

*На правах рукописи*

*Лю Тяньцюань*

**Лю Тяньцюань**

**ОБЪЕДИНЕНИЕ «ШТОРМ» И ЕГО РОЛЬ  
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССАХ ШАНХАЯ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3 Виды искусства  
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Москва – 2025

Работа выполнена на Секторе искусства стран Азии и Африки Отдела региональных культур Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

**Научный руководитель:**

**МОСКАЛЮК Марина Валентиновна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры культурологии и искусствоведения Гуманитарного института Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Сибирский федеральный университет», исполнитель по договору № 1/нс от 03.02.2025г. на оказание услуг по научному руководству диссертационной работой соискателя Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания»

**Официальные оппоненты:**

**НЕГЛИНСКАЯ Марина Александровна**, доктор искусствоведения, Заведующий Отделом восточного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Федерального государственного бюджетного учреждения «Российская академия художеств» (НИИ РАХ)

**АББАСОВА Галина Эльбрусовна**, кандидат искусствоведения, доцент Школы исторических наук Факультета гуманитарных наук Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский университет "Высшая школа экономики"»

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Алтайский государственный университет»

Защита состоится 19 февраля 2026 года в 14:00 часов на заседании диссертационного совета 23.1.003.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института: <https://sias.ru/upload/iblock/790/39iewsr13d62jxfh6hc3gmtjbuam36c/Dissertatsiya-.pdf>

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ года.

Учёный секретарь Диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



А.А. Аронова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Художественные процессы, происходившие в Шанхае в первой половине XX века, отличаются большой свободой и интенсивностью культурных взаимодействий Востока и Запада. Глубинные трансформации, осуществленные здесь представителями творческой интеллигенции в 1910–1930-е гг., в ряде других регионов Китая проявились значительно позже либо в менее интенсивной форме.

Общество «Шторм» (*Цзюэлань*, 决澜社)<sup>1</sup>, существовавшее с 1931 по 1935 гг., выступало одним из форпостов изменений художественных процессов Шанхая и Китая в целом. Участники группы «Шторм», провозгласив своей целью «использование новых методов для выражения духа новой эпохи»<sup>2</sup>, не только осваивали западные художественные модели, но и стремились интегрировать их в систему национального изобразительного языка, сохраняя при этом существенные связи с традицией живописи *гохуа* и мировоззренческими установками культуры Поднебесной. Формально в состав общества входили 18 человек, но наиболее репрезентативными фигурами являются живописцы Пан Сюньцин, Ни Идэ, Цю Ди и художественный критик Фу Лэй: их творческий путь позволяет проследить ключевые линии исследования – от переосмысления европейского модернизма к поиску национального живописного языка, а также выявить организующую роль критики.

Деятельность «Шторма» не оформилась в устойчивое движение модернизации искусства Поднебесной, прежде всего из-за короткого срока существования объединения (четыре года). Тем не менее, само его появление обозначило исходную точку модернистского движения в Китае. В этом отношении общество «Шторм» выступило как инициатор и проводник изменений, обозначивших возможность новой художественной практики.

Участники «Шторма» выстроили работу по трём направлениям: творческая практика и выставки; педагогика и различные художественные курсы; критика и издательские инициативы. Группа не просто заимствовала европейский модернизм, но интегрировала его в национальный изобразительный язык, удерживая связь с китайской традицией.

**Актуальность темы исследования** заключается в том, что процессы заимствования, адаптации и развития европейской (западной) традиции изобразительного искусства в китайской культуре, воплощенные в творческой деятельности членов группы «Шторм», имеют не только локальное, но и историко-культурологическое и общефилософское содержание. Оно состоит в том, что на всех стадиях развития художественной культуры в Шанхае первой половины XX в. (от

<sup>1</sup> Название объединения можно перевести как «Хлынувшие волны» (букв. – «разламывать волны»). В русском и английском языках закрепился перевод названия «Шторм». Сами члены общества использовали англоязычный перевод «Storm Society» или «Storm».

<sup>2</sup> Из манифеста общества «Шторм». См.: *Ни Идэ*. группа «Шторм» // Сб. статей по искусству / ред. Линь Вэнься. Ханчжоу, 1993. С. 247. (на кит. яз.; далее в Автореферате язык публикаций не оговаривается).

копирования «чужеродного» изобразительного языка до формирования собственной школы) остро стояли вопросы взаимоотношений культур Востока и Запада, которые базируются на различных основах мироощущения и мировоззрения. Обращение к деятельности ведущих представителей «Шторма» позволяет осмыслить как элементы сходства и различий восточной и западной культуры, так и познать опыт их взаимодействия.

На современном этапе, когда китайская живопись демонстрирует устойчивую тенденцию к многоаспектному синтезу локальных и внешних культурных традиций, обращение к опыту «Шторма», направленному на осознанную модернизацию художественного процесса, имеет особое значение, так как позволяет проследить истоки данной стратегии. Исследование деятельности общества оказывается важным не только для реконструкции историко-художественного процесса, но и для понимания механизмов трансформации изобразительного языка в диалогах Востока и Запада в Китае XX в. Актуальность избранной темы обусловлена как значимым историко-хронологическим положением «Шторма» на этапе становления современного изобразительного искусства в Шанхае, так и тем, что члены общества одними из первых в Китае предприняли попытку использовать заимствованные приемы живописи как инструмент *программного* идейного, образовательного и визуального обновления национального искусства.

Искусствоведение Китая в последние десятилетия уделяет особое внимание периоду 1900–1930-х гг., когда в многоликой художественной жизни Шанхая складывались основы модернистского мировоззрения и формировалась среда для экспериментов в области живописи. Этот интерес подтверждается многочисленными исследованиями, авторы которых рассматривают творчество художников того времени как важный этап культурной модернизации. Однако деятельность группы «Шторм» и ее участников до сих пор не получила должного осмысления. Комплексное рассмотрение разностороннего наследия художественного сообщества и творчества его ведущих представителей имеет важное значение не только для истории изобразительной культуры Китая, но и для российского искусствознания, поскольку дает возможность избежать дискретности, неравномерности в изучении художественной и культурной трансформации Китая первой половины XX в., углубляет понимание специфики взаимодействия западной и восточной эстетических установок.

**Степень разработанности темы.** В российском и зарубежном искусствоведении до настоящего времени не существует ни одного комплексного исследования, посвященного многоаспектной роли общества «Шторм» в художественных процессах Шанхая в первой половине XX в.

Обращаясь к изучению культурной жизни Шанхая и справедливо оценивая его как уникальную среду для художественного эксперимента, направленного на оживление и модернизацию китайского искусства, современное искусствознание КНР

уделяет особое внимание периоду 1900–1930-х гг.<sup>3</sup> Однако деятельность группы «Шторм» именно как катализатора модернистских поисков и её участников ещё не получила должного осмысления. Важное значение имеют работы искусствоведов КНР, многие из которых не переведены на русский и английский языки и мало комментировались в российской литературе. Среди фундаментальных изданий, рассматривающих живопись Китая от истоков до современности, выделим коллективную монографию «История китайской живописи 1542–2000 [гг.]», исследования Чжан Бая, Шао Дачжэня, Ян Синя и Пан Тяньшоу<sup>4</sup>. Методологическую помощь оказали труды Чжу Босюна, У Хуня, Чжэн Гуна и Лю Цуня, статьи Пин Пинфаня, Ли Чао, Люй Пэна<sup>5</sup>, связанные с вопросами синтеза европейского и китайского искусства в процессе формирования современной живописи Поднебесной. В российском искусствознании в качестве наиболее значимых исследований темы отметим работы М.А. Неглинской<sup>6</sup>.

