальность.
Ключевые слова: *китайская живопись XX века, У Гуаньчжун, Лу Синь, Максим Горький, художественная традиция, западная живопись, этическая программа, художественная эволюция, абстракция, «множественные перспективы», «воздушный змей на нитке».*

Творческое наследие выдающегося китайского художника У Гуаньчжуна (1919–2010) сегодня изучено достаточно полно и глубоко. Искусствоведы, проследившие факты его личной биографии и эволюцию его творчества, единодушно определяют У Гуаньчжуна как смелого и убедительного реформатора традиционной китайской живописи. В многочисленных каталогах к его международным выставкам, в появившихся вслед за ними научных статьях, монографиях и диссертациях были выявлены поворотные моменты его творческой эволюции: переход от фигуративной живописи и живописи природных форм к абстракции; смена увлеченности западной масляной живописью углубленным интересом к традиционной китайской живописи тушью; переход от работы в широком спектре фигуративных жанров к работе преимущественно в пейзажной живописи; отказ от увлечения современными западными течениями в искусстве и одновременное дистанцирование от реалистической живописи, в целом, и от живописи соцреализма, в частности [№№ 3; 5; 7; 10; 11; 12–16; 18–20; 22].

Эти существенные наблюдения опирались, в том числе, на анализ теоретических высказываний У Гуаньчжуна, и тем не менее многие обстоятельства творческой биографии У Гуаньчжуна до сих пор вызывают вопросы. Дело в том, что указанные выше метаморфозы творческого пути У Гуаньчжуна объясняются исследователями, как правило, внешними политико-идеологическими обстоятельствами жизни художника или опираются на его теоретические высказывания, оставляя за пределами анализа внутреннюю логику его художественного развития, аксиологию его творчества. Например, причина того, что мастер перешел к пейзажной живописи объясняется тем, что его портретная и предметная живопись была подвергнута партийной критике, назвавшей его «ядовитым» «буржуазным формалистом» [17; 18], или партийно-идеологическим курсом «учиться у народа» [12; 18]. «Бытовой» оказывается причина интереса У Гуаньчжуна к туши: живопись тушью была дешевле живописи масляными красками, а рисовая бумага, в отличие от работы по холсту, не требовала для рисования большого пространства, что было важно, поскольку мастерская У Гуаньчжуна была небольшой [18]. В этом контексте закономерно, что возникает потребность в более глубоком обосновании творческой эволюции художника. Так, например, в работе [(22] подвергается сомнению выдвинутое в [16] утверждение, что, вернувшись в Пекин в 1972 году, У Гуаньчжун «обнаружил, что почти все остальные художники работали китайской тушью на бумаге, а не маслом, и поэтому он тоже начал работать в традиционном стиле». Так, по мере постижения творческих метаморфоз У Гуаньчжуна формируется потребность в более глубоком обосновании причин того, что в художественной эволюции У Гуаньчжуна восторжествовал в конце концов синтез западного модернистского типа творчества и традиционной китайской живописи тушью.

Эти вопросы тем более уместны, что в имеющихся исследованиях творческой биографии У Гуаньчжуна обнаруживается множество недоговоренностей, недомолвок, априорно принимаемых противоречивых фактов, требующих осмысления и объяснения. Так, сам художник писал об испытанном им в начале творческого пути увлечении открывшейся ему в Национальной академии искусств Ханчжоу красотой западных живописных работ. Представляется важным понять, чем был вызван восторг начинающего художника, какими глазами видел эту красоту юноша У Гуаньчжун? Может показаться, что во время обучения в академии будущий художник больше внимания уделял курсу Лин Фенмяня, посвященному западному искусству, нежели традиционным китайским искусствам, которые преподавал Пань Тяньшоу, поскольку он скептически относился к заданиям по копированию работ старых китайских мастеров и не принимал важного для традиционной национальной школы живописи использования надписей к живописным работам [7; 22]. Но при этом известен также его особый интерес к работам старых китайских художников-литераторов, интеллектуалов, которых он предпочитал художникам-ремесленникам, профессионалам. Как соотносятся его скепсис в одном случае и положительные оценки в другом? Эти и другие факты нуждаются в комментировании, так как в них коренятся внутренние импульсы к будущему творческому становлению и развитию художника. Разумеется, исследование внутренней эволюции не отменяет значимости внешних обстоятельств жизни художника: его творчество пришлось на годы, полные социальных потрясений, идеологического диктата, насилия и творческой несвободы; художник пережил идеологические проработки, запрет на профессию, был вынужден, чтобы уцелеть, уничтожить большую часть своих ранних работ, другие раздать знакомым. И все же наша задача состоит в том, чтобы напомнить, что все эти годы были для У Гуаньчжуна временем вызревания его заданных еще в ранней юности художественных ориентиров и предпочтений, составивших основание для творческого поиска и обретения в дальнейшем собственного неповторимого художественного стиля.

