

**Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации**

На правах рукописи

Лю Тяньцюань

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

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
М.В. Москалюк

Москва – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ В КИТАЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА	23
1.1. Шанхай как центр художественной жизни	23
1.2. Специфика традиционной живописи Китая и её интеграции с западноевропейским изобразительным искусством	41
1.3. Японский и европейский факторы модернизации китайской живописи... ..	54
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО «ШТОРМ»: ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	77
2.1. «Шторм»: история формирования и функционирования	78
2.2. Выставочная деятельность «Шторма»	86
2.3. Образовательная деятельность «Шторма»	96
2.4. Сложение художественной критики: журнал «Искусство» и деятельность Фу Лэя	104
ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВЕДУЩИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ОБЪЕДИНЕНИЯ «ШТОРМ»	124
3.1. Пан Сюньцин: от европейского модернизма к национальному художественному языку	124
3.2. Художник-исследователь Ни Идэ: «новый реализм»	137
3.3. «Искусство мягкой силы»: женское начало в живописи Цю Ди	152
3.4. Судьбы художников и наследие «Шторма» после его роспуска.....	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	179
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	183
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Справочные материалы к биографиям членов художественного объединения «Шторм»	195
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. ИЛЛЮСТРАЦИИ	200

ВВЕДЕНИЕ

Художественные процессы, происходившие в Шанхае в первой половине XX в., отличаются особой свободой и интенсивностью культурных взаимодействий. 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¹), 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»², стали пионерами в области реформирования китайского изобразительного искусства 1930-х гг. Они не только осваивали западные художественные модели, но и стремились интегрировать их в систему национального изобразительного языка, сохраняя при этом сущностные связи с традицией живописи *гохуа*³ и мировоззренческими установками культуры Поднебесной.

В состав группы «Шторм» входили восемнадцать человек: Пан Сюньцин, Ни Идэ, Цю Ди, Ван Цзиюань, Лян Сихун, Чэнь Чэнбо, Чжан Сянь, Лэй Гуйюань, Кэ Чжунпин, Ли Чжуншэн, Цэн Чжилиан, Чжоу Дуо, Дуань Пинью, Чжоу Чжэньтай, Дэн Юньти, Ян Цюжэнь, Лян Байбо и Фу Лэй.

¹ Название общества «Цзюэлань» можно перевести как «Хлынувшие волны» (буквальный перевод иероглифов – «разламывать волны»). В русском и английском языках закрепился перевод «Шторм», передающий экспрессию, заложенную основателями, что соответствует образам, использованным в манифесте общества (см. также: *Chao L. A Study of “the Storm Society”*, 2020). Перевод названия на английский «Storm Society» или «Storm» использовался самими членами общества.

² Из манифеста общества «Шторм». См.: *Ни Идэ*. группа «Шторм» // Сб. статей по искусству / ред. Линь Вэнься. Ханчжоу: Изд-во Художественной академии Чжэцзяна, 1993. С. 247. 倪貽德: 《决澜社的一群》// 倪貽德美术论集, 浙江美术学院出版社. 247 页.

³ *Гохуа* (кит. трад. 國畫, упр. 国画) – термин для обозначения техники и стиля традиционной китайской живописи, в которой используются минеральные и растительные водяные краски и тушь на шёлке или бумаге. См.: *Виноградова Н.А., Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х.* Традиционное искусство Востока. М.: Эллис Лак, 1997. С. 37.

Живописцы Пан Сюньцин, Ни Идэ, Цю Ди и художественный критик Фу Лэй явились для нас наиболее репрезентативными фигурами, поскольку 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 краткого срока существования объединения (четыре года). Тем не менее само его появление обозначило исходную точку модернистского проекта в Китае. В этом отношении «Шторм» выступил как инициатор и проводник изменений, обозначивший 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 основных 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 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.

Шанхайский (и в целом китайский) опыт показывает, что познание другой культуры, приобщение к ней возможно, если сопровождается пристальным вниманием к собственной, то есть взаимодействие происходит на условиях равноправного, паритетного диалога. Специфика «шанхайской ситуации» заключается в ведущей роли «Парижа Востока» в формировании художественной культуры Поднебесной «нового формата». Исследователь Ли Чао справедливо указывает, что к началу 1930-х гг. именно на шанхайской арт-сцене сосредоточились прогрессивные мастера, чьи искания стали кульминацией процессов, начатых ещё в эпоху становления Национальной академии искусств в Ханчжоу⁴. На современном этапе, когда живопись Поднебесной демонстрирует устойчивую тенденцию к многоаспектному синтезу локальных и внешних культурных традиций в условиях глобализации, обращение к опыту «Шторма» имеет особое значение, так как позволяет выявить и проследить истоки данной стратегии. Таким образом, исследование деятельности общества оказывается важным не только с точки зрения реконструкции историко-художественного контекста, 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.

Искусствознание 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

⁴ Ли Чао. История шанхайской масляной живописи. Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 1995. С. 48–49. 李超: 上海油画史, 上海人民美术出版社 1995 年版. 48–49 页.

подтверждается многочисленными исследованиями⁵, авторы которых рассматривают творчество художников и объединений 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 шанхайского 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 исследования. В российском и зарубежном искусствоведении до настоящего времени не существует ни одного комплексного исследования, посвященного роли общества «Шторм» в художественных процессах Шанхая первой половины XX в.

Рассматривая изученность вопроса в целом, в первую очередь необходимо выделить работы, которые были важны для понимания векторов развития искусства Поднебесной. Фундаментальной содержательностью обладает не имеющее на сегодняшний день аналогов российское издание, которое обобщило труды многих ученых – энциклопедия в шести томах «Духовная культура Китая»⁶. Она структурирована таким образом, что кроме научных обзоров основных направлений культуры Поднебесной, в ней представлены статьи о персоналиях, отдельных явлениях. Для нашего исследования наиболее интересен шестой том, полностью посвященный

⁵ Хуан Кэ. Очерки по истории шанхайского изобразительного искусства. Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 2000. 黄可: 上海美术史札记, 上海人民美术出版社 2000 年 364 页; Чжу Босюн. Пятьдесят лет китайской западной живописи (1898–1949). Пекин: Народное изд-во изобразительного искусства, 1989. 朱伯雄、陈瑞林: 中国西画五十年 (1898–1949) 北京: 人民美术出版社, 1989. 304 页; Чжэн Гун. Эволюция и движение: Модернизация китайского искусства: диссертация. Ханчжоу. Китайская академия искусства, 2000.; Ван Чжэнь. Хронология изобразительного искусства Шанхая в XX веке. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2005. 王震.: 20 世纪上海美术年表. 莫斯科: 上海书画出版社, 2005 年. 942 页.

⁶ Духовная культура Китая: энциклопедия в 6-ти т. / гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2006–2010.

искусству, где есть специальный раздел «Искусство живописи».

Первыми весомыми публикациями в российском искусствознании в области синологии были труды Е.В. Завадской, С.Н. Соколова-Ремизова, Н.А. Виноградовой, В.Г. Белозеровой⁷, в которых разработан методологический аппарат, осуществлён анализ культурных, философских и религиозных аспектов, на протяжении веков питавших традиционное изобразительное искусство Поднебесной. Философско-мировоззренческий подход к изучению *гохуа* и современной китайской живописи присутствует в англоязычных изданиях Р. Барнхарта и М. Салливана⁸, признанных в западном мире исследователей китайского искусства.

Среди фундаментальных трудов на китайском языке, рассматривающих живопись Поднебесной от истоков до современности, выделим коллективную монографию «История китайской живописи 1542–2000 [гг.]», исследования Чжан Бая, Шао Дачжэня, Ян Синя и Пан Тяньшоу⁹. Последний, будучи одним из выдающихся художников *гохуа*, глубоко прослеживает особенности национальной традиции, без понимания которой невозможно изучать процессы развития живописи Китая. Важное значение в нашей диссертации имеют работы искусствоведов КНР, многие из которых не переведены на русский и английский языки и мало комментировались в российской литературе, поэтому их переводы и включение в исследовательскую базу представляют самостоятельную ценность. Это в первую очередь труды, связанные

⁷ Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975; Соколов-Ремизов С.Н. От средневековья к новому времени: из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – нач. XX в. М.: ГИИ, 1995; Виноградова Н.А. Сто лет искусства Китая и Японии. М.: Искусство, 1999; Белозёрова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 2. С. 342–370.

⁸ Barnhart R. Peach blossom spring: gardens and flowers in Chinese painting. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1983; Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century China. Berkley: Univ. of California Press, 1996.

⁹ История китайской живописи 1542–2000 / под ред. Чжао Ли, Юй Дин. Хунань: Хунаньское издательство по изобразительному искусству, 2001. 赵力, 余丁编著: 中国油画文献 1542–2000. 湖南: 湖南美术出版社, 2001; Чжан Бай. Очерк истории китайского искусства. Пекин: Издательство Высшее образование, 2016. 340 с. 长北《中国艺术史纲》北京, 高等教育出版社 2016. 340 页; Шао Дачжэнь. Исследование творчества китайских мастеров масляной живописи. Гуанси, 2001. 邵大箴: 第三代中国油画家研究—詹建俊》长沙, 广西美术出版社, 2001. 324 页; Ян Синь. Трёхтысячелетняя история китайской живописи. Пекин: Издательство иностранной литературы. 1997. 杨新 主编: 中国绘画三千年, 北京: 外文出版社, 1997 年 415 页; Пан Тяньшоу. История китайской живописи. Шанхай: Издательство Шанхайского века, 2016. 潘天寿《中国绘画史》上海: 上海世纪出版社. 2016 年. 285 页.

с вопросами синтеза европейского и китайского искусства. Среди них назовём книги Чжу Босюна, У Хуня, Чжэн Гуна, статьи Пин Пинфаня, Ван Линя¹⁰. Особо отметим труд Ли Чао «История современной китайской масляной живописи 1900–1949 года»¹¹, где наиболее подробно охарактеризован изучаемый нами хронологический период. Нельзя не сказать о значимости работы Люй Пэна¹², в которой рассмотрены социологические аспекты проблемы и опыт взаимодействия Востока и Запада в процессе формирования современной живописи Поднебесной. В российском искусствознании в качестве наиболее значимых исследований темы назовём статьи М.А. Неглинской и ее книгу «Современное изобразительное искусство Китая: между модернизмом и традицией»¹³.

Для осмысления исторических особенностей развития художественной культуры и образования Шанхая первой половины XX века полезными для диссертанта были труды китайских ученых Ван Чжэня и Лин Паня¹⁴, которые содержат ценный фактологический материал, раскрывающий специфику социокультурной среды города, его положение в системе культурного взаимодействия Востока и Запада, процессы интеграции

¹⁰ Чжу Босюн. Пятьдесят лет китайской западной живописи (1898–1949). Пекин: Народное изд-во изобразительного искусства, 1989. 304 стр.; У Хунь. Искусство во времени: Вторая книга по истории китайского искусства. Пекин: Изд-во «Сан Лань», 2009. 巫鸿著, 梅玫等译, 时空中的美术: 巫鸿中国美术史文编二集, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009年; Чжэн Гун. Эволюция и движение: Модернизация китайского искусства: диссертация. Ханчжоу. Китайская академия искусства, 2000. 郑公. 进化论与运动: 中国艺术的现代化: 论文. 杭州. 中国美术学院, 2000年. 9页; Пин Пинфань. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 77. С. 355–361; Ван Линь. Проблема концептуальности в современной живописи // Исследования по литературе и искусству. 2006. № 7. С. 99–107. 王林. (2006). 当代绘画的观念性问题. 文艺研究(07).

¹¹ Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. Шанхай: Шанхай шуэчэнь, 2007. 392 с. 李超 中国现代油画史. 上海: 上海书画出版社. 2007年. 392页.

¹² Люй Пэн. История китайского искусства в XX веке. Пекин: Пекинский университет. 2009. 吕澎. 20世纪中国艺术史. 北京: 北京大学出版社. 2009年. 1107页.

¹³ 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. Список работ российских исследователей по современному искусству Китая (на момент издания книги) см.: Виноградова Н.А. Сто лет искусства Китая и Японии. М.: НИИ РАХ, 1999.

¹⁴ Ван Чжэнь. Хронология изобразительного искусства Шанхая в XX веке. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2005. 王震. 20世纪上海美术年表. 莫斯科: 上海书画出版社, 2005年. 942页; Pan L. Shanghai style: art and design between the Wars. San Francisco, CA: Long River Press, 2008.

традиционного китайского и модернистского искусства. Отметим также работы Хуан Кэ, Хуан Шугуана, Син Хао, русскоязычные статьи Ху Вэньвэня¹⁵, посвященные вопросам развития живописи и художественного образования в Шанхае, которые помогли в формировании стратегических векторов нашего исследования. Ценные 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 «Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре (1920–30-е гг.)»¹⁶.

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, Го Сяобиня, Ван Цинтяня, Люй Чао¹⁷ не только предоставили необходимый для данной темы теоретический и эмпирический материал, но и позволили выявить неизученные области в китайской живописи XX столетия, сузить объект исследования. Несмотря на то, что проблематика художественных процессов первой половины XX века и общества «Шторм» остается в указанных работах на периферии интересов, для нас были важны как методологические подходы к изучению живописи Поднебесной, так и многие

¹⁵ Хуан Кэ. Очерки по истории шанхайского изобразительного искусства. Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 2000. 黄可: 上海美术史札记, 上海人民美术出版社 2000 年第. 364 页; Хуан Шугуан. История образования Шанхая. Том II. М.: Шанхайское издательство по образованию, 2016. 552 с. 黄曙光. 《上海教育史》, 第二卷, 莫斯科: 上海教育出版社, 2016 年. 552 页; Син Хао. Исследование Шанхайского общества живописи в Китайской Республике (1912–1937). М.: Хэбэйский университет; Шицзячжуан: 2020. С. 180. 邢浩. 民国上海画会研究(1912–1937). 莫斯科: 河北大学; 石家庄: 2020 年. 第 180 页; 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2008; Лу Жижи. Художественно-стилистическое и образно-символическое мироосмысление в живописи Китая. Дисс... канд. искусствоведения: 5.10.3. М., 2023; Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2016; Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 2017; Ван Цинтянь. Реалистическая масляная живопись Китая на рубеже XX и XXI веков в контексте интеграции восточных и европейских традиций. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2018; Люй Чао. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.). Дисс... канд. культурологии. 5.10.1. Екатеринбург, 2023.

факты рассмотренных художественных процессов.

Обзор литературы демонстрирует широкую базу, охватывающую как китайские, так и западные исследования первой половины XX в., однако можно констатировать, что при всей важности перечисленных трудов, дающих подробную информацию о развитии современной живописи Китая, общество «Шторм» не получает в них какого-либо развернутого изучения. Для объективности анализа отметим, что объединение «Шторм» упоминается в ряде фундаментальных трудов ученых КНР. Так, например, в коллективной монографии «История китайской живописи 1542–2000»¹⁸ шанхайская группа лишь обзорно рассматривается как одно из новых явлений, обозначивших отход от классической художественной традиции. Авторы издания подчёркивают, что «Шторм» сыграл важную роль в трансформации китайского художественного сознания 1930-х гг., привнеся элементы критического переосмысления современного искусства и отказавшись от эстетических шаблонов позднецинской живописи. В монографиях Ли Чао и Люй Пэна¹⁹ группа «Шторм» освещается сквозь призму социальных и политических изменений, затронувших художественную среду Поднебесной. Несмотря на констатацию важного положения «Шторма» конкретные аспекты деятельности шанхайского общества остаются обозначенными лишь схематично, без какого-либо анализа художественной программы, творчества его представителей и акцентирования роли «Шторма» в контексте модернистского движения в живописи Поднебесной первой половины XX в.

В контексте нашего исследования особую ценность имеет труд Лю Цуня «История китайской масляной живописи»²⁰, где автор отмечает важное

¹⁸ История китайской живописи 1542–2000 / под ред. Чжао Ли, Юй Дин. Хунань: Хунаньское издательство по изобразительному искусству, 2001. 赵力, 余丁编著: 中国油画文献 1542–2000. 湖南: 湖南美术出版社, 2001. 400 页.

¹⁹ Люй Пэн. История китайского искусства в XX веке. Пекин: Пекинский университет. 2009. 吕澎. 20. 世纪中国艺术史. 北京: 北京大学出版社. 2009 年. 1107 页; Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007. 李超: 中国现代油画史. 上海: 上海书画出版社. 2007 年. 392 页.

²⁰ Лю Ц. История китайской масляной живописи. Пекин: Китайское молодежное издательство, 2005. 刘纯. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社. 2005 年 7 月. 462 页.

историческое значение «Шторма», высоко оценивает междисциплинарный характер деятельности его членов. Отдельное внимание в книге уделено педагогической работе Пан Сюньциня, которая способствовала широкому распространению техники масляной живописи в Китае, а также теоретическим изысканиям Ни Идэ, чьи концептуальные идеи обогатили современное искусство. Для нас монография Лю Цуня стала ориентиром для дальнейших исследований вклада «Шторма» в сложении современной живописи Поднебесной.

Переосмысление роли группы в процессах развития изобразительного искусства Китая демонстрируют переиздания трудов его ведущих представителей. Прежде всего отметим вышедшую в 2012 г. книгу Ни Идэ «Искусство»²¹, которая является не только ценной хроникой свидетеля, описывающего деятельность «Шторма», но и весомым вкладом в теорию китайской современной живописи. Значимым документальным источником для нашего исследования выступает переизданная автобиографическая работа Пан Сюньциня «Так я прошел этот путь»²², отражающая перипетии жизни художника и его творческие стремления. Не менее ценна его монография «Об искусстве, дизайне, эстетическом воспитании»²³, где изложены практические и теоретические взгляды мастера, его достижения в области художественного образования и дизайна. Кроме того, Пан Сюньцин освещает идеи и вклад других участников группы. В реконструкции деятельности «Шторма» помощь оказали тексты манифестов, журнальные и газетные публикации тех лет. Исключительно важным является теоретическое наследие Фу Лэя²⁴, дающее возможность осмыслить этапы формирования объединения и характеристику

²¹ Ни Идэ. Искусство. Шанхай: Шанхайское художественное издательство, 2012. 倪貽德：艺术随笔，上海文艺出版社，2012年。227页。

²² Пан Сюньцин. Так я прошёл этот путь. Пекин: Изд-во «Саньянь», 2005. 庞薰琹：就是这样走过来的，三联书店，2005年。340页。

²³ Пан Сюньцин. Об искусстве, дизайне, эстетическом воспитании. Цяньсу: ЦяньсуОбр.Пресс, 2005. 庞薰琹：《论艺术、设计、美育》江苏教育出版社。2005。553页。

²⁴ Фу Лэй. Семейные письма Фу Лэя. Тяньцзинь: Академия общественных наук Тяньцзиня, 2005. 傅雷.: 《傅雷家信》. 天津: 天津社会科学院出版社, 2005. 223页.; Фу Лэй. Полное собрание сочинений: в 20 т. Пекин: Триптих, 2001. 傅雷. 《傅雷全集》: 全20卷. 北京: 三联书店, 2001. 316页。

вклада его членов в развитие современной живописи.

В последнее десятилетие интерес исследователей КНР к обществу «Шторм» заметно усилился. Это связано с переоценкой художественных процессов первой половины XX в., когда Шанхай стал центром модернистских экспериментов, а также с актуальными задачами культурной политики, стремящейся подчеркнуть самобытные формы интеграции западного авангарда и традиции *гохуа*. Рост внимания к «Шторму» отражает общий поворот китайского искусствознания к поиску национальных истоков модернизма и созданию целостной картины художественной жизни Шанхая 1930-х гг. Исследователи обращаются к архивным материалам, пытаются восстановить основные звенья художественного процесса 1920–1930-х гг., хотя хронологических и фактологических разночтений всё ещё не удаётся избежать. Среди наиболее ценных работ последних лет отметим исследования Ху Жуна, Ли Чао, Цай Тао, Чжоу Айминя, Ли Юнцяна, Цюй Тин²⁵, в которых приводятся важные исторические сведения, рассматриваются судьбы некоторых «штормовцев», подчеркивается, что главной их целью было создание искусства, способного отражать «дух эпохи», но при этом сохранять культурные корни. Статья Шан Хуа «Идентификация “авангардного” характера общества “Шторм”»²⁶, наоборот, акцентирует внимание на противоречиях, возникающих

²⁵ 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. 胡荣: 《从〈新青年〉到决澜社—中国现代先锋文艺研究(1919-1935)上海学术报告(2012–2013)》, 上海外国语大学, 2015年, 第15-19页; Ли Чао. Неистовая страсть: общество «Шторм» и предвестие модернистского искусства. Шанхай: Издательство «Цзинсю Вэньчжан», 2008. 李超. 狂飙激情: 决澜社与现代主义艺术先声[M]. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2008. 232页; Цай Тао. Вырезки из газет о выставке Ни Идэ 1934 года: новые материалы по истории группы «Шторм» // Мэйшу сяндао. 2014. № 3. С. 78–93. 蔡涛.: 贴报簿·一九三四年倪貽德个展剪报—新发现的决澜社史料, 美术向导, 2014年第3期, 第78–93页; Чжоу Айминь. Пан Сюньцинь и модернистское художественное движение общества «Шторм» // Исследования изобразительного искусства. 2009. № 2. С. 4–13. 周爱民: 庞薰琬与“决澜社”现代美术运动, 美术研究, 2009(2). 4–13页; Ли Юнцян. Теоретический вклад Ни Идэ в движение китайской модернистской живописи начала XX века // Журнал Гуансинского художественного института. 2016. С. 16–20. 李永强: 20世纪初期中国现代主义油画运动中倪貽德的理论贡献, 史海钩沉(广西艺术学院学报) 2016年: 第16–20页; Сюй Тин. Цюй Ди и её живопись: исследование: магистерская диссертация. Ханчжоу: Чжэцзянский научно-технический университет, 2012. 徐婷: 《丘堤及其绘画艺术研究》[硕士学位论文], 杭州: 浙江理工大学, 2012年, 86页.

²⁶ Шан Хуа. Идентификация «авангардного» характера общества «Шторм» // Вестник Нанкинской академии искусств (серия изобразительного искусства и дизайна). 2014. № 5. С. 65–70. 商樺. (2014). 决澜社“先锋”性质之甄别. 南京艺术学院学报(美术与设计版) (05), 65–70.

при рассмотрении данного явления как современного искусства.

Центральным положением публикации Ли Тин²⁷ является тезис, что объединение «Шторм» было «пионером» в адаптации кубистского искусства в китайской арт-среде, а в работе У Лиин²⁸ рассматривается взаимодействие группы со многими другими стилевыми направлениями западноевропейского искусства начала XX в. Междисциплинарный подход для анализа автопортретов женщин-художниц «Шторма» применяет Яо Даймэй²⁹, встраивая гендерные исследования и культурную историю, делая акцент на социальной роли искусства, рассматривая автопортрет как средство самоидентификации.

Отдельно отметим книгу британского исследователя Лорен Уолден³⁰, в которой автор стремится вписать китайский модернизм в европейскую историю искусства, прослеживая «перенос» сюрреализма из Парижа в Шанхай. В разделе о Пан Сюньцине и «Шторме» фиксируются их «почти сюрреалистические» опыты, цитируется манифест Ни Идэ, однако никак не раскрывается художественно-историческое значение объединения, отсутствует анализ других работ участников группы.

Все отмеченные работы оказали существенную помощь в ходе реконструкции деятельности общества «Шторм», которое представлено в настоящей диссертации не как локальный эпизод, а как целостный художественно-идеологический проект. 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 жизни Шанхая 1930-х гг., выявив его значение в диалоге Востока и Запада

²⁷ Ли Тин. Кубизм в искусстве группы «Шторм» // Мэйшу дагуан. 2013. №5. С. 160–161. 李婷. 决澜社艺术中的立体主义倾向, 美术大观, 2013年第5期, 第160–161页.

²⁸ У Лиин. Интерпретация современности в художественном объединении «Шторм» периода Китайской Республики // Мэйшу дагуан. 2015. № 7. С. 66–67. 吴骊英.: 民国美术社团“决澜社”的现代性解读, 美术大观, 2015年第7期, 第66–67页.

²⁹ Яо Даймэй. Кого изображать? Что изображать? Самопортрет и формирование женской западной живописи в период Республики Китая // Художественные наблюдения. 2011. № 3. С. 101–107. 姚玳玫.: 画谁? 画什么? 从自画像看民国时期女性西画的图式确立. 美术观察(03), (2011), 101–107页.

³⁰ Walden L. Surrealism from Paris to Shanghai. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2024.

и в становлении современного китайского модернизма.

Что касается российского искусствознания, то отдельных работ (за исключением публикаций автора данного исследования³¹), посвященных обществу «Шторм», выявлено немного. 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 художественной сцены 1930-х гг. Раздел статьи Фан Цзиньсюй «Роль авангарда в неофициальном искусстве Китая и советской России 1930–1980-х: творческие параллели»³², посвященный сравнительному анализу некоторых работ членов общества «Шторм» с исканиями живописцев СССР, представляет собой небольшой обзорный материал, важный для контекста заявленной темы.

Несмотря на активизацию интереса китайских ученых к рассматриваемой проблематике очевидно, что роль «Шторма» в художественных процессах Поднебесной в полной мере ещё не осмыслена, научные знания о деятельности общества нуждаются в уточнении и расширении направлений исследований. Исходя из вышесказанного, дальнейшей углублённой проработки требуют:

³¹ 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; 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; Лю Т. История деятельности китайского художественного общества «Шторм» // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2023. № 2(26). С. 22–30; 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.); Лю Т. Страницы творческой биографии Фу Лэя // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2023. № 2(15). С. 108–117; Лю Т. Синтез эстетических традиций гохуа и западноевропейского изобразительного искусства в творчестве Ян Цюжэня // Культурный код. 2023. № 4. С. 72–95; 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; 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; Лю Т. Четыре периода творчества китайской художницы Цю Ди // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 66. С. 89–106.

³² 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.

- тема диалога культур Востока и Запада и важности сохранения национальных традиций мироощущения и духовности в историческом процессе развития искусства;

- обобщение и систематизация имеющихся научных разработок, расширение существующих исследовательских направлений по истории «Шторма» и творческих биографий его представителей;

- акцентирование внимания на малоизученных или выпавших из исследовательского поля аспектах деятельности участников «Шторма».

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.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи:**

1. Представить панораму художественной жизни в Шанхае первой половины XX в. для выявления основополагающей роли «Парижа Востока» в процессах трансформации китайского изобразительного искусства.
2. 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.
3. Реконструировать историю возникновения и развития общества «Шторм» с привлечением разных источников, включая художественную критику, манифесты, выставочные документы и публицистику.
4. 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.

5. 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.
6. Охарактеризовать судьбу участников «Шторма» после распада, в том числе их адаптацию к новым социально-политическим реалиям.
7. Определить историческое значение наследия общества «Шторм».
8. 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 целенаправленного освоения западноевропейской традиции живописного искусства, до 1949 г. – основания Китайской Народной Республики.

Аргументы исследования. Для достижения поставленной цели были изучены сохранившиеся произведения членов общества «Шторм», представленные в музеях Китая, а также найдены репродукции утраченных к настоящему времени работ, опубликованные в критической периодике 1930-х гг. Так как проблематика исследования связана не только с анализом наследия «Шторма», но и с задачами разностороннего изучения художественных процессов в целом, были выявлены, систематизированы и изучены источники на китайском языке, относящиеся к историко-культурному контексту деятельности «Шторма» – документы, рецензии, переписки, мемуары. Часть данных источников получила «вторую жизнь» в републикациях первых десятилетий XXI в., однако немалая доля была найдена и встроена в контекст исследования через сохранившуюся периодику 1930–1940-х гг.

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. Под системным подходом подразумевается не просто объединение разнородных источников и фактических материалов, но, прежде всего, стремление к восстановлению логики взаимодействия между стилистическими тенденциями, работой художественных объединений и индивидуальными творческими поисками и экспериментами.

Методология исследования опирается на сочетание искусствоведческого, историко-культурного, текстологического и герменевтического анализа, что позволило подойти к феномену «Шторма» не как к изолированному эпизоду, а 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 разными формами освоения западной живописи в Китае и Японии, а также 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.

В целом можно констатировать, что выработка методологических подходов анализа искусства живописи Китая и художественных процессов в Шанхае первой половины XX в. осуществлялась в междисциплинарном содружестве таких отраслей научного знания как искусствоведение, культурология, история, философия.

Научная новизна исследования заключается в постановке и разработке темы, до настоящего времени не получившей комплексного

освещения в искусствознании, введении в научный оборот малоизученных и не востребуемых ранее фактов и событий художественных процессов в Шанхае, в частности истории объединения «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 в 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 углублённому анализу рецепций западноевропейских идей и методов в творчестве Пан Сюньцзиня, Ни Идэ и Цю Ди – ведущих представителей шанхайского объединения «Шторм». Впервые рассматривается их многоаспектная деятельность, в которой наглядно манифестированы идеологические принципы и миссия общества, подробно раскрывается взаимодействие творчества живописцев с постимпрессионистской, экспрессионистской и реалистической традициями, не только в техническом, но и в концептуальном аспектах. Это дало возможность выявить неоднородность, «политональность» процессов адаптации западного художественного языка и указать на наличие рефлексии китайских мастеров по отношению к собственной культурной идентичности.

Изучение текстов Пан Сюньцзиня, Ни Идэ, Фу Ляя и других авторов, близких к «Шторму», позволило определить функцию периодических изданий того времени, в частности журнала «Искусство», как платформы для

злободневных дискуссий о модернизации китайской живописи, заложившей основы для качественного развития художественной критики. Показывается и доказывается, что «штормовцы» не просто стремились к освоению новых техник, но и выстраивали вокруг себя интеллектуальное поле, что выгодно отличает объединение от иных творческих групп того периода.

Таким образом, в настоящем исследовании 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. Традиционные китайские эстетические принципы гармонии, «пустоты» и «идеализированной реальности» были органично 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 «штормовцев» стала важным фактором осмысления и продвижения идей нового типа изобразительности, полностью разработанного в рамках шанхайского 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 текстов – представляет собой уникальный опыт переосмысления европейского изобразительного языка на основе многотысячелетних национальных традиций. В отличие от других творческих объединений того времени, «штормовцы» 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, стоя во главе учебных заведений, 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. Результаты настоящего исследования способствуют выявлению общекультурных и конкретно-художественных особенностей развития изобразительной культуры Китая. Системное изучение различных векторов развития художественной культуры Шанхая первой половины XX в. позволяет не только определить ключевые и периферийные события, но и обозначить идеологические, мировоззренческие повороты в модернизации искусства живописи Поднебесной, формирующие

современные ценностные доминанты культуры. Комплексный анализ деятельности шанхайской группы «Шторм» раскрывает важнейшие аспекты и принципы выстраивания в китайской культуре XX столетия продуктивного диалога Востока-Запада.

Итоги работы дают новые возможности изучения изобразительного искусства КНР в комплексе всех составляющих художественного процесса. В данном исследовании значительно дополняются и углубляются сведения о деятельности целого ряда китайских мастеров, о многих явлениях художественной жизни, что позволяет расширить и уточнить представления об истории развития живописи Китая. Российское искусствознание достаточно часто обращается к процессам модернизации китайского искусства первой половины XX в. В этом плане системное рассмотрение такого значимого художественного явления, как общество «Шторм», углубляет данные исследования и позволяет избегать излишней обобщенности и дискретности.

Практическая значимость. Систематизированные материалы и полученные результаты проведенного 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.

Достоверность полученных результатов исследования. Степень достоверности положений и выводов обеспечена результатами теоретического анализа объёмного корпуса работ по теме диссертации на русском, китайском и английском языках. Важным аспектом стало обращение непосредственно к архивным материалам, к первым публикациям документов. Многие китайские источники были впервые переведены автором данного исследования на русский язык и использованы для подтверждения основных заключений.

Апробация полученных результатов. Разделы текста диссертации обсуждались на научном семинаре кафедры культурологии и искусствоведения

Гуманитарного института Сибирского федерального университета. Промежуточные итоги исследования обсуждались на кафедре теории и истории искусства Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова и кафедре социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского. Полный текст диссертации обсуждался на заседаниях Сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания.

Результаты диссертации прошли апробацию 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, 19 марта 2025); XVII Международная научная конференция «Искусство глазами молодых» (Красноярск, 17–18 апреля 2025 г.); IX ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна 2025» (Москва, 22–25 апреля 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.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ В КИТАЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Приступая к исследованию роли объединения «Шторм» в истории развития художественной культуры Китая XX в., необходимо иметь представление об особенностях продвижения европейских традиций в Поднебесной, в частности в Шанхае, где «Восток сходится с Западом»³³. В связи с этим требуется комплексное изучение исторического контекста и художественных процессов данного периода, а также анализ и систематизация большого объема теоретических и эмпирических исследований российских, китайских и зарубежных ученых в области искусствоведения, культурологии, социологии, философии, обращение к архивным данным.

В первой главе данного исследования выявим главные предпосылки успешного взаимодействия национальной и западной культуры на примере художественных процессов в Шанхае первой половины XX столетия, рассмотрим основополагающие принципы традиционного искусства *гохуа*, без которых невозможно понять специфику национальной живописи и особенности освоения новой для Поднебесной концепции западноевропейского искусства, проследим этапы сложения современной китайской живописи через взаимодействие с японскими и западноевропейскими художественными явлениями.

1.1. Шанхай как центр художественной жизни

История развития искусства живописи в Китае с древних времён неразрывно связана с историей государства, его идеологией, политикой, социальными изменениями. Поэтому рассмотрение художественных процессов в Шанхае – центре межкультурной коммуникации между

³³ Данное выражение восходит к «Балладе о Востоке и Западе» Р. Киплинга. В современном контексте часто используют его измененный вариант, в частности, при характеристике историко-культурного феномена Шанхая.