Для осмысления исторических особенностей развития художественной культуры и образования Шанхая первой половины XX в. полезными были труды ученых Ван Чжэня и Лин Паня<sup>7</sup>, которые содержат ценный фактологический материал, раскрывающий специфику социокультурной среды города, процессы интеграции традиционного китайского и модернистского искусства. Отметим также работы Хуан Кэ, Хуан Шугуана, Син Хао, русскоязычные статьи Ху Вэньвэня<sup>8</sup>, посвященные вопросам развития живописи и художественного образования в Шанхае. Весомые исторические сведения по культуре Шанхая в условиях наложения китайской и западной парадигм, в том числе становления концепта «новой женщины Китая», содержатся в диссертации Ю.А. Селиверстовой<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Хуан Кэ. Очерки по истории шанхайского изобразительного искусства. Шанхай, 2000; Чжу Босюн. Пятьдесят лет китайской западной живописи (1898–1949). Пекин, 1989.; Чжэн Гун. Эволюция и движение: Модернизация китайского искусства. Ханчжоу, 2000; Ван Чжэнь. Хронология изобразительного искусства Шанхая в XX веке. Шанхай, 2005.

<sup>4</sup> История китайской живописи 1542–2000. Хунань, 2001; Чжан Бай. Очерк истории китайского искусства. Пекин, 2016; Шао Дачжэнь. Исследование творчества китайских мастеров масляной живописи. Гуанси, 2001; Ян Синь. Трёхтысячелетняя история китайской живописи. Пекин, 1997; Пан Тяньшоу. История китайской живописи. Шанхай, 2016.

<sup>5</sup> Чжу Босюн. Пятьдесят лет китайской западной живописи (1898–1949). Пекин, 1989; У Хунь. Искусство во времени: Вторая книга по истории китайского искусства. Пекин, 2009; Чжэн Гун. Эволюция и движение: Модернизация китайского искусства. Ханчжоу, 2000; Лю Ц. История китайской масляной живописи. Пекин, 2005; Пин Пинфань. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 77. С. 355–361; Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. Шанхай, 2007; Люй Пэн. История китайского искусства в XX веке. Пекин, 2009.

<sup>6</sup> Неглинская М.А. Выставка китайских авангардистов «Китай... Вперед!» // Общество и государство в Китае. М., 2009. Т. 39. С. 362–373; Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае. 2010. Т. 40. № 1. С. 403–415; Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. М: Спутник+, 2022.

<sup>7</sup> Ван Чжэнь. Хронология изобразительного искусства Шанхая в XX веке. Шанхай, 2005; Pan L. Shanghai style: art and design between the Wars. San Francisco, 2008.

<sup>8</sup> Хуан Кэ. Очерки по истории шанхайского изобразительного искусства. Шанхай, 2000; Хуан Шугуан. История образования Шанхая. Том II. Шанхай, 2016; Син Хао. Исследование Шанхайского общества живописи в Китайской Республике (1912–1937). Шицзячжуан, 2020. С. 180; Ху В. История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века // Культура и искусство. 2023. № 10. С. 26–35; Ху В. Влияние художественных обществ Шанхая на развитие изобразительного искусства начала XX века // Человек и культура. 2023. № 6. С. 51–59.

<sup>9</sup> Селиверстова Ю.А. Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре (1920–30-е гг.). Дисс. ...канд. исторических наук. 07.00.03. М., 2013.

В последние 10–15 лет в российских научных центрах китайскими аспирантами защищено более двух десятков диссертаций, рассматривающих различные аспекты китайского изобразительного искусства XX в. Работы Ван Фэя, Лу Жижи, Чэнь Чжэнвэя, Ван Цинтяня, Люй Чао<sup>10</sup> позволили выявить неизученные области, сузить объект исследования. При всей важности перечисленных трудов, дающих подробную информацию о развитии современной живописи Китая, «Шторм» не получает в них развернутого изучения, аспекты деятельности общества остаются обозначенными схематично, без анализа художественной программы, творчества его представителей и акцентирования роли «Шторма» в контексте модернистского движения в живописи Поднебесной в первой половине XX в.

В последнее десятилетие интерес исследователей КНР к группе «Шторм» заметно усилился, отражая общий поворот китайского искусствознания к поиску национальных истоков модернизма и созданию целостной картины художественной жизни Шанхая 1930-х гг. Среди наиболее ценных работ отметим исследования Ху Жуна, Ли Чао, Цай Тао, Чжоу Айминя, Ли Юнцяна, Цюй Тин, Шан Хуа, Ли Тин, Яо Даймэй<sup>11</sup>, где приводятся важные исторические сведения, рассматриваются судьбы некоторых «штормовцев», обзорно прослеживается их взаимодействие со стилевыми направлениями западноевропейского искусства начала XX в. Значимыми документальными источниками были также книги Пан Сюньциня<sup>12</sup>, труды Фу Лэя<sup>13</sup>, тексты манифестов, журнальные и газетные публикации тех лет. Все они оказали существенную помощь в ходе реконструкции деятельности общества «Шторм». Отличие нашего подхода заключается в смещении акцентов: от схематичных упоминаний к детальной реконструкции конкретных практик «Шторма» – выставочной, педагогической, критической. Это позволяет не только уточнить хронологию и факты, но и осмыслить общество как ключевое звено художественной

<sup>10</sup> Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Дисс... канд. искусствоведения. СПб., 2008; Лу Жижи. Художественно-стилистическое и образно-символическое мироосмысление в живописи Китая. Дисс... канд. искусствоведения. М., 2023; Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века. Дисс... канд. искусствоведения. СПб., 2016; Ван Цинтянь. Реалистическая масляная живопись Китая на рубеже XX и XXI веков в контексте интеграции восточных и европейских традиций. Дисс... канд. искусствоведения. СПб., 2018; Люй Чао. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.). Дисс... канд. культурологии. Екатеринбург, 2023.

<sup>11</sup> Ху Жун. От «Новой молодёжи» к «Шторму»: исследование китайского модернистского современного искусства (1919–1935) // Шанхайский академический отчёт (2012–2013) / Шанхайский университет иностранных языков. 2015. С. 15–19; Ли Чао. Неистовая страсть: общество «Шторм» и предвестие модернистского искусства. Шанхай, 2008; Цай Тао. Вырезки из газет о выставке Ни Идэ 1934 года: новые материалы по истории группы «Шторм» // Мэйшу сяндао. 2014. № 3. С. 78–93; Чжоу Айминь. Пан Сюньцин и модернистское художественное движение общества «Шторм» // Исследования изобразительного искусства. 2009. № 2. С. 4–13; Ли Юнцян. Теоретический вклад Ни Идэ в движение китайской модернистской живописи начала XX века // Журнал Гуансинского художественного института. 2016. С. 16–20; Сюй Тин. Цю Ди и её живопись: исследование: магистерская диссертация. Ханчжоу, 2012; Шан Хуа. Идентификация «авангардного» характера общества «Шторм» // Вестник Нанкинской академии искусств. 2014. № 5. С. 65–70; Ли Тин. Кубизм в искусстве группы «Шторм» // Мэйшу дагуан. 2013. № 5. С. 160–161; Яо Даймэй. Кого изображать? Что изображать? Самопортрет и формирование женской западной живописи в период Республики Китая // Художественные наблюдения. 2011. № 3. С. 101–107.

<sup>12</sup> Пан Сюньцин. Так я прошёл этот путь. Пекин, 2005; Пан Сюньцин. Об искусстве, дизайне, эстетическом воспитании. Цяньсу, 2005.

<sup>13</sup> Фу Лэй. Семейные письма Фу Лэя. Тяньцин, 2005; Фу Лэй. Полное собрание сочинений: в 20 тт. Пекин, 2001.

жизни Шанхая 1930-х гг. в становлении китайского модернизма.

В российском искусствознании творчество «штормовцев» не осталось незамеченным, однако до сих пор не становилось объектом отдельного исследования. Так, в первой главе русскоязычной диссертации Ван Цинтяня упоминается деятельность «Шторма», охарактеризованная как ранняя попытка культурного синтеза, однако автор ограничивается беглым обзором идейной платформы объединения, не вдаваясь в анализ конкретных произведений его членов, не устанавливая связей между деятельностью «Шторма» и развитием шанхайской арт-сцены 1930-х гг. Раздел статьи Фан Цзиньсюй<sup>14</sup>, посвященный сравнительному анализу некоторых работ «штормовцев» с исканиями живописцев СССР, представляет собой небольшой обзорный материал, важный для контекста заявленной темы.