Известно, У Гуаньчжун вырос в очень бедной крестьянской семье [3], в которой, однако, несмотря на нищету, не была сломлена воля к лучшей жизни. Отметим, что после падения в 1912 году империи Китай приобщался к промышленному и научному прогрессу, совершавшемуся на Западе. Закономерно, что представление о лучшей жизни ассоциировалось с образованием, ученостью, и отец У Гуаньчжуна, подавая детям личный пример, сумел «выбиться в люди» и стать сельским учителем. Ценность образования, открытость всему непривычному, новому, прогрессивному он передал сыну: к 15 годам, еще до того, как оказаться в Академии искусств в Ханчжоу, У Гуаньчжун, несмотря на полуголодное существование, сумел поступить на факультет электротехники провинциальной профессиональной школы при Чжэцзянском университете, чтобы получить обещавшую благополучие специальность. Не забудем, что в эти годы Китай жил идеями обновления страны, модернизации всех сфер общественной жизни [4], и выбор технической специальности У Гуаньчжуном отвечал не только его личным интересам, но и разделяемой интеллигенцией Китая воле к всемерному обновлению своей родины, приобщению ее традиционной культуры к открытиям и достижениям культуры далекого прежде Запада.

Эти патриотические настроения нашли яркое выражение в творчестве основоположника новой китайской литературы Лу Синя (1881–1936) — старшего современника и земляка У Гуаньчжуна. Еще в школьные годы У Гуаньчжун проникся глубокой любовью и уважением к произведениям этого писателя-просветителя и общественного деятеля, выступавшего против социальной несправедливости, старавшегося врачевать язвы общества, мягко высмеивавшего человеческие предрассудки и пороки. В свою очередь, Лу Синь нашел в лице русского писателя Максима Горького образец пути развития национальной литературы. Лу Синь неслучайно был назван в народе «китайским Горьким»: «Он был новатором, который совершил переворот в литературе, порвав со старым искусством и открыв дорогу реализму. От Горького он перенял стремление к простоте, связь с фольклорной традицией, пословицей, народной речью. После победы революции и образования Народной республики Китай выдвинул Горького как первого и самого любимого своего писателя. Несметно увеличились тиражи изданий и переводы Горького, а сам он стал всенародным великим наставником и учителем» (1). Лу Синь был одним из тех, кто приобщал китайского читателя к шедеврам мировой литературы, в том числе русской, сам переводил на китайский язык произведения Гоголя, Чехова, Горького. Юный У Гуаньчжун одно время даже мечтал стать писателем, как и его кумир. Позже он признавался в своей духовной близости Лу Синю: «Есть три самых важных человека в моей жизни: Лу Синь, Винсент Ван Гог и моя жена. Лу Синь дал мне *направление и дух* (курсив мой.— *В.Г.*), Ван Гог дал мне характер и уникальность, а моя жена воплощает мечту всей моей жизни, она обычная, добрая и красивая» [17]. В этом контексте не случайным кажется выбор начинающим художником псевдонима, с которым он пройдет через всю свою жизнь: уже на втором году обучения в академии Ханчжоу он начал подписывать свои работы иероглифом 荼 («Ту»), что дословно означает «горькое дикое растение — род сорной травы, осота или чертополоха». О важности этого псевдонима для понимания сути художественного наследия У Гуаньчжуна косвенно свидетельствует и то, что печать с изображением этого псевдонима широко используют издательства на обложках сборников его работ, выходящих уже после смерти художника, используют в качестве логотипа различные институции, изучающие творчество художника (Илл. 1–3).