Востоком и Западом в первые десятилетия XX в. – требует краткого исторического экскурса.

Как известно, Первая Опиумная война (1839–1842 гг.) стала не просто военно-политическим конфликтом между Китаем и Великобританией, но и глубоким кризисом традиционной культурной модели страны, столкнувшейся с индустриальной цивилизацией Запада. Этот процесс отразился как на экономической устойчивости династии Цин, так и на культурном поле: началось разрушение традиционных представлений о чистоте, гармонии и социальном порядке, столь значимых категорий в эстетико-философской парадигме Поднебесной³⁴. В августе 1842 г., после оккупации богатых восточных провинций, Цинское правительство было вынуждено подписать Нанкинский договор, положивший начало колониальному влиянию на Китай. Его условия включали передачу Гонконга Британии, открытие пяти портов для иностранной торговли, огромные финансовые репарации³⁵.

Эти события запустили движение так называемой «вестернизации», усиленное поражением во Второй Опиумной войне (1856–1860): «Пекинские конвенции привели к тому, что страна стала полностью открытой для иностранного проникновения. Иностранцы могли спокойно перемещаться по стране. Пекинские договоры окончательно подвели Китай к “открытию”»³⁶.

Безусловно, в интеллектуальную среду Поднебесной различные европейские влияния начали проникать гораздо раньше, однако именно после событий Опиумных войн Китай перешёл во второй половине XIX в.

³⁴ К 1830-м годам масштабы торговли опиумом, который ввозила Великобритания из Индии, достигли 40 000 ящиков (2,6 миллиона фунтов) ежегодно. Осознавая опасность наркотизации общества и утраты финансовой стабильности, император Даогуан (道光帝) предпринял ряд жёстких мер. В 1839 г. в Гуанчжоу был направлен Линь Цзэсюй (林则徐) – выдающийся реформатор, символизировавший попытку сохранить конфуцианский миропорядок перед лицом вызовов глобализации. Он организовал уничтожение более миллиона килограммов опиума, что стало актом символического очищения китайского пространства. Однако этот жест спровоцировал Британию на войну, поскольку ударил по интересам торговых группировок Лондона.

³⁵ См. об этом подробнее: Сюй Чжунъюэ. История современного Китая. Пекин: Издательство «Хоулан», 2013. 徐中约: 中国近代史. 后浪出版公司, 2013年. 983页.

³⁶ Зварцев И.А. Вторая Опиумная война. Тяньцзиньский договор // Вестник науки. 2022. № 8(53). С. 58.

к целенаправленному заимствованию и воспроизведению западного опыта во всех сферах жизни, налаживанию тесных культурных контактов, поддерживаемых на государственном уровне. Важным следствием стало начало образовательной экспансии: Цинское правительство, осознав своё военное, технологическое и культурное отставание, уже в 1860-е годы инициировало отправку китайских студентов в Европу перенимать опыт передовой науки и культуры Запада, чтобы усилить свои позиции и права на независимость на международной арене. В 1872 г. первая группа китайских студентов едет в США – среди них были будущие реформаторы³⁷.

Существенным историко-политическим фактором активизации процессов «вестернизации» является также Китайско-японская война 1894–1895 гг., которую страна Восходящего солнца проводила против маньчжурской династии империи Цин (1636–1912)³⁸. Эти события также способствовали тому, что китайская интеллигенция, стремясь спасти страну и выработать «прогрессивный» курс развития, начинает активно изучать на Западе передовые технологии. Не меньший интерес вызывает западный образ жизни и мировоззрение, кардинально отличающиеся от веками отточенных традиционных представлений жителей Поднебесной: «С официальным открытием портов въезда в Китай идеи западной буржуазии об “естественных правах человека” и “равенстве между мужчинами и женщинами” “переплыли море”, повлияв на устаревшие представления китайцев и изменив их образ мышления»³⁹. Согласимся и с исследователем Люй Чао, который констатирует, что «объективно говоря, “интеграция Китая и Запада” – это был неизбежный процесс развития Китая начала XX в. В контексте интеграции мировой

³⁷ С 1872 по 1875 год в США было отправлено на обучение 120 студентов, что положило начало традиции китайского образования за рубежом. См. об этом: *Люй Чао*. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.). С. 71.

³⁸ Целью японских агрессоров было проникновение в Маньчжурию и Китай и подчинение Кореи, тогда подначальной империи Цин. Китай в мае 1895 года передал японцам остров Пэнху, Тайвань и Ляодунский полуостров, что вызвало в стране сильнейшее негодование. Протесты заявили также Россия, Франция и Германия, после чего в обмен на увеличение размеров контрибуции Япония отказывается от аннексии Ляодунского полуострова.

³⁹ *Гуан К.* Женские художественные группировки периода Китайской Республики (1912–1949 гг.) // *Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока*. 2024. № 4(21). С. 112.

экономики переход Китая от аграрного общества к индустриальному является неизбежным историческим изменением. Процесс развития Китая, включая науку и технологии, экономику, социальную систему, социальную структуру и ценности, – все это исходило от западного общества»⁴⁰.

Таким образом поиск новых путей для развития культуры и искусства Поднебесной был спровоцирован сложной историко-политической ситуацией в стране, необходимостью искать способы выхода из сложившегося кризиса, что позволяет говорить, пользуясь выражением Пан Гункай⁴¹, о формировании «сознательной культурной программы», в основе которой лежит целенаправленное усвоение и адаптация достижений Запада для нового этапа национального возрождения⁴².

Уже с конца XIX в. торгово-экономическим и культурным центром в Китае становится Шанхай – «Париж Востока»⁴³, один из крупнейших городов мира с населением более 3 млн жителей, которое стремительно увеличивалось к середине XX столетия. В период между 1880 и 1920 гг. Шанхай претерпевает фундаментальную трансформацию: от регионального восточного центра торговли и администрирования – к «полифоническому» современному мегаполису. Лидирующее положение было обусловлено стратегическим географическим местоположением и политическими событиями, которые определили статус Шанхая как крупнейшего морского порта в мире по внешней торговле с иностранными государствами. Город находился под влиянием двух государств – Англии и Франции, открывая путь мощным миграционным потокам и иностранным концессиям. Здесь осуществлялись грандиозные торговые сделки ведущими представителями

⁴⁰ Люй Чао. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.). С. 48–49.

⁴¹ Пан Гункай (潘公凯, род. 1947) – историк искусства, педагог, каллиграф, художник и архитектор, является ведущей фигурой в мире китайского искусства. Профессор Фуданьского университета в Шанхай, научный руководитель в Центральной академии изобразительных искусств (КАФА) и Университете науки и технологий Макао.

⁴² Пан Гункай (ред.). Путь современного китайского искусства: модерн и культурная самобытность Китая. Пекин: Народное издательство, 2011. 潘公凯 主编.: 《中国现代美术之路: 现代性与中国文化自主性》. 北京: 人民出版社, 2011年. 706页.

⁴³ Такой красочный эпитет «Париж Востока», «Нью-Йорк Запада» впервые появился в путеводителе по Шанхаю 1931 года, на что указывает Д. Брук. См. об этом: Брук Д. История городов будущего / пер. с англ. Д. Симановский. М.: Strelka press, 2014. С. 175.

европейских и азиатских стран, которые густо заселили город и привнесли сюда все социально-экономические достижения Запада: «Колонисты из Великобритании, США и Франции создали в Шанхае Международный сеттльмент и Французскую концессию. Одновременно они строили в городе свои здания, предназначенные для экспортных товаров (порты, склады, банки, здания иностранных фирм, промышленные корпуса) и улучшения жизни колонистов (садовые павильоны, клубы, ипподромы, рестораны) и т. д. В городе появились объекты инфраструктуры современного развитого капиталистического города: трамваи, водопровод, светильный газ, электроэнергия, телефонная связь, телеграф»⁴⁴. Всё это, безусловно, нашло отражение в прозападных процессах, за краткие сроки охвативших также культуру и искусство Шанхая.

Обратимся к художественным процессам, происходившим в рассматриваемый период. Прежде всего, необходимо отметить, что путь «вестернизации» пролегал через просветительскую деятельность подвижников европейского искусства. Так, с последней четверти XIX в. начали появляться периодические издания, знакомившие китайское общество с понятиями и методами западной живописи. В 1875 г. американский миссионер Джон Фрайер основал в Шанхае иллюстрированный журнал «Сяохай юэбао» («小孩月报», «Ежемесячник для детей»), который стал первым китайским художественным журналом. Уже в 1876 г. на страницах этого издания начал выходить в виде серии публикаций трактат под названием «Лунь хуа цяньшуо» («论画浅说», «Первые рассуждения о живописи»), написанный автором под псевдонимом Хайшан Шаньин цзюши (海上山英居士). Статьи сопровождались иллюстрациями и знакомили читателей Поднебесной с такими основами европейской живописи, как передача перспективы, построение проекций и др.

Сопоставляя национальное и западное изобразительное искусство, автор

⁴⁴ *Вэнь Цунжу*. Европейские влияния в архитектурно-градостроительном развитии Шанхая (1840-е – 1940-е гг.). Автореф. дисс... канд. архитектуры: 05.23.20. СПб., 2011. С. 10.

прозорливо отмечал, что «китайская живопись сама по себе отнюдь не плоха. Однако нынешние картины уже не чета старинным. Древние мастера писали натуру, стремясь к сходству с формой объекта; современные же живописцы превыше всего ставят передачу идеи и пишут лишь нечто отдалённо похожее, вовсе не заботясь, действительно ли предмет вышел похожим. Если же вдруг находится художник, кто любит работать тщательно и добиваться максимального правдоподобия, его тут же презрительно называют ремесленником – и публика его не жалует. Западная же живопись совсем не такова: там существуют особые Академии художеств, где отбирают и экзаменуют живописцев примерно как у нас на государственных экзаменах, и лучшие получают высокие награды. Поэтому современная [западная] живопись превосходит старинную. Ныне, когда в Китае широко распространяются западные знания, можно ожидать, что западная живопись обязательно будет развиваться в Китае параллельно с отечественной. По этой причине я и написал небольшой трактат “О живописи”, дабы разъяснить методы живописи»⁴⁵.

Симптоматично, что уже в начале XX в. традиционная китайская живопись столкнулась с глубоким кризисом, о чем открыто заявляли прогрессивные мыслители. «Искусство китайской живописи в годы нынешней династии Цин пришло к крайнему упадку, – пишет выдающийся реформатор, философ и каллиграф Кан Ювэй (康有为). – Но не просто к упадку: в провинциях и уездах уже не найти ни одного художника, достойного упоминания. Оставшиеся единицы живописцев слепо копируют исчерпавшие себя образцы “четырёх Ванов” и “двух Ши”. Их работы лишены живой силы, выполнены сухой кистью, скучны и безвкусны. Возможно ли передавать такое искусство будущим поколениям, и тем более конкурировать с современным искусством Европы, Америки и Японии? Если и дальше держаться старых канонов и не решиться на перемены, китайская живопись будет обречена

⁴⁵ Цит. по: *Хуату синьбао*. 1881. Т. 2, № 1. С. 183. 年第2卷第1期《画图新报》第183页.

на полное исчезновение»⁴⁶.

В 1901 г. ученый-филолог, просветитель Ло Чжэньюй (罗振玉), придерживавшийся идеи «спасения страны через образование», основал в Шанхае журнал «Образование и мир» («教育世界»). Это издание выходило до января 1908 г. и за это время выпустило 166 номеров. Уже в первом выпуске была опубликована программная статья Ло Чжэньюя «Частное мнение об образовании» («教育私议»), в которой автор изложил десять основных положений по реформированию образования. В их числе он предложил «учредить Министерство образования, установить правила и нормы, ввести четкую градацию уровней обучения, составить учебные книги, заняться подготовкой преподавателей, ввести систему субсидий и поощрений, направлять молодых людей в образовательные путешествия и на обучение за границу, уделять внимание физическому воспитанию и гигиене, а также женскому и дошкольному образованию, учреждать библиотеки и музеи»⁴⁷.

Эти положения демонстрируют глубокое понимание необходимости изменений в культуре и образовании, которые постепенно реализовывались в жизнь⁴⁸. На повестке дня оказалась идея трансформации самих принципов обучения, в том числе художников, что будет рассмотрено нами далее. В выпусках журнала были регулярные публикации о западных образовательных системах в области изобразительного искусства, европейских художественных техниках и приемах, работах европейских живописцев. Примечательно, что именно Ло Чжэньюй выступил за введение

⁴⁶ Каталог живописи «Ваньму цаотан» «万木草堂画目».

⁴⁷ Цит. по: У Фанчжэн. Живопись и ремёсла: зарождение художественного образования в современном Китае // Художественная жизнь Шанхая, 1872–1949: указатель материалов по искусству из газеты «Шэньбао» / Отв. ред. Янь Цзюаньин. Тайбэй: Институт истории и филологии Академии Синика, 2006. С. 11. 吴方正: 《图画与手工--中国近代艺术教育的诞生, 收录于颜娟英主编《上海美术风云:1872-1949 申报艺术资料条目索引》台湾:台北中央研究院历史语言研究所, 2006年,第11页.

⁴⁸ С 4 января 1902 года видный издатель и просветитель Чжан Юаньцзи (张元济) начал издавать в Шанхае газету «Вайцзяобао» («外交报», «Дипломатическая газета»), выходящую под эгидой Шанхайского коммерческого издательства. Это издание, содержавшее рубрики передовых статей, переводных материалов, дипломатической хроники и телеграмм, публиковало переводы множества статей из иностранных газет и журналов, знакомя читателей с текущими событиями в мире. За время своего существования до 1911 г. «Вайцзяобао» выпустила 300 номеров. В материалах газеты неоднократно затрагивались вопросы западной литературы и искусства.

рисования в качестве обязательного предмета в школьных учебных заведениях. Это стало важным шагом в развитии изобразительного искусства как структурного элемента педагогической реформы, так как художественное образование в то время ещё не имело чёткой дисциплинарной автономии и рассматривалось в утилитарно-просветительском ключе, как инструмент «развития морали и интеллекта».

Исследователь Ху Вэньвэнь отмечает, что уже в 1904 г. «правительство Цин обнародовало “Устав школы Чжоу Дин”, согласно которому рисование и курсы ремесел стали обязательными предметами для школьников и студентов колледжей. В Шанхае осуществляли деятельность более 1000 начальных школ и 149 заведений среднего образования, в которых велись предметы по изобразительному искусству»⁴⁹. Так зарождалось китайское художественное образование, которое происходило, по справедливому мнению У Фанчжэна, «не как простая рецепция западных образцов, а как гибкий и осознанный процесс культурной адаптации, в котором традиционные представления о ремесле и цивилизационном воспитании трансформировались в модернизированную педагогическую модель»⁵⁰.

В 1906 г. директор Нанкинского училища Ли Жуйцин (李瑞清) инициировал реформу художественной подготовки, направленную на обучение китайских студентов за границей⁵¹. Это движение вызвало создание множества художественных школ в Шанхае, таких как студия Тушанвань, Шанхайская школа масляной живописи, Китайская художественная школа, Шанхайская художественная специализированная школа и др. Вернувшиеся из-за рубежа художники, среди которых Лю Хайсу, Ли Иши, Ли Шутун, Гуань Лян, Пан Юйлян, стали первооткрывателями, преподавателями и помогли укреплению Шанхая как эпицентра западного изобразительного искусства и образования в Китае (об этом подробнее в 3-м параграфе данной главы).

⁴⁹ Ху В. История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века // Культура и искусство. 2023. № 10. С. 26–35.

⁵⁰ У Фанчжэн. Живопись и ремёсла: зарождение художественного образования в современном Китае. С. 11.

⁵¹ Цинские подданные стремятся к западной живописи // National News. 1906. № 5. 清国人志于洋画. 载《国民新闻》(日本) 1906年10月4日, 第五版 晚报.

Здесь стоит отметить, что на заре китайской художественной революции (1916–1918 гг.) прогрессивные деятели указывали на то, что многие так называемые «новаторские» явления в Шанхае, по сути, были лишь продуктами переходной эпохи, бездумно сочетавшей старое и новое в «погоне за Западом»: «Что касается новомодных шанхайских картинок с красавицами (仕女画), со всей их наивностью и нелепостью, а также новых спектаклей, разыгрываемых разношерстными актерами-проходимцами обоего пола, и переводов новых романов, выполненные конфуцианскими книжниками тунчэнской школы, не знающими ни одного иностранного слова, – всё это выглядело как три чудовища, порожденные одной матерью. И когда подобное начали выдавать за новую литературу и искусство, то невольно хочется громко заплакать о судьбе этого “нового искусства”» – заключает идейный вдохновитель и лидер будущего «Движения за новую культуру» Чэнь Дусю (1879–1942, 陈独秀) в одном из обращений к китайской молодёжи. Не вдаваясь в полемику о шанхайском стиле *хайпай*⁵², который получил столь резкую характеристику в словах китайского реформатора, для нас важно, что дискуссии о модернизации искусства в условиях диалога Востока и Запада постепенно приобретают системный характер.

Кульминацией процессов «вестернизации» первых двух десятилетий XX в. в Китае стало знаменитое «Движение 4 мая» 1919 года (五四运动)⁵³. Его сторонники остро поставили вопрос о путях и перспективах дальнейшего развития страны, затронувшего все стороны интеллектуальной жизни Поднебесной. «Движение 4 мая» стало не просто реакцией на несправедливые условия Версальского договора, но и симптомом углубляющегося кризиса традиционной конфуцианской парадигмы⁵⁴. В атмосфере таких глобальных

⁵² Термин «хайпай» в широком смысле обозначает сочетание восточных и западных влияний в культуре Шанхая. Изначально применялся как обозначение западного стиля в живописи. был введён группой пекинских писателей в 1920 г. для критики шанхайских учёных и стилей принятия западного капитализма и западной культуры или восхищения ими. См. Об этом: *Моценко И.А.* Шанхайская школа (хайпай): к вопросу о содержании понятия // Научный диалог. 2020. № 9. С. 284–296.

⁵³ Массовое антиимпериалистическое (преимущественно антияпонское) движение в Китае в мае-июне 1919 г., благодаря которому был подорван феодальный строй и провозглашена демократия.

⁵⁴ *Сухачева Г.А.* «Движение 4 мая» 1919 г. История и оценки // Россия и АТР. 1999. № 3. С. 29–34.

изменений, охвативших творческий мир Поднебесной, был заявлен лозунг «За новую культуру», поддержанный прогрессивными деятелями. На этом фоне уже теперь в широких кругах образованной молодёжи происходит массовая переориентация с традиционной культуры на западные модели – прежде всего в философии, литературе, педагогике и, что существенно для нашей темы, в изобразительном искусстве.

Уже в начале 1920-х гг. значительное число молодых художников из Шанхая, вдохновлённых идеями преобразования нации средствами культуры, отправляется на обучение за границу. Наиболее радикально настроенная часть устремляется теперь уже не в Японию (об этом ниже), а непосредственно в Европу – во Францию, Германию, Англию, Италию. Именно в Париже складывается «китайская художественная диаспора», в которую вошли Цзан Янь (常玉), Линь Фэнмянь (林风眠), и позднее Пан Сюньцин (庞薰琹). Художники не только изучают академическое рисование, анатомию, перспективу, но и активно приобщаются к модным течениям европейского модернизма – кубизму, фовизму, экспрессионизму, символизму и др. Образование за границей становится и технической подготовкой, и важным опытом мировоззренческого выбора: что сохранить, а что необходимо кардинально пересмотреть в собственной традиции, чтобы Китай мог войти в современность как субъект, а не как объект культурной интеграции.

Идеи обновления и художественной реформы быстро распространялись в интеллектуальных и художественных кругах Китая. Крупнейшая часть прогрессивной молодежи, проводников идей движения «За новую культуру», базировалась в 1920-х гг. в Шанхае, который «будучи окном Китая в остальной мир, экономическим и культурным центром всей Восточной Азии, был безусловным лидером по масштабам и темпам происходивших в тот период в китайском обществе изменений»⁵⁵. Отметим, что ещё в 1915 г. в Шанхае начал издаваться журнал «Новая молодежь», горячо отстаивавший

⁵⁵ Селиверстова Ю.А. Влияние иностранной диаспоры на изменения социально-экономической жизни шанхайского общества 20–30-х гг. XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2013. № 2. С. 19–31.

идеи демократии. Его редактор Чэнь Дусю вместе с единомышленниками на страницах издания резко критиковал традиционную живопись за её подражательность и академизм, призывая вместо копирования старых образцов обратиться к смелому творческому поиску в опоре на достижения европейцев. К 1919 г. дискуссии о целях и содержании нового искусства уже открыто велись на страницах ведущих изданий. Например, в январском номере «Новой молодежи» за 1919 г. был напечатан открытый обмен мнениями Люй Чэна и Чэнь Дусю о сущности «революции в искусстве», которая подразумевала не просто изменение стиля живописи или введение новых техник, но глубокую перестройку эстетических ценностей, переосмысление роли искусства в обществе и смену духовных ориентиров⁵⁶.

Вернувшиеся из Японии и Европы китайские художники, вдохновлённые новым опытом, начали организовывать художественные общества и кружки, которые служили платформами взаимной поддержки, педагогических инициатив и продвижения модернистских идей. Однако официальные художественные круги, а также консервативные критики, воспринимали эти поиски как угрозу культурной стабильности и подвергали их жёсткому порицанию, называя «чуждыми китайскому духу», «импортным подражанием» или даже «эстетическим предательством». Вместе с тем в 1920-е годы стало понятно, что изменение китайской живописи было неизбежно, поэтому художники как западной школы живописи, так и традиционной школы сходились во мнении, что китайская живопись срочно нуждается в реформах. Как пишет Ли Чао, «это был непрерывный процесс выбора, столкновения мнений и компромиссов между адептами традиционной китайской живописи и сторонниками западной живописи, трансформация продвигалась через новые культурные институты, художественные объединения»⁵⁷. Все настойчивее звучали голоса, требующие отречения от догм, пересмотра канонического

⁵⁶ Люй Чэн, Чэнь Дусю. Революция в искусстве: письмо Люй Чэна журналисту и ответ Чэнь Дусю // Новый молодёжный журнал. 1919. 15 янв. С. 86-88. 1919 年 1 月 15 日 吕澄, 陈独秀: 《美术革命: 吕澄-致记者, 附陈独秀复信》, 《新青年》, 第 86-88 页.

⁵⁷ Ли Чао. История шанхайской масляной живописи. Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 1995. С. 48-49. 李超: 上海油画史, 上海人民美术出版社 1995 年版. 48-49 页.

наследия и выработки нового типа искусства, открытого миру и реагирующего на вызовы современности. Под лозунгом «вперёд, к новому искусству» молодые мастера обращались к опыту западноевропейских направлений, составлявших к тому моменту уже не новый, но признанный язык XX в.: импрессионизм, постимпрессионизм, экспрессионизм и другие течения воспринимались не как готовые формулы, а как инструменты художественного освобождения от копирования, от стереотипа, от безжизненного академизма.

Согласно имеющимся статистическим данным, только с 1925 по 1936 гг. в Шанхае было основано не менее 54 художественных учебных заведений и исследовательских институтов, что составляет более половины от общего количества подобных организаций (107 учреждений), созданных с конца империи Цин до 1949 г.⁵⁸. Наблюдался расцвет выставочной деятельности, что свидетельствовало о повышении общественного интереса к искусству. По неполным данным, за период Республики здесь было организовано свыше двухсот художественных выставок различного уровня. Выставки объединяли мастеров разных направлений и способствовали формированию художественной сцены, на которой сосуществовали приверженцы традиции, модернисты, эклектики и народные художники: здесь соседствовали фигуративность и абстракция, экспрессионизм и символизм, китайская тушь и французская пастель. Преподавание шло параллельно на французском и китайском языках, обучение строилось по модели Парижской школы изящных искусств⁵⁹.

Формирующаяся художественная критика того времени, с одной стороны, сохраняла линию традиционалистов, ориентированных на восстановление классической *гохуа*; с другой, всё большее влияние приобретали сторонники «нового искусства», воспринимавшие западную живопись не просто как технику, а как мировоззрение, призывая к определению будущего изобразительного искусства Китая. Один из ярких примеров,

⁵⁸ Сюй Чжунъюэ. Восхождение современного Китая. 1600–2000. Пекин: Издательство «Хоулан» (后浪出版公司), 2005. 徐中约. 1600–2000 中国的奋斗. 北京: 后浪出版公司, 2005. 共 981 页.

⁵⁹ Ли Чао. История шанхайской масляной живописи. С. 80.

демонстрирующих, что дискуссии, ранее ограничивавшиеся студиями и страницами журналов, перешли в открытую публичную фазу – это события на Первой всекитайской художественной выставке, организованной Министерством образования Гоминьдана в шанхайском районе Наньши. По данным специального выпуска бюллетеня выставки, общее число представленных на ней произведений китайской живописи составило 191, и из них так называемые «новые *гохуа*» (т. е. экспериментальные произведения, пытавшиеся обновить традиционную национальную живопись) составляли около 10 %. Хотя процент был невелик, сам факт экспонирования подобных новаторских работ на общенациональной площадке имел огромное символическое значение и привлек внимание прессы.

Ли Юйи (李寓一) в своей статье «Отчет о посещении Всекитайской художественной выставки (I)»⁶⁰ подробно проанализировал представленные на выставке китайские картины, разделив их на три группы: 1) работы, продолжающие стили старых мастеров, 2) произведения, тяготеющие к западной манере (т. е. выполненные в эклектическом смешении различных приемов), и 3) промежуточные случаи, сочетающие элементы первого и второго подхода.

Данное мероприятие повлекло за собой ставшую исторической полемику между художниками Сюй Бэйхуном (徐悲鸿, Илл. 1) и Сюй Чжимо (徐志摩, Илл. 2), вошедшую в историю как «спор двух Сюй». Так, Сюй Бэйхун в своей статье «Сомнение» раскритиковал западное модернистское искусство, называя представителей модернизма «бессовестными», и объявил реализм «единственно праведным и светлым путём» для развития китайского искусства. Сюй Чжимо в ответной статье «Я тоже “Сомневаюсь”» признал важным стремление Сюй Бэйхуна к художественным реформам, но выступил против категоричности. С его точки зрения, истинная ценность искусства

⁶⁰ Ли Юйи. Журнал женщин // Шанхай. 1929. Т. 15, № 7. (Специальный выпуск Министерства образования КНР, посвященный Национальной художественной выставке). С. 3. 李寓一：妇女杂志（上海）1929年第15卷第7期（教育部全国美术展览会特辑号），第3页。

заключается не в служении обществу, а в выражении индивидуального опыта и новаторского духа⁶¹. Таким образом, это была первая в истории Китая открытая полемика по вопросам живописи, показавшая, что китайская живопись перешла к новому уровню теоретического осмысления и концептуального анализа.

Наконец, именно в Шанхае, ставшем своеобразной художественной лабораторией, формировались первые сообщества живописцев, выступавших с программными заявлениями о необходимости кардинального обновления изобразительного языка. Одной из «ласточек» стало основанное ещё в 1912 г. Ли Шутоном и Цзэн Сяогу «Общество Вэньмэй», пытавшееся найти компромисс между западной и восточной основами живописи. «Хотя члены данного объединения пропагандировали в основном отечественное искусство, они не отказывались и от западных художественных техник, первыми пытаясь синтезировать основы восточного и европейского изобразительного творчества, так, как в то время делали японские мастера. С деятельности “Общества Вэньмэй” началась интеграция западной модели искусства в китайскую культуру»⁶².

В 1915 г. преподаватели Шанхайской академии графических искусств, среди которых были талантливейшие мастера Ван Ячень, Чэнь Баои, Юй Цзифань, Лю Хайсу, организовали «Общество восточной живописи», ставшее первым в истории Китая объединением, полностью ориентированным на западный сценарий развития искусства⁶³. В 1919 г. создается общество «Небесная лошадь» (天马会), активно пропагандирующее западное искусство. Основу группы составили художники, вернувшиеся в Китай в конце 1910-х – начале 1920-х гг. после обучения в Европе и Японии. Они осуждали национальное искусство за консерватизм, не видели в нем потенциала. Их решительные высказывания демонстрировали тот факт, что европейские

⁶¹ См. об этом: Ван Хунфу. Китайский реализм в живописи: вековая трансформация споров о путях развития к культурному самосознанию // Культура и цивилизация. 2025, Т. 15. Вып. 6А. С. 244–252.

⁶² Ху В. Влияние художественных обществ Шанхая на развитие изобразительного искусства начала XX века // Человек и культура. 2023. № 6. С. 51–59.

⁶³ Там же.

влияния уже стали неотъемлемой частью китайского художественного развития, что данные процессы уже набрали силу и их невозможно изменить или отменить. В творческом плане члены «Небесной лошади» впервые показали в Поднебесной возможности импрессионизма, удивляя публику новыми приемами. Первая выставка «Небесной лошади» состоялась в 1919 г., а дальнейшее их проведение планировалось два раза в год, весной и осенью, по аналогии с Парижскими Салонами. Манифест группы создал художник Лю Хайсу (刘海粟, 1896–1994). Он объявляет об отказе от компромиссов (имея ввиду дискуссии о сохранении традиций китайской живописи) и призывает писать «в духе времени»⁶⁴.

В целом, 1920-е годы отмечены активным появлением в Шанхае различных групп, отразивших «полифоничность» происходящих художественных процессов. Среди них назовем «Общество карикатуристов», Ассоциацию художников «Эпоха», Творческое объединение «Иба», художественный клуб «Музе», «Шанхайское художественное общество», существование которых было краткосрочным, но важным с точки зрения общих художественных процессов диалога Востока и Запада.

Отметим, что в этот период, на волне распространения феминизма и эмансипации женщин в Китае, создается множество женских общественных организаций, центром которых был Шанхай. Исследовательница Кун Гуан в своей статье приводит сведения о 8-ми из 13-ти атрибутированных ею женских художественных сообществах, пропагандировавших западное искусство. Среди них – группа «Белый гусь», Общество «Тяньма», «Общество утреннего света в искусстве», «Искусство», «Су Юэ» и другие⁶⁵. Их представительницы активно экспериментировали со стилями и темами, представляли свои картины на выставках, утверждая новый социальный

⁶⁴ *Июань*. Каталог произведений Восьмой художественной выставки общества «Тяньма». Шанхай, 1927. 艺苑. 第八届天马会美术展览会出品图目. 上海, 1927.

⁶⁵ Автор отмечает в работе, что женских организаций предположительно существовало гораздо больше, однако сведения обрывочны и их систематизация на данный момент не представляется возможной. См. об этом: *Гуан К.* Женские художественные группировки периода Китайской Республики (1912–1949 гг.) // *Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока.* 2024. № 4(21). С. 110–119.

статус женщин в искусстве и обогатив историю сложения современной живописи Поднебесной.

На фоне усиливающейся напряжённости и культурной поляризации в начале 1930-х гг. всё острее ощущалась потребность в объединении, которое позволило бы наиболее радикально настроенным художникам выступить с согласованной позицией единым фронтом. Общество «Шторм» стало именно такой попыткой: объединить усилия тех, кто был готов взломать устоявшуюся систему и заложить основания новых художественных принципов, новой критики, новой формы присутствия искусства в китайском обществе.

Прямым предшественником «Шторма» в идейно-эстетическом плане является общество «Таймэн» (苔蒙画会, 1930–1931), основанное по инициативе Пан Сюньциня при содействии Ван Дилана (1905–1992, 汪荻浪). Оно было создано в Шанхае как коллектив, стремящийся объединить западные формальные традиции с китайскими художественными темами. Название «Таймэн» происходит от французского выражения *deux mondes* («два мира»), символизируя перекрёсток культур и поиски нового синтеза в условиях сложения китайского современного искусства. Организационное ядро общества составили Чжоу Тай (周汰), Ту И (屠乙) и Ху Цзоцин (胡佐卿), в то время как главную педагогическую и художественную роль исполнял Пан Сюньцин, один из будущих организаторов «Шторма»⁶⁶.

«Таймэн», просуществовавший менее одного года (1930–1931), представляет один из ярких опытов формирования китайского современного искусства. Его деятельность концентрировалась вокруг идеи «социальной живописи» – изображения городской индустриальной среды, классового конфликта и обострённого переживания новой урбанистической реальности. Тематическая направленность объединения была заявлена в его единственной выставке (ноябрь 1930 г.), где экспонировались композиции, посвящённые рабочим кварталам, фабрикам и символике отчуждённого мегаполиса.

⁶⁶ Чэнь Баои. Краткие заметки о движении за западную живопись // Шанхайский художественный ежемесячник. 1942. № 5. С. 164. 陈抱一：洋画运动过程略记[J]. 上海艺术月刊, 1942年第5期, 第164页.

Изобразительный язык работ отличался использованием насыщенных цветовых пятен, деформированных фигур, ломанных перспектив и подчёркнутой динамики линий. Сам манифест выставки содержал политическое заявление: «Искусство должно говорить от имени освобождения пролетариата», что поставило его под удар со стороны шанхайских властей. Уже в январе 1931 г. организацию закрыла полиция, Чжоу Тая арестовали, а Пан Сюньцин был вынужден на время покинуть город. Среди наиболее активных участников общества «Таймэн» – будущие лидеры «Шторма»: Лян Байбо (1911–1976, 梁白波, Илл. 3), Чжоу Дуо (周多, Илл. 4), Дуань Пинъюй (段平右, Илл. 5,) Кэ Чжунпин (柯仲平, Илл. 6) Именно они, уже в составе нового объединения, продолжили развивать идеи, заложенные в «Таймэн», адаптируя их к новым условиям 1930-х гг.