Несмотря на активизацию интереса ученых к рассматриваемой проблематике очевидно, что роль «Шторма» в художественных процессах Китая в полной мере ещё не осмыслена, научные знания о деятельности общества нуждаются в уточнении и расширении направлений исследований.

**Объект исследования** – деятельность художественного объединения «Шторм» (творческая, издательская, педагогическая).

**Предмет исследования** – идейно-художественные стратегии группы «Шторм» в процессах модернизации художественной жизни Шанхая первой половины XX в.

**Цель исследования** – выявить значение объединения «Шторм» в художественной жизни Шанхая первой половины XX в.

**Задачи исследования:**

- представить панораму художественной жизни в Шанхае первой половины XX в. для выявления основополагающей роли «Парижа Востока» в процессах трансформации китайского изобразительного искусства.
- рассмотреть историко-теоретические предпосылки и специфику интеграции западноевропейского и традиционного изобразительного искусства Китая в опоре на сравнительный анализ школ и с учётом влияния Японии на процессы модернизации живописного мышления в Поднебесной;
- реконструировать историю возникновения и развития общества «Шторм» с привлечением разных источников, включая художественную критику, манифесты, выставочные документы и публицистику;
- проанализировать творческую и организационную деятельность ключевых членов «Шторма» – Пан Сюньцзиня, Ни Идэ, Цю Ди и Фу Лэя – в формировании нового живописного языка, педагогических инициатив, теории искусства и критической саморефлексии;

---

<sup>14</sup> Фан Ц. Роль авангарда в неофициальном искусстве Китая и советской России 1930-1980-х гг.: творческие параллели // Философия и культура. 2023. № 6. С. 49–61.

- проследить трансформации и идеологические расхождения внутри объединения, реконструируя процессы смены художественных стратегий и эстетических приоритетов в контексте историко-культурных событий Китая 1930–1940-х гг.;
- охарактеризовать судьбу участников «Шторма» после распада, в том числе их адаптацию к новым социально-политическим реалиям;
- определить историческое значение наследия общества «Шторм».
- обозначить вклад объединения «Шторм» в развитие китайского изобразительного искусства, художественного образования и критики второй половины XX в.

**Хронологические границы исследования.** В фокусе внимания – период формирования и деятельность группы «Шторм», а именно 1930-е годы. Однако для объективной картины исследования в работе охватывается период от 1900-х гг., времени освоения западноевропейской традиции живописного искусства, до 1949 г. – основания Китайской Народной Республики.

#### **Методология и методы исследования**

В основе работы лежит системный подход, позволивший не только выстроить хронологию художественных процессов, протекавших в Китае в первой половине XX в., но и выявить их многослойную природу. Методология исследования опирается на сочетание искусствоведческого, историко-культурного, текстологического и герменевтического анализа, что дало возможность подойти к феномену «Шторма» как части общего процесса сложения современного китайского искусства. Методы работы с источниками – описание, систематизация, интерпретация – легли в основу первого этапа исследования. Сравнительно-исторический анализ применён для выявления типологических связей между формами освоения западной живописи в Китае и Японии, в китайской и европейской художественной традиции. В процессе изучения творческой практики представителей «Шторма» использован формально-стилистический метод, ориентированный на анализ колористических решений, композиционных приёмов. Для понимания смыслового содержания образов применялись иконографический и герменевтический подходы.

**Научная новизна исследования** заключается в разработке темы, еще не получившей комплексного освещения в искусствознании (как российском, так и китайском), введении в научный оборот малоизученных и неостребованных ранее фактов и событий, связанных с художественными процессами в Шанхае, в частности истории группы «Шторм».

Впервые общество «Шторм» рассматривается не как маргинальное явление культурной жизни Шанхая 1930-х гг., а как интеллектуально-художественная инициатива, сыгравшая значительную роль в революционном переосмыслении живописной практики того времени, а также в становлении художественной критики,

профессионального художественного образования и формировании нового художественного языка и нового содержания китайского изобразительного искусства.

В качестве одного из факторов трансляции западных влияний отмечается обучение ряда китайских художников в Японии, ранее Китая познакомившейся с течениями европейского модернизма, освоившей европейскую модель художественного образования и практику заграничных стажировок. «Ревность» по отношению к известности японского искусства на Западе стала одним из стимулов деятельности группы «Шторм».

Особое внимание в диссертации уделено анализу рецепций западноевропейских идей и методов в творчестве Пан Сюньцина, Ни Идэ и Цю Ди – ведущих представителей группы «Шторм». Впервые рассматривается их многоаспектная деятельность, в которой манифестированы идеологические принципы и миссия общества, раскрывается взаимодействие творчества живописцев с постимпрессионистской, экспрессионистской и реалистической традициями, не только в техническом, но и в концептуальном аспектах. Это дало возможность выявить «политональность» процессов адаптации западного художественного языка и указать на наличие рефлексии китайских мастеров по отношению к собственной культурной идентичности.

Изучение текстов Пан Сюньцина, Ни Идэ, Фу Лэя и других авторов, близких к «Шторму», позволило определить функцию периодических изданий того времени, в том числе журнала «Искусство», как платформы для злободневных дискуссий о необходимости и путях модернизации китайской живописи, заложивших основы для развития художественной критики. Показывается и доказывается, что «штормовцы» не просто стремились к освоению новых техник, но формировали вокруг себя интеллектуальное поле, что выгодно отличает объединение от иных творческих групп того периода. Таким образом, общество «Шторм» впервые переосмысливается и репрезентируется как целостный художественно-идеологический проект, чья деятельность позволяет по-новому взглянуть на процессы развития китайской живописи в период модернизации в аспекте диалога Востока и Запада.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Объединение «Шторм» сыграло ключевую роль в освоении западных художественных традиций в Китае первой половины XX в. Члены группы, получившие образование в Европе и Японии, активно адаптировали и реинтерпретировали результаты европейских художественных течений, таких как импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм и фовизм, создавая уникальный «шанхайский стиль» живописи.
2. Несмотря на кардинальное влияние западного изобразительного искусства, «штормовцы» в своих произведениях стремились сохранить и подчеркнуть национальную идентичность. Китайские эстетические принципы гармонии,

«пустоты» и «идеализированной реальности» были интегрированы с западными техниками, образуя художественный язык нового формата.

3. Существенную роль в формировании творческого метода и идейно-эстетических установок группы сыграла деятельность журнала «Искусство» и теоретическое наследие Фу Лэя. Художественная критика «штурмовцев» стала важным фактором осмысления и продвижения идей нового типа изобразительности, всесторонне разработанного в рамках деятельности объединения.
4. Картины ведущих представителей «Шторма», таких как Пан Сюньцин, Ни Идэ и Цю Ди, демонстрируют оригинальное переосмысление западных живописных приемов, которые не копировались мастерами вслепую, а органично трансформировались в соответствии с китайскими философскими и эстетическими концепциями, такими как 气 (ци), 无 (у) и 礼 (ли).
5. Многогранная деятельность общества «Шторм» – от манифестов и организации выставок до педагогических экспериментов и теоретических статей – представляет собой уникальный опыт переосмысления европейского изобразительного языка на основе многотысячелетних национальных традиций. В отличие от других творческих объединений того времени, «штурмовцы» сознательно стремились создать не просто новую художественную школу, а целостную культурную стратегию. «Шторм» выступал как неофициальная академия открытого типа, где экспозиция, печать и методическая лаборатория соединялись в редкой для китайской художественной сцены 1930-х конфигурации.
6. Члены «Шторма» внесли значительный вклад в развитие профессионального художественного образования в Шанхае, создав и возглавив учебные заведения, внедрив систему творческих мастерских и новую специальную терминологию, инспирированную опытом изучения европейского искусства. Такой подход оказал влияние на формирование современной модели художественного образования в Китае.