Этот выбор может рассматриваться и как дань уважения к великому русскому писателю, творчеством которого дорожил Лу Синь, и как отсылка к сборнику рассказов самого Лу Синя «Сорняки» (Илл. 4), в котором лирически воспеты очищающие человека жизненные страдания. В любом случае, это самоназвание У Гуаньчжуна было пророческим: оно не только символизировало тяготы и страдания, уже выпавшие на долю начинающего художника, но предрекало новые очищающие, способствующие личностному росту испытания.

Он свидетельствует о важном аспекте самоидентификации У Гуаньчжуна — готовности к личной жертве во имя обновления жизни. Этими переживаниями — неотделимостью общечеловеческого прогресса от страданий, отказа от собственных, тянущих в прошлое, предпочтений — звучат строки стихотворения в прозе «Сорняки» любимого У Гуаньчжуном Лу Синя:

«Прошлая жизнь умерла. Я рад этой смерти, потому что знаю теперь, что жизнь существовала. Умершая жизнь истлела. Я рад этому тлению, потому что знаю теперь, что жизнь не была пустой. <…> Во имя себя самого, во имя друга и врага, человека и зверя, во имя любимых и нелюбимых я мечтаю о том, чтобы дикие травы умерли и истлели, чтобы как можно скорее пришел огонь. Если же этого не случится, значит, я будто и не жил на свете, а это еще большее несчастье, чем смерть и тление» [1, с. 310–311].

Этими настроениями был вдохновлен У Гуаньчжун, воплотив их в работе, посвященной памяти Лю Синя (Илл. 5):

Трагическая ирония истории в том, что Лу Синь, очень популярный в 1920-е годы в среде передовой китайской интеллигенции, незадолго до своей смерти получил признание Коммунистической партии Китая. Он, подобно Максиму Горькому, ставшему в 1930-е годы первым пролетарским писателем, создавшим первые шедевры социалистического реализма, был назначен «настоящим другом и даже воином пролетариата и трудящихся масс». Апофеоз Лу Синя наступил в 1937 году, когда Мао назначил его «святым нового Китая», подобно тому, как Конфуций был назван «святым феодального Китая», и Лу Синь получил статус «главнокомандующего культурной революцией в Китае 1910-х годов». Завершением этого стала «Великая пролетарская культурная революция» (1966–1976), когда слава давно ушедшего из жизни Лу Синя достигла своей кульминации. Все это происходило в те годы, когда жестоким репрессиям подвергались деятели культуры, творческая интеллигенция Китая, и сам У Гуаньчжун [13].

Отметим также то обстоятельство, что символика псевдонима У Гуаньчжуна (荼 «Ту») усиливает ассоциации с пафосом высоко ценимого Лу Синем Горького, такого же страстного поборника модернизации России, как Лу Синь — Китая, исполненного, как и Лу Синь, предчувствием «невиданных мятежей», что позволяет считать псевдоним Алексея Пешкова источником для самоназвания У Гуальчжуна. Дополнительным основанием для такого предположения служит рассказ Лу Синя «Почтенный Гао», с которым мог быть знаком юноша У Гуаньчжун.

Герой этого произведения, учитель Лао Хань (т. е. «Почтенный Гао»), берет в качестве псевдонима имя Горького, которое по-китайски звучит как Гао Эр-ци, и в ходе рассказа это его новое имя дважды обосновывается — рассказчиком и одним из персонажей — как знак уважения учителя к Горькому:

«Кто это? Ты? Ты переменил имя? — кончив читать, быстро спросил Хуан-Сань.

Почтенный Гао пренебрежительно засмеялся. Конечно, он переменил имя. Ведь Хуан-Сань умеет только играть в карты. Он никогда не обращал никакого внимания ни на новую науку, ни на новое искусство. Он и не знает о существовании величайшего русского писателя Горького — Гао Эр-ци. Ему ли понять глубокое значение перемены имени?» [2, с.100].