В завершение параграфа назовем еще одну яркую группу в шанхайском арт-пространстве – это «Ассоциация независимых китайских художников» («中华独立美术家协会»), которую организовал Лян Сихун (梁锡鸿). Несмотря на то, что она просуществовала всего год, Ассоциация, совместно со «Штормом» сыграла важную историческую роль в продвижении модернистского движения в китайском искусстве.

Группа открыто позиционировала себя как продолжатель и подражатель японского «Общества независимых художников». Центральным положением их «Манифеста независимого китайского искусства» («中华独立美术宣言») было следующее: «Мы берём за отправную точку новый дух живописи, который определяет направление нашей ассоциации. Нам необходима живопись новой эпохи. Мы обращаемся к широкой публике как авангард социальной культуры, опираясь на свободу и независимость творчества. Мы уверенно стоим на своем, невзирая на похвалы или осуждения, и с решимостью движемся вперед. Под великим идеалом мы сохраняем непоколебимую веру и терпение, чтобы продолжать

путь»⁶⁷. Важнейшей фигурой для ассоциации стал главный редактор журнала «Ифэн» («艺风») Сунь Фуси. Благодаря этому авторитетному печатному органу Ассоциация смогла развернуть активную пропагандистскую кампанию, публикуя многочисленные переводы и статьи о новейших течениях европейского и японского авангарда. Так, например, в третьем томе журнала «Ифэн», вышедшем в октябре 1935 г. в форме «специального выпуска о сюрреализме», была представлена официальная позиция Ассоциации⁶⁸. В отличие от европейского сюрреализма, ориентированного на сны и сферу бессознательного⁶⁹, китайские и японские художники, осмысливавшие это направление, делали больше акцент на «независимости» и «индивидуальности». Для них сюрреализм не являлся строго определённым течением с четкой теоретической системой – они восприняли прежде всего его идеи как лозунг для художественного движения, призванного изменить социальную действительность, как радикальный жест разрыва с обыденным бытом.

Таким образом, шанхайская арт-сцена к концу 1920-х – началу 1930-х гг. отличалась яркой динамикой и идейным плюрализмом, а также активным экспериментированием с модернистскими теоретическими концепциями и практиками, определившими идейно-стилевую, культурную парадигму и визуальную стратегию художников того времени.

⁶⁷ Цю Чжицзе. Прошло сто лет: экспериментальное искусство в Китае. Режим доступа: <https://www.cafamuseum.org/exhibit/newsdetail/2769> (дата обращения: 10.08.2025) 邱志杰: 百年荏苒: 实验艺术在中国.

⁶⁸ В журнале были опубликованы статьи: Чжао Шоу «Манифест сюрреализма», Ли Дунпин «Что называется сюрреализмом», Лян Сихун «О сюрреализме», Цзэн Мин «Критика сюрреализма», Ли Дунпин «Новые тенденции в сюрреалистическом искусстве», Цзэн Мин «Сюрреалистическая поэзия и живопись», Лян Сихун «О художниках-сюрреалистах», Бай Ша «Два сюрреалистических стихотворения».

⁶⁹ См. об этом: Довгая Ю.В. Архетипы и бессознательное в теории и практике европейского сюрреализма: На примерах произведений П. Элюара и С. Дали. Дисс... канд. культурологии: 24.00.02. М., 2000.

1.2. Специфика традиционной живописи Китая и её интеграции с западноевропейским изобразительным искусством

Для нас представляется весьма принципиальным, что целый ряд элементов традиционного художественного языка Китая, прежде всего, живописи *гохуа*, оказались внутренне согласованными с рядом формальных и мировоззренческих установок, характерных для западного изобразительного искусства начала XX в. Речь, в первую очередь, идёт о склонности к ассоциативной, незамкнутой композиции, приоритете ритма и пустоты над линейной перспективой, интуитивной природе мазка, а также отсутствии жёсткой границы между изображением и каллиграфическим письмом. Данные характеристики роднят живопись *гохуа* с эстетикой таких направлений, как символизм, постимпрессионизм и даже ранний абстракционизм.

По этой причине при рассмотрении заявленной темы исследования особое значение приобретает вопрос: какие из элементов китайской изобразительной традиции стали фундаментом для рождения нового, синтетического художественного языка? В контексте деятельности «Шторма» актуализируются, прежде всего, следующие моменты: эстетика «незаполненного центра» (留白), философия «одухотворённой линии» (气韵生动), а также этическое восприятие формы как носителя внутреннего смысла, а не только внешнего подобия. Именно они стали мостами, по которым шло постепенное сближение с западным типом мышления, не столько через подражание, сколько через внутреннее соответствие. Рассмотрим это подробнее.

На первом уровне восприятия китайских и европейских живописных композиций видятся, прежде всего, различия. Как справедливо замечает британский исследователь М. Салливан, попытки трансформировать китайскую живопись по европейскому образцу требуют модификации не столько технической базы, сколько самой онтологии изображения. Он

подчеркивает: «Если вы хотите изменить китайскую живопись, вы должны изменить её основные характеристики. Потому что традиционная реалистическая живопись требует разбора и аналитической обработки объекта изображения. Это отличается от выражения “от руки”»⁷⁰. Речь здесь идёт об абсолютно разных системах художественного мышления. В китайской традиции образ не строится аналитически через разложение и реконструкцию объёма, как в европейской классике, а рождается непосредственно в самом акте письма, в интуитивной связи с формой, в «духовной импровизации». Отсюда такие художники-члены «Шторма», как Ни Идэ и Пан Сюньцин при освоении западной живописи не просто заимствуют технику, но стремятся сохранить «жест» и «дыхание» кисти, ритм композиции, т. е. те специфические качества, которые в европейской системе вторичны, но в китайской являются первостепенными, определяющими.

Немаловажно вспомнить, что с древности и до современности мировоззренческая культура Китая формируется в сложном переплетении различных влияний конфуцианства, даосизма и буддизма. Для живописи *гохуа* религиозные, философские и космогонические идеи послужили основой содержательной глубины, выразившейся в стремлении через частное постичь всеобщие законы мироздания, увидеть все явления во взаимосвязанности, передать гармонию Вселенной.

Конфуцианская традиция подчеркивала воспитательную и этическую функцию искусства. Как известно, сам Конфуций говорил о стихах, музыке и ритуале как важных средствах гармонизации общества, утверждая представление о «совпадающем единстве Неба и человека» (*тянь жэнь хэ и*), «согласно которому искусство становится продолжением космического порядка, а гармония – мерой связи между человеком и Вселенной»⁷¹. Живопись в конфуцианстве первоначально не относилась к главным инструментам духовно-нравственного воспитания, однако позднее, с развитием

⁷⁰ Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century China. P. 189.

⁷¹ Е. Лан. История китайской эстетики до XX века. Пекин, издательство Пекинского университета, 1997. 叶兰: 《20世纪以前的中国美学史》，北京：北京大学出版社，1997年，350页。

неоконфуцианства в эпоху Сун, пейзажная живопись стала рассматриваться как способ постижения дао природы и воспитания добродетели.

Конфуцианцы ценили в искусстве выражение принципа *дао-дэ* (道德, «нравственность», «добродетель», «мораль») и соответствие ритуально-нравственным нормам *ли* (禮)⁷². Даосизм и связанные с ним течения (например, чань-буддизм) внесли в китайскую живопись дух спонтанности и индивидуализма, часто в оппозицию официозу. Даосы скептически относились к искусственным регламентациям: например, в даосском классическом тексте «Чжуан-цзы» («莊子») содержатся многочисленные аллегории, высмеивающие узость профессионального мастерства и противопоставляющие ему безграничность и естественность творческого духа.

Даосский идеал природной спонтанности оказал прямое влияние на становление пейзажной живописи как жанра созерцания Дао. Начиная с эпохи Тан и особенно в Сун, многие художники, увлеченные даосско-буддийской философией, стремились не столько копировать видимое, сколько выразить в картинах неуловимый *ци* (氣, энергетику, дух) природы и свое внутреннее состояние. Из основных положений конфуцианства и даосизма проистекает уникальность китайской живописи, суть которой (в отличие от Запада) заключена в *духовном созерцании*. То есть в основе творческого выражения лежит глубинное постижение и выражение духа природы. Китайская живопись вся построена на «наблюдательном» мышлении, где за счет синтеза интуитивного и психологического восприятия природы, культуры и истории достигается трансцендентность изображений. Это обусловлено тем, что художник именно пишет (духовно созерцает и постигает) природу на своей картине, а не просто реалистично калькирует её⁷³ (Илл. 7).

⁷² О влиянии конфуцианских принципов на развитие китайской живописи см., в частности: 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; *его же*. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 2) // Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 340–349.

⁷³ См. об этом подробнее: Воронин С.Н. Классическая китайская пейзажная живопись как выражение гармонии личности художника и мира. Автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. Барнаул, 2009; Ковалевский Я.В. Мир пространства в пейзажной живописи средневекового Китая: X–XIV вв. Дисс... канд. искусствоведения.

Отсюда только форма в традиционной китайской живописи – это копирование внешнего вида материального мира, а визуальное наполнение пространства – выражение морали, истины, духа, где культурные, природные и персонифицированные объекты становятся символами размышлений, поэтому могут быть антиреалистичными (Илл. 8). Данные положения, являющиеся фундаментальными мировоззренческими установками китайской традиционной живописи, сыграли большую роль в дальнейшем освоении мастерами западных приемов (Илл. 9). Так как достижение мимесиса никогда не являлось истинной целью мастеров Поднебесной, именно концентрация на внутренней сути изображения помогала им осваивать многочисленные трансформации художественного языка в первые десятилетия XX в. достаточно быстро и результативно (Илл. 10).

Немаловажно отметить и такой факт, обусловивший успешное овладение китайскими художниками новыми приемами западноевропейского искусства: национальная живопись уже со средневекового времени использовала множество специфических техник. Как заключает один из ведущих российских синологов В.Г. Белозерова, «китайская традиционная техника живописи является самой трудной в мировой практике, но всё её разнообразие и сложность проистекают из двух базовых различий, обуславливающих бинарную стилистическую структуру живописной традиции в целом. Со времён династии Тан существовали два основных вида техник: первая – гунби 工笔 (“прилежная кисть”), когда подробно выписываются все мельчайшие детали натуры, и вторая – цзяньби 简笔: (“лапидарная кисть”), для которой характерно обобщение. Техники имеют диаметрально противоположные психологические и духовные установки: в “прилежной кисти” требуется выдержать единство “десяти тысяч штрихов”, в “лапидарной кисти” необходимо вмещать в одном штрихе пластику “десяти тысяч штрихов”. Техника гунби воплощает принцип се шэн 写实 (“писать натуру”), техника

цзяньби – принцип се и 写意 (“писать идею”). Произведение может быть выполнено в одной технике или в двух техниках одновременно. Смешанная техника, при которой фон пишется в технике «лапидарной кисти» (дали, скалы, растительность), а главное изображение (человек, птица, животное) в технике “прилежной кисти” именуется цу си сянциань 粗细相间 (“чередование грубого и утончённого”). Успешное совмещение полярных техник требует от художника помимо технического мастерства, сложной психологической подготовки и духовной зрелости»⁷⁴.

Таким образом, в начале XX века китайские живописцы, даже не имея за плечами формального европейского или японского художественного образования, обладали целостным эстетическим мировоззрением, сформированным в уникальной традиции *гохуа*. Это было не просто знание техники, но внутренняя установка на восприятие изображения как духовной практики. Именно по данной причине их знакомство с западным искусством не являлось чисто механическим. Живопись *гохуа* – уникальный способ находиться внутри образа. Её идея строится не на миметическом отражении мира, а на соответствии внутреннего духовного состояния художника и многоликой изменчивости природного ритма. В этом суть той особой художественной интуиции, которая позволила китайским мастерам в целом и представителям «Шторма» в частности не слепо копировать Запад, а вступать с ним в конструктивный, паритетный диалог.

Как уже отмечалось, в традиционной китайской живописи важна не форма как таковая, а её духовное наполнение. Поэтому здесь нет жёсткой границы между изображением и воображением: белое пространство на свитке – это не пустота, а «дыхание» пейзажа, недосказанность, в которой рождается снег, пар, облако, создавая условия для метафизического восприятия визуализированного ландшафта. Художник не завершает изображение до конца, он оставляет пространство для зрительской мысли. Подобная

⁷⁴ Белозёрова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. С. 347–348.

установка сближает *гохуа* с поэтикой развития онтологической концепции Дао, где значение принадлежит не столько предмету, сколько его умолчанию: «Белое пространство небытия и облаков является ключевым элементом, ведущим к “виртуальному пространству”, запечатлевая даосскую философию “реальности и пустоты”»⁷⁵. В результате, когда мастера Поднебесной начали постигать западное искусство, они не отказались от архетипов традиционной живописи, что позволило обрести свою собственную траекторию – не в подражании, а в интеграции. В этом одна из ключевых причин, почему живопись 1920–1930-х гг. в Китае обладает не только художественной, но и мировоззренческой самобытностью.

Рассматривая проблематику соотношений традиционного китайского и западноевропейского изобразительного искусства, обратимся далее к важным техническим приемам работы традиционных китайских мастеров, которые в той или иной степени могли способствовать более свободному обращению с зарождающимися тенденциями художественного языка XX в. В первую очередь, для нас является очевидным следующее: там, где западные мастера претендовали на абсолютную новизну, в восточной традиции определенные приемы и принципы письма оттачивались веками. Раскроем данный тезис.

Так, в радиointerview 1950 г. культовый американский художник Джексон Поллок констатировал, что сам изобрел свою уникальную технику написания полотен путем спонтанного разбрызгивания и заливки краски на холст (хотя в той или иной степени эта идея нашла отражение во многих течениях еще в начале XX столетия). Поллоковская техника получила определение в статье американского писателя, философа и искусствоведа Гарольда Розенберга (“The American Action Painters”, 1952) как «живопись действия» – дриппинг (с англ. «капание, разбрызгивание»). «В какой-то момент холст сделался для американских художников пространством, в котором разыгрывается действие. <...> На холсте теперь разворачивалась не

⁷⁵ Сяонэй Л. Образ горы в китайской пейзажной живописи шань-шуй в свете концепций даосизма и «пространственного искусства» // ARTE. Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского. 2022. № 3. С. 77.

картина, а событие»⁷⁶. Однако для нас более важно другое. Для китайской традиционной живописи охарактеризованная выше техника уже более десяти веков (известна с династии Тан) являлась одной из основных: «По-мо фа 泼墨法 (“метод разбрызганной туши”) – тушевой раствор обильно наносится на нужный участок изображения так, чтобы он растекался, не оставляя следов движения кисти. Применяется при изображении туманов, дождя и пр. Термин упоминается в трактатах, начиная с Чжан Янь-юаня. Когда аналогичным образом работают краской, то метод называется по-сэ фа 泼色法 (“метод разбрызганной краски”). Разбрызгивание может производиться и посредством постукивания верхней пустой кистью по нижней кисти с краской, с которой капли стряхиваются на изображение»⁷⁷. Подчеркнём, что уникальным приемом, кроме разбрызгивания тушью, являлась и работа кистью руки (*чжитоухуа*). Эта своеобразная разновидность изобразительного языка впервые была описана в трактате Гао Бина «Слово о живописи пальцем» (XVIII в.). *Чжитоухуа* (сокр. *чжихуа*; вариант – *чжимо*, «тушь пальцем») основывалась на последовательной работе подушечками пальцев, ногтем и краем ладони.

Выдающийся российский ученый С.Н. Соколов-Ремизов, изучая философско-эстетические особенности чжихуа, пишет: «Занимая видное место среди других разновидностей “живописи и каллиграфии без кисти” (*уби шу-хуа*) – палочкой, волосом, свернутой бумагой, разбрызгом изо рта, ножом, ложкой и т. п., – рядом с каллиграфией, исполняемой одновременно двумя руками или с заменой руки ртом или ногой, *живопись пальцем может рассматриваться под углом типичной для китайской культурной традиции тенденции к включению в структуру художественного образа эффекта виртуозно исполненного технического приема*, к воплощению идеи синтеза “удивительного” (ци), “искусного” (цяо) и “предельно-раскованного” (фаикунан)

⁷⁶ Бабкин К.В. Кризисы персональной идентичности Джексона Поллока и рождение метода живописи действия // Психология творчества и одаренности: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Москва, 15–17 ноября 2021 года. Ч. 3. М.: Ассоциация технических университетов, 2021. С. 164.

⁷⁷ Белозёрова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи. С. 366.

и тем самым соединения игровой, цирковой (фокус, жонглирование) народной культуры с элитарной “игрой кистью, игрой тушью” (биси моси), сближения и взаимообогащения высокой культуры и простонародной (ясу сянфу). <...> Удивительное (ци) и искусное (цяо) – понятия в плане мировой культуры универсальные (вспомним хотя бы нашего Левшу, подковавшего блоху) – выступают, однако, на китайской почве как *одна из особых, ведущих доминант эстетического и этического менталитета*⁷⁸ (Курсив наш – Л.Т.). Чжихуа получила «второе рождение» в традиционной китайской живописи XX века. Ренессанс этой техники у китайских мастеров был связан не только с желанием удивить своей искусностью, но и стремлением непосредственно схватить, передать сущность и душу изображаемого, выйти за пределы четких правил и норм. В рамках нашего исследования творческий метод чжихуа, равно как и по-мо фа и по-сэ фа, интересен как альтернатива живописи кистью, которая так остро стояла в западном искусстве авангарда уже с первых десятилетий XX столетия.

В контексте наших размышлений необходимо вспомнить, что китайская живопись *гохуа* неразрывно связана с линией, с каллиграфией. Как известно, на картине черной тушью и кистью писались стихи, сочинённые художником, с различными пожеланиями или поясняющие изображение. Использование в *гохуа* каллиграфической линии было весьма существенно для построения целостного композиционного пространства, так как она не столько определяла ритм изображенного, сколько формировала пропорциональную соразмерность «пустого пространства». Соотношение проявленного и пустотного имело символическое значение и поразительную графическую выразительность. Иероглифичность традиционного искусства Поднебесной, повышенная идейно-смысловая значимость штриха не только не противоречит, но и *полностью созвучна* поискам европейских мастеров начала XX в., что органично почувствовали прогрессивные китайские живописцы, выступающие за синтез

⁷⁸ Соколов-Ремизов С.Н. Чжихуа – живопись пальцем – как отражение ряда специфических черт китайского менталитета // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб., 2004. С. 259.

восточного и западного искусства. Для нас немаловажно что большинство художников «Шторма» были особенно сильны не столько в тонкостях колористических разработок, сколько в графическом языке своих произведений. Не случайно у многих графика становилась самостоятельным видом творчества (об этом подробнее во II и III главах работы).

Выскажем ещё одно наблюдение. Именно с приходом современных течений в европейском искусстве начала XX в. происходит выработка новых форм художественного языка, когда мастера начинают писать картины без опоры на фокусные (фокальные)⁷⁹ точки – то есть по тем же принципам, по которым китайские художники работали ещё со времен средневековья. Ведь в отличие от западной станковой живописи изучение картины на свитках (как вертикальных, так и горизонтальных) начиналось не с дальнего, а с ближнего расстояния, не с общего вида композиции, а с духовного созерцания, рассматривания всех нюансов использованной техники письма.

Таким образом, для китайских мастеров новые европейские тенденции словно бы соединились с традиционной парадигмой, что отчасти и стало синтезом искусства Востока и Запада. На наш взгляд, внешне разрушая форму, художники Поднебесной продолжали по древней традиции изображать духовную суть предметов. Можно предположить, что это не воспринималось ими как распад формы, а скорее как раскрытие, обнаружение новых принципов изобразительности. В западноевропейской живописи границы изображения заданы изначально, композиция строится в строго определенном формате⁸⁰. В традиционном китайском искусстве формат как бы неограничен, он может быть легко продолжен в разных векторах. В направлениях искусства начала XX в. осуществлялось много экспериментов с пониманием плоскости холста, и новое понимание пространства стало впоследствии присуще в целом

⁷⁹ Фокусная, фокальная точка – наиболее важная часть, деталь, точка композиции, которая в первую очередь привлекает взгляд зрителя. Нередко строится по принципу «золотого сечения».

⁸⁰ *Бородин С., Мирхасанов Р.* Значение формата в композиции картины: предпочтения итальянских живописцев XVI–XVIII веков // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2019. №3-4 (27-28). С. 78–96.

западноевропейской живописи⁸¹. Для китайских же мастеров свободное, не кадрированное рамой ощущение плоскости было органично, чем их европейским коллегам в силу сложившихся установок и принципов в живописи.

Стоит особо подчеркнуть, что централизация власти в традиционном Китае обеспечила изобразительному искусству исключительную преэминентность. Имперская система, просуществовавшая более двух тысяч лет, сформировала культурный порядок, в котором стабильность понималась как добродетель. Авторитет древности и официальных властей стали неотъемлемыми механизмами легитимации и строгой упорядоченности художественной практики (художественного канона). Новаторство, напротив, нередко воспринималось как потенциальный вызов установленной иерархии и потому встречало весьма сдержанную, если не враждебную, реакцию⁸². Как следствие, китайская живопись практически не знала резких стилистических разломов вплоть до конца XIX в. Исходя из вышесказанного, можно констатировать, насколько революционными, а не эволюционными являлись декларируемые прогрессивными мастерами Поднебесной обновления изобразительного языка в первой половине XX столетия. Для китайской художественной традиции они действительно были современными, несмотря на то, что во многом опирались на уже пройденный в Европе творческий опыт.

Вместе с тем парадокс традиционного искусства Китая заключается в том, что его ограничения оказываются оборотной стороной сильных позиций. Ориентация на мораль и дух возвышала форму, но исключала чувственное и телесное; элитарность обеспечивала интеллектуальную глубину, но изолировала искусство от широкой аудитории; покровительство двора гарантировало высокий технический уровень, но сдерживало поиски стилевого многообразия. Возникавшая в такой системе эстетика – это не просто продукт вкуса эпохи, но выражение организационной конфигурации

⁸¹ *Геташвили Н.В.* Европа. Живопись XX века // Современная Европа. 2008. №2 (34). С. 114–134. *Саган И.Ю.* Пространство и время – онтология четырехмерности в искусстве авангарда // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2016. № 39. С. 96–101.

⁸² *Лосев А.Ф.* Учение о стиле. М.; СПб.: Нестор-История, 2019; *Ротенберг Е.* От канона к стилю // Вопросы искусствознания. 1994. № 2-3. С. 175–187.

культуры, в которой искусство служило не только демонстрацией, но и средством стабилизации мировоззрения. Централизованная власть на протяжении веков играла в китайской художественной культуре роль организационного регулятора, закреплявшего и канон, сформированный конфуцианской элитой, и саму логику функционирования изобразительного искусства. Художественная традиция, сложившаяся в таких условиях, приобрела выраженную специфику: утонченность пластического языка, тесную связь с каллиграфией и литературой, философскую направленность. Вместе с тем, определённые особенности китайской культурной модели (в частности, акцент на этико-ритуальной функции изображения и высокий уровень формальной стабильности)⁸³ не способствовали выработке черт, которые стали определяющими для европейской живописи Нового времени (речь идет о линейной перспективе, жанровом делении, идущих от Возрождения к современности).

Подобное различие в траекториях не следует интерпретировать в негативном ключе. Китайская живопись развивалась в логике собственной культурной системы, где важнейшими были не иллюзорность и драматургия, а гармония, резонанс с природой, интеграция образа и письма. Централизованное устройство общества, безусловно, наложило отпечаток на художественные формы, но одновременно обеспечило оптимальные условия для формирования уникальной философии, органично связанной с социальной, моральной и космологической структурой китайской цивилизации.

Изменения, происходившие в искусстве Поднебесной первых десятилетий XX в., а затем наиболее полно сформулированные в эстетической программе и творческом наследии художественного общества «Шторм», не были простым следствием внешнего давления или стилистического заимствования. С виду радикальные обновления в области изобразительного языка и художественного мировоззрения происходили на фоне уже

⁸³ Яковлева Н.Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ. Автореф. дисс... канд. культурологии: 24.00.01. Чита, 2013.

существующих веками эстетических установок, сложившихся в традиции *гохуа*, и в ряде случаев даже находили с ними точку внутреннего соприкосновения, гармоничного созвучия, несмотря на серьезные изменения системы канона. То есть стремление к освоению художественных направлений западного искусства первой половины XX в. (экспрессионизм, кубизм, абстракционизм и др.) не отвергало китайской основы, а, напротив, в чём-то «обнажило», акцентировало её внутренние (присущие изначально) методы и приемы, которые в европейском модернизме заявляются веками позже. В данном смысле установки западноевропейских авангардистов писать не «натуру», а «идею», искать форму не как зеркальное отражение, а как структуру внутреннего ощущения⁸⁴, близки тому, что в живописи Поднебесной издревле считалось нормой: «Китайское искусство, – пишет Ли Цэхуо, – всегда стремилось к отстранённой передаче внутренней сути, а не к иллюстративному реализму»⁸⁵. Согласимся также с исследователем У Хунем, который анализируя трансформации художественного языка в условиях трансплантации западного искусства в начале XX в., отмечает следующее: «Китайская живопись была готова к развитию задолго до его прихода. Её философия изображения совпала с тем, что искали европейские художники в символизме и кубизме – слияние видимого и невидимого, образа и идеи»⁸⁶.

Именно по этой причине экспериментальные поиски в Китае, в том числе в объединении «Шторм», не шли по пути радикального разрыва с национальной традицией (хотя и сопряжены с общими процессами отказа от художественного канона). Напротив, «штормовцы» демонстрировали, что философская и пластическая установка на нерасторжимость реального и мыслимого (духовного) может быть выражена как средствами европейской техники (масло, перспектива, цветовые построения), так и в китайской знаковой системе (дыхание линии, ассоциативное пространство картины,

⁸⁴ См. об этом: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.

⁸⁵ Ли Цэхуо. Путь красоты: история китайской эстетики. Пекин: Изд-во Пекинского университета (Beijing Dahue Chubanshe), 1994. 李泽厚. 美的历程, 北京大学出版, 1994. 432 页

⁸⁶ У Хунь. Искусство во времени: Вторая книга по истории китайского искусства. Пекин: Изд-во «Сан Лань», 2009. 巫鸿: 时空中的美术: 巫鸿中国美术史文编二集, 北京: 生活·读书·新知三联书店. 2009 年. 305 页.

создающее духовную атмосферу, выходящую за рамки визуального восприятия, и др.). Уникальность этих процессов отмечена целым рядом авторитетных исследователей. Так, например, М. Салливан рассматривал освоение западного искусства не как культурный экспорт, а как «внутреннюю реформацию» художественного мышления, для которой важна не форма заимствования, а механизм преобразования смысла⁸⁷. Гао Минлу говорил о «тотальной современности» как о столкновении двух неиерархических, но пересекающихся логик изображения⁸⁸. Фан Диань и Пин Пиньфань заключали, что раннее современное искусство Китая основывалось не на разрушении классического языка, а на его «обнажении», выведении на поверхность тех принципов, которые до этого считались «самоочевидными»⁸⁹.

Резюмируя вышесказанное, ещё раз подчеркнем, что в художественных приемах и техниках изображения усиление графического начала и выразительной роли штриха у китайских реформаторов перекликается с каллиграфичностью традиционного китайского искусства. В композиционных принципах обозначим переход многих западных мастеров к построению изобразительной поверхности без фокусных (фокальных) точек, без подчеркнутого выделения главного, основного элемента. У воспитанных на китайской национальной традиции художников такой подход был вполне естественным композиционным мышлением. Не менее интересны и важны приёмы разбрызгивания краски и заливки красочных пятен, работа не только кистью и мастихином, но и непосредственно рукой, имеющие статус художественных канонов уже в средневековом Китае.

Свойственная традиционной живописи Поднебесной мировоззренческая глубина, художественный синкретизм и символизм выстраивались на протяжении многих столетий на основе разнородных философских основ, под

⁸⁷ *Sullivan M.* Art and Artists of Twentieth-Century China. P. 38–39.

⁸⁸ *Гао Минлу.* История современного китайского искусства: 1985–1986. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1991. 高名潞.: 中国当代美术史: 1985–1986. 上海: 1991年. 731页.

⁸⁹ *Фан Диань.* Цзиньшан и «Привет Вермееру». Нанкин: Издательство изящных искусств Цзянсу, 2011. 范迪安: 《靳尚谊 向维米尔致意》南京: 江苏美术出版社, 2011. 年 105 页; *Пин Пиньфань.* Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 77. С. 355–361.

влиянием комплекса исторических факторов. Безусловно, китайское и западное изобразительное искусство значительно отличаются друг от друга как своими техническими приемами и материалами, так и философией, мировоззрением. Тем не менее, выделенные нами специфические особенности китайской живописи показывают, что между восточной и западной традицией не существовало непреодолимого разрыва. «Удивительное» (ци), «искусное» (цяо) и «предельно-раскованное» (фаикуан), а также «сближения и взаимообогащения высокой культуры и простонародной (ясу сянфу)» – характерные принципы для китайской национальной традиции – на глубинном, мировоззренческом уровне вступали в своеобразный идейно-смысловой резонанс с активными пластическими и художественно-образными поисками западноевропейской культуры первых десятилетий XX в.

Итак, можно с уверенностью констатировать, что существовали определённые аспекты национальной традиции, которые позволяли китайским мастерам, соприкоснувшись с западной изобразительной культурой, оперативно адаптироваться, осваивать и «переинтонировать» новые приемы, перерабатывать новые мировоззренческие принципы, чему и посвятили свои творческие стратегии прогрессивные художники Поднебесной, в том числе и идеологи, организаторы и члены шанхайского объединения «Шторм».

1.3. Японский и европейский факторы модернизации китайской живописи

Влияние европейского искусства на сложение современной живописи в Китае имеет ярко выраженные особенности. Начиная изучать западные техники и приемы в начале XX в., китайские мастера на этом пороге «модернистского пробуждения» (выражение Пан Гункая), безусловно, обладали богатейшим эстетическим и методическим опытом национальной традиции, а зачастую и успешным практическим опытом работы в многообразных формах живописи Поднебесной. Отсюда освоение новой

художественной парадигмы было скорректировано предыдущим мировоззренческим и профессиональным багажом, имевшим не только сущностное различие, но и сходство (а точнее традицию, опережающую во времени) с «чужеродным» искусством.

Ещё одна специфическая черта при рассмотрении процессов овладения западными традициями, на наш взгляд, заключается в том, что на первых этапах заимствования в Китае происходили не напрямую (через обучение и работу в Европе), а опосредованно – через *Японию*. Необходимость более подробного рассмотрения данного вопроса обусловлена тем, что первоначальная стадия приобщения к европейской традиции в китайском и российском искусствознании изучена разносторонне, однако важнейшая роль в этом процессе японской культуры (при фиксации её значения) ещё не до конца оценена. Нередко о связях с Японией исследователи упоминают вскользь, обращаясь сразу к истории контактов китайских мастеров в первые два десятилетия XX в. с европейскими живописцами (прежде всего французскими). Вместе с тем в конце XIX – начале XX столетия именно художники страны Восходящего солнца оказали серьезное влияние на формирование нового изобразительного языка Поднебесной.

Реставрационные реформы в Японии, направленные на модернизацию общества в опоре на западноевропейский опыт, начались гораздо раньше, чем в Китае. В национальной политике Японии декларация «*поиска знаний во всем мире и возрождения основ страны*» была зафиксирована по инициативе императора Мэйдзи в программном документе «Клятва пяти пунктов» ещё в 1868 г.⁹⁰. Благодаря прогрессивным установкам на вестернизацию страна Восходящего солнца на рубеже XIX–XX вв. весьма активно и продуктивно начала впитывать не только передовые западные технологии, но и достижения искусства и культуры. Целенаправленный поток – несколько сотен японцев – отбыл в Европу и США в 1871 г. с четко поставленной стратегической задачей: осваивать знания в самых различных сферах. В области

⁹⁰ Стэнли-Бейкер Дж. История искусства Японии. М.: Слово, 2002.

изобразительного искусства (и не только) в Японию для обмена опытом специально приглашались высокопрофессиональные специалисты.

Так, уже в 1876 г. усилиями Министерства промышленности страны была открыта художественная школа, в которой в течение нескольких лет преподавали итальянцы: архитектор Джованни Каппеллетти (1843–1887), скульптор Винченцо Рагусу (1841–1927) и талантливый живописец Антонио Фонтанеи (1818–1882). Практика приглашения европейских мастеров активно продолжалась и в последующие десятилетия, а в основанном в 1884 г. Токийском национальном университете изящных искусств и музыки их трудилось уже несколько десятков. В итоге, как отмечает М. Салливан, к концу XIX в. в Японии были представлены все сложившиеся к тому времени жанры европейского искусства, темы и методы работы западных художников⁹¹.

Подобные взаимодействия западной и национальной культуры, поощряемые японским правительством, воспринимались как возможность расширения технического и образно-художественного арсенала местных художников. Эти процессы нашли теоретическое обоснование в концепции «мозаичных» культурных типов, предложенной М.В. Гришиным. В отличие от бинарных моделей, предполагающих резкое противопоставление Востока и Запада, исследователь рассматривает их как динамические системы, границы которых проницаемы и нестабильны. Он подчеркивает: «Несомненно, у Востока и Запада можно выделить своеобразные культурные “центр” и “периферию”, но важно, что как раз на “периферии” шло активное взаимодействие и взаимовлияние восточных и западных культур, <...> обмен такого характера нередко создавал своеобразные “суммы” культурных периферий Востока и Запада»⁹².

Феномен «гибридной периферии», на которой встречаются два эстетических вектора – западный и восточный, наглядно демонстрирует японское изобразительное искусство рассматриваемого периода. Так, уже

⁹¹ *Sullivan M.* The meeting of Eastern and western art: From the XVIth century to the present day. Greenwich (Conn.): New York graphic soc., 1973. P. 117–120.