**Теоретическая значимость.** Системное изучение векторов развития художественной культуры Шанхая первой половины XX в. позволяет обозначить идеологические, мировоззренческие повороты в модернизации искусства живописи Поднебесной, формирующие современные ценностные доминанты культуры. В исследовании значительно дополняются сведения о деятельности целого ряда китайских мастеров, о многих явлениях художественной жизни, что позволяет расширить и уточнить представления об истории живописи Китая. Комплексный анализ деятельности группы «Шторм» раскрывает важнейшие аспекты и принципы выстраивания в китайской культуре XX в. продуктивного диалога Востока и Запада.

**Практическая значимость.** Полученные результаты исследования могут быть использованы в научной работе современных музеев, частных галерей и арт-

кураторов. В вузовской преподавательской практике при разработке курсов истории китайской культуры и искусства, истории мировой художественной культуры, при подготовке спецкурсов может быть востребован как эмпирический, так и теоретический материал диссертации. Выполненные автором переводы материалов китайской периодики и мемуарной литературы могут дополнить источниковедческую базу российских исследователей.

**Достоверность полученных результатов исследования** обеспечена результатами анализа объёмного корпуса работ по теме диссертации на русском, китайском и английском языках. Многие китайские источники были впервые переведены автором исследования на русский язык и использованы для подтверждения основных заключений.

**Апробация полученных результатов** осуществлена автором в докладах на всероссийских и международных конференциях: IV Международная научная конференция «Художественные традиции Сибири» (Красноярск, 2021); XIV Международная научная конференция «Искусство глазами молодых» (Красноярск, 2022); XII Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 2022 г.); XV Научная сессия «Восточное искусство в отечественной науке» (Москва, 2025); XVII Международная научная конференция «Искусство глазами молодых» (Красноярск, 2025 г.); IX ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна 2025» (Москва, 2025 г.).

Основные положения научной работы изложены в 20 публикациях, 8 из которых напечатаны в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

**Структура и объем работы.** Диссертация включает: Введение, три главы, Заключение, Список источников и литературы и Приложения, содержащие биографические справки членов общества «Шторм» и иллюстрации. Объем основного текста диссертации составляет 182 страницы, полный объем работы – 226 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования и научная новизна, характеризуется степень ее разработанности, определяются объект, предмет, цель и задачи, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы, степень достоверности результатов и методология. Представлена информация об апробации результатов, заявлена структура диссертации.

В **Первой главе «Исторический контекст художественных процессов в Китае в первой половине XX века»**, состоящей из трех параграфов, на основе анализа корпуса исследований в области искусствоведения, культурологии, социологии, философии выявляются предпосылки взаимодействия национальной

и западной культуры на примере художественных процессов в Шанхае, рассматриваются основополагающие принципы живописи *гохуа* и особенности освоения концепции западного искусства, прослеживаются этапы сложения современной китайской живописи через взаимодействие с японскими и европейскими художественными явлениями.

Параграф **1.1. «Шанхай как центр художественной жизни»** посвящен рассмотрению художественных процессов в Шанхае – ключевом звене межкультурной коммуникации между Востоком и Западом в первые десятилетия XX в. Две Опиумные войны (1839–1842; 1856–1860) обусловили необходимость искать способы выхода из сложившегося кризиса, дав старт движению «вестернизации». Со второй половины XIX в. Китай перешел к целенаправленному заимствованию западного опыта во всех сферах жизни, налаживанию культурных контактов. С конца XIX в. торгово-экономическим и культурным центром страны становится Шанхай. Это нашло отражение и в художественных процессах, происходивших в Шанхае, ставшем в силу геополитической ситуации точкой притяжения большого количества «прорывных» творческих сил.

В 1875 г. Дж. Фрайер основал в Шанхае журнал «Ежемесячник для детей», который впервые знакомил китайских читателей с основами европейской живописи. В 1901 г. Ло Чжэньюй начал издавать журнал «Образование и мир», где публиковались статьи о западных образовательных системах в области живописи, художественных техниках. С 1904 г. в Шанхае 1000 школ и 149 колледжей ввели в программу курсы по изобразительному искусству<sup>15</sup>. В 1906 г. директор Нанкинского училища Ли Жуйцин инициировал реформу подготовки, направленную на обучение китайских студентов за границей.

Кульминацией процессов «вестернизации» первых двух десятилетий XX в. стало «Движение 4 мая» 1919 г. Уже в начале 1920-х гг. значительное число местных художников отправляются на обучение за границу. Вернувшись, они начали создавать платформы взаимной поддержки педагогических инициатив и продвижения модернистских идей. Согласно статистическим данным, только с 1925 по 1936 гг. в Шанхае было основано не менее 54 художественных учебных заведений, что составляет более половины от всех подобных организаций, созданных с 1911 до 1949 гг.<sup>16</sup>

Именно в Шанхае формировались первые сообщества, выступившие с заявлениями о необходимости кардинального обновления изобразительного языка. Среди групп, отразивших полифоничность процессов тех лет, – «Иба», «Небесная лошадь» «Шанхайское художественное общество», «Музе», «Эпоха» и др. Шанхай стал центром и для женских объединений, в их числе: «Белый гусь», «Искусство»,

<sup>15</sup> Ху В. История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века // Культура и искусство. 2023. № 10. С. 26–35.

<sup>16</sup> Сюй Чжунъюэ. Восхождение современного Китая. 1600–2000. Пекин, 2005.

«Су Юэ» и др. Прямым предшественником «Шторма» является общество «Таймэн», основанное по инициативе Пан Сюньцзиня.

В параграфе **1.2. «Специфика традиционной живописи Китая и её интеграции с западноевропейским изобразительным искусством»** рассматриваются сущностные характеристики национальной живописи и прослеживаются пути её пересечения с западным искусством, что послужило фундаментом для нового художественного языка.

Мастера Поднебесной обладали мировоззрением, сформированным в уникальной традиции *гохуа*, которая позволила Китаю не слепо копировать Запад, а вступить с ним в диалог. В традиционной живописи образ не строится аналитически, а рождается непосредственно в акте письма, в интуитивной связи с формой, т. е. те качества, которые в европейской системе часто кажутся вторичными, но в китайской являются первостепенными. Из положений конфуцианства и даосизма проистекает специфика живописи *гохуа*, суть которой – в *духовном созерцании*. Форма представляет собой копирование внешнего мира, а визуальное наполнение пространства – это выражение истины, духа, где объекты становятся символами размышлений, а потому могут быть антиреалистичными.

Немаловажно, что в китайской традиции ряд технических приёмов и принципов письма, представляемых западными мастерами в XX веке в качестве абсолютной новизны, оттачивались веками. Например, техника Дж. Поллока – спонтанного разбрызгивания и заливки краски на холст – соотносится с древними китайскими техниками *по-мо фа* («метод разбрызганной туши»), *по-сэ фа* («метод разбрызганной краски»). Уникальной техникой является и работа кистью руки (подушечками пальцев, ногтем, ладонью) (*чжитоухуа*) – еще одна альтернатива живописи кистью, которая использовалась в западном искусстве авангарда начала прошлого века. Поэтому изменения, происходившие в живописи Поднебесной первых десятилетий XX в., не были просто следствием внешнего заимствования. Стремление к освоению направлений западного искусства (кубизм, абстракционизм и др.) не отвергало китайской основы, а, напротив, в чём-то «обнажило» методы и приёмы, которые в европейском модернизме заявляются позже: «Китайская живопись была готова к развитию. Её философия изображения совпала с тем, что искали европейские художники в символизме и кубизме – слияние видимого и невидимого, образа и идеи»<sup>17</sup>. Это позволило китайским мастерам, стоявшим на пороге «модернистского пробуждения», оперативно осваивать новые приёмы.

В параграфе **1.3. «Японский и европейский факторы модернизации китайской живописи»** рассматриваются этапы сложения современного изобразительного искусства Поднебесной через взаимодействие с японскими и европейскими художественными явлениями, мастерами.

<sup>17</sup> У Хунь. Искусство во времени: Вторая книга по истории китайского искусства. Пекин, 2009.