И далее:

«Яо-Бу вытащил из своего большого кармана бумагу, развернул ее и, глядя то в нее, то на учениц, сказал:

— Перед вами почтенный учитель Гао. Гао-Эр-Чу — известный ученый. Его статья «Об обязанностях каждого гражданина Китайской республики в отношении упорядочения национальной истории» известна всем. Газета говорит: «Почтенный Гао, из любви к великому русскому писателю, господину Горькому, изменил свое имя на Эр-Чу, тем самым выявив свое чувство восхищения Горьким» [2, с. 106.], (3).

О глубокой внутренней связи У Гуаньчжуна с творчеством Лу Синя говорят и многочисленные паломнические поездки художника, состоявшиеся спустя многие годы, на их общую малую родину — в провинцию Цзянсу, где он писал ностальгические пейзажи родных мест (Илл. 6–7):

Переход в Ханчжоускую академию искусств и связанное с ним «изменение траектории жизни» У Гуаньчжуна видятся внутренне закономерными именно в свете духовного выбора молодого человека: «Если бы меня не пригласили туда, если бы я посетил выставку Сюй Бэйхуна (1895–1953) или выставку из Советского Союза, я не думаю, что вообще сменил бы профессию» [22, с. 43]. Все дело в открытости Ханчжоуской академии всему новому, и, в основном, благодаря Линь Фэнмяню (1900–1991), вспоминал свои ощущения У Гуаньчжун через много лет.

Возглавлявший академию в Ханчжоу Линь Фэньмянь считал, что упадок современной китайской живописи был связан со слепым подчинением традициям прошлого, что уничтожало в художнике творческое начало, и искал пути его возрождения в западном искусстве. Его оппонент Сюй Бейхун, работавший в те же годы в Центральном университете Китая, западное искусство категорически не принимал. Однако и Линь Фэньмянь и Сюй Бейхун, совершенствовавшие свое художественное образование во Франции, считали необходимым искать пути вывода китайской живописи из упадка, оба были сторонниками реформ и изучения возможностей западной масляной живописи. Эстетические предпочтения У Гуаньчжуна были на стороне Линь Фэньмяня (5), [22, с.37], в первую очередь потому, что не принимал ремесленного отношения к живописи, к красоте как подражанию. Отсюда следовало и отношение У Гуаньчжуна к социалистическому реализму, главным стандартом которого было как раз внешнее, а не сущностное, концептуальное подобие (6), [22, с.124] предмета, и его отрицательное отношение к традиционным практикам копирования работ старых мастеров, направленным на освоение технической составляющей живописного искусства. Эстетическая программа У Гуаньчжуна была связана с углубленным освоением творчества старых китайских художников-литераторов, прежде всего с присущим им мастерством передачи «подлинных эмоций» (7), [22, с.29]. В 1986 г. художник пояснит существо понятия «подлинной эмоции» как живописного выражения авторского «я», проистекающей из постановки характера (точки зрения) художника в центр художественной практики (8), [22, с.80]. Итак, природа художественного образа по У Гуаньчжуну, это не изображение, а выражение с целью не вызвать у зрителей чувство, которое они испытали бы, если бы действительно гуляли в горах, а скорее, чтобы раскрыть нечто новое из своего интеллектуального и эмоционального багажа [22, с. 82].

Последовавшая вскоре после завершения обучения в академии поездка для стажировки в Париж (1947–1950) была внутренне закономерна для У Гуаньчжуна, находившегося в неустанном поиске источника новых творческих идей: «Я жаждал цвета. В итоге я бросил китайскую живопись и отправился учиться западной живописи в Париж!» [22, с. 33]. Этот период становления У Гуаньчжуна как художника хорошо известен. Отметим лишь важный для понимания внутренних оснований его развития момент — то, что и здесь он выделил для себя суждения профессора Суверби о том, что в живописи надо различать «красоту» (beau) и «миловидность» (joli). По мнению Суверби, искусство «миловидности» радует людей, тогда как искусство «красоты» трогает их глубоко внутри. Так для У Гуаньчжуна на первый план выходит в пейзажной живописи выражение эмоции: «Если это только визуальное представление объектов и природных видов, как бы реалистично и красиво это ни было, картина может быть лишь развлекательной, но никогда не живой и впечатляющей» [22, с. 61].