⁹² *Гришин М. В.* Мифологизация традиционного Востока в искусстве и научной мысли Запада. М.: ГИИ, 2013. С. 6.

в 1871 г. было опубликовано «Руководство по западной живописи», написанное адептом европейской культуры, «пионером» нового стиля *ёга*⁹³, художником и педагогом Каваками Тогайем (川る冬崖, 1827–1881). В качестве репрезентативного примера освоения западноевропейских традиций исследователями традиционно приводится картина «Лосось» талантливого ученика Какаваками Тогайя, Юичи Такахаша (高橋由一, 1828–1894), созданная в 1877-м (Илл. 11). Все художественные приемы данного полотна – яркая палитра с цветовыми контрастами, светотеневая моделировка, активно проработанная фактура поверхностей – свидетельствуют об успешном усвоении европейских методов. Однако сохраняются и излюбленные приемы японских мастеров – тонкие контурные линии. Гармоничное сочетание французского стиля и японского *укиё-э* (浮世絵, «картины изменчивого мира») можно увидеть на холсте художника Курода Сейки (黒田清輝, 1866–1924) «Набережная» (1897) (Илл. 12). В течение десяти лет он постигал мастерство во Франции (учился у профессора Парижской школы изящных искусств Р. Коллена), и в 1893 г. вернулся в Японию, став одним из пропагандистов живописи «в западном стиле»⁹⁴.

Вместе с тем ряд деятелей в стране Восходящего солнца отстаивали идею сохранения аутентичных художественных практик на волне вестернизации. Любопытно, что иллюстрацией такой «пограничной динамики» становится фигура американского философа и этнографа Эрнеста Франциско Феноллозы (1835–1908)⁹⁵, чья активная деятельность в Японии во второй половине XIX в. заложила организационные и теоретические основания для формирования новой художественной идентичности⁹⁶.

⁹³ Термин *ёга* (洋画) дословно переводится с японского языка как «живопись в западном стиле».

⁹⁴ В 1897 г. он назначается профессором и директором [отделения] западной живописи Токийской академии изящных искусств и Президентом Императорской академии изящных искусств.

⁹⁵ Будучи иностранным советником при японском правительстве, Феноллоза первым создал список национальных сокровищ Японии. Приглашённый преподавать в Токийский университет искусств и музыки, он также возглавлял отдел изобразительных искусств Токийского Императорского музея, где проводил работу по сохранению традиционного художественного наследия.

⁹⁶ Именно Феноллоза проводит в жизнь идею «современного нихонга» (日本画, «картины в японском стиле») – это работы, выполненные в соответствии с древними японскими традициями, техниками и материалами.

Благодаря таким подвижникам идей сохранения национальных традиций, японское искусство к началу XX столетия не просто успешно адаптировалось к внешнему влиянию Запада, но и научилось использовать его как *полновесный ресурс для стратегического выстраивания собственной культурной субъектности*. Эта логика делает подобные «периферийные» взаимодействия основополагающими для осмысления процессов обновления художественного мышления в Восточной Азии в целом.

Представляется необходимым зафиксировать влияние японской системы художественного образования, в рамках которой «нихонга»⁹⁷ выступала не как консервативный пережиток, а как особое направление обучения художника. Именно этот вектор стал для китайских слушателей 1910–1920-х гг. основным каналом освоения рисунка, композиции и нового материала при сохранении восточноазиатской техники кисти, туши и минеральных пигментов. Перевод методик и терминологии (эскиз, перспектива, тональная моделировка) в китайскую образовательную среду обеспечил совместимость с задачами реформирования национальной живописи. Тем самым речь шла не о «заимствовании японской традиции», а о механизме внедрении современного формально-пластического мышления в рамки привычной «грамматики» тушевой живописи. Данная линия стала важнейшей предпосылкой шанхайских экспериментов 1930-х гг. и интеллектуальным фоном для программ «Шторма».

Обозначив наиболее важные вехи раннего взаимодействия Японии с западноевропейскими тенденциями изобразительного искусства, рассмотрим далее, каким образом распространялись европейские влияния на китайских мастеров. Одним из ключевых звеньев творческой коммуникации *Китай-Япония* и пионером формирования системы художественного образования Поднебесной начала XX в. выступает «великий универсал Китая» – художник, поэт, писатель, актер, музыкант, буддийский монах Ли

Термин был введён в начале XX в., чтобы отличать национальные произведения от картин «в западном стиле» (ёга). (См. подробнее: *Герасимова М.П.* Пути японской живописи // Вестник Института востоковедения РАН. 2021. № 1(15). С. 89–103).

⁹⁷ Нихонга (日本画, буквально – японская живопись), живопись традиционного направления в Японии конца XIX – начала XXI вв.

Шутон (Хун И) (李叔同, 1880–1942). Его творческий путь начался в Шанхае, где он самостоятельно начал осваивать живопись, писать свои первые литературные опусы. Получив в дальнейшем профессиональную подготовку в Японии⁹⁸ (Токийская школа изящных искусств, мастерская Курода Сейки, 1905–1910), он стал первым, кто начал систематическое преподавание западной (масляной) живописи в Китае⁹⁹.

В его учебной программе, реализованной в Чжэцзянском педагогическом институте и Тяньцзиньской образцовой школе, присутствовали элементы, ранее совершенно нехарактерные для китайской традиции: натурное рисование, работа с гипсом, работа с обнаженными моделями, линейная перспектива, тональная моделировка. Эти методы не были переняты напрямую из Европы, они прошли адаптацию через японскую школу, что определило характер их внедрения: «мягкий», согласованный с местной традицией, на что справедливо указывает М. Салливан: «Японское художественное образование представляло собой адаптированные версии европейской академической системы, где преподавание велось с акцентом на композицию, реалистическую передачу объёма и дисциплину линии. Параллельно в программах оставалось место для японской школы *nihonga*, что позволяло выработать модель осознанного синтеза. <...> Китайские художники, прошедшие обучение в Японии в начале XX века, сталкивались уже не с “европейским оригиналом”, а с японской версией западного искусства»¹⁰⁰.

Ли Шутон рассматривал масляную живопись не как средство «европеизации», а как инструмент, пригодный для развития новой образной структуры. Он всю жизнь глубоко восхищался работами импрессионистов, что чувствуется в его собственных композициях, например, в картине

⁹⁸ 4 октября 1906 г. в пятом выпуске японской газеты «Кокумин симбун» («国民新闻») была опубликована статья под заголовком «Стремление китайцев к западной живописи» («清国人志于洋画»), в которой описывалась учебная и повседневная жизнь китайских студентов, включая Ли Шутона, проходивших в тот период художественную подготовку в Японии. В целом известно, что в период с 1905 по 1949 гг. в Японии получили образование 134 китайских живописца.

⁹⁹ Об этом подробнее: Алексеев-Апраксин А.М., Ли Л. Вклад Ли Шутуна в диалог культур и развитие буддизма в Китае // Миссия конфессий. 2020. Т. 9, № 8(49). С. 932–938.

¹⁰⁰ Салливан М. Встреча восточного и западного искусства / пер. с англ. Чжао Сяо. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. С. 65. 苏立文. 东西方艺术的交会[M]. 赵潇译. 上海: 上海人民出版社, 2014. 65页.

«Портрет» (1911) (Илл. 13). Методические труды этого выдающегося мастера-предшественника движения «За новую культуру», в том числе его издания «История западного искусства» и «Техника гипсового рисования», заложили основы национального художественного языка, способного к синтезу китайского эстетического мышления и европейских технических приёмов. Исследовательская деятельность позволила Ли Шутону развернуть перед учениками школ искусств, где он преподавал, системное представление об истории мирового изобразительного искусства и разносторонне показать методические основы преподавания западноевропейской школы. Будучи педагогом художественных дисциплин, он синтезировал традиции европейской и китайской школ живописи, воспитав известных художников и музыкантов, таких как Фэн Цыкай, Пан Тяньшоу, Лю Чжипин и У Мэнфэй¹⁰¹. Жизненная и творческая судьба Ли Шутона – один из наиболее ярких примеров заимствования и претворения западноевропейских влияний опосредованно через японских учителей.

Большое влияние Ли Шутона ощущается не только в организационной истории сложения современной живописи Китая, но и в художественной программе шанхайского объединения «Шторм». Многие его идеи: обращение к внутреннему содержанию формы, понимание линии как носителя ритма и эмоционального импульса, представление о художественном образе как интеллектуальной конструкции, в 1930-х гг. были развиты участниками «Шторма». Пан Сюньцин и Ни Идэ, хотя и опирались на личный опыт, приобретенный в Европе, продолжили педагогическую и концептуальную линию, начатую в Поднебесной именно Ли Шутоном. Они мыслили изобразительное искусство как пространство межкультурного перевода, где европейская техника обретает китайскую структуру. В этом отношении между Ли Шутоном и «Штормом» прослеживается не только историческая, но и методологическая преемственность. Раннее внедрение западных приёмов

¹⁰¹ 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.

через японскую интерпретацию, институционализация нового художественного образования и философия формы – все эти аспекты стали фундаментом для дальнейших экспериментов современного толка. «Шторм» оказался в следующем поколении не отрывом, а прямым и логичным продолжением процесса, начатого усилиями Луи Шутона ещё в 1910-х гг.

Учеником японских художников, которые учились и работали в Европе, был выдающийся китайский мастер Гао Цзяньфу (高劍父, 1879–1951). В 13 лет он начал обучение традиционной китайской живописи *гохуа*. Поступив затем в университет Линьнань, юноша увлекся традиционными японскими пейзажами, познакомился с профессором, преподавателем японского языка Яммаго Байгаем, который настойчиво приглашал молодого ученика на свою родину. В итоге в 1906 г. Гао Цзяньфу едет в Токио, где начинает изучать западное искусство у только что вернувшихся из Парижа Такеучи Сейхо (群鷗), Кано Хогай (狩野芳崖) и Хасимото Гахо (橋本雅邦). Таким образом индивидуальный живописный язык мастера формировался в органичном синтезе трёх традиций – китайской, японской и западной (Илл. 14, 15).

Гао Цзяньфу, как и Ли Шутон, много внимания уделял художественному образованию. Вместе со своим братом Гао Цифэном он открывает в Гуанчжоу (Кантоне) Линнаньскую школу живописи, выпускает журнал «И Юань», организовывает выставки, становится автором классического учебника по технике живописи. К традиционной манере *гохуа* Гао Цзяньфу отсылает зрителя в одной из самых известных своих работ «Рыбацкий порт» (Илл. 16), акцентируя литературно-художественное начало с помощью каллиграфически выписанного стихотворения в правой части композиции. Однако пространственная организация картины демонстрирует влияние западной системы линейной перспективы: последовательное расположение лодок и водной глади формирует чёткое ощущение глубины.

Одновременно художник обращается к изобразительным приёмам японской неотрадиционной школы, стремясь передать влажную, насыщенную

атмосферу дождливого дня за счёт тональной градации и цветовых переходов. Взаимодействие туши, акварельных заливок и пространственной композиции образует цельную визуальную структуру, в которой традиции Востока и приёмы Запада объединяются в гармоничном единстве¹⁰². Критик Чэнь Сяодэ в статье «Современные течения в национальной живописи сквозь призму выставочных работ» ввел понятие «школы синтеза» (折衷派), говоря о группе художников во главе с Гао Цзяньфу, которые восприняли влияние японской живописи и внедряли в китайскую гошуа элементы светотени и иных приемов европейского рисунка, подчеркивая тот факт, что «китайское искусство в процессе модернизации демонстрирует многообразие экспериментальных поисков и обладание мощным творческим потенциалом»¹⁰³.

Работы Гао Цзяньфу и его учеников пользовались большим успехом в китайских изобразительных кругах 1910–1920-х гг.¹⁰⁴. Вместе с тем, во время Правительственной выставки в Нанкине в 1929 г. картины Линнаньской школы известный китайский художник Хуан Биньхун (黄宾虹, 1865–1955) определил как «слишком японские»¹⁰⁵. «Подобный “дешевый японский импорт” лишает Линнаньскую школу и её последователей ведущей роли в истории современной китайской живописи», – воспроизводит тогдашнюю критику М. Салливан¹⁰⁶.

В продолжение разговора отметим резонансную статью 1932 г., опубликованную в шанхайском журнале «Шидай» (时代, «Эпоха»), которая была посвящена готовящейся масштабной выставке работ художников Поднебесной (Ци Байши, Чжан Шанцзы, Чжан Дацзяня, Се Гунчжана, Лю

¹⁰² Ян Синь. Трёхтысячелетняя история китайской живописи. Пекин: Издательство иностранной литературы. 1997. 杨新 主编: 中国绘画三千年, 北京: 外文出版社, 1997 年 415 页.

¹⁰³ Цит. по: Ян Вэньтао. Проблематика ключевых вопросов журнала «Мэйчжоу» в период Республики: к расхождению путей Чэнь Сяодэ и Ян Цинцина // Искусство Китая. 2025. № 3. С. 86–94. 杨文韬. (2025). 民国时期《美周》期刊核心问题考辨—兼谈陈小蝶与杨清馨的分道扬镳. 中国美术(03). 86–94 页.

¹⁰⁴ Croizier R. Art and revolution in modern China: The Lingnan (cantonese) school of painting, 1906–1951. Berkeley: Univ. of California, 1988. XVIII.

¹⁰⁵ Неприятие японских влияний объясняется историческими факторами взаимоотношений двух соседних государств. Совсем недавно закончились войны с Японией (1904–1905 и 1914–1918 гг.). Политический конфликт в 1920-е годы только углублялся, достигнув кульминации в 1937-м.

¹⁰⁶ Sullivan M. The meeting of Eastern and western art. P. 115.

Хайсу и др.) в Берлине¹⁰⁷. В ней, в частности, высказывается обеспокоенность китайских кругов тем, что презентация Востока через Японию искажает восприятие китайского искусства на Западе, осуждается «засилье» в мировых художественных кругах японцев, которые «нарочно присваивают себе духовное наследие китайской живописи, выдают единое великое наследие Востока за своё собственное <...>. И вот европейцы восторгаются, а лавры достаются японцам. Хотя на самом деле то, что вызывает восхищение Европы, – это восточный колорит и ритмы китайской живописи»¹⁰⁸. Несмотря на определённую субъективность и явно политизированный характер приведённых высказываний и суждений, они убедительно иллюстрируют тезис о том, что китайская живопись в первые десятилетия XX века испытывала западные влияния через японское посредничество.

В этом плане отметим также роль личности Фу Баоши (傅抱石, 1904–1965) – представителя «Новой пейзажной живописи», который демонстрирует один из важнейших примеров диалога между китайской и японской художественными системами. Его трёхлетняя стажировка в Токио (1933–1936 гг.) состоялась уже после завершения профессиональной подготовки в первой художественной школе в Цзянси, когда он уже имел опыт преподавания. То есть для Фу Баоши это не было обучением с «нуля», а скорее этапом углубления и концептуализации собственного подхода. Именно в Японии произошло формирование его зрелой авторской манеры, сочетающей национальную живописную традицию с новыми формами

¹⁰⁷ Инициатором проекта стал Лю Хайсу, который горел идеей публичного представления китайского искусства в Европе. После того как французское правительство приобрело для музея его картину «Снег в Люксембургском саду», представленную на парижском показе в марте 1931 г., Китайский институт во Франкфурте-на-Майне пригласил художника с лекцией по классической эстетике – о «Шести принципах» Се Хэ. Публичное выступление произвело на немецких учёных сильное впечатление и вызвало запрос на более широкое знакомство с китайским искусством. В апреле того же года на переговорах с участием посольства Китая, Немецкого общества восточного искусства и Прусской академии искусств было согласовано проведение Китайской художественной выставки в Берлине (февраль 1934 г.), в состав оргкомитета со стороны Китая вошел и «штормовец» Лю Хайсу. В июне 1932 г. после многомесячных согласований в Шанхае был утвержден подготовительный комитет. 13 ноября 1933 г. Лю Хайсу вывез 350 свитков и картин современного направления, которые презентовал на берлинской выставке, сопровождая публичными лекциями о китайском искусстве. См. об этом: *Юань Чжихуан, Чэнь Цзунь. Хроника жизни Лю Хайсу. Шанхай: Renmin Chubanshe, 1992.*

¹⁰⁸ Китайские работы на китайско-германской художественной выставке // Шидай. 1932. т. 5, № 4. С. 15–16. 中德美术展览会中国出品, 时代杂志. 1933 年第 4 期, 第 15–16 页.

восточноазиатского (японского) и европейского происхождения¹⁰⁹.

Хотя Фу Баоши формально не входил в объединение «Шторм», его творческие установки во многом были созвучны эстетической программе этой группы. Подобно «штормовцам» он воспринимал живопись на современном этапе *не как подражание, а как форму философской интерпретации мира*. Общим оказывается не столько стиль, сколько идейно-эстетическая установка: внутренняя экспрессивность образа, жест как носитель настроения и стремление выразить суть через минималистические художественные средства. Именно Фу Баоши, будучи поклонником техники японской пейзажной живописи, осуществил художественную трансформацию этой традиции. Например, он писал структуру гор и камней не каллиграфическими линиями, а легкими мазками, создавая сложные уровни короткими черточками и ударами точек, что обращает к техникам импрессионизма и пуантилизма (Илл. 17–19). В своем творчестве Фу Баоши обращался к героям древней китайской литературы. Он лаконично передавал их характер и темперамент через движения, прическу, одежду, выполняя главную установку традиционного искусства – передать внутреннее через внешнее.

Таким образом, трансплантация западноевропейских художественных традиций в Китае в конце XIX – начале XX в. происходила не прямым путём (буквальных контактов художников Поднебесной с европейским искусством тогда не зафиксировано), а посредством культурных фильтров, среди которых страна Восходящего солнца играла центральную роль. Японские мастера, которые осваивали новое искусство в Европе или учились у европейских художников, приехавших к ним в страну, стали первыми проводниками в мир европейской живописи для китайских мастеров, которые активно перенимали методы обучения западному искусству, изучали все предметы, необходимые для освоения новых техник и приемов¹¹⁰. Не случайно, возвращаясь затем на

¹⁰⁹ Уникальная живопись Фу Баоши оказала воздействие на творчество многих художников Южного Китая, в том числе Чэн Шифа, Ямин и Сун Вэньчжи.

¹¹⁰ В этом плане интересен не только опыт Китая, но и Кореи, чья художественная традиция в период поздней династии Чосон аккумулировала и перерабатывала в свою очередь как китайские, так и японские влияния,

родину, многие из них открывают изобразительные студии и школы, что способствовало прогрессу китайского искусства и художественного образования. Начиная с 1920-х гг., культурный вектор, ориентированный на восприятие западного искусства через Японию, постепенно замыкается. Этот процесс не был следствием одномоментного политического события, он вызревал на фоне целого ряда структурных сдвигов. Захват Маньчжурии (1931), последовавшая за ним эскалация насилия и, в конечном счёте, полномасштабная война 1937–1945 гг. разрушают не только дипломатические связи, но и культурный диалог между соседними государствами.

Обращаясь далее к рассмотрению коммуникативных китайско-европейских связей в сложении современной живописи Поднебесной, необходимо в первую очередь охарактеризовать роль культовой личности Ци Байши (齐白石, 1864–1957) – живописца, совершившего настоящий прорыв в формировании нового стиля. Почти вековой творческий и жизненный путь мастера в истории художественной культуры Поднебесной конца XIX – первой половины XX вв. соотносится с основными этапами и специфическими особенностями развития нового китайского искусства.

Прежде всего, отметим, что художник Ци Байши достиг больших успехов в традиционной живописи, продолжая достижения направления *вэньжэньхуа*¹¹¹. Он добился удивительной гармонии в пространстве китайской картины, в органичном синтезе и взаимопроникновении трех видов искусств –

становясь промежуточным звеном в системе межрегионального художественного обмена на рубеже XIX–XX вв. Корейская живопись испытала на себе воздействие европейских декоративных принципов (особенно через японскую графику и школу *никига*), в то же время сохранив собственную философско-поэтическую платформу. Это придаёт особое значение корейскому опыту как параллельному к китайскому пути адаптации западных образцов в условиях азиатской художественной ментальности. См. об этом: *Sullivan M.* Art and Artists of Twentieth-Century China. P. 174.

¹¹¹ Вэньжэньхуа (文人画, «живопись интеллектуалов») – направление традиционной китайской живописи. Вэньжэньхуа оформилось в VIII в. как направление, противостоящее стилю «придворной живописи» (гунтин хуа). Представители вэньжэньхуа достигали в своих работах синтеза знаний из разных областей культуры, их творчество было пронизано религиозно-философскими идеями. Среди выдающихся мастеров – Ван Вэй, Дун Юань, Вэнь Тун. В XX веке традиции вэньжэньхуа продолжили Ци Байши, Пан Тяньшоу и др. Подробнее см.: *Чердакова О.* Китайская живопись "Вэньжэньхуа" и ее значение в формировании эстетической доктрины "Бундзинга" в живописи Японии XVIII века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2010 №126. С. 276–281; *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудачков: из истории китайской живописи XVIII века. М.: ГИИ, 2000; *Шишкина Г.Б.* «Живопись образованных людей» – взгляд на истоки // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. 2023. № 11. С. 281–300; *Лю Т.* Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1) // Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 290.

каллиграфии, литературы и живописи. В западной же культуре Ци Байши увидел богатый потенциал для развития исконных китайских традиций. Как метко заключает Е. В. Завадская, «острое современное видение вечной нерукотворной природы и сегодняшних меняющихся деяний человеческих – вот эстетическое кредо старейшего мастера Ци Байши»¹¹². Хотя важно подчеркнуть, что адаптацию приемов европейского изобразительного искусства Ци Байши проводил весьма деликатно. В его работах периода 1920 – начала 1930-х гг. можно наблюдать ряд важных аспектов изменения художественного языка классических традиций, среди которых отметим: присутствие светотеневой моделировки; построение пространства через наложение легких плоских планов, которые чуть намечают глубину; удивительную тактичность в разработке среды, низкий горизонт; использование более чистого и активного цвета, иногда с декоративным звучанием (кстати, он одним из первых в Китае начал писать с натуры). В его творчестве можно усмотреть, на наш взгляд, и отголоски стилистики ар-нуво¹¹³, хотя прямого соприкосновения с искусством модерна Ци Байши не имел.

Разносторонность интересов, творческая плодотворность и философско-эстетические позиции Ци Байши не имеют равных в истории искусства Поднебесной, и он заслуженно считается ведущим мастером *гохуа* XX в., оказавшим определенное влияние на многих представителей китайской творческой интеллигенции¹¹⁴. Однако те, пусть и не кардинальные изменения в классическом стиле Ци Байши, которые отмечены выше, показывают неуклонную силу влияния западных традиций на национальное искусство и пример возможных векторов этого диалога (Илл. 20–29). Они во многом стали опорными точками, ориентирами в поисках соединения западноевропейского и национального для молодого поколения, в частности для представителей «Шторма».

¹¹² Завадская Е. В. Ци Байши. М.: Искусство, 1982. С. 280.

¹¹³ В частности, речь идет о плавности, изогнутости линий, отказа от симметрии, использовании стилизованных растительных и животных форм, характерных для живописи ар-нуво.

¹¹⁴ После 1946 г. Ци Байши начинает преподавательскую деятельность – становится профессором, а затем главой Пекинской академии изящных искусств, воспитав плеяду учеников.

Освоение нового типа живописи в рамках кросс-культурного взаимодействия, безусловно, шло через образовательные процессы и сквозь призму переосмысления происходящих перемен. В этом плане нельзя не упомянуть такую мощную фигуру как Цай Юаньпэй¹¹⁵ (蔡元培, 1868–1940) – видный китайский государственный деятель, учёный, переводчик и педагог (Илл. 30). Заняв в 1917 г. пост ректора пекинского университета, он отстаивал идею синтеза культурных и педагогических идей Китая и Запада как позитивного фактора в процессе модернизации национального образования¹¹⁶. Будучи сторонником движения «За новую культуру», он считал, что искусство должно занять в обществе то место, которое ранее занимала религия, то есть стать источником нравственных идеалов и ценностей. Его точка зрения на цель искусства была во многом традиционной, однако утверждение о том, что *духовно-эстетические ценности имеют универсальность за пределами национальных и культурных границ* – являлось революционным для того времени¹¹⁷.

Среди других прогрессивных китайских деятелей рассматриваемого периода необходимо назвать Сюй Бэйхуна (徐悲鸿, 1895–1953, Илл. 31), который считал, что лучшие традиции западноевропейской школы будут способствовать истинному развитию китайского искусства. Его контакты с западноевропейским искусством начались в Японии, когда он по гранту отправился в 1917 г. в Токио. Сразу же по возвращению Сюй Бэйхун был приглашен преподавать в Школу искусств Пекинского университета. Буквально через два года в 1919 г. при поддержке правительства он направляется во Францию, где поступает в Национальную школу

¹¹⁵ Цай Юаньпэй изучал философию в Берлине и Лейпциге с 1907 по 1912 г. и находился под влиянием Ф. Паульсена, был в Париже, встречался с Пикассо. В 1912 г. Цай Юаньпэй стал министром образования Китая и разработал планы художественного образования, создания музеев и художественных галерей. Его поддержал вернувшийся из Японии педагог и писатель Лу Синь (鲁迅, 1881–1936). С 1917 по 1926 гг. занимал пост ректора Пекинского университета.

¹¹⁶ Шумейко А.А. Роль Цай Юаньпэя в критике традиционного образования в Китае начала XX века в контексте взаимодействия культуры Востока и Запада // Амурский научный вестник. 2021. № 1. С. 81–89.

¹¹⁷ Сюй Чжунъюэ. Восхождение современного Китая. 1600–2000. Пекин: Издательство «Хоулан», 2005. 徐中约. 1600–2000 中国的奋斗. 北京: 后浪出版公司, 2005. 共 981 页.

изобразительных искусств в Париже. За время пребывания в Европе Сюй Бэйхун побывал в Германии, Бельгии, Швейцарии, Италии, где в крупнейших музеях увлечённо знакомился с произведениями великих европейских художников прошлого и современности.

С середины 1930-х гг. происходят значительные изменения политической жизни Китая, и в художественных процессах официальную поддержку получает направление реализм, основанное на европейских традициях. На почве реалистического видения Сюй Бэйхун постепенно формирует собственный стиль, дав мощный импульс последующим преобразованиям национального изобразительного искусства. Художник успешно совмещал работу тушью, весьма близкую традиционным техникам живописи Поднебесной, и создание больших академических картин маслом.

Продолжая богатые национальные традиции, Сюй Бэйхун развивает их, дополняет новыми сюжетами. «Визитной карточкой» его живописи является изображение лошадей¹¹⁸ в самом разном состоянии на фоне пейзажа и другие непривычные для традиционного китайского искусства композиции. В работах мастера исследователи отмечают гармоничное сочетание сильной и четкой линии и мягкой «лепки» формы¹¹⁹. Известно, что ведущие представители «Шторма» хорошо знали его творчество, нередко пересекались с ним в творческом и личном общении¹²⁰.

Мастер обладал педагогическим талантом и преподавал на протяжении всей жизни, воспитал целую плеяду талантливых художников¹²¹. Наброски из жизни, выполненные с натуры, становятся необходимой частью обучения

¹¹⁸ Лошадь – один из распространенных образов традиционной китайской живописи, который символизирует напор и скорость, силу и достижение задуманного.

¹¹⁹ О Сюй Бэйхуне писали многие авторы, например: *Цинь Гои*. Влияние импрессионизма на творчество Сюй Бэйхуна // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2022. № 61. С. 196–207; *Чэнь Чжэн Вэй*. Реалистический метод в творчестве китайского художника первой половины XX века Сюй Бэйхуна // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 60. С. 299–302.

¹²⁰ Наиболее тесно с Сюй Бэйхуном контактировали Пан Сюньцин, который именно по совету мастера, уехал учиться в Париж, Ни Идэ, часто пересекавшийся с ним в институте в Ухане, где они работали в одно время в конце 1930-х гг. Чдан Сянь, сооснователь «Шторма» был с Сюй Бэйхуном и Линь Фэньмяном сокурсниками во Франции.

¹²¹ Среди последователей и адептов мировоззрения Сюй Бэйхуна был художник Цзян Чжаохэ, сыгравший большую роль в становлении в становлении целого направления китайского искусства – современной тушевой фигурной живописи. См. об этом подробнее: *Лю Т.* Творческий метод китайского живописца Цзян Чжаохэ // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 6-2. С. 219–223.

живописному искусству. В учебные планы крупнейших учреждений искусства страны впервые в истории китайской художественной педагогики включил систематическую работу по наброскам из жизни и с натуры маслом по западноевропейскому образцу¹²². Теоретические публикации мастера, результаты педагогического опыта и, прежде всего, творческое наследие красноречиво подтверждают тот факт, что Сюй Бэйхун по праву считается «отцом» нового искусства в Китае (Илл. 32–36).

Возвращаясь к вопросу выстраивания европейско-китайских связей, напомним, что особой притягательной силой для китайских художников в первые десятилетия XX в. обладал Париж. Это было вполне закономерно, так как в неповторимом пространстве столицы Франции в то время можно было погрузиться в богатейший мир художественного наследия мастеров прошлого (залы Лувра, частных картинных галерей), и одновременно видеть, как свершаются основные открытия, апробируются самые оригинальные и радикальные художественные идеи благодаря уникальному конгломерату «разноголосых» творческих сил со всех уголков мира.

Одним из наиболее ярких представителей изучаемого нами объединения «Шторм» был в свое время мастер Линь Фэнмянь (林风眠, 1900–1991), который обучался в Париже искусству одновременно с Сюй Бэйхуном. В дальнейшем его преподавательская деятельность являлась не менее плодотворной, чем у «отца» нового китайского искусства. При поддержке Линь Фэнмяня в 1928 г. начала свою работу Китайская академия искусств. В освоении западноевропейских традиций художник был последователен не только в собственном творчестве, но и в теоретических высказываниях: он написал несколько десятков искусствоведческих статей, много переводил с европейских языков на китайский. Творчески трансформируя все, что было

¹²² После образования КНР в 1949 г. и до своего ухода из жизни Сюй Бэйхун занимал пост ректора Центральной академии изобразительных искусств в Пекине, являлся Председателем Всекитайской ассоциации деятелей литературы и искусства, что говорит о высоком общественном признании его заслуг. См.: 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.

усвоено им в Париже и Германии, мастер создал хорошо узнаваемый стиль, став «пионером» современной китайской живописи, «опылённой» западным искусством. Фовистами и импрессионистами (особенно Клодом Моне) Линь Фэнмянь вдохновлялся на раннем этапе своего творчества. В зрелый период он выработал свою характерную манеру письма: фигуры девушек на его картинах кажутся легкими, музыкальными, контуры плавными и гибкими. Увлечение темой красавиц связывает творчество художника с японской гравюрой, однако женский образ трактуется им в китайском стиле¹²³.

В искусстве Линь Фэнмяня можно усмотреть также влияния группы Наби, символистов. Художник, ассимилировав опыты европейских мастеров, привез в Китай эти идеи и формы. К сожалению, весомая часть наследия Линь Фэнмяня была утрачена, потому что его работы (как и многих других авторов) уничтожались в период японско-китайской войны (1937–1945), а затем в годы «Культурной революции» (1966–1976), после окончания которой он эмигрировал в Гонконг. При этом сохранившиеся композиции Линь Фэнмяня в истории новой живописи Поднебесной занимают совершенно уникальную страницу, показывая ярко индивидуальное преломление модернистских традиций западного искусства начала XX в., демонстрируя гармоничное сочетание приемов китайской и европейской живописи (Илл. 37–43).

Характеризуя художественные процессы Китая первой половины XX в., подчеркнем роль наиболее раннего и радикального объединения «Небесная лошадь», активно пропагандирующего западное искусство, о котором уже шла речь в первом параграфе исследования. Решительные высказывания художников, получивших образование за рубежом, демонстрировали тот факт, что европейские влияния уже стали неотъемлемой частью китайского художественного развития, что данные процессы уже набрали силу и их невозможно изменить или отменить. Как уже отмечалось, манифест группы

¹²³ Для иконографии красавиц японской гравюры укиё-э характерна декоративная плоскостность, чёткая графическая линия, акцент на costume и бытовой атрибутике, фиксирующие социальный тип «красавицы». В интерпретации Линь Фэнмяня женский образ теряет этнографическую конкретику и приобретает метафорический характер, но в то же время сохраняет поэтичность китайской «живописи красавиц» (мэйжэньхуа) как символической визуализации культурного идеала женской красоты и добродетели.

создал художник Лю Хайсу, в котором он бескомпромиссно призывает писать «в духе времени». И это неудивительно, ведь он постигал мастерство в Германии и Франции, где сумел лично пообщаться с П. Пикассо и А. Матиссом, много раз посещал Японию, проводил там персональные выставки, имевшие большой успех.

Лю Хайсу был неординарным художником и человеком. Уже в 17 лет вместе с друзьями он открывает первую специализированную художественную школу в Шанхае, ориентированную на европейские стандарты. Это был только 1912 год, когда их прогрессивные идеи ещё не имели такой общественной поддержки, как после событий «4 мая». В первое время число студентов в школе было исчезающе мало: «Самое большее – человек 15–16 в год, а бывало и всего по 3–4 человека, такая стояла тишина...» – вспоминал позже Лю Хайсу в своей статье, посвященной обзору десятилетней деятельности школы¹²⁴. Тем не менее малочисленная группа единомышленников занималась с невероятным подъемом. В тесных помещениях школы они вместе увлеченно искали и пробовали новое в искусстве, чувствуя «исключительное духовное родство» и испытывая «необычайную радость сердцем». Лю Хайсу с теплотой отзывался о студентах школы, называя их «высокоморальными, благородными юношами, полными дружеского духа, энергии и горячего интереса, не позволяющего им терять ни минуты». На фоне всеобщей погони молодежи того времени за легким успехом – карьерой или богатством (вскоре после Синьхайской революции повсеместно открывались юридические и политические школы, куда молодые люди «ломались, словно на биржевые спекуляции») – решение этих немногих посвятить себя искусству вызывало у Лю Хайсу глубокое уважение. Он называл первых учащихся школы «добрыми семенами, из которых в будущем вырастет могучее дерево китайского искусства»¹²⁵.