Распространение западных художественных традиций в Китае в конце XIX – начале XX в. проходило не прямым путём, а посредством культурных фильтров, среди которых страна Восходящего солнца играла главную роль. Освоение европейских традиций в живописи Японии началось раньше, поэтому к концу XIX в. здесь уже были представлены все жанры, темы и методы западного изобразительного искусства. Одним из ключевых звеньев творческой коммуникации Китай–Япония в начале XX в. выступает художник, буддийский монах Ли Шутон (Хун И). Получив образование в Японии, он стал первым, кто начал преподавание западной живописи на родине. Важно, что происходило «смягченное» усвоение приемов и направлений: «Китайские художники, прошедшие обучение в Японии, сталкивались уже не с “европейским оригиналом”, а с японской версией западного искусства»<sup>18</sup>. Внедрение западных приёмов через японскую интерпретацию, обновление и становление художественного образования – эти аспекты стали фундаментом для экспериментов Луи Шутона, а затем Гао Цзяньфу, Фу Баоши, Лю Хайсу и др. После 1920-х годов культурный вектор, ориентированный на восприятие западного искусства через Японию, постепенно исчезает из-за острых политических конфликтов.

К 1920-м гг. существенным фактором стали прямые поездки китайских художников в Европу, учеба в Париже. Попытки преодолеть национальную замкнутость искусства, найти художественные формы, отвечающие современным вызовам, становятся основой творческих поисков. В то же время в различных трансформациях китайское изобразительное искусство первых десятилетий XX в. сохраняло специфику национального языка, мировоззренческие понятия гармонии, красоты. В условиях этих многовекторных художественных процессов объединение «Шторм» приобретает особое значение как яркий «продукт эпохи», интеллектуально-художественная инициатива, сыгравшая свою роль в революционном переосмыслении живописной практики. Продолжая идеи предшественников, «штормовцы» формировали собственный изобразительный язык, продемонстрировав соединение элементов европейского модернизма с задачей формирования национального художественного языка.

**Вторая глава «Художественное общество “Шторм”: основные вехи деятельности»** содержит четыре параграфа и посвящена рассмотрению истории становления и функционирования объединения, его ключевых инициатив. Привлеченный широкий круг источников позволяет представить «Шторм» как передовую лабораторию художественных и культурных изменений.

В параграфе **2.1. «“Шторм”: история формирования и функционирования»** рассматриваются факторы возникновения модернистского общества и хронология его деятельности.

В 1931 г. в Шанхае оформляется первое в истории живописи Китайской Республики объединение, консолидировавшее творческие силы мастеров разных

<sup>18</sup> Салливан М. Встреча восточного и западного искусства / пер. с англ. Чжао Сяо. Шанхай, 2014. С. 65.

сфер искусства. Описывается организационное становление группы: от первых собраний и принятия устава до формирования руководящего звена и планирования первой выставки. Идейными лидерами и организаторами «Шторма» стали художники Пан Сюньцин и Ни Идэ, который написал манифест группы, отразивший художественную и психологическую атмосферу того времени: «...Мы отвергаем старые шаблоны, старые цвета и безжизненные приемы. С начала XX века в европейском искусстве возникли знаковые сдвиги: крик диких фовистов, деформация формы у кубистов, неистовство дадаизма, мечтательная иррациональность сюрреалистов... Мы должны использовать новые методы, чтобы выразить дух новой эпохи. В мире китайского искусства XX века также должна появиться новая погода»<sup>19</sup>.

История общества завершилась после четырёх лет интенсивной работы в 1935 г. Несмотря на кратковременность существования, «Шторм» сыграл роль мощного катализатора: своей деятельностью группа ясно продемонстрировала, что китайские живописцы способны воспринимать и творчески перерабатывать самые радикальные художественные тенденции. Более того, члены «Шторма» превратили индивидуальные эксперименты по внедрению западного искусства в публичное движение, охватившее художественную, образовательно-просветительскую, общественную и критическую деятельность: организация выставок, мастерских, лекций, семинаров, публикация статей по истории и теории искусства, художественная критика.

В параграфе **2.2. «Выставочная деятельность “Шторма”»** реконструированы события и содержание четырех выставок, организованных членами объединения, на основе сведений, оставленных непосредственно «штормовцами», и критических публикаций тех лет, в том числе архивных данных.

Первая выставка, имевшая большой резонанс, была открыта 15 октября 1932 г. в здании Китайского академического общества. Экспозиция включала в себя более 50 работ как членов «Шторма», так и приглашённых художников, разделявших их идеи. Эта практика демонстрирует попытку «Шторма» позиционировать себя как открытую платформу нового типа, претендующую на формирование эстетико-идеологической нормы. Современники отмечали, что появление экспозиции было подобно «яркому цветку, который распустился в тишине» послевоенного города<sup>20</sup> (имеются в виду «События 28 января»). Вторая выставка открылась 14 октября 1933 г. С целью привлечения внимания общественности организаторы учредили спецприз «Шторма» в качестве поощрения для единомышленников. Его получила картина «Цветы» художницы Цю Ди, вскоре ставшей членом группы.

Третья выставка «Шторма» проходила с 10 по 17 октября 1934 г.

<sup>19</sup> Ни Идэ. Художественная сцена: раньше и теперь // Искусствоведческие труды Ни Идэ. Ханчжоу, 1993.

<sup>20</sup> Чжэнь Баои. Краткий экскурс движения западной живописи в Китае // Шанхайский художественный ежемесячник. 1942. № 6.

и размещалась в залах Ассоциации китайских студентов. Она стала самой посещаемой в истории «Шторма», что засвидетельствовало общественное внимание к группе и её прочное место на культурной карте Шанхая. Всего на экспозиции было представлено 38 произведений. Центральным стал момент стиливого многообразия. В работах участников различались не только жанровые установки, но и принципы построения образа, интенсивность цветовой трактовки. Выставка продемонстрировала дальнейшее освоение европейских стилей от кубизма до экспрессионизма и сюрреализма и в то же время попытки соединить их с темами, типичными именно для китайского искусства.

Четвёртая выставка открылась 10 октября 1935 г. в здании Китайского академического общества и стала последним публичным мероприятием «Шторма». К тому моменту внутренние противоречия и внешнее давление достигли критической точки. Внутренний конфликт был обусловлен рядом факторов: расхождением художественных ориентаций, усилением индивидуальных позиций, что делало невозможным сохранение единой программной линии. Ни Идэ писал: «Нас больше ничего не объединяет – ни идеология, ни язык, ни цель»<sup>21</sup>. С внешней стороны давление оказывалось по нескольким направлениям. Во-первых, сохранялся настороженный тон официальной критики, упрекавшей «штурмовцев» в излишней европеизации. Во-вторых, политическая ситуация в стране (нарастающее противостояние с Японией и внутренняя нестабильность) делала невозможной поддержку инициатив, экспериментальная живопись воспринималась как элитарное занятие, чуждое реальности. В результате отклик шанхайского сообщества был сдержанным, а в публичном пространстве Четвертая выставка осталась почти незамеченной. При всех попытках лидеров объединения выйти за рамки интеллектуальной элиты и обратиться к широкой общественности влияние «Шторма» оставалось точечным и было заметным только в кругах прогрессивной шанхайской интеллигенции. Следует признать, что основные интересы китайского общества в сложных историко-политических реалиях не были сосредоточены на художественных поисках, пусть и имеющих кардинальное значение в процессах трансформации национальной культуры.

В параграфе 2.3. «Образовательная деятельность “Шторма”» рассмотрен вклад участников группы в развитие художественного образования в Китае.

Подавляющее большинство «штурмовцев» совмещали творческую работу с педагогической практикой. Именно преподавательская деятельность в академиях, школах, частных студиях, а также теоретические публикации, методические разработки ведущих членов объединения давали наиболее пролонгированный и глубокий эффект их идей и устремлений через многочисленных учеников. Так, например, после возвращения из Франции в 1932 г. Пан Сюньцин начал работу

---

<sup>21</sup> Цит. по: *Ли Чао*. Неистовая страсть: общество «Штурм» и предвестие модернистского искусства. Шанхай: Цзинсю вэньчжан, 2008. С. 112.

в нескольких шанхайских заведениях – Шанхайской художественной специализированной школе, Школе искусств «Синьхуа», Школе искусств «Чанмин». Он знакомил студентов с европейскими приёмами, техникой «цветовой архитектуры», настаивал на синестетическом подходе – соотношении ритма линии с ритмом «звука», формы с «интонацией»<sup>22</sup>.