Не будет ошибкой считать, что возращение на родину после трёхлетнего обучения в Париже было своего рода экзистенциальным выбором для У Гуаньчжуна: «В Китае нет будущего для выбора искусства как профессии. Люди у власти там настолько закрыты, что считают западное современное искусство чумой» [22, с. 39]. Возвращаясь в Китай, У Гуаньчжун рассчитывал на возможность продолжения своих поисков синтеза западного и китайского искусства, но партии и правительству нужно было агитационное искусство. Трудности, с которыми на родине столкнулся У Гуаньчжун, оказавшись на обочине актуального художественного процесса, хорошо известны. Важно однако подчеркнуть, что когда политико-идеологические обстоятельства раскрыли для него возможность участвовать в движении сешен (xiesheng, 写生, «рисование с натуры»), которое начало преобладать в художественных кругах в свете новой художественной политики, перед У Гуаньчжуном открылись перспективы плодотворного художественного синтеза китайской традиционной живописи с модернистскими тенденциями западного искусства. Его творческим открытием тех лет стала техника «множественной перспективы» в пейзажной живописи. Как известно, восприятие предмета меняется по ходу движения, и У Гуаньчжун задался вопросом, можно ли организовать изображение так, чтобы его воздействие на зрителя умножилось этим разнообразием красоты. Это был важный момент, когда У Гуаньчжун выразил своё недовольство фиксированной перспективой, применяемой в западных пейзажах, несмотря на его известную страсть к западной модернистской живописи: «Обычно западные художники-масляники выбирают один фиксированный угол для изображения пейзажа, что называется «нахождением вида». Такой метод слишком ограничен <…> Импрессионизм был креативен в использовании цвета. Но именно импрессионизм ограничил пейзажную живопись узким углом» [22, с. 60].

Это исследование привлекло внимание У Гуаньчжуна к уникальным особенностям китайских пейзажей, написанных тушью, которые, как он пришел к убеждению, следует применять и к пейзажам, написанным маслом: «Китайские художники-пейзажисты обычно начинали рисовать, пройдя через всю гору и сделав заметки о своём путешествии, а затем организовывали картину (вспоминая образы из памяти). Я действительно считаю, что такой подход является сокровищем нашей традиционной китайской живописи» [22, с. 60].

Одним из первых удачных примеров использования этого приема стал пейзаж Монастырь Чжашилунбу, написанный У Гуаньчжуном в 1961 году (Илл. 8).

Реальное расположение гор, монастыря, растущих там деревьев отличались от изображенного на картине. Художник изобразил объект с разных ракурсов, вместо обычного изображения с фиксированной точки:

«Я часто экспериментировал с множественными перспективами в своей живописи, прививая разные виды друг к другу или перемещая их… Монастырь Чжашилунбу стал продуктом этого подхода. Я свободно корректировал расположение горы, монастыря, деревьев и лам, как будто прививал деревья. Я стремился к творческой свободе в композиции, но в то же время старался сохранить правдоподобие в изображении реальных объектов. Поэтому я назвал свой метод пейзажной живописи «рисованием с натуры с множественных перспектив»» [22, с. 59].

Техника «множественных перспектив» уводила прочь от наивного реализма и открывала возможность создания глубоко индивидуализированного видения природного пространства, определенного и организованного авторской точкой зрения, его эмоцией.

Закономерной представляется дальнейшая эволюция художника — его отказ от масла и переход на традиционную китайскую живопись тушью. Этот переход был связан с неудовлетворенностью тяжелой текстурой масляной краски, которая, по его мнению, ограничивала свободу выражения спонтанной эмоции: «Живопись тушью похожа на каллиграфию. Она дает вам свободу владеть кистью так, как вам хочется» [22, с. 68].

Таким образом, У Гуаньчжун эволюционировал в сторону абстракции, но его творческое развитие было прочно связано с национальной традицией, тяготело к ней, в ней он искал и находил ответы на свои вопрошания, применяя собственные художественные эрудицию и опыт.