Среди главных принципов работы школы Лю Хайсу провозгласил

¹²⁴ Лю Хайсу. Десятилетие Шанхайского художественного училища: ретроспектива // Шисинь синьбао. 1922. Рубрика «Сюэ дэн». 刘海粟: 上海美专十年回顾 时事新报·学灯.1922.

¹²⁵ Там же.

следующие: «Во-первых, мы намерены развивать присущее Востоку традиционное искусство, одновременно постигая глубинную сущность западного искусства; во-вторых, мы хотим исполнять свой долг по распространению искусства в нашем жестоком, бездушном и уныло-сером обществе, ибо мы верим, что искусство способно облегчить страдания китайского народа и разбудить его от спячки; в-третьих, хотя у нас нет больших академических знаний, мы уверены в своей искренности в стремлении изучать и пропагандировать искусство»¹²⁶. Одним из первых в Китае он начинает писать обнаженную натуру и использовать постановки с обнаженными моделями в процессе обучения согласно западным методикам. Это было тогда «неприлично смело», за что консерваторы называли Лю Хайсу «предателем» искусства.

Яркий художник, который довольно уверенно смог соединить национальную традицию, японские приемы и европейские течения, особенно увлекался Ван Гогом и Сезанном, содействовал развитию экспрессионистского стиля для революционизирования художественного образования в Китае. Poleмика вокруг этих идей и экспозиций была очень широкой¹²⁷, однако, к сожалению, сохранилось не так много произведений того времени. Работал Лю Хайсу и в манере, близкой традиционной китайской. Считая гору Хуаншань своим «учителем и другом», он часто писал её¹²⁸. Хотя в китайской манере художник часто использовал нетрадиционные

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ См. *Ли Чао*. История шанхайской масляной живописи. Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 1995. С. 67. 李超:《上海油画史》,上海人民美术出版社 1995年版.67页

¹²⁸ Хуаншань – один из крупнейших горных хребтов в Китае. Согласно легенде, здесь обитал Жёлтый император Хуан-ди (黃帝, считается первопродком всех китайцев), который искал секрет бессмертия. Эта история сделала Хуаншань священным местом для даосов. В целом горы в пейзажной живописи Поднебесной являются главным объектом изображения. Это связано с тем, что сакральный статус горы «уходит корнями в мифологию, к священной горе Куньлунь, соединяющей Небо и Землю, являющейся “обителью бессмертных” (даосским раем)» (См. об этом: *Сяопэй Л.* Образ горы в китайской пейзажной живописи шань-шуй в свете концепций даосизма и «пространственного искусства» // *ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского. 2022. № 3. С. 77*). Хуаншань стала для Лю Хайсу любимым природным и культурным пространством, источником вдохновения и главным объектом его многолетней практики кисти и туши. В принадлежащем ему свитке Шитао «Виды Хуаншаня» содержалась автографическая надпись: «Хуаншань – мой учитель, я – друг Хуаншаня. В моём сердце всякая вещь – и Хуаншань есть в каждой». Именно этот тезис о превращении горы из наставника в собеседника определил духовное отношение Лю Хайсу к природе. Для него Хуаншань стала психологическим символом: крутые пики и облачные «моря» отождествлялись с его собственной непокорностью и устремлённостью вверх. (См. об этом:

подходы. Например, Лю Хайсу был одним из основателей техники «поцай» – создание бесконтурного пейзажа путем разливания красок (Илл. 44–51).

Для объективности картины художественной жизни Китая отметим, что одновременно существовали обратные процессы, направленные на противостояние западным влияниям. Так, в 1920 г. Чэнь Хэнкэ (陈衡恪, 1876–1923, также Чэнь Шицзэн 陈师曾) создает «Общество по изучению китайской живописи» («Чжунго хуасюэ яньцзюхой»). Его деятельность была обращена на сохранение и популяризацию национального наследия, что выражалось в проведении выставок, в формировании коллекций ведущих представителей традиционного искусства, в теоретическом переосмыслении национальной культуры. В историю искусства Поднебесной также вошло общество «Друзья зимы» («Дун ю»), которое издавало в 1920-е гг. журнал, публикующий статьи о Ци Байши, репродукции его произведений, подборки стихов. Однако идеи обновления изобразительного языка уже прочно укрепились в сознании китайской творческой интеллигенции: художники страстно искали нового, неизведанного на путях реформирования национального искусства.

Подведем некоторые итоги:

В процессах сложения современного искусства Китая Шанхай, безусловно, сыграл важнейшую роль, став в силу геополитической ситуации точкой притяжения, консолидации большого количества творческих сил, которые осуществляли прорыв в «новый мир». Именно здесь, где «Восток встречается с Западом», раньше всего формировались и полномасштабно реализовывались идеи по модернизации художественной культуры и образования. Большое значение в начале XX в. для сложения «нового формата» живописи Китая имели тесные контакты (творческие и образовательные) с Японией, которая начала освоение европейских традиций в изобразительном искусстве намного раньше, в результате реформ Мэйдзи. Здесь происходило весьма интересное взаимовлияние,

опосредованное заимствование, реализующее концепцию «мозаичных» культурных типов (по М.В. Гришину). В результате китайские художники на начальном этапе усваивали европейские приемы, во многом уже обогащенные японским мировосприятием.

Подчеркнем, что способ заимствования западноевропейской традиции в Поднебесной через Японию уникален тем, что страна Восходящего солнца ко времени непосредственного приобщения китайской интеллигенции к европейскому искусству прошла опыт интегрирования западной и восточной традиции, когда остро встала проблема самоидентичности, сохранения национальных особенностей в условиях тотального насаждения западной культуры¹²⁹. Через примеры развития искусства японских мастеров в Китае качественно переосмысливались возможности объединения западных и восточных техник, пути развития основных жанров – пейзажей, натюрмортов и т. д. Важно, что происходило «смягченное» усвоение приемов и направлений, так как художники Поднебесной усваивали европейские тенденции, во многом уже переработанные японскими мастерами. В то же время, в различных трансформациях китайское искусство первых десятилетий XX в. сохраняло в той или иной мере специфику национального языка, мировоззренческие понятия гармонии, вечности, красоты, потребность выражения идеальной реальности. Данные процессы можно охарактеризовать с помощью культурологической модели «внешний импульс – внутренняя реакция – структурная интеграция», выдвинутой Чжэн Гуном, одним из первых исследователей в современном Китае, начавших изучение процессов модернизации искусства Поднебесной в начале XX столетия¹³⁰.

К 1920-м гг. процессы европеизации в живописи Китая быстро набирали силу. Важным фактором в этом плане стали прямые поездки китайских

¹²⁹ Окакура Какудзо (冈仓觉三, 冈仓天心 1863–1913), ученик и продолжатель идей Феноллозы, к концу XIX в. фиксировал в Японии тревожную тенденцию: «Эта мода привела к тому, что люди почти слепо почитают всё западное. <...> массово внедряют различные западные культуры в свою жизнь, а ещё более часто имитируют их с удивительной скоростью...». *Стэнли-Бейкер Дж.* История искусства Японии. С. 210.

¹³⁰ *Чжэн Гун.* Эволюция и движение: Модернизация китайского искусства: диссертация. Ханчжоу. Китайская академия искусства, 2000.

художников в Европу, учеба в Париже, посещение музеев, выставок, галерей ведущих европейских столиц. Попытки преодолеть национальную замкнутость искусства, найти художественные формы, отвечающие современным вызовам и новому мироощущению, соответствующие формированию новых аспектов мировоззрения китайской нации, становятся основой творческих поисков лучших китайских художников. Вместе с тем в первые десятилетия XX в. (и в дальнейшем) успешно существовала и развивалась традиционная живопись гохуа, обогащенная западными веяниями.

Таким образом, можно утверждать, что в условиях многовекторных художественных процессов, творческих экспериментов, происходящих в изобразительном искусстве Китая первой половины XX столетия, шанхайское объединение «Шторм» приобретает особое значение как яркий «продукт эпохи», интеллектуально-художественная инициатива, сыгравшая свою, значимую роль в революционном переосмыслении живописной практики того времени.

Во-первых, это был проект, осознанно ориентированный не на Японию, а на Европу. Если японская модель предполагала адаптацию европейских техник к восточной традиции, то художники «Шторма» делают шаг дальше: они стремятся вписать китайскую живопись в европейскую систему, не растворяясь в ней, но и не оставаясь на «периферии».

Во-вторых, освоение западной культуры шло по разным направлениям: «штормовцы» активно использовали всё богатство фовистских, кубистических, импрессионистических и постимпрессионистических приемов, но в то же время формировали собственный изобразительный язык, *синтезирующий западные и китайские национальные компоненты*. Они демонстрируют возможность соединения элементов европейского модернизма с задачей формирования национального художественного кода, что стало одним из ведущих посылов шанхайского общества.

В-третьих, члены «Шторма», как и многие ведущие мастера этого периода, не замыкались на решении собственных творческих задач, активно

проявляли себя в публичном пространстве, педагогической и организационной деятельности, в разнообразных художественных мероприятиях, теоретическом осмыслении своей деятельности. Всё это способствовало плодотворной передаче актуальных веяний молодому поколению и сложению нового типа изобразительного искусства в достаточно краткий исторический период, что будет подробно раскрыто в последующих главах данного исследования.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО «ШТОРМ»: ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Художественная деятельность «Шторма» охватывает широкий спектр процессов: от формирования изобразительного языка нового типа до создания образовательно-просветительской платформы, от организационной автономии до развитой критической рефлексии. Поэтому задача данной главы – не просто зафиксировать хронологию и фактологию существования объединения, но проследить его динамику, рассмотреть идейно-эстетическую платформу и внешние связи.

Всесторонний анализ деятельности шанхайской группы требует привлечения широкого круга источников¹³¹ – научных трудов, воспоминаний участников, критических статей, позволяющих представить объединение «Шторм» как передовую лабораторию художественной и культурной трансформации.

Отдельный интерес представляет сравнение «Шторма» с другими шанхайскими группами, действовавшими в тот же период, в частности, обществом «Байчуань». Это позволяет понять не только особенности эстетической программы «Шторма», но и очертить поле идейной и художественной конкуренции, в которой развивалось объединение.

¹³¹ Основными материалами стали воспоминания организаторов шанхайского художественного общества «Шторм» и непосредственного его участников. Также привлекались сведения из заметки «Краткая история “Шторма”», напечатанной в пятом выпуске журнала «Искусство» (艺术旬刊) и других опубликованных в нем аналитических статей, статьи из других шанхайских изданий того времени, а также эссе Ни Идэ «Группа “Шторм”», статьи и мемуары Пан Сюньцина. Для изучения визуального ряда (многие работы участников выставок общества «Шторм» на сегодняшний день, к сожалению, утрачены) информацию частично удалось восстановить по репродукциям трёх художественных изданий тех лет: «Искусство» (艺术旬刊), «Полумесячник эпохи» (или «Живопись эпохи», 时代绘画) и «Ляной хуа Бао» (良友画报, «Хороший друг»).

2.1. «Шторм»: история формирования и функционирования

Как уже отмечалось, предшественником «Шторма» было общество «Таймэн» под руководством Пан Сюньциня, которое просуществовало менее года, но выступило своего рода плацдармом для будущих дерзаний и новаторских идей. Буквально сразу после разгрома «Таймэна» властями, в 1931 г. в Шанхае оформляется модернистское общество «Шторм» – первое в истории живописи Китайской Республики объединение, консолидировавшее творческие силы специалистов разных сфер искусства, которые 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 и художественной критики.

Идейными лидерами и организаторами «Шторма» стали художники Пан Сюньцин (庞薰琹, в русском написании также Пан Сюньцин, 1906–1985) и Ни Идэ (倪貽德, 1901–1970), получившие образование во Франции и Японии. К ним примкнули другие прогрессивные деятели: художники, искусствоведы и критики (всего 18 человек, см. Приложение В). Некоторые из них были уже хорошо знакомы китайской публике по участию в выставках современного искусства и публикациям в прессе, однако именно создание официального общества дало им возможность заявить о себе сплоченным фронтом.

«Штормовцы» поставили перед собой задачу ввести в изобразительный язык Китая стилистику абстракционизма, дадаизма, кубизма, сюрреализма, фовизма, футуризма и других направлений европейского искусства. Эти творческие эксперименты, почерпнутые художниками на Западе, должны были «встряхнуть» отечественные традиции живописи, насытить её новой стилистикой, расширить жанрово-тематическую сферу и технические методы.

Для начала восстановим хронологию формирования и деятельности общества «Шторм», систематизируя и уточняя информацию, рассредоточенную в разных источниках.

1930 г. В январе Пан Сюньцинъ возвращается из Парижа в Китай. Несколько месяцев он работает преподавателем рисования в начальной школе в своем родном городе Чаншу. В сентябре Ни Идэ возвращается из Гуанчжоу в Шанхай, где начинает преподавать западную живопись в частной художественной школе. Осенью Пан Сюньцинъ приезжает в Шанхай, где организовывает группу «Таймэн», которая вскоре подвергается репрессиям со стороны властей Китая.

1931 г. Ни Идэ получает должность профессора западной живописи в художественной школе в Учане, а также становится главным редактором журналов «Искусство» и «Шахта». 23 сентября на встрече в шанхайском ресторане «Мэйюань» художники Пан Сюньцинъ, Ни Идэ, Чэнь Чэнбо, Цзэн Чжилиан и Чжоу Дуо проводят первое собрание, посвящённое учреждению ассоциации «Шторм»¹³². Пан Сюньцинъ в своих воспоминаниях восстанавливает события этого исторического для них вечера:

«Под темным светом лампы, в тягостной атмосфере родилось общество “Шторм”. Первая обсуждаемая тема касалась целей художественного движения. Бернард Шоу говорил: “Всё искусство – это пропаганда”. Хотя эту фразу нельзя принимать безоговорочно, мы также не могли отрицать её частичную правду. Тогда, осознавая национальный и государственный кризис, мы пришли к выводу, что стране необходимы усилия в строительстве, а это требует творческого и независимого духа. Поэтому мы решили пропагандировать дух творчества. Название “Шторм” было выбрано для выражения желания вырваться из пут и вялости, охвативших наше общество»¹³³.

Буквально сразу же после этой встречи Пан Сюньцинъ и Ван Цзююань совместно арендовали помещение на пересечении улиц Любаньлу и Майсайэртилу, где ими была организована художественная мастерская.

¹³² В разных источниках (воспоминаниях непосредственных участников встречи) дата привязана либо к 18-му, либо к 23 сентября. Можно констатировать, что упомянутое событие произошло в сентябре 1931 г.

¹³³ Пан Сюньцинъ. Так я прошёл этот путь. Пекин: Изд-во «Саньянь», 2005. С. 121. 庞薰琹就是这样走过来的, 三联书店, 2005年. 121页.

Пространство задумывалось не только как место индивидуальной работы, но и как педагогическая площадка для формирования нового поколения художников. Обучение в мастерской вскоре приобрело регулярный характер: к занятиям присоединялись студенты из разных учебных заведений Шанхая (прежде всего художественная специализированная школа), привлечённые как личными рекомендациями, так и активной просветительской деятельностью старших наставников, их публикациями, лекциями в художественных кругах Шанхая. Одновременно с этим Пан Сюньцинъ продолжил преподавать западную живопись в художественных школах «Чанмин» и «Синьхуа» в качестве приглашённого профессора, что способствовало расширению сферы его личного влияния.

1932 г. 6 января Пан Сюньцинъ, Ни Идэ, Лян Байбо, Дуань Пинъю, Чэнь Чэнбо, Ян Тайян, Ян Цюжэнь, Цзэн Чжилиан, Чжоу Ми, Дэн Юньти, Чжоу Дуо и Ван Цзиюань (всего 12 человек) провели вторую встречу. На собрании обсуждались Устав, организация выставки и выборы руководящего органа. Членами правления стали Пан Сюньцинъ, Ван Цзиюань, Ни Идэ. В апреле на третьем собрании было принято решение о проведении выставки в октябре. На этой встрече в доме Лю Хайсу обсуждалась официальная организация общества. Были избраны члены комитета по созданию устава, включая Лю Хайсу, Ван Цзиюаня, Чжан Жогу, Ни Идэ, Фу Лэя и Пан Сюньциня.

Ни Идэ подготовил текст официального «Манифеста ассоциации»¹³⁴, отразивший художественную и психологическую атмосферу того времени. Центральная идея документа была сформулирована бескомпромиссно:

«Мы ощущаем, как воздух вокруг нас стал удушающе неподвижным. Посредственность и заурядность окружают нас со всех сторон. Куда исчезли гении художественного творчества? Куда исчезла наша славная история? Весь наш мир искусства сейчас просто в упадке и болезни. Мы больше не можем жить в такой безвоздушной обстановке. Время очнуться,

¹³⁴ Вопрос об авторстве манифеста «Шторма» до сих пор остается дискуссионным. Мы считаем, что он создавался совместно с Фу Лэем, который имея большой опыт и литературный талант, вероятно, осуществил значительную редактуру и доработку текста.

с бурей страсти и холодным разумом, чтобы создать наш мир цветов, линий и форм. Мы убеждены: живопись – это не копия природы, не механическое воспроизведение мёртвых форм. Мы отвергаем старые шаблоны, старые цвета и безжизненные приемы. С начала XX века в европейском искусстве возникли знаковые сдвиги: крик диких фовистов, декомпозиция формы у кубистов, неистовство дадаизма, мечтательная иррациональность сюрреалистов, всё это стало импульсом для художественного переосмысления. Мы должны использовать новые методы, чтобы выразить дух новой эпохи. В мире китайского искусства XX века также должна появиться новая погода»¹³⁵.

Первого августа художественное объединение «Шторм» объявило о своем создании, что ознаменовало собой переход от неформальных встреч к целенаправленной организационной работе. В качестве основной задачи общества было заявлено «сохранение национальной культуры и отражение духа времени». С сентября начал издаваться журнал «Искусство», главным редактором которого стал Ни Идэ. 15 октября прошло открытие Первой выставки «Шторма» в Шанхае, на которой было представлено более 50 произведений.

1933 г. В июне прошла выставка работ на Китайской промышленно-художественной ярмарке в Шанхае, где участвовали многие члены общества. 14 октября состоялась Вторая официальная выставка «Шторма» (Илл. 52). Она активно освещалась не только в художественных журналах, но и центральной прессе, вызвав острую полемику. После выставки Ван Цзиюань покинул «Шторм» и присоединился к группе «Байчуань» (百川画会).

В декабре «штормовцы» открывают свою художественную студию. Её руководство осуществляли Пан Сюньцин, Ван Цзиюань, Ни Идэ и Чжан Сян. Можно констатировать, что к концу 1933-го в Шанхае сложилось сплочённое

¹³⁵ Ни Идэ. Художественная сцена: раньше и теперь // Искусствоведческие труды Ни Идэ. Ханчжоу: Изд-во Академии изящных искусств Чжэцзяна, 1993. 倪貽德: 画坛今昔, 美术论集 (林文霞编), 浙江美术学院出版社. 1993年10月版 125页.

ядро группы «Шторм».

1934 г. 15 сентября Ни Идэ провёл свою первую персональную выставку. С 10 по 17 октября прошла Третья официальная выставка «Шторма» в Шанхае, имевшая большой резонанс. Она ещё более отчётливо заявила о разрыве с академическими нормами, господствовавшими в официальной художественной среде того времени.

1935 г. 10 октября состоялась Четвёртая выставка группы, на которой были представлены работы практически всех участников коллектива. Экспозиция, несмотря на заметно более камерный масштаб (и слабый отклик зрителей) по сравнению с предыдущими мероприятиями, позволила проследить индивидуальный рост мастеров и всё большее расхождение в художественном языке и идейных установках. Четвёртая выставка «Шторма» стала не только финальной в хронологическом отношении, но и символически обозначила завершение активной фазы существования объединения. К этому моменту внутренние и внешние противоречия, накапливавшиеся в течение нескольких лет, достигли критической точки. Кроме того, отсутствие постоянного финансирования, размытость целевой аудитории и ограниченность выставочной инфраструктуры усиливали ощущение изоляции. В результате на общем собрании в конце 1935 г. было принято решение о роспуске объединения.

Таким образом, история художественного общества «Шторм» завершилась после четырёх лет напряженной, интенсивной работы. В символическом названии группы оказалась заключена важнейшая миссия её учредителей – произвести революцию в «затхлом море» китайского искусства, «поднять бурю» в «застывшей» художественной жизни Поднебесной, чтобы вывести её на новый этап развития. При этом участники «Шторма» подходили к национальному наследию не как к объекту разрушения, а как к источнику переосмысления и обновления, считая, что в обратном случае это наследие обречено превратиться в мертвый музейный экспонат. В этом контексте характерные черты «Шторма», на наш взгляд, наиболее выпукло выявляются

в сравнении с параллельно существовавшим объединением «Байчуань».

Напомним, что группа была основана в 1932 г., по инициативе в том числе «штормовцев» Ван Цзицюаня и Ни Идэ. «Байчуань» представляла собой важное звено в ряду художественных групп 1930-х годов: не противопоставляя себя модернистским декларациям «Шторма», она стремилась найти «срединный путь» между современностью и традицией. На первоначальном этапе можно говорить о частичном пересечении их участников и тематики. Однако начиная с 1934 г. отношения между обществом «Шторм» и группой «Байчуань» приобрели отчётливо противоречивый характер в художественном плане.

Так, в творчестве многих «штормовцев» – Пан Сюньциня, Чжан Сяня, Дуань Пинъюя – начинается существенная трансформация изобразительного языка, наблюдаются попытки рефлексии над современной городской реальностью, индустриализацией, отчуждением. «Байчуань», возглавляемый Ван Цзицюанем (Илл. 53), напротив, последовательно уходил от радикализма «Шторма» к синтетическому традиционализму. Ван высказывал опасения, что избыточное увлечение западной техникой губительно, так как «разрушает внутреннюю гармонию китайского взгляда на образ», и призывал к «возвращению каллиграфической линии»¹³⁶. На практике это означало усиление интереса к технике *гохуа*, интерпретированной «байчуаньцами» в русле современной тематики: сцен городского быта, образов урбанизированного Китая, но при этом берегающей характерный «восточный дух» в построении композиции, в каллиграфической линии и цветовой драматургии.

Постепенно обозначился и организационный разрыв. Если в 1932–1933 гг. между «Штормом» и «Байчуанем» ещё сохранялись общие пространства, например, Шанхайский художественная специализированная школа, то к 1934 г. оба объединения опирались на принципиально разные

¹³⁶ Ван Цзицюань. Наша работа должна быть посвящена всему человечеству // Искусство. Ежемесячник. 1922. Январь. С. 2. 王济远: 我们的工作, 应献给全人类, 艺术月刊一月 2 页, 1922 年 1 月. 2 页.

ресурсы. «Шторм» получал поддержку со стороны редколлегии журнала «Искусство» (Илл. 54), последовательно отстаивавшего идеи прогресса. «Байчуань» же сотрудничал с более консервативными культурными институциями – «Живопись Шанхая» (上海美术) и литературные приложения газеты «Шэньбао» (申报), ориентированные на синтез с традицией.

К 1935 г. антагонизм идейно-эстетических установок двух групп достиг кульминации. Так, на четвёртой выставке «Шторма» доминировали абстрагированные композиции, драматические портреты, близкие к фовистской и экспрессионистской манере, с внутренней напряжённостью и выраженной деформацией формы. Напротив, экспозиция «Байчуаня» в зале Тяньхуа в том же году была драматургически выстроена как возвращение к национальной живописной лирике: утонченные пейзажи тушью, камерные натюрморты, тематически связанные с китайским художественным наследием, демонстрировали сдержанную «интонацию» и продолжение многотысячелетней каллиграфической традиции.

На наш взгляд, суть взаимоотношений этих групп наиболее точно сформулировал искусствовед Ли Чао, который пишет, что к середине 1930-х годов речь на китайской арт-сцене уже шла не просто о художественном споре, а о «формировании двух эстетических моделей», каждая из которых по-своему отвечала на вызовы эпохи. Если «Шторм» видел путь обновления в формальном разрыве с устоявшимися канонами, то «Байчуань» стремился к «мягкой реконфигурации» традиции, сохраняя её знаковую систему и ментальные коды¹³⁷. В продолжение мысли исследователя скажем, что в исторической перспективе параллельное существование столь разных по мировоззрению обществ помогло выстроить сбалансированное поле художественного поиска, где между модернистской деконструкцией и неоконфуцианской реконструкцией шёл важнейший диалог о судьбе

¹³⁷ См. об этом: *Ли Чао*. Неистовая страсть: общество «Шторм» и предвестие модернистского искусства. Шанхай: Издательство «Цзинсю Вэньчжан», 2008. 李超.: 狂飙激情: 决澜社与现代主义艺术先声[M]. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2008. 232 页.

китайского искусства в XX в.

В обсуждении ограниченных временных рамок официальной деятельности «Шторма» необходимо отметить следующие моменты. После Маньчжурского инцидента 1931 г. и Шанхайского сражения в январе 1932 г. (Инцидента 28 января)¹³⁸ (Илл. 55), когда японская армия вторглась в район Чжабэй, начался новый этап милитаризации национальной повестки. Интеллектуальная и художественная среда Шанхая оказалась в положении двойного давления: с одной стороны, колониальные влияния усиливали западный вектор в культуре; с другой, рост антияпонских настроений активизировал поиски национальной идентичности. Искусство в итоге оказалось каналом, через который формировалось новое гражданское сознание – не столько по приказу государства, сколько в эстетических жестах культурного самовыражения¹³⁹. В условиях нарастания патриотических настроений часть китайского общества считала «воспевание» западного искусства во время национального бедствия легкомысленной затеей. Более того, измученные гражданским противостоянием, безработицей, голодом и отчаянием, на модернистские поиски общества «Шторм» зрители стали реагировать порой не просто холодно, но и враждебно.

Безусловно, такой напряженный историко-политический фон послужил немаловажным дополнительным фактором того, что в 1935 г. общество «Шторм» фактически прекратило своё существование. Некоторые участники уехали за границу или переключились на преподавание, другие продолжили работу индивидуально. Однако для нас важно следующее. Несмотря на кратковременность существования, «Шторм» сыграл роль мощного

¹³⁸ Так называемое «Событие 28 января» (一·二八事变), или «Первое сражение за Шанхай», разразившееся в 1932 г., представляет собой не просто один из эпизодов китайско-японского конфликта, но и поворотный пункт в истории становления современного китайского государства. К началу 1930-х гг. Шанхай стал воплощением китайской модернизации. Именно поэтому нападение Японии на Шанхай носило не только военный, но и символический характер – это была попытка разрушить «витрину» национального развития. События в Шанхае стимулировали важные процессы в политико-культурной динамике страны, а именно – произошёл сдвиг в общественном восприятии национальной идентичности. Печатные издания, агитационные художественные проекты, пресса и художественные объединения – все они стали инструментами национальной консолидации.

¹³⁹

катализатора: своей деятельностью группа ясно продемонстрировала, что китайские живописцы способны воспринимать и творчески перерабатывать самые радикальные художественные тенденции.

Можно констатировать, что членами «Шторма» были использованы все возможные формы активизации современного им художественного процесса, а именно: формальный эксперимент, культурный синтез с традициями, разнообразие популяризаторских мероприятий для китайского общества (лекции, диспуты, публикации и др.). Опыт «штормовцев» во многом предвосхитил развитие китайского искусства второй половины XX в.

2.2. Выставочная деятельность «Шторма»

В данном параграфе систематизируем и проанализируем имеющиеся на сегодняшний день материалы о четырех выставках шанхайского объединения «Шторм». Для реконструкции художественных событий были использованы сведения, оставленные непосредственно участниками общества, статьи тех лет по художественной критике, в том числе архивные данные.

Первая выставка (Илл. 56) «Шторма» была организована 15 октября 1932 г. в здании Китайского академического общества. Выбор места не был случайным – здание, которое находилось в самом центре города, являлось в 1930-е местом творческих встреч китайской творческой интеллигенции: здесь проходило регулярное общение художественных групп, проводились различные мероприятия. Вместе с тем арендная плата была не так высока, поэтому симптоматично, что своим дебютным экспозиционным пространством «штормовцы» выбрали именно Китайское академическое общество¹⁴⁰.

Экспозиция включала в себя более 50 работ как членов «Шторма», так и некоторых приглашённых в качестве гостей местных художников, разделявших идею о необходимости кардинального обновления китайского

¹⁴⁰См.: Лю Т. История деятельности китайского художественного общества «Шторм» // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2023. № 2(26). С. 22–30.

изобразительного искусства. Эта практика демонстрирует попытку «Шторма» уже с начальных шагов выйти за рамки замкнутого кружка и позиционировать себя как открытую художественную платформу нового типа, претендующую на формирование эстетической и идеологической нормы.

Первая выставка совпала с публикацией официального манифеста «Шторма» (Илл. 57), который уже функционировал в общественном пространстве¹⁴¹, демонстрируя не только формальный разрыв с традицией гохуа и европейского академизма, но и открыто артикулируя пафос «эпохи духа», эстетики субъективности и художественного эксперимента. Таким образом, выставка приобрела характер художественно-политического жеста, сопряжённого с отказом от репрезентативного и иллюстративного изображения в пользу экспрессивного и символического. Известно, что среди экспонатов было несколько полотен Ван Цзюаня: «Обнаженная», «Пейзаж», «Сентиментальная музыка», «Плетеный стул», «Портрет», «Так по-парижски», «Гнев», «Кафе», а также «Портрет» Ни Идэ, «Две обнаженные женщины» Ян Тайяна, «Укрытие» Ян Цюжэня, «Женщина с цветами» Чжоу До, «Натюрморт» Чжан Сяня и др.

Современники впоследствии отмечали, что появление экспозиции было подобно «яркому цветку, который распустился в тишине» послевоенного города¹⁴² (имеются в виду «События 28 января»). Не случайно почти всё шанхайское художественное сообщество, среди которых были именитые мастера, пришло на выставку «Шторма», что отмечалось в местной прессе: «Вчера, только в первый день открытия выставки ее посетило более 500 зрителей» – сообщали «Шанхайские новости»¹⁴³. Для организатора и лидера общества Пан Сюньцина экспозиция стала личным

¹⁴¹ Можно говорить о том, что Манифест был специально обнародован до начала выставки, чтобы подготовить публику. Его официальный источник: Манифест общества «Шторм» // Искусство. 1932. Т. 1, № 5 (октябрь).

¹⁴² Чжэнь Баои. Краткий экскурс движения западной живописи в Китае // Шанхайский художественный ежемесячник. 1942. № 6. 陈抱一: 洋画运动过程记略, 上海艺术月刊 1942 年第 6 期.

¹⁴³ Первый день на выставке Пан Сюньцина // Шанхайские новости. Шанхай, 1932. 09.16 № 105. С. 4. 庞薰 棻: 画展第一日, 申报·本埠新闻. 1932 年 9 月 16 日. 4 页.

профессиональным триумфом¹⁴⁴. Критики назвали его творчество грандиозным: «Сюй Бэйхун приезжал в Шанхай из Нанкина, чтобы посмотреть на выставку общества “Шторм”. Увидев картины Пан Сюньциня, он обменялся с ним мнением, они долго разговаривали»¹⁴⁵.

Полотна «штормовцев» наглядно отразили разные стилистические направления западного искусства, при этом каждая творческая индивидуальность ярко выражалась в собственных устремлениях. Критик группы Фу Лэй (傅雷, 1908–1966) (Илл. 58) в своей статье, опубликованной в газете «Шэньбао», писал: «Качество работ, представленных на выставке, беспрецедентно для отечественного изобразительного искусства. Среди мастеров есть те, кто тяготеет к неоклассике; те, кто находится под влиянием фовистов; те, кто выражает восточное настроение; и те, кто стремится к сюрреалистическому духу»¹⁴⁶. Однако такая стилистическая плюралистичность, проявленная уже в первой экспозиции, во многом предопределила будущую непрочность коллектива художников.

Вторая выставка объединения открылась 14 октября 1933 г. в помещении Мирового клуба, расположенного на улице Фукайсэнь. Выбор площадки вновь не был случайным: клуб, находившийся в стороне от административных центров, но вблизи интеллектуальной инфраструктуры города, предоставлял участникам достаточную степень автономии при относительно низкой арендной плате. Благодаря усилиям Ван Цзицюаня помещение было оперативно согласовано, и выставка смогла открыться в заявленные сроки.

Зрители познакомились с «Пейзажем» Дуань Пиню, «Без названия» Чжоу До, «Натюрмортом» Ян Тайяна, «Пейзажем Ханчжоу» Чжоу Чжентая, «Пейзажем» Ван Цзиюаня и др. Работы учредителей и идеологов «Шторма»

¹⁴⁴ Открытие Первой выставки «Шторма» совпало со временем проведения первой персональной выставки Пан Сюньциня, начавшей свою работу 10 сентября (об этом подробнее в 1-м параграфе III главы работы).

¹⁴⁵ Юань Юньи. Пан Сюньцин. Пекин: Прикладное искусство Пекина, 1995. С. 81. 袁韵宜:《庞薰琹》,第81页,北京工艺美术出版社1995年月出版.81页.