Ван Цзюань рассматривал образование как поэтапный процесс: ученик усваивает пластический язык через академическую методику, а затем находит путь к собственной интерпретации выбранной темы. В разное время мастер занимал в Шанхайской школе руководящие посты, проводил реформы учебного плана, отстаивал важность выставочной практики как части учебного процесса.

Будучи выпускником Французской академии искусств, «штормовец» Чжан Сянь предлагал гибридную методику обучения, где классический рисунок и работа с моделью сочетались с изучением китайской художественной философии и иконографии. Он был сторонником «двойного анализа» – учащиеся обязаны были не только исполнять задания с натуры, но и готовить рефераты по сравнению западных и китайских художественных трактатов. Художник предлагал создать независимые секции по *гохуа* и западной живописи с равным статусом, настаивая на междисциплинарности и равноправии школ.

Педагогическая биография Ни Идэ периода «Шторма» отражает широкий процесс становления художественного образования в Китае. Став теоретическим лидером группы, Ни Идэ был одним из первых, кто поставил вопрос о «национализации западной живописи» и предложил практические пути реализации, что нашло отражение в педагогических траекториях участников объединения, встраивавших западные знания и методы обучения в систему художественного образования Китая.

Выставки для «штормовцев» становились естественным продолжением учебного процесса. Их экспозиции – зона культурного диалога между Востоком и Западом – превращались в «учебник на стене»<sup>23</sup>: здесь демонстрировались разные подходы к работе с формой, сопоставлялись методики тушевой живописи, масла, графики, тем самым формируя вкус и «дисциплину взгляда». Образовательную функцию выставок сопровождала активная критическая рефлексия. В результате «Шторм» выступал как неофициальная академия, где соединялись экспозиция, печать и методическая лаборатория. Особенно важной представляется попытка «Шторма» сформулировать китайскую версию «модерна» – не как копию европейского авангарда, а как трансформацию его визуальных достижений через призму национальной эстетики.

#### Параграф 2.4. «Сложение художественной критики: журнал “Искусство”»

<sup>22</sup> Ли Чао. Неистовая страсть: общество «Шторм» и предвестие модернистского искусства. Шанхай: Цзинсю вэньчжан, 2008. С.132

<sup>23</sup> Чжан Чуцин. Повторное исследование общества «Шторм». Шанхай, 2015. С. 95–100.

и деятельность Фу Лэя» посвящён теоретической и критической работе шанхайского объединения «Шторм».

Во второй половине 1920-х гг. периодическая печать постепенно превращалась в трибуну для обсуждения путей сохранения национальной живописной традиции, необходимости заимствований и адаптаций, задач и методов художественного образования. Это привело к тому, что сложился небольшой, но значимый круг специалистов, чья деятельность выступает свидетельством становления художественной критики как самостоятельного явления. Журнал «Искусство», выходящий в Шанхае с сентября 1932 по февраль 1933 г., стал одним из показательных феноменов художественной периодики в эпоху сложения современной китайской живописи. Несмотря на краткий срок существования – всего 14 выпусков – журнал являлся не просто хроникой художественной жизни, но и образовательно-просветительским проектом по переосмыслению задач искусства. Его связь с объединением «Шторм» была не формальной: ведущие члены общества – Ни Идэ, Пан Сюньцин и Фу Лэй – входили в редакционный совет издания и определяли как теоретический, так и художественный вектор; по сути, журнал выступал рупором идей «штормовцев».

В стратегические задачи журнала входило: знакомить зрителей с современным китайским и западным искусством, беспристрастно критиковать художественную жизнь, направляя её на путь «истинного развития», освещать профессионально-технические вопросы в освоении новой для Китая техники масляной живописи и вдумчиво относиться к переоценке традиционного китайского искусства. Особое внимание уделялось освоению современных течений (постимпрессионизм, кубизм, экспрессионизм и т. д.), чтобы перевести китайское искусство от технического копирования к духовному самосознанию и преодолеть двойную зависимость от традиций и слепого подражания Западу<sup>24</sup>.

Выдающийся педагог, литератор и переводчик, искусствовед и художественный критик Фу Лэй – одна из ключевых фигур (авторов и идеологов) журнала «Искусство». Получив блестящее образование в Европе, Фу Лэй философски осмыслил важнейший диссонанс эпохи, выражающийся, по его мнению, в том, что традиционные художники застыли в повторении устаревших форм, тогда как представители западных направлений увязли в грубом воспроизведении чуждых техник, не проникнувшись их духовной сутью. Данное противоречие (точнее, проблема его решения) и легло в основу интеллектуальной стратегии «Шторма», для которого Фу Лэй стал духовным лидером и проводником идей. Будучи официальным членом группы, он всесторонне способствовал пропаганде ее идей на страницах журнала, знакомил широкую публику с работами участников, непосредственно участвовал в организации трех выставок. Фу Лэй принадлежал к числу первых китайских интеллектуалов, для которых

<sup>24</sup> Ни Идэ. О духе современной живописи // Искусство. Т. 1, № 1. 18 сент. 1932. С. 12–14.

художественная критика стала не пересказом-описанием, а способом философской и культурной артикуляции, актом художественного сознания. Абсолютно все его тексты неотделимы от понятийного аппарата, построенного на соединении западноевропейской эстетики с китайской традицией, прежде всего, понятием «чистоты сердца» (淨心) как условия «трогательного выражения».

Цель его переводческой деятельности тесно переплеталась с задачами освоения китайскими мастерами западного искусства. В этой связи Фу Лэй предпринимал переводы книг, публикаций, не только связанных с живописью (среди них, например, «Философия искусства» И.А. Тэна), но и обращался к мировой литературе, практически став легендой культуры Поднебесной в этой сфере деятельности<sup>25</sup>. Несмотря на то, что преподавание не стало постоянной сферой его деятельности, значение Фу Лэя как педагога трудно переоценить. В Шанхайской художественной специализированной школе он читал студентам курсы «История искусства» и «Введение в иностранную науку и искусство, популяризация памятников прошлого». Его труд «Двадцать лекций по изобразительному искусству» не теряет своей актуальности и сегодня.

**Глава 3. «Творческое наследие ведущих представителей объединения “Шторм”»** включает четыре параграфа, представляющих анализ творческой деятельности Пан Сюньциня, Ни Идэ, Цю Ди и итоги деятельности группы.

В параграфе **3.1. «Пан Сюньцин: от европейского модернизма к национальному художественному языку»** раскрывается эволюция художественного стиля и метода Пан Сюньциня (1906–1985).

Его творческий путь начинается с обучения во Франции (1925–1930). Вернувшись в Шанхай в 1930 г., он сразу вливается в художественную жизнь города. В это время молодой живописец экспериментирует с фовистской палитрой, работает с маслом, акварелью, тушью, белым контуром, линейным рисунком, с техниками графики и декоративными элементами. В 1932 г. прошла первая персональная выставка Пан Сюньциня, имевшая большой успех. Репрезентативными примерами западного влияния стали полотна «Такой Париж» и «Жизненные шарды (Такой Шанхай)» (1930), где с отсылкой к кубистскому методу используются приёмы фрагментации и коллажа. В то же время мастер представляет зрителю серию работ с акцентом на композиционную сдержанность. Картины «Зелёный кубок», «Натюрморт перед камином», в которых трактовка пластики являет собой «немую музыку», выражение художественного равновесия формы, лишённой нарративной нагрузки. Цветовое пятно, линия, ритмическая конфигурация объектов обретают статус самоценных знаков. Пространство превращается в метафору, композиция – в систему смыслов, а декоративность –

<sup>25</sup> Он перевел на китайский язык биографии Микеланджело, Бетховена и Толстого, написанные Р. Ролланом (в том числе роман писателя «Жан-Кристоф»), сочинения П. Мериме, О. де Бальзака и мн. др. Уникальный «стиль Фу Лэя», повлиял на несколько поколений китайских писателей и переводчиков.