У Гуаньчжун расходится с западной теорией абстрактного искусства в отношении связи между умозрением и реальностью: «Я подчеркиваю независимость художественной формы и надеюсь максимально исследовать ее, и я не могу согласиться с идеей, что «содержание определяет форму». Но лично мне не нравятся формы, в которых отсутствует художественная концепция. Я не считаю, что форма сама по себе является конечной целью» [22, с. 125].

Останавливаясь на грани «полной» абстракции и потери всякой видимой связи с реальностью, У описал свой идеал термином «воздушный змей на нитке» (风筝不断 线, fengzheng bu duanxian). Пожалуй, в этой, выраженной емким образом-термином теории более всего сказывается генезис его творчества, тесно связанный с культурно-исторической ситуацией в Китае первой трети XX века и с его собственными поисками синтеза китайской национальной культуры с западной мыслью и ее открытиями, с его собственной ценностной программой, заданной символикой псевдонима «горький», где была заложена идея служения новому не для себя лично, но в интересах будущего родной земли. Эстетическим и теоретическим отражением этической программы У Гуаньчжуна и стала его теория абстракции — «воздушный змей на нитке», где художественное умозрение хранит связь с землей как источником этого умозрения, с жизнью как силой, порождающей мысль и чувство. В символической развертке термина «воздушный змей на нитке» утверждается также существенная связь между западной модернистской живописью и классической китайской живописью, коренящаяся в общем акценте на абстрактных формах, движимых художественным выражением. Концепция абстракции У Гуаньчжуна, таким образом, теоретизирует новое содержание понятия «красота» как результата абстрагирования художественной формы из предметов внешнего мира. Противоположностью такого рода абстракции, по У Гуаньчжуну, было понятие искусства как «воздушного змея с оборванной нитью» (断线风筝, duanxian fengzheng), которому он никогда не намеревался следовать: «<Чистое абстрактное искусство> обрывает жизненно важную нить к жизни, к чувствам людей… Художественное творчество не должно терять связь с людьми. Я предпочитаю воздушного змея на нитке, привязанного к земле» [22, с. 137].