¹⁴⁶ См. об этом: Фу Лэй. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 2. Пекин: Саньянь, 2001. 傅雷: 傅雷全集(共20卷),第2卷,北京:三联书店,2001年:共316页.

на этой экспозиции демонстрировали их основные художественные предпочтения и искания. Картины Пан Сюньциня «Композиция» и «Механизм» явно отсылали к конструктивистским приемам, показывали влияние Фернана Леже. Работы Чжан Сяня также тяготели к конструктивизму, но более декоративного плана. Ни Идэ представил в основном портретные композиции, в сдержанном фовистском ключе.

Даже сам характер экспозиции указывал на ориентацию «Шторма» на западные принципы организации подобных мероприятий. Выставочное пространство было построено по принципу горизонтального размещения работ с постепенным усилением цветовой и композиционной плотности, что резко контрастировало с традиционными китайскими моделями демонстрации произведений, основанными на каллиграфическом развесе, вертикальном ритме и переменной глубине восприятия. В этом различии следует видеть не просто формальное заимствование, а сознательный выбор новой модели художественного предъявления, где экспозиция мыслится как пространство для движения мысли, а не как «ритуальное» размещение образов.

Можно говорить, что на данном этапе своего развития общество «Шторм» достигло максимального численного и идейного охвата. С целью большего привлечения внимания художественной общественности организаторы учредили специальный приз «Шторма», который предполагался как поощрение для приглашенных участников выставки – творческих единомышленников, которые официально не входили в состав объединения. По единодушному мнению зрителей и участников приз выставки получила картина «Цветы» художницы Цю Ди, которая стала центром всеобщего внимания на этой экспозиции (подробнее см. ниже). Вряд ли будет преувеличением сказать, что «Цветы» Цю Ди в определенной мере явились своеобразным манифестом «штормовцев». Репродукция этой картины много раз публиковалась различными изданиями в качестве как положительного, так и отрицательного примера, демонстрирующего модернистские искания новых шанхайских художников. Отметим, что первым вместе с другими работами

данной экспозиции «Цветы» Цю Ди опубликовало весьма значимое издание – журнал “Modern miscellany” («Шидай»), который издавался Шанхайской книжной компанией «Таймс». После такого оглушительного успеха Цю Ди стала членом «Шторма», где была единственной женщиной среди братьев по профессиональному цеху.

Несмотря на лояльные условия арендодателей, по свидетельствам современников Пан Сюньцинъ после Второй выставки оказался обременен большими долгами. Финансовые вопросы, к сожалению, провоцировали противоречия внутри объединения. Были серьезные споры и по экспозиционным вопросам, и по ряду других. В результате этих разногласий уходит один из ключевых участников «Шторма» Ван Цзивань, что явилось первой большой потерей для ассоциации. Все это сигнализировало о нарастающем напряжении внутри коллектива, где образовалась трещина, которая в перспективе станет одной из причин распада «Шторма».

Тем не менее, Вторая выставка закрепила за группой репутацию организованного художественного объединения, у которого есть своя программа, представление о художественном языке выбираемых для экспозиции произведений. Можно говорить, что на тот период арт-жизни Шанхая, да и всего Китая, «Шторм» был самым радикальным художественным сообществом в плане претворения модернистской эстетики. Местная пресса отмечала новаторство, смелость композиций и колорит представленных на выставке работ¹⁴⁷. Авторитетный журнал «Век» опубликовал развернутый репортаж с фотографиями и самих картин, и их авторов.

Третья выставка «Шторма» проходила с 10 по 17 октября 1934 г. и размещалась в залах Ассоциации китайских студентов, получивших образование во Франции. Выбранное пространство, находящееся на территории французской концессии, обладало определённым символическим весом: оно связывало художественный жест с европейским интеллектуальным полем, а сам адрес выступал знаком принадлежности к культурной элите,

¹⁴⁷ См. об этом: *Пан Сюньцинъ*. Так я прошёл этот путь. С. 121.

ориентированной на транснациональные модели образования и эстетики. Предоставление зала без арендной платы позволило организаторам обойти один из главных барьеров – отсутствие финансирования.

Архитектура здания определила сам характер показа. Старинный двухэтажный особняк, не приспособленный к выставочной функции, диктовал локальную развеску и камерный масштаб. Работы располагались в небольших залах, с ориентацией на существующее членение пространства. Такая структура способствовала фрагментарному, но концентрированному восприятию: зритель оказывался включён в серию изолированных ситуаций наблюдения. Как итог, Третья выставка стала самой посещаемой в истории общества «Шторм», что засвидетельствовало сохраняющееся общественное внимание к группе и её укоренённость на культурной карте Шанхая.

Всего было представлено 38 произведений. Компактный формат обострил внимание к художественному качеству. Центральным стал момент стилевой множественности. В работах участников различались не только жанровые установки, но и принципы построения образа, отношение к материалу, интенсивность цветовой трактовки. Из статей, опубликованных в журналах того времени¹⁴⁸, известно, что в экспозиции участвовали работы: «Ремонтная машина» Чжоу Чжэньтая; «Горная дорога» и «Портрет госпожи Шэнь» Ни Идэ; «Натюрморт» Цю Ди; «Портрет», «Цветовод», «Обнаженная» Чжан Сяня; «Портрет мужчины», «Цвет перьев» Ян Цюжэнья; «Портрет друга», «Обнаженная женщина у моря» Ян Тайяна; «Госпожа Хуан» Чжоу До; «Пейзаж», «Натюрморт» Дуань Пиню; «Композиция» (второе название «Давление»), «Дочь времени», «Сын земли» Пан Сюньциня. Последняя стала главным событием выставки, получив большой общественный резонанс благодаря остросоциальной тематике.

В целом экспозиция показывала, что участники общества «Шторм» от современной декларации все более активно переходили к поиску

¹⁴⁸ См., например, Чжоу Мин. «Третья выставка общества “Шторм”» // Жибао. 1934. 10 ноября. 《决澜社第三次展览》，《中华日报》，1934年11月10日。

индивидуальных путей. Выставка продемонстрировала дальнейшее освоение европейских стилей от кубизма до экспрессионизма и сюрреализма и в то же время попытки соединить их с локальными темами, подтвердив возможность существования альтернативного художественного направления в искусстве живописи в Поднебесной.

Четвёртая выставка общества «Шторм» открылась 10 октября 1935 г. в здании Китайского академического общества и стала последним публичным мероприятием объединения. К этому моменту внутренние и внешние противоречия, накапливавшиеся в течение нескольких лет, достигли критической точки. Внутренний конфликт был обусловлен рядом факторов: расхождением художественных ориентаций (от конструктивизма и фовизма до декоративного символизма), отсутствием единой педагогической платформы, а также усилением индивидуалистических позиций, что делало невозможным сохранение единой программной линии. Не случайно Ни Идэ в частном письме в ноябре 1935 г. писал: «Нас больше ничего не объединяет – ни идеология, ни язык, ни цель»¹⁴⁹. Сказывались и личностные напряжения: борьба за лидерство, неоднозначное распределение организационных ролей, разногласия по поводу участия в выставках и образовательных проектах.

С внешней стороны давление оказывалось сразу по нескольким направлениям. Во-первых, сохранялся настороженный тон официальной критики, упрекавшей «штормовцев» в излишней европеизации и отходе от национальной традиции. Во-вторых, политическая ситуация в стране, а именно нарастающее противостояние с Японией и внутренняя нестабильность, делала невозможной поддержку смелых инициатив, экспериментальная живопись зачастую воспринималась как элитарное занятие, чуждое реальности. В результате при всей экспрессивной силе представленных работ, идейной решимости, отклик шанхайского художественного сообщества был сдержанным, а в публичном пространстве

¹⁴⁹Цит. по: *Ли Чао*. Неистовая страсть: общество «Шторм» и предвестие модернистского искусства. Шанхай: Издательство «Цзинсю Вэньчжан», 2008.

Четвертая выставка осталась почти незамеченной. По оценке Чжу Босюна и Чэнь Жуйлиня, «число посетителей было ограниченным, в основном это были местные деятели культуры и учащиеся художественных школ»¹⁵⁰.

Пан Сюньцин в своих воспоминаниях писал, что последние два дня показа прошли в пасмурную погоду и почти без зрителей: «*“Шторм”* завершил своё существование именно в такой тусклой обстановке»¹⁵¹. Художник У Цзяфэн вспоминал, что работы Четвертой выставки «уже не производили впечатления радикальных, скорее следовали стилистике парижской школы с влиянием фовизма и отдельными элементами неоклассицизма. Общий масштаб был небольшим, манифестной энергии не ощущалось»¹⁵². Другую точку зрения выразил критик Сунь Фуси, высказав предположение на страницах журнала «Искусствоведческий вестник», что причины охлаждения публики лежат в иной плоскости: «Если поначалу выставка вызывала удивление и казалась чем-то экстраординарным, то теперь восприятие стало иным. Это уже не кажется необычным. Причины в том, что участники совершенствовались, а зрители научились воспринимать подобное искусство»¹⁵³.

Отметим, что до открытия Четвертой выставки Ни Идэ опубликовал статью «Люди из общества “Шторм”», в которой констатировал, что «время быстро пролетело, трудно поверить, что с момента создания общества прошло четыре года. В мире, где искусство рассматривается как средство подражания природе, вполне естественно, что “Шторм”, который стремится к новым техникам, остался незамеченным или даже высмеянным. Но, боюсь, единственным, кто всё ещё борется за жизнь в китайском искусстве, является

¹⁵⁰ Чжу Босюн, Чэнь Жуйлинь. Пятьдесят лет китайской западной живописи (1898–1949). Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 1989. С. 240 朱伯雄、陈瑞林. 中国西画五十年 (1898–1949). 北京: 人民美术出版社, 1989. 240 页.

¹⁵¹ Пан Сюньцин. Вот так я и прошёл этот путь. С. 129–144.

¹⁵² У Цзяфэн. Переосмысление западного искусства. Пекин: Издательство Всекитайской федерации литературы и искусства, 1998. С. 137. 吴甲丰: 对西方艺术的再认识. — 北京: 中国文联出版公司, 1998. 137 页.

¹⁵³ Сунь Фуси. О четвёртой выставке общества «Шторм» // Искусствоведческий вестник. Т. 3. № 11. 1935. 孙福熙. 关于决澜社第四次展览会 // 艺风. 第三卷第十一期, 1935.

общество «Шторм»»¹⁵⁴. Таким образом, Ни Идэ задекларировал общее настроение членов группы, проникнутое удручающим пессимизмом.

Во многом ему вторил в пессимистических настроениях и Пан Сюньцин. Оценивая опыт противостояния с консерваторами, с долей горечи он сравнил влияние, оказанное их объединением, с камнями, брошенными в пруд: «Четыре выставки, проведённые обществом «Шторм», были похожи на бросание небольших камней в пруд, затянутый тиной. Можно было услышать лёгкий звук от падения и увидеть несколько мелких брызг на поверхности воды. Но вскоре камни погружались на дно пруда, и поверхность воды возвращалась к своему первоначальному состоянию»¹⁵⁵. Подобным сравнением Пан Сюньцин дал понять, что непосредственный эффект их усилий в 1930-е годы был весьма ограниченным и быстро сошел на нет. Вскоре «штормовцами» было принято решение прекратить совместную творческую деятельность, которая не вписывалась в конъюнктуру происходящих событий в стране.

По нашему мнению, роспуск «Шторма» после Четвёртой выставки становится не просто финалом творческого цикла, но и моментом осознания *исторического лимита смелого авангардного эксперимента*, предпринятого в уникальных социальных условиях шанхайской арт-сцены. Безусловно, среди причин кризисных явлений в деятельности «Шторма» необходимо отметить и тот факт, что восприятие радикальных решений со временем теряет остроту, «новизна» перестает быть точкой притяжения зрительского интереса, активность публики угасает. Подобная судьба в истории искусства характерна не только для творческого объединения «Шторм».

Прежде чем перейти к более подробной характеристике образовательной и критической деятельности объединения отметим, что, несмотря на ограниченное по срокам и по количественным характеристикам внешнее воздействие, историческая перспектива позволяет выделить ряд

¹⁵⁴ Лю Т. История деятельности китайского художественного общества «Шторм» // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2023. № 2(26). С. 27.

¹⁵⁵ Пан Сюньцин. Вот так я и прошёл этот путь. С. 101.

принципиальных достижений.

Во-первых, участники «Шторма» выступили пионерами в попытках реформировать искусство живописи в Китае. Их творчество и теоретические высказывания свидетельствуют не о стремлении к отказу от национальных традиций, а об осознании необходимости их обновления. Ни Идэ в одном из своих писем писал: «Использование западных живописных приёмов и языка помогает выразить современную культуру Китая, и это путь, по которому мы должны идти»¹⁵⁶.

Во-вторых, все четыре выставки «Шторма» продемонстрировали многообразие художественных стратегий. Обучавшиеся в Японии, Франции, Германии, китайские живописцы приносили в сообщество собственные стилистические предпочтения, хоть и часто противоречившие друг другу. Разнообразие в своей сути не являлось слабым звеном – напротив, оно наделяло коллектив богатой художественной палитрой. Однако в отсутствие общей стилистической платформы и при нарастающей фрустрации оно стало существенным фактором распада.

Ко всему, превалирующее стремление к индивидуальному выражению над программной координацией постепенно подрывало единство «Шторма». При всех попытках лидеров объединения выйти за рамки интеллектуальной элиты и обратиться к широкой общественности, влияние «Шторма» в условиях арт-сцены страны оставалось точечным и было заметным только в кругах прогрессивной шанхайской интеллигенции. Следует признать, что основные интересы китайского общества в сложной исторической ситуации отнюдь не были сосредоточены на художественных поисках, пусть и имеющих кардинальное значение в процессах трансформации национальной культуры.

¹⁵⁶ Цит. по: *Се Хайян*. Альбом картин Ни Идэ. Шанхай: Шанхайское народное художественное издательство. 1981. № 1. С. 8. 谢海燕: 倪貽德画集, 上海, 上海人民美术出版社 1981 年 6 月出版. 8 页.

2.3. Образовательная деятельность «Шторма»

Одним из важнейших аспектов, определяющих историческое значение общества «Шторм», следует считать и его весомый вклад в становление и развитие художественного образования в Поднебесной. Участники объединения Пан Сюньцин, Ни Идэ, Цю Ди и другие проявили себя не только как яркие художники-экспериментаторы, но и как талантливые учителя. Посредством педагогической деятельности в академиях, частных студиях, а также теоретических публикаций, методических разработок они сформировали прочную платформу для изобразительной школы современного Китая.

Как уже говорилось ранее, особое место в сложении профессионального художественного образования в Китае занимает личность Ли Шутона – одного из первых преподавателей, внедривших элементы западного художественного образования, включая натурные зарисовки, изучение анатомии, масляную живопись и пленэрную практику. Его педагогическая деятельность, начиная с 1910-х годов в Шанхае, Тяньцзине и в Ханчжоу, заложила основу той образовательной среды, из которой впоследствии вышли ключевые фигуры: Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун, Янь Вэньлян, Лю Хайсу и др. Эти художники, в свою очередь, стали прямыми или опосредованными наставниками и соратниками участников «Шторма». Таким образом, Ли Шутон выступает как важнейшее связующее звено между первым поколением реформаторов и волной модернистов¹⁵⁷.

Если говорить об устремлениях «штормовцев» по распространению новых знаний об искусстве в китайском обществе и новых форм искусства, то можно уверенно констатировать, что именно преподавательская деятельность всех ведущих членов «Шторма» давала наиболее пролонгированный

¹⁵⁷ Фэн Цзыкай. Сначала – нравственность, потом – искусство: художественные взгляды Ли Шутона / В: Чэнь Син (ред.). Во взгляде на мастера Хунь И. Ханчжоу: Чжэцзян гуцзи типография 2003. С. 157. 丰子恺：先器识而后文艺——李叔同先生的文艺观，见陈星编：《我看弘一大师》，浙江古籍出版社，2003年版，第157页。

и глубокий эффект их идей и устремлений через многочисленных учеников. Неслучайно главное наследие «Шторма» можно видеть в той прочной основе, которую они заложили для создания современного изобразительного искусства и образования Китая, основанного на синтезе традиций Востока и Запада.

Шанхайская художественная специализированная школа, в которой в разное время преподавали практически все «штормовцы», была первой частной художественной школой в современном Китае, в ней обучались ставшие впоследствии знаменитыми в стране и за рубежом известные живописцы, что сделало её самой востребованным образовательным учреждением в сфере изобразительного искусства того времени. В контексте нашего исследования чрезвычайно важным представляется тот факт, что история Шанхайской художественной специализированной школы самым тесным образом связана с Лю Хайсу, одним из сторонников идей «Шторма».

Как отмечалось ранее, он занимался искусством в Германии и Франции, много раз посещал Японию, проводил там персональные выставки. Уже в Париже Лю Хайсу начал сотрудничать, а позднее дружить со знаменитым китайским искусствоведом и писателем Фу Лэем, который впоследствии вступил в ряды «Шторма» и всячески поддерживал новаторские устремления своих коллег-художников. В 17 лет Лю Хайсу вместе с Ву Шигуаном, Чжан Югуаном и другими соратниками открывает в Шанхае 23 ноября 1912 г. Шанхайскую художественную специализированную школу, ставшую в Китае первым профессиональным учебным заведением подобного рода. Чжан Югуан как старший, стал директором, а Лю Хайсу – заместителем¹⁵⁸.

Лю Хайсу не только осваивает новые приемы живописи, но и тщательно изучает всё мировое искусство, становится настоящим интеллектуалом. Считая живопись не только ремеслом, но и интеллектуальной практикой, требующей

¹⁵⁸ Это напрямую связано с культурными традициями Китая начала XX в. Даже в среде авангардных художников сохранялись нормы конфуцианской иерархии: более старший по возрасту или культурному статусу человек считался естественным кандидатом на руководящую должность, в то время как молодые брали на себя подчинённые роли, независимо от их инициативы или таланта. Таким образом, назначение Чжан Югуана директором, а Лю Хайсу его заместителем отражало не столько разницу в профессиональной активности, сколько принцип уважения к старшему и признания его первенства, укоренённый в социальной практике Китая того времени.

философского обоснования, Лю Хайсу проповедовал разностороннее образование. Он внедряет в образовательный процесс теоретические курсы, которых ранее в китайских художественных школах не существовало: история западного искусства, теория перспективы, анатомия, цветоведение, а также занятия по эстетике и философии искусства. Во время учебы в школе студенты и преподаватели имели возможность посещать выставки, читать в газетах и периодических изданиях рецензии, знакомиться с культурной средой Шанхая и развитием живописи в Китае, а также с зарубежными тенденциями.

Лю Хайсу также проявил себя как теоретик искусства, прежде всего, в многочисленных статьях и лекциях. Еще в 1918 г. он основал журнал «Изобразительное искусство». Это было первое китайское издание подобного рода, которое, помимо задачи знакомства с западным искусством, способствовало эстетическому воспитанию. Он писал о необходимости соединения европейской художественной науки с китайской традицией, критиковал догматизм и узко академические методы¹⁵⁹. В его текстах (например, в ранних программных статьях о задачах Академии) звучала мысль, что художник обязан быть не только мастером кисти, но и мыслителем, понимающим культурные корни искусства и его современное значение – все то, что легло в основу идейно-эстетической программы «Шторма». Лю Хайсу издал несколько монографий, в том числе «Сущность живописи» и «Краткая история западной пейзажной живописи», которые впервые были опубликованы в этом журнале.

Скандал вокруг рисования с натуры стал одной из самых показательных страниц в биографии Лю Хайсу, наглядно воплощающей конфликт между художественным новаторством и общественными нормами в эпоху становления нового китайского искусства. Этот эпизод, развернувшийся на фоне «Движения Четвёртого мая» 1919 г., превратил художника в фигуру общенационального масштаба, олицетворяющую вызов конфуцианской

¹⁵⁹ Фэн Юй. Движение новой культуры 4 мая и поворот в китайском изобразительном искусстве // Искусство. 2019. № 5. С. 18–22. 封钰: 五四新文化运动与中国美术转向[J]. 美术, 2019,(05):18-22 页.

традиции средствами художественного языка. Ситуация вышла за пределы академических дискуссий: главнокомандующий объединёнными силами пяти провинций Сунь Чуаньфан лично рекомендовал прекратить практику рисования с натуры. Лю Хайсу отказался, заявив, что это – основа профессионального художественного образования. В ответ последовал тайный приказ о его аресте. Несмотря на уговоры друзей скрыться, он остался в школе, заявив о своей готовности пожертвовать собой ради принципов.

Кульминацией конфликта стало вмешательство французского консула в Шанхае. Он предложил Лю Хайсу временную защиту на территории Французской концессии при условии прекращения публичных показов и ограничения посещений классов, где работали модели. Художник согласился и продолжил преподавание в полузакрытом формате. Тем временем китайские власти возбудили против него дело о клевете. На открытом судебном заседании Лю Хайсу выступил с обстоятельным докладом о традиции рисования с натуры в европейском искусстве, отсылая к античной и академической практике. Приняв во внимание доводы, суд приговорил его лишь к незначительному денежному штрафу (50 юаней), что де-факто стало моральной победой художника и завершением десятилетнего спора. Этот процесс стал не просто правовым прецедентом, но и значимой вехой в истории китайской художественной педагогики: он закрепил статус рисования с натуры как важнейшего компонента профессионального обучения живописи. В то же время он нанёс ощутимый удар по догматике конфуцианского пуританства, открыв двери для модернистской эстетики¹⁶⁰.

Несмотря на то, что Шанхайская художественная специализированная школа неоднократно меняла свое название, руководителей, местоположение, за десятилетия ее существования здесь было воспитано большое количество художественных талантов, которые позже стали преподавателями не только в Шанхае, но и во всем Китае. В 1952 г., в условиях радикального

¹⁶⁰ Лю Тяньцюань. Творчество классика китайской живописи Лю Хайсу (1896–1994) как пример синтеза живописи гохуа и западноевропейского искусства // Архитектон: известия вузов. 2023. № 4(84). (б.п.).

преобразования системы художественного образования в стране, произошло слияние ведущих академий и факультетов – Шанхайской, Сучжоуской и Шандунского университета – в единое учреждение, Восточно-Китайскую академию изящных искусств. Руководство этой новой структуры было возложено на Лю Хайсу, тем самым подтверждая его почетный статус как одного из основателей современного художественного образования в Китае.

Идеи Лю Хайсу были напрямую продолжены в педагогической деятельности ведущих художников «Шторма» 1930-х гг. Так, например, после возвращения из Франции в 1932 г. Пан Сюньцин занял преподавательские должности в нескольких шанхайских образовательных заведениях – Шанхайской художественной специализированной школе, Школе искусств «Синьхуа» и Школе искусств «Чанмин». Его курсы охватывали рисунок, живопись, основы композиции и историю западного искусства. На занятиях мастер обстоятельно знакомил студентов с европейскими приёмами конца XIX – начала XX вв. – от кубистического построения плоскости до колористических решений Матисса и Ван Гога, использовал технику «цветовой архитектуры» в преподавании композиции. Он настаивал на синестетическом подходе – соотношении ритма линии с ритмом «звука», формы с «интонацией». Это проявлялось в его занятиях по акварели и графике, где учащимся предлагалось выстраивать не предметную иллюзию, а пластическую систему, сопоставимую с музыкальной партитурой. Узнаваемые приемы французского постимпрессионизма, символизма, а также японского модернизма («син-ханга»¹⁶¹) использовались не просто как цитаты, отсылки к современному искусству, а как интересные для художников методы работы. Наряду с этим Пан Сюньцин ввёл редкую для Китая 1930-х гг. дисциплину, близкую к «орнаментальной композиции», где необходимо было выполнять оригинальные задания по созданию декоративных мотивов для тканей, книжной графики и плакатов¹⁶². Введение подобных заданий указывало

¹⁶¹ «Син-ханга» (яп. 新版, лит. «новые гравюры») – художественный стиль и движение в Японии начала XX в.

¹⁶² Ли Чао. Неистовая страсть: общество «Шторм» и предвестие модернистского искусства. Шанхай: Издательство «Цзинсю Вэньчжан», 2008. 李超. 狂飙激情: 决澜社与现主义艺术先声[M]. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2008. 232 页.

на его стремление соединить «чистое» и прикладное искусство. Позиция Пан Сюньциня-преподавателя выражалась в трёх основных установках: отказ от академического натурализма, признание формы как самостоятельной ценности и междисциплинарность обучения¹⁶³.

Педагогическая практика «штормовца» Ван Цзиюаня зиждилась на интеграции академической традиции с западноевропейскими канонами реалистической школы. С ранних лет, будучи студентом и затем преподавателем Шанхайской художественной специализированной школы, он утверждал модель преподавания, сосредоточенную на строгом рисунке, анатомии, перспективе и исследованиях цвета, что восходит к методике парижской Школы изящных искусств (École des Beaux-Arts). В его классе, учреждённом в конце 1920-х гг., мастер продвигал последовательное освоение акварельной и масляной техники, выстраивая индивидуальную траекторию студента по уровню зрелости и зрительного восприятия.

Важно, что Ван Цзиюань выступал за внедрение западных визуальных норм в китайское художественное поле. Однако он рассматривал образование как поэтапный процесс: ученик усваивает пластический язык через академическую методологию, а затем находит путь к собственной интерпретации культурного кода. В этом аспекте художник критиковал радикальные авангардные приемы, считая их «антидидактичными». Вместо этого он предлагал постепенную адаптацию, в которой существующие формы и стили европейской живописи осмысляются в контексте китайской визуальной традиции¹⁶⁴.

Ван Цзиюань в разное время занимал посты заведующего кафедрой, декана и, в критические моменты, исполняющего обязанности ректора

¹⁶³ С 1936 года Пан преподавал в Пекинском художественном институте, позднее в Сычуаньском провинциальном художественном институте, Хуасийском университете и Чунцинском Центральном университете. Здесь он вёл курсы по истории западного искусства XIX–XX вв., технике масляной живописи и теории композиции. Характерной особенностью его занятий стало сравнение европейской перспективы и китайской традиции «кисти и туши». В Сычуани Пан разработал новые дисциплины – орнамент и дизайн интерьера, а также основы театральной сценографии. Эти курсы выходили за рамки привычной программы художественных школ и отражали его стремление снять границу между станковой живописью и прикладными формами. По существу, он предлагал студентам воспринимать искусство как целостную среду, где картина, орнамент и сценография связаны общим замыслом.

¹⁶⁴ Ли Чао. Исследование общества «Шторм» // Искусствоведческие исследования (美术研究). 2008. № 1. С. 71–79. 李超: 《决澜社研究》[J]. 《美术研究》, 2008, (1): 71–79 页.

шанхайской Школы, проводил реформы учебного плана, упразднив ряд архаичных предметов и заменив их углубленным курсом рисунка с натуры и истории западного искусства. В частности, он настоял на выделении отдельной программы по акварельной живописи, что стало новым явлением для китайского художественного образования. Его административный стиль отличался строгостью и рациональностью: он внедрил систему промежуточных экзаменов, ввёл оценочные комиссии и 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 интенсивным изучением китайской художественной философии и иконографии. Он был сторонником «двойного анализа» – учащиеся обязаны были не только исполнять задания с натуры, но и готовить теоретические рефераты по сравнению западных и китайских трактатов. Он участвовал в реорганизации учебных планов, предлагал создать независимые секции по гохуа, западной живописи и прикладному искусству – с равным статусом, настаивая на междисциплинарности и равноправии школ.

Педагогическая биография Ни Идэ периода «Шторма» не сводится к перечню должностей и мест работы, она отражает широкий процесс становления современного художественного образования в Китае в 1920–1930-е гг., происходившего на пересечении двух векторов: «восточного движения Запада» и стремления к «национальному самоукреплению». Став теоретическим лидером «Шторма», Ни Идэ был одним из первых, кто поставил вопрос о «национализации западной живописи» и одновременно предложил практические пути её реализации, что, безусловно, нашло отражение в педагогических траекториях участников объединения.

Таким образом, особенность деятельности участников «Шторма» заключалась в глубокой связи с педагогической практикой. Подавляющее большинство членов общества преподавали в художественных институтах Шанхая, Нанкина и других центров, что предопределило специфику их

деятельности. Выставки для «штормовцев» становились не только презентацией их работ, но и органичным продолжением учебного процесса – своеобразной «расширенной аудиторией», где и студенты, и публика могли видеть разные подходы к композиции, технике и колориту. Современники прямо отмечали, что экспозиции общества превращались в «учебник на стене»: здесь демонстрировались различные подходы к работе с формой, сопоставлялись методики тушевой живописи, масла, графики, и тем самым предлагался опыт критического выбора¹⁶⁵.

В этом плане особенно показательна третья выставка «Шторма» 1934 г. Ее небольшой формат – всего 38 произведений – позволил акцентировать внимание на художественном качестве и наглядно выявил стилевую множественность. Разнородность трактовок – от академического портрета до экспрессионистских композиций – воспринималась как сознательный дидактический приём. Экспозиция становилась таким образом практическим семинаром: разные пути построения образа, разная работа с материалом, варианты цветовой интенсивности предлагались как параллельные модели для анализа. Шанхайская пресса того времени фиксировала именно этот «учебный» характер выставок, подчеркивая их воспитательное значение для формирования вкуса и «дисциплины взгляда»¹⁶⁶.

Образовательную функцию выставок «Шторма» сопровождала активная критическая рефлексия. На страницах журналов публиковались репродукции, аналитические статьи и методические заметки (об этом позднее), которые формировали своеобразный метаязык, связывая индивидуальные поиски с задачей модернизации художественного образования. В результате «Шторм» выступал как неофициальная академия открытого типа, где экспозиция, печать и методическая лаборатория соединялись в редкой для китайской художественной сцены 1930-х конфигурации. Личное творчество наставников

¹⁶⁵ Чжан Чуцин. Повторное исследование общества «Шторм». Шанхай: Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2015. С. 95–100. 张楚青: 《决澜社再研究》. 上海: 华东师范大学出版社, 2015: 95–100 页..

¹⁶⁶ Там же.

– Ни Идэ, Пан Сюньцин, Фу Лэя, Чжан Сяня и других – становилось продолжением их образовательной миссии: демонстрацией открытости к разным стилям, материалам и жанровым полям. В этом заключалась историческая специфика «Шторма» – преподавание с альтернативной практикой выставочного зала, формирующее у молодых художников Поднебесной способность к самостоятельному выбору и критическому восприятию национальной традиции.

При этом общество «Шторм» не было радикальным в политическом смысле. Его члены выступали не за разрушение, а за эволюцию визуального языка – за «внутреннюю реформу художественного мышления», по выражению Фу Лэя. Работы, занятия, экспозиции «Шторма» становились зоной активного культурного диалога между Востоком и Западом, традицией и современностью. Особенно важной была их попытка формулировать китайскую версию «модерна» – не как копию европейского авангарда, а как трансформацию его визуального канона через призму национальной эстетики.

2.4. Сложение художественной критики: журнал «Искусство» и деятельность Фу Лэя

Во второй половине 1920-х гг. в Китае складывается устойчивая потребность в художественной критике как инструменте переосмысления изменений художественной жизни. Периодическая печать постепенно превращалась в трибуну для обсуждения путей сохранения национальной живописной традиции, необходимости и возможности заимствований и адаптаций, задач и методов художественного (и не только) образования.

Напомним, что в Шанхае в этот период, после первых опытов издания журнала «Мэйшу» («Изобразительное искусство», «美术»), выпускавшегося Шанхайской художественной школой с 1918 по 1922 гг., возник целый ряд специализированных изданий: «Синь ишу» («新艺术», «Новое искусство») Шанхайского художественного общества (1926) (Илл. 59), еженедельник

«Ишуцзе» («艺术界», «Художественный мир»), выходивший в 1926–1927 гг. под редакцией писателя, историка искусства Фу Яньчана (傅彦长, 1892–1961), журнал «Мэйюй» («美育», «Эстетическое воспитание»), издававшийся с 1928 по 1937 гг. поэтом Ли Цзиньфа (李金发, 1900–1976), и авангардный ежемесячник «Ишу» («艺术», «Искусство»), выпущенный Художественным драматическим обществом в 1930 г. (закрытый властями уже после первого номера).

Общие тенденции процессов, происходящих в журналах, были подхвачены и шанхайской прессой, где популярность среди читателей обрели приложения по искусству. Среди наиболее значимых назовем приложение «Ишуцзе» («艺术界», «Художественный мир») авторитетной ежедневной газеты «Шэньбао» («申报», «Шанхайская газета»), выходившее в течение шесть лет (с сентября 1925 по июль 1931 гг.). Под руководством Чжу Инпэна (朱应鹏) это приложение эволюционировало из отдельных рубрик новостей и критики в авторитетный источник актуальной информации о художественной жизни Шанхая.

Подчеркнем, что большинство изданий 1920–1930-х гг. были связаны с конкретными художественными сообществами и учебными заведениями, отражая их программные установки и взгляды. Формат таких журналов сильно различался: учебные издания преимущественно освещали жизнь учреждения, демонстрируя произведения преподавателей и студентов, тогда как независимые художественные объединения стремились пропагандировать западные художественные направления и идеи. Из-за трудностей с качеством и регулярностью поступления материалов такие журналы часто приобретали формат коллективного или даже индивидуального издания – например, журнал «Мэйюй» практически полностью заполнялся статьями Ли Цзиньфа и его супруги. Ко всему, художественные журналы, в сравнении с литературными, обладали значительно меньшей целевой аудиторией, а потому они испытывали значительные экономические трудности и зачастую существовали недолго.