в инструмент интерпретации художественного мира.

На теоретическом уровне творческий метод Пан Сюньциня в 1930-х гг. формируется вокруг понятия *автоэкспрессии*. Он развивает идею искусства как демонстрации внутренней сущности творца, который должен «наблюдать общество изнутри, осознавать эпоху, исследовать всё, что видит, чувствует и мыслит»<sup>26</sup>. Переход от эстетики формы к этически и социально ориентированной живописи становится одним из его главных устремлений. Открытой декларацией данной мировоззренческой позиции является работа «Сын земли» (1932), ставшая сенсацией на Третьей выставке «Шторма». Картина раскрывает тему долгой засухи, которую пережили жители южного Китая в начале 1930-х годов.

Взаимодействие западного модернизма и китайской традиции реализуется мастером также в увлечении культурой малого китайского этноса Мяо. Еще в 1938 г., после переезда в Гуйджоу, Пан Сюньцин стал заниматься сбором и систематизацией орнаментов народностей этого района Китая. Итогом экспедиции стала серия «Картины горного народа Гуйчжоу». Примечательно, что его концепция искусства охватывала не только живопись, но и всю художественную деятельность. В этом плане он идёт по пути «расширения поля искусства», близкому эстетическим установкам школы Баухаус и её концепции «единения искусств» (*Gesamtkunstwerk*), а также стилю ар-деко, где искусство не разделяется на «высокое» и «прикладное», а мыслится как целостная среда формы и духа. С 1939 г. Пан Сюньцин работал над книгами «Коллекция китайских узоров» и «Коллекция декоративно-прикладного искусства», стремясь создать современный дизайнерский стиль, основанный на классических китайских узорах.

Одним из центральных понятий в теоретических текстах Пан Сюньциня становится принцип *циюнь шэндун* («одухотворённость, внутреннее дыхание, оживляющее форму»), восходящий к трактату «Записки о прославленных художниках» теоретика V в. Се Хэ. Отсюда стремление Пан Сюньциня к соединению «одухотворённости» с модернистской формой предстает не просто как дань времени, а как активная попытка продолжить традицию в новых условиях. Художник в его концепции – это медиатор, не копирующий, а синтезирующий.

В параграфе 3.2. «Художник-исследователь Ни Идэ: “новый реализм”» раскрывается творческая и теоретическая деятельность Ни Идэ (1901–1970). В 1927 г. он едет в Токио, где обучается в школе западной живописи при Институте Кавадзаки. Его внимание сосредоточено на достижениях японской художественной сцены, которая уже успешно адаптировала и переосмыслила западный модернизм.

Размышления о путях современного изобразительного искусства Поднебесной по возвращению в Шанхай находят теоретическое воплощение. Ни Идэ много писал, переводил, редактировал, знакомил китайских читателей с основами современного западного искусства. В своих публикациях он подчёркивал, что художник должен

<sup>26</sup> Пан Сюньцин. Записки Сюньциня // Искусство. 1932. № 1. С. 10.

быть как профессиональным мастером, так и мыслителем, резко отзывался о китайских авторах, бездумно следовавших западной школе, отмечая в целом неравномерность развития национальной школы живописи.

Тяжело пережив катастрофы 1930-х<sup>27</sup>, он видел в искусстве способ культурного сопротивления не в форме прямого обвинения, а в форме переживания образа, наполненного смыслом. Теоретически эта позиция оформилась у Ни Идэ в виде новой трактовки реализма. В отличие от традиционного понимания, связанного с миметической точностью, он вводит концепцию реализма как «совпадения формы и духа», ссылаясь на японского критика Тоямо Удзабуро, который различал «видимую реальность» и «внутреннюю реальность» произведения. В результате интенсивной художественной практики Ни Идэ в 1930-е гг. окончательно формирует собственный живописный язык, в котором конструктивная ясность европейского модернизма сочетается с поэтической ритмикой и интонационной насыщенностью восточной эстетики, причем национальный код не накладывается поверх формы, а словно бы прорастает в ней. Его мышление укоренено в китайской традиции: идея «срединного пути», сочетание рационального и эмоционального, техники и духа. Тематически его работы маслом фокусируются на изображении городской среды, бытовых сцен, портретов и ню, однако в этой «приземлённости» и возникает настоящая поэзия: в ритме повседневного, в соединении человека, дороги и света, где каждый образ несёт в себе символический потенциал.

Труды художника «Введение в акварельную живопись» и «Новое исследование акварели» стали попыткой систематизировать технику и эстетику акварели в сравнении китайской и европейской практик. Акварель для Ни Идэ – это возможность соединения материи и духа, поэтому он предлагает дополнять акварель техниками китайской живописи тушью, вводит приёмы «оставления пустого» и прозрачной заливки. Нередко мастер в своем творчестве отказывается от светотеневой моделировки и объёма в пользу линейной пластичности и ритмики пятен, что сближает его подход с техниками *баймяо* (白描, «чистый контур»). Это свидетельствует о стремлении Ни Идэ соединить модернистскую условность с древней китайской традицией линейного письма, где пространство воспринимается как ритм дыхания, вибрация пустоты.

В 1950-х гг., в силу изменения политического курса страны и идеологических установок, Ни Идэ сосредоточился на изучении традиционного китайского искусства, однако не прервал своих теоретических и практических изысканий, связанных с западной художественной культурой. Его методологическая позиция оставалась прежней: необходимость сближения (не смешения!) различных систем, выработанных на основе восточной и западной эстетики.

### Параграф 3.3. «“Искусство мягкой силы”»: женское начало в живописи

<sup>27</sup> Имеются в виду «инцидент 18 сентября» 1931 г. и боевые действия в Шанхае в январе 1932 г.

**Цю Ди**» посвящен рассмотрению творчества одной из немногих женщин – участниц группы «Шторм».

Шанхай, играя роль основного канала-транслятора западной культуры, выступил оплотом формирования первого поколения модернистов, к числу которых принадлежит Цю Ди (1906–1958). Она стала одной из первых женщин в Китае, получивших академическое образование в стенах Шанхайской художественной школы, а затем в Японии, где изучала западные направления искусства. С возвращением в Китай в 1930 г. начинается новый этап биографии: на Первой выставке «Шторма» в 1932-м она познакомилась с Пан Сюньцинем и вскоре присоединилась к объединению. В 1933 г. Цю Ди представила картину «Цветы». Вопреки миметическому подходу, она как бы «перевернула» цветовую палитру: листья были написаны карминно-красным, а цветы – зелёным. По мнению художницы, такая необычная трактовка должна была донести дух современности, связанный с мировоззренческими трансформациями, которые переживала страна. Именно «Цветы» получили единственную в истории объединения «Премия Шторма».

Ещё одной резонансной работой 1930-х гг. стала картина «Весна», которую современники назвали «метафорой нового времени»<sup>28</sup>. В сюжетно-композиционном решении полотна, нарушающего каноны перспективы и анатомической достоверности, очевидна отсылка к «Ганцу» А. Матисса, а цветовое решение перекликается с приёмами фовизма. Цю Ди транслирует здесь собственный взгляд на чувственную, ритуализированную женственность, противопоставляя её как академической традиции изображения тела, так и нормативному образу представительниц прекрасного пола. Через авангардные приемы Цю Ди выразила дух свободы – «весну» в жизни женщин Китая. В этой картине, как и в последующих работах («Кукла», «Автопортрет», «Хризантемы») тело становится знаком, форма – интонацией, образ – частью субъективного опыта, переданного модернистскими средствами, но с восточной сдержанностью.

Пройдя сложный путь после распада «Шторма», сопряженный с военными событиями в стране, в 1950–1952 гг. она работает в деревнях провинции Чжэцзян, пишет картины на темы сельского труда<sup>29</sup>. С 1953 г., после перевода мужа Пан Сюньциня в Пекин, художница участвует в создании Центральной академии прикладного искусства. С этого момента её творческая энергия сосредотачивается в сфере дизайна и декоративного искусства.