Итак, У Гуаньчжун нашел свой путь: не сложение, а синкретизм, не абстракция, а абстрагирование прекрасного из разнообразия предметного красивого, не слепое подражание традиции или инокультурным образцам, а обогащение национального достижениями мировой культурной мыслью. Эти черты, как мы стремились показать, были следствием того «генетического кода», который был заложен в У Гуаньчжуне с момента его появления на свет в крестьянской семье в старинной провинции Китая в начале нового, XX-го столетия, в стремившейся к промышленному процветанию стране. Они определены внутренней этической программой У Гуаньчжуна, сына сельского школьного учителя, избравшего себе в качестве образца китайского просветителя Лу Синя и разделившего патриотическую пассионарность русского писателя Максима Горького. Все это, помноженное на природный талант и творческую одержимость У Гуаньчжуна, превратили его в выдающегося художника, классика современной китайской живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. М. Горький — 150. ИМЛИ — центр мирового горьковедения. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. 2019. 440 с. С. 244.
2. Источник: https://hk.art.museum/documents/Exhibitions/WGZ-Sketching-from-Nature/WGZ_learning_kit_English.pdf
3. Примечание переводчика рассказа «Почтенный Гао»: «М. Горький в китайской транскрипции: Гао-Эр-Ци, причем последний слог — слово, означающее «основа». Изменив свое имя на Гао-Эр-Чу, последний слог-слово которого означает то же самое, герой показал свое пристрастие к русскому писателю, т.е., приблизительно, это похоже на то, как если бы он назвал себя «Горьковым»».
4. В интервью 2007 года У Гуаньчжун прямо критиковал реалистическое искусство Сюй Бэйхуна как не имеющее отношения к «красоте».
5. ««Правдоподобие» почти становится высшим стандартом произведения искусства! Я не полностью против требования правдоподобия, но оно никак не может быть исключительным или высшим стандартом художественного творчества… Ценность искусства заключается в его творчестве» (22, с.124)
6. «Если бы не работы Ши Тао и Бада, в которых выражались их подлинные эмоции, я бы вообще не захотел изучать китайскую пейзажную живопись».
7. «Художник-литератор — это одновременно поэт и живописец, который подчеркивает выражение своих эмоций в живописи. Таким образом, выражение «я» стоит в центре его художественной практики… В конечном счете, живопись должна быть выражением характера художника, и в этом смысле живопись литераторов достигла значительных успехов».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лу Синь. Избранное / [пер. с кит.]. — М.: Художественная литература, 1989. — 512 с.
2. Лу Синь. Почтенный Гао — в кн. Лу Синь. Правдивая история А-Кея / [пер. с кит.]. — Л.: Прибой, 1929. — С. 97–112.
3. Лю Тяньцюань. У Гуаньчжун: путь становления мастера // Искусство Евразии. — 2023. — № 4 (31). — С. 246–261.
4. Лю Цзыюй. Жанр пейзажа в масляной живописи Нового Китая (1949–2023): проблема национального своеобразия: дис. канд. искусствоведения: М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — 230 с.
5. Миклушевская И.Н., Чжэн Пин. История развития новейшего китайского абстрактного искусства // Вестник РГХПУ. — 2022. — № 4, ч. 1. — С. 417–429.
6. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века: дис. канд. искусствоведения: М.: Московский художественный институт имени В.И. Сурикова, 2019. — 149 с.
7. Неглинская М.А. Абстрактный экспрессионизм в живописи У Гуаньчжуна 1990-х гг. // Историческая психология и социология истории. — 2021. — № 2. — С. 23–32.
8. Цзян Дэсай. Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение. — 2014. — № 9. — С. 109–116.
9. Цзян Дэсай. Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX — начала XXI века: дис. канд. искусствоведения: СПб.: Российский Государственный Педагогический Университет им. А.И. Герцена, 2017. — 135 с.
10. Чжэн Пин, Миклушевская И.Н. Творчество У Гуаньчжуна: переход от природных форм к абстракции // Вестник РГХПУ имени С.Г. Строганова. — 2022. — № 2. — С. 325–335.
11. Чжу Цюлинь. Теория искусства У Гуаньчжуна в современной китайской живописи // Культура и цивилизация. — 2024. — Т. 14, № 10А. — С. 35–40.
12. Barnhart, R. 1989. «The Odyssey of Wu Guanzhong», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, p. 14 (pp. 9–17).
13. Benton, G. «A Review of Lu Xun and Trotsky: «Literature and Revolution» in China by Nagahori Yūzō», available at: https://www.historicalmaterialism.org/lu-xun-and-leon-trotsky/#:~: text=Lu%20Xun%27s%20apotheosis%20came%20in, raised%20to%20his%20greatest%20height (Accessed 15 August 2025).
14. Farrer, A. 1992. *Wu Guanzhong: A Twentieth-Century Chinese Painter*, British Museum Press, London, UK.
15. Lim, L. 1989. *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA.
16. Prizant, E. 2012. «Divergent Prophecies for the Nation: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980s China», Senior honours thesis, University of California, Berkeley, USA.
17. Sue Wang. 2015. «Independent Character: Wu Guanzhong Art Exhibition», available at: https://www.

cafa.com.cn/en/News/details/8323678 (Accessed 15 August 2025).
18. Sullivan, M. 1989. «Wu Guanzhong. Reflections on His Life, Thought, and Art», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA, p. 7. (pp. 1–8).
19. Sullivan, M. 2006. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*, University of California Press, USA.
20. Sullivan, M. 2010. «Wu Guanzhong obituary. Chinese artist who emerged from a cultural straitjacket as a modern master», available at: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/wu-guanzhong-obituary (Accessed 15 August 2025).
21. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. 1997. New Haven; London: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press.
22. Wenwen, L. 2019. «Modernity through syncretism and eclecticism: Wu Guanzhong's artistic practice in the cultural and political environment of the PRC (1949–1989)», Ph. D. Thesis, Philosophy, Victoria University of Wellington, New Zealand.