В этом плане более удачным был опыт иллюстрированного журнала

«Лянью» (良友画报). Для нас важно, что группа «Шторм» неоднократно фигурировала в рубриках издания. В период с 1932 по 1935 г. журнал опубликовал несколько статей, связанных с обществом: это были как обзоры коллективных выставок, так и специальные тематические рубрики, включая «Живопись осени» («秋之绘画»), «Выбор современной китайской западной живописи» («现代中国西洋画选»), где появлялись репродукции работ Пан Сюньцина, Ни Идэ, Чжан Сяня, Ян Цюжэня, Ван Цзианя и других художников коллектива¹⁶⁷.

В целом можно говорить, что развитие публицистики 1920-х – начала 1930-х гг. привело к тому, что в художественной среде Поднебесной сложился небольшой, но значимый круг профессиональных критиков. Они внимательно следили за художественной жизнью в Шанхае, Нанкине и Ханчжоу, освещали выставки и творчество живописцев, знакомили китайскую публику с новейшими европейскими и японскими тенденциями. К концу 1940-х гг., в условиях военных конфликтов и общенационального кризиса, конгломерат прогрессивных художников и критиков распался. Однако их усилия выступают важным свидетельством становления китайской художественной критики как самостоятельного явления и культурного института.

Журнал «Искусство» («艺术旬刊»), выходящий в Шанхае с сентября 1932 по февраль 1933 г., является одним из наиболее показательных феноменов художественной периодики в эпоху становления китайской современной живописи. Несмотря на краткий срок существования – всего 14 выпусков – издание успело занять особое место в структуре шанхайской арт-сцены. Журнал был не просто хроникой художественной жизни, он представлял собой образовательно-просветительский проект по переосмыслению задач искусства в условиях стремительно меняющейся культурной ситуации. Его связь с объединением «Шторм» не была

¹⁶⁷ См. об этом подробнее: *Ли Тин*. «Исследование визуальной репрезентации общества “Шторм” в журнале Лянью // Искусствоведческие исследования. 2020. № 1. С. 90–96. 李婷: 《〈良友画报〉相关决澜社艺术传播研究》, 载《美术研究》2020年第1期, 第90–96页.

формальной: ведущие члены общества – Ни Идэ, Пан Сюньцин и Фу Лэй – одновременно входили в редакционный совет издания и определяли как теоретический, так и его художественный вектор – по сути, журнал выступал рупором идей «штормовцев».

Историческое значение журнала «Искусство» до сих пор до конца не осмыслено. В китайских источниках¹⁶⁸ он упоминается как важный компонент культурной жизни 1930-х гг., но при этом отсутствует анализ его деятельности. В российском искусствознании журнал фигурирует в работах в плане упоминания опубликованных в нем статей, однако специальных исследований, посвящённых его роли в художественной среде того времени, не проводилось. Это делает актуальным обращение к истории издания, к его авторам и текстам, в нем опубликованным, которые помогут реконструировать многие важные процессы, связанные в том числе с деятельностью «Шторма».

Создание журнала «Искусство» стало прямым откликом на политический, экономический и идеологический кризис китайского общества в рассматриваемый нами период. Как отмечал Ни Идэ и другие авторы первых статей издания, необходимо создать базу для культурного воспитания, так как «международный статус страны определяется не только финансовой и военной мощью, но и культурным превосходством»¹⁶⁹. Изначально планировалось выпускать очередной номер каждые 10 дней, и эта декадная периодичность была указана и в названии (правильнее было бы переводить его название на русский язык как «Искусство каждые десять дней»).

Первый выпуск художественного журнала «Искусство» вышел

¹⁶⁸ Об этом пишут: Ван Чжэнь. Хронология изобразительного искусства Шанхая в XX веке. М.: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2005. 王震: 20世纪上海美术年表. 莫斯科: 上海书画出版社, 2005. 942页; Ли Чао. История шанхайской масляной живописи. Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 1995. С. 48–49. 李超: 上海油画史, 上海人民美术出版社 1995. 48–49页; Сюй Чжунъюэ. Восхождение современного Китая. 1600–2000. Пекин: Издательство «Хоулан» (后浪出版公司), 2005. 981 с. 徐中约. 1600–2000 中国的奋斗. 北京: 后浪出版公司, 2005. 共 981页; Чжуан Лэй. Журнал «Искусство» и его нерасторжимая связь с созданием «Шторма» // Народное искусство и литература. 2013. № 1. 庄蕾: 《艺术旬刊》与决澜社创办的不解之缘. [J]. 大众文艺, 2013,(1).

¹⁶⁹ Ни Идэ. О духе современной живописи // Искусство. 1932. Т. 1, № 1 (1 сентября). 刘海粟.: 现代绘画的精神论. 《艺术旬刊》, (1932), 第1卷, 第1期.

1 сентября 1932 г. На простой, сдержанной по стилю обложке была размещена выразительная графическая композиция – обнажённая фигура, исполненная в подчёркнуто фовистской манере, ставшая визуальной декларацией новаторского духа издания. В нижней части обложки значилась информация о периодичности выхода журнала: трижды в месяц (1-го, 11-го и 21-го числа каждого месяца). Данный факт говорит о том, что его учредители планировали активную и напряжённую работу по переосмыслению художественных процессов, участниками которых они были сами. В первом номере издатели обозначили миссию журнала, сформулированную следующим образом: «Внести свежие знания в среду молодых любителей искусства» и «приблизить публику к подлинному творчеству», которое должно «превосходить подражание природе и выражать эмоции художника и пульс эпохи»¹⁷⁰.

Несмотря на значительные интеллектуальные достижения, журнал в первые месяцы работы сразу столкнулся с серьёзными экономическими и социальными препятствиями. Основной причиной трудностей была неготовность общества к восприятию радикальных современных концепций, а также ограниченность финансовых ресурсов самого издания. Короткий срок существования журнала «Искусство», который, как отмечалось в шанхайской газете «Шэньбао», стремился «повысить качество китайского искусства через новые идеи»¹⁷¹, подчёркивает сложность и противоречивость положения обновленческих устремлений в искусстве в условиях традиционного китайского культурного контекста.

Немаловажно напомнить, что идея организаторов использовать издание как платформу для восстановления художественного авторитета Китая связана, в том числе, и с конкуренцией с Японией, в частности с её успехом в позиционировании себя истинными представителями восточного искусства. Серьёзным катализатором стало проведение в 1930 и 1931 гг. в Париже

¹⁷⁰ Редакторская статья // Искусство. 1932. № 1. С. 16. 编辑者言, 艺术旬刊第1932卷第1期, 第16页.

¹⁷¹ Новости образования // Шэньбао. 1932. 2 сентября. С. 11. 教育新闻. 《申报》, 1932年9月2日, 第11版. 11页.

и Берлине масштабных экспозиций японской живописи, вызвавших значительный резонанс в Европе. Настоящую ревность и отсюда субъективный характер высказывания можно почувствовать в оценке данного события Лю Хайсу: «История японской культуры чрезвычайно кратка, живопись её по существу представляет собой лишь поверхностное подражание китайскому искусству. Однако в последние годы европейцы стали громогласно возвеличивать японское искусство как некое новое откровение. Более того, поверхностно мыслящие люди всякий раз, говоря об искусстве Востока, упоминают исключительно Японию, забывая о существовании Китая. Японцы же, пользуясь несколькими сухими и безжизненными мазками тушью, ныне выступают на художественной сцене Европы в роли абсолютных лидеров. Европейская публика, любящая всё экзотическое, видит на этих полотнах тонкие и слабые линии и поражённо восклицает: “Вот истинно восточная простота и безмятежность, недостижимая для западных художников!” Но ведь подобные несколько небрежных, лишённых выразительности штрихов тушью может с лёгкостью исполнить любой живописец в Китае! Что же здесь удивительного?»¹⁷²

Многие художники Поднебесной также болезненно воспринимали ситуацию, в которой Китай оказался в роли пассивного наблюдателя за успехом чужой культурной стратегии. Иную, более рациональную точку зрения высказал будущий организатор «Шторма», молодой художник Пан Сюньцин, также как и Лю Хайсу присутствовавший на выставке в Париже. В отличие от эмоциональной реакции Лю Хайсу, Пан Сюньцин подчеркнул высокий профессионализм организации японских экспозиций, отметив как художественное качество экспонируемых работ, так и продуманность национальной презентации, включавшей японские традиционные элементы, такие как кимоно и особые краски. Тем не менее, его восторг сопровождался глубоким сожалением о том, что «Китай пока не смог представить

¹⁷² Лю Хайсу. Письмо Цзян Мэнлиню по поводу франко-китайской выставки // Путевые заметки по Европе. Хунань: Хунаньское народное издательство, 1983. С. 10. 刘海粟: 为办理中法交换展览会致蒋梦麟函, 见刘海粟: 欧游随笔, 湖南人民出版社 1983 年: 第 10 页.

собственную культуру на столь же высоком уровне»¹⁷³.

Подобные переживания успеха презентации и популяризации японской культуры обостряли стремление представителей художественной интеллигенции Китая способствовать возрождению и расцвету национального искусства в родной стране, что получило яркое отражение в редакционной политике и публикациях шанхайского издания «Искусство». Журнал преследовал идею радикально изменить подходы китайского искусства, избавив его от бессмысленного копирования западных достижений и вдохнув в него новую творческую энергию: «Мы не стремимся сводить к идеалистическому представлению об искусстве как о всеильной и всеобъемлющей сущности. Мы также решительно избегаем восприятия художественного творчества лишь как средства классовой борьбы или орудия идеологической пропаганды и тем более не намерены поднимать знамёна узкого националистического подхода, воспевающего исключительно самобытность художественных форм. Наша подлинная и первостепенная задача состоит в том, чтобы на основе методологически обоснованного подхода привнести молодому поколению, искренне и всерьёз интересующемуся искусством, нечто свежее, содержательное и практически применимое знание. Тем самым мы стремимся проложить ясный путь для самостоятельного научного исследования, способствуя постепенному сближению широких слоёв общества с подлинным искусством, его эстетическими ценностями и глубоким гуманистическим содержанием»¹⁷⁴.

В редакционных статьях первого и второго номера были четко определены стратегические задачи журнала: знакомить зрителей с современным китайским и западным искусством, беспристрастно и строго критиковать художественную жизнь, направляя её на путь истинного развития, освещать профессионально-технические вопросы в освоении новой техники масляной живописи и вдумчиво относиться к переоценке традиционного

¹⁷³ Пан Сюньцин. «Так я прошёл этот путь». С. 85–86.

¹⁷⁴ Редакторская статья // Искусство. 1932. № 1. С. 16.

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. Симптоматично, что статьи Ни Идэ, Фу Лэя и Пан Сюньцина (ведущих представителей «Шторма») составляли почти половину содержания номеров издания.

Показательна в этом отношении статья Ни Идэ «Дух современной живописи», опубликованная в первом номере журнала в сентябре 1932 г. В ней автор вводит понятие «реалистичности» в качестве центральной характеристики современной художественной практики, раскрывая его через «единство объекта и сознания», где художник, воспринимая окружающий мир, выражает не внешний облик предметов, а внутренние эмоции и духовную сущность. В своих теоретических рассуждениях Ни Идэ сознательно апеллировал к западной художественной практике, прежде всего к живописи Сезанна, отмечая, что французский художник с помощью «деформации форм» выражал духовную сущность искусства, раскрывая «глубину живописного духа в природе». Противопоставляя натурализм XIX в. («воспроизведение видимой природы») реализму XX в. («выражение живописного духа через личность»), Ни Идэ подчеркивал необходимость «превращения искусства в подлинное выражение индивидуальности художника, а не в слепое подражание внешним формам»¹⁷⁵.

На страницах журнала «Искусство» ярко выражены творческие взгляды и Пан Сюньцина, лидера и идейного вдохновителя «Шторма». В первом номере в эссе «Записки Сюньцина» он изложил свой творческий принцип, согласно которому «каждая картина должна быть полным самовыражением художника»¹⁷⁶. Подобная установка на индивидуальную свободу мастера стала

¹⁷⁵ Ни Идэ. О духе современной живописи // Искусство. Т. 1, № 1. 18 сент. 1932. С. 12–14. 倪貽德：现代绘画的精神论，艺术旬刊 第一卷创刊号. 1932年9月18日：第12–14页.

¹⁷⁶ Пан Сюньцин. Записки Сюньцина // Искусство. 1932. № 1. С. 10. 庞薰琹：薰琹随笔，艺术旬刊. 1932年第1期：第10页.

основой радикального манифеста «Шторма», отстаивающего самобытность авторского видения и отказ от традиционных ограничений. Характерным примером практической реализации этих идей стала картина Пан Сюньцзиня «Кофейня» («咖啡店») (Илл. 60), опубликованная в третьем номере. Редакция журнала охарактеризовала её как «выражение чистого духа фантазии через материальные формы и цвета», подчёркивая стремление художника к новому типу изобразительного языка и синтезу формы и содержания. Пан Сюньцин, используя плоскостные построения и декоративность линий, нарушал традиционные законы перспективы, демонстрируя близость своего метода к поискам выразительности Матисса. Деформированные фигуры, гармонично интегрированные в фон, служили воплощением идеи авторского самовыражения, что позволило редакции назвать это произведение важным достижением «восточной современной живописи».

Таким образом, благодаря своей активной теоретической и практической деятельности Пан Сюньцин стал не только одним из центральных «действующих лиц» общества «Шторм», но и заметной фигурой всего модернистского движения в Китае 1930-х гг. Его художественная практика и теоретические статьи, публиковавшиеся в «Искусстве», заложили основу для обновления китайского изобразительного языка, стимулируя молодых живописцев к новым экспериментам и способствуя переходу от подражания к подлинному творческому самосознанию. 1932-й стал знаменательным и переломным для Пан Сюньцзиня. В этом году в Шанхае прошли его дебютная персональная выставка и первая выставка общества «Шторм». Журнал «Искусство» посвятил этим важным событиям художественной жизни Шанхая развернутые публикации и критические отклики.

В рамках активного обсуждения на страницах издания потенциала современного искусства как способа повышения национального престижа стоит отметить статью Ли Баоцюаня, опубликованную в 3-м номере, которая была посвящена выставке китайских художников в Берлине. Автор, характеризуя работы экспозиции, подчёркивает, что национальная живопись

должна не только бережно хранить древние традиции, но и активно проявлять себя в настоящем, впитывая и отражая дух времени: «Если представители восточной культуры будут опираться лишь на славу минувших эпох – вне зависимости от того, продиктовано ли это тщеславным честолюбием или же складывающимися реалиями, – то без современных усилий им не удастся не только возвеличить свою нынешнюю позицию через прошлую славу, но и сама эта слава предков может померкнуть, будучи присвоена другими...»¹⁷⁷. Как видим, Ли Баоцюань акцентирует внимание на риске утраты культурного суверенитета, противопоставляя «почитание прошлого» активному художественному действию в настоящем. Данная статья становится манифестом художественного национализма нового формата, утверждая, что лишь через современность Китай сможет вернуть себе право на интерпретацию «восточного духа» в глобальной системе репрезентаций.

Отдельного внимания в данном разделе нашего исследования заслуживает выдающийся педагог, литератор и переводчик, искусствовед и художественный критик Фу Лэй – одна из ключевых фигур (авторов и идеологов) журнала «Искусство» – сумевший привнести в китайскую художественную критику 1930-х гг. уникальный межкультурный подход, обусловленный глубоким знанием европейского модернизма и национального искусства¹⁷⁸. Будучи официальным членом «Шторма», он всесторонне способствовал пропаганде новаторских идей шанхайской группы на страницах журнала «Искусство», знакомил широкую публику с работами его участников, непосредственно участвовал в организации трех выставок общества.

Контурно очерчивая вехи биографии Фу Лэя, уроженца Шанхая, отметим, что его мировоззрение формировалось в невероятной атмосфере перемен рубежа 1910–1920-х гг., охвативших весь арт-мир Поднебесной,

¹⁷⁷ Ли Баоцюань. Значение Берлинской выставки китайского искусства // Искусство. 1932. № 3. С. 24. 李宝泉《柏林中国美术展览会的意义》《艺术旬刊》1932年第3期,第24页。

¹⁷⁸ В 2002 г. накануне 95-летнего юбилея китайского деятеля Ляонинским издательством выпущено полное собрание сочинений ученого, засвидетельствовав огромный вклад Фу Лэя в развитие китайской культуры и искусства XX столетия (Фу Лэй. Полное собрание сочинений: в 20 т. Пекин: Саньянь, 2002. 傅雷: 傅雷全集共20卷,第2卷,北京:三联书店,2001年:共316页).

когда был провозглашен лозунг «За новую культуру», поддержанный интеллектуальной элитой. Проникнувшись уникальной атмосферой творческой свободы того времени, царившей в Шанхае, он загорелся идеей учиться в Европе. В 1928 г. он приезжает во Францию и успешно поступает в Парижский университет на специальность «Теория искусства и художественная критика», параллельно посещая занятия в Луврской академии истории изящных искусств. За три года усердной учебы (1928–1931)¹⁷⁹ Фу Лэй накопил глубокие познания в литературе, живописи и музыке, как древней, так и современной, китайской и зарубежной, получив возможность осознать коренные эстетические и философские различия между китайской и европейской традициями¹⁸⁰.

Искреннее стремление не оставаться в стороне, а внести посильный вклад в строительство новой страны и новой культуры Китая определили решение Фу Лэя вернуться на родину. Осенью 1931 г. он приезжает в Шанхай, где начинает педагогическую деятельность: Лю Хайсу приглашает его в Шанхайскую художественную специализированную школу на должность профессора французского языка и истории искусства, которую он совмещал с обязанностями руководителя кафедры. На основе материалов курса, читаемого в школе¹⁸¹, Фу Лэй написал свои знаменитые «Двадцать лекций о мировых шедеврах». Это глубокомысленные аналитические эссе, где критик не только знакомит молодое поколение с великими произведениями европейского искусства (работы Джотто, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Веласкеса и др.), но также затрагивает вопросы литературы, музыки, встраивая рассуждения в широкий культурологический контекст. В «Лекциях» раскрываются и собственные

¹⁷⁹ За это время он объездил разные страны Европы (Швейцария, Бельгия, Италия и др.), где пропадавал в художественных галереях и музеях, посетил резиденции деятелей искусства и культуры (Моне, Гогена, Ван Гога, Родена, Бальзака и др.).

¹⁸⁰ См. подробно: *Лю Т.* Страницы творческой биографии Фу Лэя // *Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока.* 2023. № 2 (15). С. 108–117.

¹⁸¹ Фу Лэй читал студентам курс «История искусства», а также «Введение в иностранную науку и искусство, популяризация памятников прошлого» (которые для китайских образовательных учреждений того времени были инновационными), существенно повлияв на взгляды и дальнейшую профессиональную жизнь многих своих учеников.

философские взгляды Фу Лэя на миссию истинного художника, для которого искренность должна быть ключевым подходом к искусству: «Они должны быть более искренними, чем другие. <...> Трогательное художественное выражение должно исходить от чистоты души! Без чистого, как зеркало, сердца творцы не смогут проникнуть в сердца своих зрителей, слушателей...»¹⁸².

Свои размышления о современных процессах, происходящих в культуре Поднебесной, Фу Лэй выразил в талантливой статье «Кризис современного китайского искусства», опубликованной 1-го октября 1932 г. в четвёртом номере журнала «Искусство». Так, например, он писал, что в китайской традиции искусство тесно связано с поэзией и этикой, а его цель – нести «гармонию Вселенной и мудрость жизни». Без этого «все знания бесполезны», и художник должен отказаться от «всего материального, внешнего, преходящего», оставаясь на «позиции истинного бытия», чтобы поддерживать «вечную связь с божественным». Фу Лэй утверждал, что китайское искусство в целом характеризуется «обезличенностью, нереальностью и абсолютной пассивностью». Это резко отличает его от христианского искусства, основой которого является «любовь к Богу и мистическая страсть (*passion mystique*)». Он справедливо отмечает, что в китайской философии и метафизике никогда не происходила персонификация божественного, как на Западе; напротив, китайская традиция отвергала любые проявления человеческой страсти, стремясь достичь состояния абсолютного покоя.

Также Фу Лэй подчёркивал отличие от древнегреческого искусства, отмечая, что китайская эстетика отвергает «кратковременную красоту и языческое чувственное удовольствие». В этой парадигме взглядов он, в частности, объяснял отношение китайского общества к изображению обнаженного тела, подчёркивая, что причиной столь острой реакции была не мораль, а глубинные эстетико-философские установки: «Нагота воспринимается не как непристойность, а как пошлость с точки зрения

¹⁸² Фу Лэй – одинокая совесть // Запретные новости. 5 сентября. 2020. Режим доступа: <https://www.bannedbook.org/bnews/comments/20200905/1391297.html> (дата обращения: 12.09.2025).

эстетики и особенно философии. Китайская мысль никогда не считала человека выше других существ; человек здесь не создан по образу Бога, как на Западе. Поэтому природа бесконечно превосходит человека и более способна вывести сознание к абсолютной свободе – “не над всем”, а “за пределами всего”»¹⁸³.

Кроме того, Фу Лэй обращался к проблеме «двойного подражания», которая характеризует китайское изобразительное искусство первых десятилетий XX века. Его сдержанная, но принципиальная критика была направлена не против современного искусства как такового, а против его имитационного характера: «Изломанная линия ещё не есть подлинное страдание, орнамент – ещё не чувство, а перспектива – ещё не взгляд»¹⁸⁴. Подобная формулировка отражает его скепсис в отношении механического заимствования западных форм – именно это он считал главным риском для китайской современной живописи.

Симптоматично, что Фу Лэй, получив блестящее профильное образование в Европе, стал одним из первых в стране теоретиков в области изобразительного искусства. Погружение в мир живописи было обусловлено прежде всего тесным общением с художниками-современниками, полностью разделявшими его прогрессивные взгляды. Фу Лэй философски осмыслял 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 его решение) легло в основу интеллектуальной, мировоззренчески-эстетической стратегии общества «Шторм»¹⁸⁵, для которого Фу Лэй стал духовным лидером и проводником идей. В ряде своих писем и рецензий в «Искусстве», относящихся к 1932–1935 годам, Фу Лэй высказывался об

¹⁸³ Фу Лэй. Кризис современного китайского искусства // Искусство. 1932. № 4. 傅雷：现代中国艺术之恐慌. 艺术旬刊, (4).

¹⁸⁴ Фу Лэй. Семейные письма Фу Лэя. Тяньцзинь: Академия общественных наук Тяньцзиня, 2005. С. 130. 傅雷：傅雷家信. 傅雷：《傅雷家书》，天津：天津社会科学院出版社，2005年，130页.

¹⁸⁵ Фу Лэй участвовал в организации трех выставок общества «Шторм», после чего официально вышел из товарищества в 1934 году. Сам он никак не объяснил этот факт биографии.

искусстве «Шторма» как о «первом искреннем усилии освободиться от риторики Востока и иллюзий Запада»¹⁸⁶.

Теоретическую поддержку Фу Лэй оказывал группе через свои критические эссе, среди которых выделяется работа «Сон Сюньцина», опубликованная в третьем номере журнала «Искусство» от 21 сентября 1932 г. В ней критик интерпретирует живопись Пан Сюньцина, подчёркивая важность его формальных «деформаций» как важного процесса преодоления простого подражания реальности. Используя концепцию «счастья» Ш. Бодлера¹⁸⁷, Фу Лэй создаёт глубокий философский контекст, где противопоставляет мир, воспринимаемый художником, миру воображаемому, утверждая, что истинный творец должен превосходить материальную действительность, стремясь ухватить её скрытую истинную сущность.

На наш взгляд, влияние Фу Лэя на художественное мышление своих современников проявилось, прежде всего, в глубинной установке на личную честность, формальную строгость и критическую дистанцию. Присущей ему самому предельной искренности и самоотдачи в работе и творчестве он требовал и от живописцев: «Они должны быть более искренними, чем другие. <...> Трогательное художественное выражение должно исходить от чистоты души! Без чистого, как зеркало, сердца творцы не смогут проникнуть в сердца своих зрителей, слушателей...»¹⁸⁸.

Фу Лэй принадлежал к числу первых китайских интеллектуалов, для которых художественная критика стала не пересказом-описанием, а способом философской и культурной артикуляции, истинным актом художественного сознания. Абсолютно все его тексты неотделимы от понятийного аппарата,

¹⁸⁶ Фу Лэй – одинокая совесть // Запретные новости. 5 сентября. 2020.

¹⁸⁷ В основе концепции «счастья» Бодлера (1821–1867) лежит неразрывность счастья и страдания, преграды на пути к достижению идеала. Искусство, по мысли философа, выступает средством познания человеческого существования. См.: *Baudelaire Ch. The Salon of 1859: The Modern Public and Photography* // In: Frascina, F., Harrison, C. (eds.). *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Trans. by Zhang Jian, Wang Xiaowen. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1988. P. 28. См. также: *Косиков Г.К. Шарль Бодлер между "восторгом жизни" и "ужасом жизни" // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер. М.: Высшая школа, 1993. С. 5–40; Маньковская Н.Б. Поэзия соответствий. Философия искусства Шарля Бодлера // Филология: научные исследования. 2019. № 2. С. 260–275.*

¹⁸⁸ Фу Лэй – одинокая совесть // Запретные новости. 5 сентября. 2020.

построенного на соединении западноевропейской эстетики (Г. Лейбниц, И. Тэн, Р. Роллан) с китайской традицией, прежде всего, понятием «чистоты сердца» (淨心) как условия «трогательного выражения». В осмыслении самого понятия «искусство» Фу Лэй опирался не на «эстетику удовольствия», а этику страдания, истоки которой он усматривал в драматических судьбах европейских гениев – Бетховена, Родена, Микеланджело. Он писал: «Бетховен не умер... он восстановил разрушенное царство музыки... Это возможно только через страдание и борьбу»¹⁸⁹. Таким образом, для него художественная сила рождается не в результате гармонии, а в результате преодоления.

Свою эстетическую модель Фу Лэй формулировал как единство чувства и разума. Идеальное произведение – это баланс эмоционального отклика и интеллектуального контроля. «Чувства должны быть благородными, страстными, искренними, но не сентиментальными и не вульгарными...» – писал он сыну Фу Цуну в одном из писем. Рациональное понимание деятель дополняет понятием «глубинного чувства», без которого невозможно подлинное художественное восприятие. На уровне терминов Фу Лэй, наряду с заимствованными понятиями («трагизм», «моральная сила», «интеллектуальная гармония»), использует метафоры, подчеркивающие внутреннюю природу искусства: «вино горьких слёз», «детское зрение», «невидимый свет», «духовная архитектура». В отношении техники он подчеркивает, что искусство – это «гармонизация и идеализация», но без ремесленного основания оно теряет свою автономию. Его знаменитое высказывание: «Без техники нет искусства» стало еще одним обоснованием для его сдержанной критики имитационного подхода в живописи Китая 1930-х гг.

Отметим, что Фу Лэй не ставил Восток и Запад в оппозицию. Он утверждал – «высшие нормы искусства универсальны», а различие заключается лишь в способах их реализации. Леонардо да Винчи с его «трансцендентной неуловимостью» воспринимался им как ближайший к духу китайской поэзии и живописи художник. Термины, такие как «неуловимая

¹⁸⁹ Там же.

духовная атмосфера», «эмоциональная прозрачность», «гармония природы и личности» – служили для него лексическим мостом между различными эстетическими концепциями. В упомянутом труде «Двадцать лекций о шедеврах мирового искусства» (Илл. 61) Фу Лэй формулирует оригинальную аналитическую модель, сочетающую элементы формального анализа с философско-гуманитарной интерпретацией. Он предлагает трактовку произведения искусства как формы, несущей в себе структуру духовного переживания. По его мнению, только тогда, когда техническая целостность – точность рисунка, уравновешенность композиции, контролируемая выразительность – служит не самоцелью, а средством передачи глубокого, часто трагического переживания, произведение приобретает истинный статус классического¹⁹⁰. Такой критерий он применяет, в частности, к интерпретации живописи Веласкеса и Рембрандта, где напряжённое взаимодействие света и тени раскрывается как эквивалент внутреннего диалога между личным и универсальным.

При колоссальной нагрузке именно в 1932–1933 гг. Фу Лэй начинает заниматься художественным переводом. Однако цель его переводческой деятельности тесно переплеталась с задачами освоения китайскими мастерами западного (нового) искусства. В этой связи Фу Лэй предпринимал переводы книг, публикаций, не только связанных с живописью (среди них, например, «Философия искусства» И.А. Тэна, французского мыслителя XIX в.), но и обращался к мировой литературе, став легендой культуры Поднебесной в этой сфере деятельности. Только за одно десятилетие на китайский язык были переведены биографии Микеланджело, Бетховена и Толстого, написанные Р. Ролланом, а также множество сочинений Мериме, Моруа и др.

К Бетховену как одной из самых выдающихся личностей в истории человечества Фу Лэй испытывал особо трепетное отношение, которое он

¹⁹⁰ Ср.: Соколов С.Н. «Интерпретация классиков» («Фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. 132–138; Кононенко Е.И. «Интерпретация классиков» как предмет рефлексии // Культура Востока. Вып. 5. Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. М.: ГИИ, 2021. С. 147–167.

выразил в предисловии к книге «Жизнь Бетховена»: «Только видение героической трагедии преодоления страдания может помочь нам перенести жестокую судьбу. <...> Отречение без борьбы – лицемерие, отрешенность без страдания – легкомыслие, мудрость, ускользающая от реальности, – трусость; <...> вот во что я изо дня в день возвращал веру после того, как прочитал книгу. <...>. Теперь, когда все небо покрыто дымкой, мы как никогда нуждаемся в духовной поддержке, как никогда нам нужна настойчивость, борьба и мужество, чтобы бросить вызов богам. <...> Кроме того, у меня есть личные причины. Именно Бетховен исцелил меня, когда я был молод, и именно Бетховен помог мне бороться в жизни. Именно Бетховен оказал большое влияние на мой духовный рост. Сколько ран он залечил, не говоря уже об услуге, которая привела меня в царство музыки. Я не знаю другого способа отплатить свой долг Бетховену и его великому биографу Ромену Роллану, кроме как отдать свой долг молодому поколению...»¹⁹¹.

В то же время Фу Лэй стремился пробудить в соотечественниках волю к патриотической борьбе, вселить веру в будущее. Он сознательно вводил китайского читателя в пространство европейского гуманизма через фигуры, уже доказавшие свою нравственную и эстетическую состоятельность в период кризисов. Так, обращение к Роллану и его биографиям Бетховена и Толстого приобретало особую остроту именно в 1932–1933 гг., когда Китай переживал напряжённую культурную и политическую трансформацию. Именно в 1930-е годы, годы развития движения «Штурм», Фу Лэй потратил колоссальные усилия для перевода десяти томного романа «Жан-Кристоф» (1904–1912) Ромена Роллана. Образ немецкого музыканта, пытающегося найти в этом мире основы Гармонии и раскрыть ритмы Вселенной, подчиняющего свою жизнь примирению человечества, оказал сильнейшее влияние на китайскую художественную интеллигенцию. В самый трудный период антияпонской войны книга Р. Роллана

¹⁹¹ Фу Лэй. Прембула от переводчика. Режим доступа: https://baike.baidu.com/item/%E5%82%85%E9%9B%B7%E8%AF%91%E6%96%87%E9%9B%86/8182970?fromModule=lemma_inlink (дата обращения: 20.08.2025).

в потрясающем по стилю переводе Фу Лэя обрела невероятную популярность в стране, вызывая восхищение миллионов читателей¹⁹².

Творческое наследие Фу Лэя – личности поистине ренессансного масштаба – поражает своими объемами, профессионализмом и достижениями. Его переводческая деятельность имеет серьезное значение до сегодняшнего дня: он сравнивал процесс перевода с живописью, утверждая, что хороший переводчик ищет не формальное, а духовное сходство. Уникальный «стиль Фу Лэя», который окончательно сложился во время перевода Оноре де Бальзака¹⁹³, повлиял на несколько поколений китайских писателей и переводчиков. «Семейные письма Фу Лэя», впервые опубликованные в 1981 г., до настоящего времени являются бестселлером в Китае (ежегодно продается более 100 000 экз.), сыграв решающую роль в восстановлении нравственных и семейных ценностей, разрушенных «Культурной революцией».

Фу Лэя можно назвать одним из первых искусствоведов Китая, который выступил одновременно в трех ипостасях – в качестве историка искусств, теоретика и художественного критика. Его обстоятельные очерки о живописи, литературе и музыке отличаются острой критической проницательностью и безошибочным вкусом. Кроме того, Фу Лэй всячески помогал и продвигал талантливых соотечественников¹⁹⁴.

Несмотря на то, что преподавание не стало постоянной сферой его деятельности, значение Фу Лэя как педагога трудно переоценить.

¹⁹² Печальный финал жизни и деятельности Фу Лэя ознаменован началом «Культурной революции», которая привела к масштабным фанатичным репрессиям и физическому уничтожению китайской интеллигенции, нанеся сильнейший урон национальной культуре. Некоторые выдающиеся деятели Китая приняли решение уйти из жизни в качестве протеста против надвигающегося террора. В их число вошел Фу Лэй. После унижения и пыток хунвэйбинов («красногвардейцев») 3-го сентября 1966 г. Фу Лэй вместе с женой покончили жизнь самоубийством в собственном доме. Их смерть стала одной из самых шокирующих трагедий «Культурной революции». Страстно преданный искусству и своей нации, Фу Лэй выбрал для себя выход, который не задел честь, достоинство и жизнь других людей. Сын Фу Конг скажет об этом пронзительные слова: «Мой отец – одинокий пророк; одинокий лев, гневный, гордый и независимый. Он никогда не шел на компромисс с пошлостью; он никогда не склонялся перед силой. Как интеллектуал, он не позволил ни занять свой ум, ни осквернить свое сердце» (Цит. по: Ян Линьсян. Четыре известные семьи (семья Фу) // baike.baidu: сайт. Режим доступа: <https://clk.li/wwDD> (дата обращения: 20.08.2025).