С первых экспериментов с импрессионизмом и японским декоративизмом, через участие в группе и диалог с кубизмом и фовизмом до синтеза орнаментальной пластики и этнической символики творческая траектория Цю Ди выстраивается как путь к собственной выразительной системе. В её картинах нет суеты, остросоциального конфликта. С точки зрения древнекитайской эстетики,

<sup>28</sup> См.: *Ичжэнь*. Приблизиться к Цю Ди // Douban.com. Режим доступа: <http://www.douban.com/group/topic/10477630/>.

<sup>29</sup> Произведения этого периода не сохранились.

художественная стратегия Цю Ди воплощает концепт «柔» (*ро*) – мягкости, податливости, не как слабости, а как активной силы сопротивления. Эта категория, ключевая для даосского канона, являет собой универсальный принцип, позволяющий «побеждать жёсткое мягким». Именно такая модель прослеживается в творческом методе Цю Ди: она не бросает вызов напрямую, но перенастраивает поле восприятия, насыщая его многозначностью.

В философском плане её творчество воплощает парадигму «созерцательной субъектности»: линия и пятно в её живописи не иллюстрируют, а *вибрируют* в логике категорий «气韵生动» («одухотворённая ритмика»), «中和» («срединная гармония») и «物我合一» («единство субъекта и объекта»). Эти понятия, уходящие корнями в древнекитайскую философию, соединяются у Цю Ди с модернистским понятием интуиции как метода постижения реальности, разработанного А. Бергсоном. Художница не изображает форму, она *переживает* её, превращая зрительный образ в опыт чувственного познания. Именно поэтому живопись Цю Ди – это «искусство мягкой силы», в которой женское становится не частным, а универсальным способом видеть, жить и осмыслять.

**Параграф 3.4. «Судьбы художников и наследие “Шторма” после его роспуска»** обобщает дальнейшие жизненные и творческие траектории участников группы и долгосрочное значение их опыта.

После роспуска «Шторма» жизненные и творческие пути его участников разошлись; можно сказать, что сформировалось две самостоятельные линии: оставшихся в Китае и покинувших Родину художников. На материке Пань Сюньцин после 1936 г. продолжал работу в скитаниях; в 1953-м основал с соратниками Пекинское училище прикладного искусства, где продвигал синтез национальной формы и современности; в 1966–1976 гг. подвергался преследованиям и запрету на творчество; реабилитирован в конце 1970-х; скончался в 1985 г. В настоящее время он признан патриархом художественной педагогики и основателем дизайн-образования. Цю Ди как супруга сопровождала Пань Сюньцин, но состояние здоровья во многом ограничивало её художественную активность; умерла в 1958 г.; в постмаоистское время была переоценена и признана одной из ведущих модернисток; её творческая линия продолжена дочерью Пан Тао. Ни Идэ в войну перебрался во внутренние районы Китая, с 1944 г. преподавал в Чунцине; после 1949-го был администратором и педагогом в Ханчжоу, затем в Центральной академии искусства; в 1960-е работал в собственной мастерской; умер в 1970 г. Его труды были переизданы и стали востребованы в 1980-е годы.

Вторая линия – это художники, которым удалось эмигрировать. Ван Цзюань, работая в Нью-Йорке, сочетал *гохуа* и масло, превращая традиционную технику в действующий современный инструмент художественного выражения. Чэнь Чэнбо стал главной фигурой тайваньской живописи и трагическим символом

эпохи. Лян Байбо также переселилась на Тайвань и перенесла довоенный модернизм в искусство книги, комикс и дизайн.

Материковая школа и зарубежные ветви удержали синтез традиции и модернизма, «культурная революция» прервала публичную активность, но не уничтожила самой сути деятельности художников «Шторма». Реформы рубежа 1970–1980-х гг. восстановили стремление к синтезу восточного и западного искусства как «нормальную практику». Таким образом, распад привёл не к исчезновению, а к диффузии: опыт «Шторма» рассеялся по школам, мастерским и выставкам, сохраняясь без единого центра многие годы и был в значительной мере переоценен и востребован в настоящем.

**В Заключении** подводятся итоги работы и отмечается, что исследование рассматривает объединение «Шторм» как узловую механизм модернизации шанхайской живописи: европейские направления (кубизм, фовизм, постимпрессионизм и др.) были сознательно и последовательно переведены на язык китайской эстетики. Для художественной практики объединения характерен своеобразный «шанхайский стиль» и три направления деятельности: творчество, педагогика, критика. В результате «Шторм» выступает не просто локальной школой, а программой художественного обновления, где форма произведения искусства становится способом мышления, эксперимент сопрягается с высокопрофессиональным ремеслом, а традиция понимается как ресурс продолжения и развития. Таким образом, формируется модель, остающаяся рабочей опорой художественного языка современного Китая.

**Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК  
Министерства науки и высшего образования Российской Федерации:**

1. Лю Т., Москалюк М.В. Китайская живопись начала XX века: от Ци Байши к синтезу восточного и западного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 193–203. (авторский вклад – 60%).
2. Лю Т. Китай – Япония – Европа: процессы освоения китайской живописью западноевропейских традиций в конце XIX – начале XX века // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2022. – № 3 (54). – С. 85–90.
3. Лю Т. Творчество классика китайской живописи Лю Хайсу (1896–1994) как пример синтеза живописи гохуа и западноевропейского искусства // Архитектон: известия вузов. – 2023. – № 4 (84). (б.п.) – URL: [https://archvuz.ru/2023\\_4/28](https://archvuz.ru/2023_4/28) (дата обращения: 20.09.2025).
4. Лю Т. Четыре периода творчества китайской художницы Цю Ди (1906–1958) // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. – 2023. – № 66. – С. 89–106.
5. Лю Т. Творческий метод китайского живописца Цзян Чжаохэ // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 219–223.
6. Лю Т. Деревенский реализм в творчестве Ло Чжунли: истоки, образы, смыслы // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 5. – С. 97–111.
7. Лю Т. Диалог культур в творчестве китайского живописца Цзинь Шаньни // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2023. – Т. 23. – № 1. – С. 56–63.
8. Лю Т. Академическая система и её влияние на ранний этап творчества Шаньяна // Искусство и образование. – 2025. – № 3. – С. 276–291.

**Другие публикации по теме исследования:**

1. Лю Т. «Я всегда иду своим путём...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2022. – № 2. – С. 101–111.
2. Лю Т. «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства»: личность и творчество художника Ни Идэ // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2022. – № 4. – С. 103–110.
3. Лю Т. Анималистическая тема в творчестве китайского художника Ло Чжунли // Искусство Евразии. – 2023. – Т. 2. – № 29. – С. 158–171.
4. Лю Т. История деятельности китайского художественного общества «Шторм» // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. – 2023. – № 2 (26). – С. 22–30.
5. Лю Т. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао

- Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1) // Искусство Евразии. – 2025. – № 2 (37). – С. 288–303.
6. Лю Т. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 2) // Искусство Евразии. – 2025. – № 3 (38). – С. 340–349.
  7. Лю Т. Претворение идей неоконфуцианской философии и принципа «цзин ши чжи юн» в пейзажной живописи Хуан Биньхуна // Искусство глазами молодых: материалы XVII Международной научной конференции, 17–18 апреля 2025 г. – Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2025. – С. 363–369.
  8. Лю Т. Синтез эстетических традиций гохуа и западноевропейского изобразительного искусства в творчестве Ян Цюжэня // Культурный код. – 2023. – № 4. – С. 72–95.
  9. Лю Т. Страницы творческой биографии Фу Лэя // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 2 (15). – С. 108–117.
  10. Лю Т. Творческий путь китайского художника Фань Ганьмина // Искусство глазами молодых: материалы XIV Международной научной конференции, 20–21 апреля 2022 г. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2022. – С. 312–331.
  11. Лю Т. У Гуаньчжун: путь становления мастера // Искусство Евразии. – 2023. – № 4 (31). – С. 246–261.
  12. Лю Т. Художественный стиль китайского живописца У Цюжэня: «поиск середины» между Востоком и Западом // Диалоги о культуре и искусстве: материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (Пермь, 12–14 окт. 2022). – Пермь: ПГУ, 2022. – С. 141–145.