¹⁹³ Французское исследовательское общество Бальзака сделало Фу Лэя в 1960-е гг. своим членом, так как китайский ученый перевел 15 романов Бальзака.

¹⁹⁴ Так, например, он стал одним из первых, кто признал талант молодой писательницы Эйлин Чан; был единственным защитником рано ушедшего из жизни композитора Тан Сяолина, одного из любимых учеников Пауля Хиндемита; смог добиться признания творчества художника Хуан Биньхуна.

В Шанхайской художественной специализированной школе он читал студентам курсы «История искусства» и «Введение в иностранную науку и искусство, популяризация памятников прошлого» (которые для китайских образовательных учреждений того времени были новыми), существенно повлияв на взгляды и дальнейшую профессиональную жизнь многих своих учеников. Его фундаментальный труд «Двадцать лекций по изобразительному искусству» не теряет своей актуальности и сегодня.

Фу Лэй имел тесные творческие контакты с мастерами общества «Шторм». В своих статьях («Сезанн», «Сон Сюньциня», «Британская живопись» и др.) Фу Лэй излагал собственные размышления о художественной практике Запада и Китая, путях развития национального искусства и новых «горизонтах», о возможности интеграции с западной культурой, о поощрении мастеров-соотечественников, содействующих синтезу восточного и европейского искусства, о необходимости создания обществ и издания специализированных журналов для художников, критиков, историков и теоретиков искусства, культурологов.

Влияние Фу Лэя на сложение языка нового китайского искусства невозможно переоценить. Можно с уверенностью говорить, что Фу Лэй был одним из организаторов художественного процесса, добивался признания творчества молодых живописцев. Журнал «Искусство», издававшийся при участии Фу Лэя и его коллег в начале 1930-х гг., способствовал распространению новых эстетических понятий, а также стимулировал обсуждение проблемы оригинальности и соотношения китайской традиции с западной. Для части художественного сообщества журнал стал платформой, где оформлялись первые теоретические ориентиры, демонстрирующие сдвиг от подражания к аналитическому подходу. Хотя влияние издания не носило массового характера, оно отразило важнейшие интеллектуальные процессы, происходившие в среде молодых живописцев и критиков, и впоследствии

было отмечено в ряде исследовательских публикаций¹⁹⁵ как один из эпизодов становления китайской художественной критики в эпоху развития современного изобразительного искусства.

В целом можно утверждать, что художественная критика в период активной деятельности «Шторма» и существования журнала «Искусство» обретает подлинно профессиональные черты, получившие всестороннее продолжение в современных художественных процессах. О высокой роли и ответственности художественной критики было в полный голос заявлено уже в первом номере журнала: «Что касается существующих критических тенденций в современной художественной среде Китая, мы считаем необходимым подчеркнуть нашу твёрдую приверженность строгому и объективному подходу к анализу и оценке творческих явлений и художественной практики. В дальнейшем мы обязуемся прилагать все усилия для осуществления взвешенной, принципиальной и конструктивной критики, основанной исключительно на научной объективности и справедливости, что позволит преодолеть отклонения и искажения в творческом процессе. Таким образом, мы надеемся направить художественное сообщество Китая на путь подлинного искусства, очищенного от поверхностных модных веяний и ложных эстетических доктрин, и вернуть его к изначальному, истинному предназначению»¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Чжуан Лэй. Журнал «Искусство» и его нерасторжимая связь с созданием «Шторма» // Народное искусство и литература. 2013. № 1. 庄蕾: 《艺术旬刊》与决澜社创办的不解之缘. [J]. 大众文艺, 2013,(1). Ли Чао, Сюй Минсун. Сражаться за искусство: практика западной живописи в Национальной академии искусств. Шанхай: Издательство «Шанхай цзинсю вэньчжан», 2008. С. 34–36. 李超, 徐明松: 为艺术战: 国立艺术院的西画实践[M]. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2008. 34–36 页.

¹⁹⁶ Редакторская статья // Искусство. 1932. № 1. С. 16.

ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВЕДУЩИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ОБЪЕДИНЕНИЯ «ШТОРМ»

Как показано в предыдущих главах исследования, художественная трансформация в Китае первой половины XX века не была линейной и централизованной. Её путь пролегал через индивидуальные поиски, где Запад и Восток, творчество и художественное образование вступали в сложные перекрёстные отношения. «Шторм» не был де юре официальной школой, но де факто стал пространством формирования нового типа художника – мыслящего, интегрирующего, синтезирующего. В этом, прежде всего, состоит его историческое значение, которое можно продемонстрировать через деятельность ключевых фигур данного объединения. Ведущие представители «Шторма» разнообразно воплотили в своей работе программу обновления, понимаемую как формирование нового живописного мышления через приобщение современников к западному искусству и его корреляцию с китайской традицией.

3.1. Пан Сюньцин: от европейского модернизма к национальному художественному языку

Пан Сюньцин (1906–1985) – одна из ключевых фигур общества «Шторм», чья многогранная деятельность объединила живопись, декоративное искусство и педагогику. Он не только стал одним из основателей и лидеров шанхайской группы, но и сыграл важнейшую роль в формировании нового художественного мировоззрения и языка, практически переписав сценарий развития изобразительного искусства Поднебесной.

Творческий путь Пан Сюньциня начинается с обучения во Франции (1925–1930), где 19-летний юноша увлеченно постигал западную живопись в Академии Жюлиана (1925–1927) и в Академии де ла Гранд Шомьер (1927–1929), восхищался Анри Матиссом, много экспериментировал и размышлял. Его ближайший друг и соратник Фу Лэй оставил яркие зарисовки того периода: «В Париже – ветхие и новые здания, разноцветные лица, кафе, танцовщицы, салоны, джаз, концерты, кино, изящные горничные, надоедливые хозяйки, студенты, рабочие, метро, дымовые трубы, Эйфелева башня, Монпарнас, ратуша, книжные развалы на набережной Сены, трубки, пиво, портвейн, Comedia... Всё новое, старое, уродливое, красивое, видимое, слышимое, следы древней культуры и пульс новой цивилизации, от Пуанкаре до Жозефины Бейкер – всё вихрем кружилось в его сознании. Он носил бархатный пиджак, скошенную шляпу, руки в карманах – он мечтал в этом водовороте»¹⁹⁷.

Именно в таком «политональном» контексте формируется индивидуальный стиль мастера, в котором восхищение новаторским духом западной культуры переплеталось с задачами трансформации китайской живописи. Сам Пан Сюньцин не скрывал трудностей адаптации: «Когда я приехал во Францию, я мало знал об истории западного искусства, у меня было слабое гуманитарное образование. Я не был сосредоточен. Хотел изучать живопись, музыку, литературу. Я потратил много времени зря»¹⁹⁸, – вспоминал он позднее. Но именно эта ситуация «неуверенности» повлияла на становление лидера художественного модернизма в Китае. Вернувшись в Шанхай в 1930 г., он включается в художественную жизнь города, находящегося на перекрёстке культурных векторов. Его деятельность охватывает не только живопись, но и графику, дизайн, участие в выставках, преподавание. Художественная среда, в которую Пан погружается, формировалась преимущественно из «возвращенцев» с европейским образованием, а также выпускников

¹⁹⁷ Фу Лэй. Мечта Сюньциня // Искусство. 1932. № 3. С. 5. 傅雷: 薰琴的梦, 艺术旬刊. 1932年第3页.

¹⁹⁸ Пан Сюньцин. Записки Сюньциня // Искусство. 1932. № 1. С. 10. 庞薰栻: 薰栻随笔, 艺术旬刊. 1932年第1期: 第10页.

университета Чжэньдан и представителей культурной элиты иностранных концессий. По приезду он сохранил эпатажный образ «парижского художника» – бархатный пиджак, шляпа, трубка. Этот западный «дресс-код» стал его личной эстетической заявкой, дистанцированной от академической сдержанности, свойственной современникам-живописцам, например, Сюй Бэйхуну.

Переход от эстетики формы к этически и социально ориентированной живописи становится одним из главных устремлений раннего периода. В своем эссе 1932 г. Пан Сюньцинь сформулирует данный поворот так: «Художник должен смотреть на общество изнутри общества, смотреть на жизнь изнутри самой жизни»¹⁹⁹. Эти слова своего рода манифест о вовлеченности Пан Сюньциня как творца в реальность его времени. Симптоматично, что возвращение в Шанхай в 1930 г. ознаменовано желанием поменять художественный мир Поднебесной и сплотить единомышленников, что вылилось в идею организации общества «Таймэн», а затем и «Шторма», где Пан Сюньцинь выступил лидером и куратором.

В автобиографических текстах он с редкой откровенностью осмысливает мотивацию своих исторических для национальной живописи решений: «Наблюдая духовную деградацию китайского художественного сообщества и общий культурный упадок, я испытывал глубокую боль. Однако, осознавая собственные ограниченные знания и силы, я не надеялся самостоятельно изменить ситуацию. Поэтому я задумал собрать единомышленников, чтобы, во-первых, совместно стремиться к самосовершенствованию, а во-вторых, внести вклад в развитие общества...»²⁰⁰. Как справедливо подчеркивает исследователь Пэй Линьфэн, он «сознательно выбрал новый язык западного современного искусства, чтобы оживить стагнирующее состояние китайской живописи»²⁰¹.

¹⁹⁹ Пан Сюньцинь. Случайные заметки Сюньциня. С. 6.

²⁰⁰ Пан Сюньцинь. Краткая история общества «Шторма» // Искусство. 1933. № 1. С. 4. 庞薰琹: 《决澜社小史》, 艺术旬刊, 1933. 4 页.

²⁰¹ Пэй Линьфэн. От обучения на Западе к возвращению в Восток: анализ художественного метода Паня Сюньциня // Искусствоведение. 2015. № 5. С. 122–124. 裴临风: 从留学西洋到回归东方——庞薰琹〈贵州山民图〉创作成因与艺术特色探析, 美术研究, 2015.

Период 1930–1932 гг. отмечен стилевой полифонией. В этот промежуток художник активно экспериментирует с фовистской палитрой, работает с маслом, акварелью, тушью, белым контуром, линейным рисунком, а также с различными техниками графики и декоративными элементами. В 1932 г., с 10 по 25 сентября в Шанхае, в зале Общества китайских искусств и наук на улице Аймай Юсяньлу прошла первая персональная выставка Пан Сюньциня, на церемонии открытия которой присутствовало более пятисот гостей из разных округов Китая. На ней экспонировалось более 70 работ мастера, выполненных в самых разных манерах. Ни Идэ позже вспоминал: «От плоскостной заливки до линейного рисунка, от реализма до орнаментализма, от деформации до абстракции – он показал почти все направления, популярные в Париже»²⁰².

Фу Лэй в эссе «Мечта Сюньциня»²⁰³, посвящённом выставке его коллеги и друга, подчеркивал: «Он выражает фантастическое через материальные формы, используя чистые линии и цвета. Это немая музыка. Гармония формы и цвета сама по себе содержит декоративный смысл. Это чистая живопись». Далее он добавляет: «Он деформирует, потому что стремится наделить форму особым выражением – это экспрессивная деформация. Он стилизует объект, потому что его состояние требует особой пластической модели»²⁰⁴.

Работы выставки продемонстрировали, что искусство Пан Сюньциня одновременно индивидуально и наднационально: оно фиксирует личную эмоциональность и предлагает новый универсальный язык. Именно поэтому картины данного периода можно считать фундаментом последующего пути – от эксперимента к синтезу, от техники к знаку, от интуиции к художественному мышлению. Наиболее показательны это проявляется в его полотнах «Такой Париж» (如此巴黎) (Илл. 62), и «Жизненные шарady (Такой

²⁰² Ни Идэ. Группа «Шторм» // Сборник статей по искусству. Ханчжоу: Изд-во Художественной академии Чжэцзяна, 1993. 倪貽德 《决澜社的一群, 倪貽德美术论集, 浙江美术学院出版社. 1993.

²⁰³ Эссе было опубликовано 14 сентября в журнале «Искусство» (т. 1, № 3). Чжоу Шоуцзюань высказал свои впечатления о выставке в критической заметке в сентябрьском номере газеты «Шэньбао» в рубрике «Свободные беседы».

²⁰⁴ Фу Лэй. Мечта Сюньциня. С. 5.

Шанхай)» (如此上海) (1930) (Илл. 63), где с очевидной ссылкой на кубистский метод используются приёмы фрагментации и коллажа. И хотя данные работы существуют как самостоятельные произведения, художником они задумывались как серия-впечатления его личных переживаний. В них живописец философски осмысливает игру с хронотопом, переплетая разные времена и пространства в единой композиции с помощью техники монтажа.

Композиции картин, где разрушается классическая модель линейной перспективы, организованы через наложение ракурсов, множественность перспектив, сталкивание урбанистических фрагментов, что создаёт эффект культурной и визуальной дезориентации. Пан Сюньцин обращается здесь к пространству как к метафоре: Шанхай, именуемый «Парижем Востока», предстаёт как реплика, симулякр, как культурный конструкт. Художник объединяет свои реальные воспоминания о Париже с архитектурными деталями шанхайских концессий. Города, изобилующие людьми и впечатлениями в разное время суток, живут в постоянном движении: улыбающаяся женщина, обнажённое тело, грустные глаза, мужчина с сигарой, полицейский, ослепительная реклама, двери и окна, игральные карты – всё это постоянно меняется в урбанистическом ритме и шуме современности. Зритель в результате оказывается в точке, где невозможно различить, Париж перед ним или Шанхай, Восток или Запад. Эти композиции становятся символическим отображением двойственного опыта художника – одновременно внутреннего и внешнего, локального и глобального²⁰⁵.

В то же время Пан Сюньцин представляет зрителю серию работ с акцентом на композиционную сдержанность, орнаментальную сбалансированность и декоративный строй. Такие полотна, как «Зелёный кубок» (绿樽) (Илл. 64), «Натюрморт перед камином» (壁炉前的静物) (Илл. 65), «Интерьер» (屋景) (Илл. 66), выстроены на основе чётких

²⁰⁵ Чжоу Айминь. Пан Сюньцин и модернистское художественное движение общества «Шторм» // Исследования изобразительного искусства. 2009. № 2. С. 4–13. 周爱民：庞薰琹与“决澜社”现代美术运动，美术研究，2009. 4-13 页.

горизонталей и вертикалей, в которых ощущается влияние классической архитектурной логики. Пространство картин организовано по принципу ритма и симметрии, глубина перспективы минимизирована, предметы сведены к условным объёмам, а их размещение подчёркивает статичность и пластическую цельность композиции.

Колористическое решение в этих произведениях тяготеет к светлой, гармоничной палитре, в которой каждый цвет уравнивает другой, а линии очерчены сдержанно, но уверенно. Такая манера трактовки пластики, по меткому замечанию Фу Лэя, и представляет собой «немую музыку» – выражение художественного равновесия, чистой зрительной формы, лишённой нарративной нагрузки. Тем самым в живописи Пан Сюньциня начала 1930-х гг. формируется язык, в котором форма становится носителем смысла, а не только инструментом самопрезентации. Цветовое пятно, линия, ритмическая конфигурация объектов в картинах обретают статус знаков, самоценных и завершённых. Пространство постепенно превращается в метафору, композиция – в систему смыслов, а декоративность – в инструмент интерпретации художественного мира.

Работа «Без названия (Пресс)» (1935) (无题《压榨机》) (Илл. 67) развивает эту концепцию. Пан Сюньцин изображает индустриальный пресс, подавляющий человека. Композиция построена на принципах кубистического фрагментирования: тело и механизм взаимопроникают друг в друга, выступая метафорой социально-экономического давления. Цветовая схема картины вновь орнаментальна: сдержанные серо-красные пятна, контрастные линии, плотная структура. Всё это создаёт систему художественно-образного символизма, где деформация тела выражает деформацию общества. Здесь немаловажно оговорить, что на теоретическом уровне творческий метод мастера в 1930-х годах формируется вокруг понятия *автоэкспрессии*.

В своих «Записках» Пан Сюньцин развивает идею искусства как демонстрации внутренней сущности творца: «Искусство – это выражение

художником самого себя, инструмент проявления человеческих эмоций»²⁰⁶. Он особо подчёркивает необходимость раскрытия индивидуального начала без внешнего давления: «Художник должен понимать собственное “Я”. Он должен открыться миру без масок». И далее уточняет: «Самовыражение – это путь внешней визуализации внутренней жизни»²⁰⁷. Примечательно, что Пан Сюньцин не противопоставляет искусство самовыражения искусству как социальной миссии. Он выступает против разведения категорий «искусства жизни» и «искусства для искусства», утверждая, что «самовыражение невозможно вне жизни, а жизнь – вне социальной среды». В этой связи китайский мастер формулирует важнейшее триединство: общество, жизнь, личность. Индивидуальность, по его мнению, не дана изначально – она формируется именно в контексте социальной реальности, и потому творец должен «наблюдать общество изнутри, видеть жизнь сквозь жизнь, осознавать свою эпоху, исследовать всё, что видит, чувствует и мыслит»²⁰⁸.

Открытой декларацией данной мировоззренческой позиции Пан Сюньцин и кульминацией его раннего этапа творчества является работа «Сын земли» («地之子», 1932) (Илл. 68), ставшая, как уже отмечалось, сенсацией на Третьей выставке «Шторма». Картина раскрывает тему долгой засухи, которую тяжело пережили жители южного Китая в начале 1930-х. Однако она была призвана воплотить не частный эпизод – художник трансформирует трагедию засухи в метафору национальной судьбы. По словам автора, он «изобразил умирающего ребёнка, потому что он стал символом китайского народа»²⁰⁹.

В центре визуального нарратива – обессиленный мальчик, бездыханно лежащий на руках крестьянина, который одной рукой поддерживает тело сына, а другой гневно сжимает кулак. В его глазах, смотрящих в пустоту, застыла печать невыразимой скорби. Задавленная горем мать опирается на его плечо и обреченно закрывает заплаканное лицо ладонью. В то же время персонажи

²⁰⁶ Пан Сюньцин. Записки Сюньцин // Искусство. 1932. № 1. С. 10. 庞薰琹: 薰琹随笔, 艺术旬刊. 1932年 第1期: 第10页.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Пан Сюньцин. Случайные заметки Сюньцин. С. 126.

подчеркнуто статичны, их фигуры не совсем пропорциональны (но не карикатурны). В этой сдержанности и лаконизме композиции кроется её внутреннее эмоциональное напряжение: вытянутые тела, предельно простая форма, строгие силуэты создают эффект подавленной, но глубокой боли. Колористическое решение картины также построено на умеренной гамме: чёрный, охра, земляной коричневый (умбра), что усиливает внутренний драматизм сцены, одновременно придавая ей декоративную цельность.

Картина «Сын земли», имевшая ярко выраженный социальный подтекст, вызвала общественный резонанс. Несмотря на то, что полотно было размещено в тёмном коридоре на нижнем этаже выставочного пространства, оно привлекло к себе внимание и получило одобрение зрителей, для которых сюжет был близок и понятен. Однако официальные власти Китая восприняли работу художника как откровенно политическое высказывание: картина не была опубликована в прессе, а Шанхайский военный комендант издал распоряжение о её изъятии. По сообщениям современников, Пан Сюньциню грозил арест по обвинению в экстремизме, и только усилиями друзей ему удалось избежать репрессий. Данная реакция указывает не только на выразительную силу работы, но и на её социально-общественную значимость. В отличие от классических исторических полотен, таких как «Пятьсот рыцарей Тяньхэна» («田横五百士») Сюй Бэйхуна, «Сын земли» не обращается к прошлому – он говорит о настоящем, о бедствии здесь и сейчас. Как заметила Тао Юнбай, эти две картины, созданные в одно время, «обладают схожей общественной функцией, но по степени прямоты художественного высказывания работа Пан Сюньциня превосходит первую»²¹⁰.

Особо подчеркнём, что несмотря на явное влияние западного искусства, «Сын земли» демонстрирует значительные отличия как в содержании, так и в формальной системе: акцент сделан на узнаваемом образе

²¹⁰ Тао Юнбай, Ли Ши. Потерянная история: История женской живописи Китая. Хунань: Изд-во провинции Хунань, 2000. С. 215–217. 陶泳白, 李滢: 失落的历史——中国女性绘画史, 湖南: 湖南出版社, 2000年: 第215–217页.

и эмоциональной доступности. С этого момента живопись Пан Сюньциня становится своеобразной формой журналистики, способом документирования и образно-художественной интерпретации социальной боли. Так формируется его стиль, в котором европейская пластическая культура и китайская морально-этическая традиция не просто сосуществуют, а сливаются в цельную художественную систему.

Ярким воплощением данного подхода становится работа Пан Сюньциня с линией. В первую очередь стоит здесь отметить серию его графических произведений, выполненных тушью и тонкой кистью. В этих работах ни фигура, ни объект, ни сюжет не доминируют. Главным становится линия, её плавность, ритм, внутренняя энергетика (Илл. 69). Ни Идэ восхищённо называл их «чистыми эскизами (croquis)», подчёркивая, что они «не являются подготовительным материалом к живописи, а представляют собой законченные произведения, в которых линия сама по себе несёт эмоциональную и композиционную нагрузку»²¹¹. По наблюдению Фу Лэя²¹², именно влияние парижской школы (в частности, Пикассо и Матисса) позволило мастеру достичь высокой степени графической свободы и одновременно сохранить нюанс традиционной тушевой живописи. В этом синтезе – европейской эскизности и китайского «баймяо» (白描, «контурный рисунок») – рождается новая линия, в которой соединяются изысканность и внутреннее дыхание. У Пан Сюньциня она не просто след кисти, но отпечаток внутреннего состояния мастера, превращаясь в автономную художественную единицу – не вспомогательную, а концептуальную. В его руках линия становится выразителем «энергии жизни», «медиумом», соединяющим личное и универсальное.

К концу 1940-х гг. в эстетических размышлениях Пан Сюньциня всё чаще фигурирует необходимость глубинного синтеза западного модернизма и китайской гуманистической традиции. В своих «Записках» он подчеркивает: «Хорошие произведения старого Китая мы обязаны изучать. Но мы также

²¹¹ Чжоу Айминь. Пан Сюньцинй и модернистское художественное движение общества «Шторм». С. 4–9.

²¹² Фу Лэй. Мечта Сюньциня. С. 5.

должны знать великие достижения мирового искусства. Однако всё это не должно становиться механическим подражанием. Пусть эти влияния проходят через фильтр нашей индивидуальности». Однако Пан Сюньцин продолжает отстаивать право художника на свободу выбора: «Живописец должен избавиться от ограничений, говорить честно то, что подсказывает внутреннее “Я”. Настоящее искусство – это выражение себя, эмоций, жизненной силы, искренности»²¹³. В этом плане стоит отметить его увлечение культурой малого китайского этноса Мяо. Еще в 1938 г., после очередного вынужденного переезда в Гуйджоу, художник стал заниматься сбором и систематизацией орнаментов на произведениях народностей этого района Китая. Итогом его продолжительной творческой экспедиции стала серия «Картины горного народа Гуйчжоу»²¹⁴, где Пан Сюньцин интегрировал западные реалистические навыки изображения в китайскую традицию. Он воспроизвёл мягкие, элегантные пейзажи Гуйчжоу в романтически-нежных цветах, а низкие дома изобразил в резком контрасте с яркими национальными костюмами горцев²¹⁵. Персонажи в серии предстают перед зрителем «простыми и добрыми, их душа прекрасна, и мы должны видеть эту внутреннюю красоту»²¹⁶.

Его картина «Крыши шанхайских переулков» (上海里弄屋顶) (Илл. 70) – еще один пример национальной адаптации современного художественного языка. Тональная сдержанность, архитектурная плотность, обобщённые формы – всё это создаёт поэтичный образ провинциального юга Китая. Французский консул в Шанхае, увидев эту работу, воскликнул: «Такую вещь европейский художник написать не сможет!»²¹⁷ Данная оценка фиксирует ту самую разницу, которая есть не «отставание от Запада», а его переосмысление. Японский теоретик Миякэ Сётаро отмечал: «Современное европейское искусство

²¹³ Пан Сюньцин. Записки Сюньцина. С. 6

²¹⁴ Он стал первым художником, запечатлевшим народ Мяо.

²¹⁵ 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.

²¹⁶ Чжоу Айминь. Пан Сюньцин: сборник статей. Шандунь, 2018. 周爱民: «庞薰琹文集»山东美术出版社. 2018. 402 页.

²¹⁷ Юань Юньи. Биография Пан Сюньцина. Пекин: Пекинское издательство прикладного искусства, 1995. С. 35. 袁韵宜: 《庞薰琹传》, 北京工艺美术出版社, 1995. 35 页.

зачастую не понятно широкой публике, так как не визуализирует внутреннее чувство. Поэтому оно остаётся в “башне из слоновой кости”»²¹⁸. В отличие от западного модернизма начала XX в., нередко стремящегося к абстракции, отказу от фигуративности и социального сюжета, Пан Сюньцинъ создаёт искусство, вовлечённое в реальную жизнь, выстраиваемое на *внутреннем чувстве сопричастности*.

Отдельно необходимо отметить, что в 1930–1935 гг. проявляется пристальный интерес художника к декоративному искусству и дизайну; ещё во Франции начинающий мастер стал достаточно серьезно изучать дизайн, о чём позже вспоминал: «Больше всего меня интересовала мебель, ковры, занавески и другие предметы интерьера, создающие гармонию и ощущение индивидуальности. Это заставило меня впервые в жизни осознать, что изобразительное искусство – это не просто рисование нескольких картин, это эстетика, которая так необходима в жизни»²¹⁹.

В середине 1930-х гг. Пан Сюньцинъ общался с китайскими мастерами, работавшими в сфере промышленного дизайна, что подтверждают сохранившиеся авторские эскизы орнаментов, тканей, ювелирных изделий. Его концепция искусства охватывала не только станковую живопись, но и всю художественную деятельность в широком ремесленном контексте. В этом плане он идёт по пути «расширения поля искусства», близкому эстетическим установкам немецкой школы Баухаус и её концепции «единения искусств» (Gesamtkunstwerk), а также европейскому стилю ар-деко, где искусство не разделяется на «высокое» и «прикладное», а мыслится как целостная среда формы и духа²²⁰. С 1939 года Пан Сюньцинъ работал над книгами «Коллекция китайских узоров» и «Коллекция декоративно-прикладного искусства», внедряя в творчество национальные традиции и стремясь создать

²¹⁸ Миякэ Сёттаро. Восточное и западное современное искусство. Народное художественное издательство Шэньси, 1990. С. 221. 三宅正太郎：东方与西方现代美术, 陕西人民美术出版社, 1990. 221 页.

²¹⁹ О Пан Сюньцине. Режим доступа: <http://www.handanwenhua.net/zuojia/2019-03-29/585.html> (дата обращения: 29.04.2025).

²²⁰ Пэй Линьфэн. От учёбы на Западе к возвращению на Восток // Искусствоведение. 2015. № 5. С. 122–126. 裴临风: 从留学西洋到回归东方, 美术研究, 2015.

современный дизайнерский стиль, основанный на классических китайских узорах. Запечатлённые на древних сосудах, эти декоративные мотивы были перенесены им на предметы быта – чайную посуду, чаши для риса, скатерти, ручки, ковры, сумки, которыми китайцы пользовались в повседневной жизни²²¹. Сегодня на родине Пан Сюньцинъ является пионером современного китайского искусства и образования в области декоративно-прикладного искусства, заложившим основу промышленного дизайна КНР.

Таким образом, живопись, графика, декоративные панели, эскизы тканей – все эти формы переплетены в художественной системе мастера. Его масляная живопись впитывает плоскостность, присущую национальной традиции, одновременно *баймяо* и тушь обогащаются фовистскими решениями и экспрессионистскими деформациями. На китайскую шёлковую основу он пробует наносить европейскую акварель, а линии туши использует для построения объёмных форм. И это не механическое сочетание, а новизна «технической миграции», когда одно проникает в другое, трансформируется и рождает самостоятельный авторский язык.

Остановимся еще на одном немаловажном аспекте творчества Пан Сюньцинъ. Он выстраивает свою художественную систему, основанную на равновесии трёх компонентов: орнаментализированной формы, символической нагрузки и пространственной организации. Одним из центральных понятий в теоретических текстах Пан Сюньцинъ становится принцип *циюнь шэнду* (气韵生动, «одухотворённость, внутреннее дыхание, оживляющее форму»), восходящий к трактату «Записки о прославленных художниках» (历代名画记) теоретика V века Се Хэ (谢赫). В его знаменитой формуле «六法» («шесть принципов живописи»)²²² именно «одухотворённость» ставится на первое место,

²²¹ В 1944 году рукописи художника в области декоративно-прикладного искусства переправили в Швейцарию для публикации, но были утеряны. Их вернули автору только в 1978 г. и в 1981-м они были изданы в Китае.

²²² 1) одухотворённая жизненность образа: произведение должно быть пронизано дыханием жизни, ритмом внутренней энергии, передаваемой через тушь, линию и форму; 2) структура и сила кисти: каллиграфическое основание, определяющее пластическую силу линий и устойчивость композиции; 3) соответствие формы и объекта: стремление к выразительному подобию, не к натурализму, а к «узнаванию сути» формы; 4) верное нанесение цвета: цветовое решение должно соответствовать природе объекта и ритмике композиции; 5) композиционная организация: выстраивание гармоничного пространства, основанного на интуитивной

что указывает на исключительную важность этого принципа как фундамента художественного вдохновения и создания «образцового произведения».

Именно учение Сэ Хэ стало предметом для эстетического размышления у Пан Сюньцина. Философскую основу своей позиции он выстраивает на слиянии традиционной китайской и западной мысли. Отсюда его стремление к соединению «одухотворённости» с модернистской формой предстает не просто историческая дань времени, а активная попытка продолжить классическую традицию в новых условиях. В своих «Записках» Пан Сюньцин прямо ссылается на концепцию Се Хэ, уточняя: «“Циюнь” – это чувства художника, душа картины». В таком определении «циюнь» трактуется современным мастером как психологическая энергия, выражающаяся через художественный жест. При этом Пан Сюньцин явно уходит от канонического следования «шести принципам» и предлагает их переосмысление, связанное с модернистской идеей самовыражения и отказа от стилевой ортодоксальности²²³. Так, например, он критикует слепое подражание как в национальной, так и западной живописи: «Я не понимаю, почему китайские художники постоянно ссылаются на “почерк такого-то мастера”, указывают “написано в стиле того-то” <...> Я также не понимаю, почему те, кто пишет маслом, должны “копировать Сезанна, Ренуара или Пикассо”». И далее: «Художник не должен фиксировать себя в рамках одной школы, если он хочет выразить живые чувства и изменчивые мысли. Всё, что связано с догмой – препятствие»²²⁴. Для упрочения своего кредо он цитирует Э. Канта: «Прекрасное в искусстве свободно» и обращается к интуитивизму А. Бергсона: «В мире нет ничего устойчивого, всё находится в потоке, и мы сами движемся». Эти утверждения служат аргументами для переосмысления китайской концепции одухотворённости в духе модернистского динамизма. Пан

уравновешенности; б) передача традиции и копирование образцов: обучающее и историко-стилистическое копирование как способ сохранения и продолжения художественного языка. См.: *Каталог оценок древней живописи* // Wikisource. Режим доступа: <https://zh.wikisource.org/w/index.php?title=古畫品錄&oldid=2062706> (дата обращения: 27.07.2025).

²²³ Пан Сюньцин. Записки Сюньцина. С. 6.

²²⁴ Там же.

Сюньцинъ исходит из того, что чувство и мышление – это поток, а потому художественное высказывание не может быть привязано к шаблонам какой-либо школы или техники²²⁵.

В этих высказываниях утверждается идея интеграции как эстетическая стратегия и как культурный метод, в котором традиция становится не объектом отрицания, а источником обновления. Китайский мастер не противопоставляет Восток и Запад, а говорит: «Мы можем принимать внешние влияния. Пусть они воздействуют на наши нервы, проходят сквозь фильтр нашей индивидуальности и проявляются в подлинном творчестве». В принципе «фильтрации» чужого через личное формируется не эклектика, а подлинная творческая индивидуальность, сочетающая «циюнь» как внутреннее напряжение и модернистскую свободу формы. Художник в его концепции – это медиатор, не копирующий, а синтезирующий – таково ключевое понятие, которое лежит в основе его философии творчества. Именно поэтому Пан Сюньцинъ оказывается одной из центральных фигур современного китайского искусства.

3.2. Художник-исследователь Ни Идэ: «новый реализм»

В истории китайской живописи XX в. Ни Идэ (倪貽德, 1901–1970) занимает особое место. Это талантливый художник, педагог, член литературных и художественных объединений. Его большой вклад как теоретика в развитие современного изобразительного искусства Поднебесной оказался не менее значим, чем живописная практика²²⁶. Ни Идэ много писал, переводил, редактировал, знакомил китайских читателей с основами современного западного искусства, интерпретируя его не как догму, а как язык возможного будущего.

²²⁵ Пан Сюньцинъ. Случайные заметки Сюньцинъ. С. 127.

²²⁶ Ли Юнцян. Теоретический вклад Ни Идэ в движение китайской модернистской живописи начала XX века // Журнал Гуансинского художественного института. 2016. С. 16–20. 李永强: 20 世纪初期中国现代主义油画运动中倪貽德的理论贡献, 史海钩沉 (广西艺术学院学报) 2016 年: 第 16–20 页.

Профессиональное становление Ни Идэ началось в Шанхайской художественной специализированной школе (1917–1922), где он учился под руководством профессора Лю Чэна (吕澂). Последний, обладая глубокими познаниями в истории западного искусства, приобщал студентов к достижениям современной художественной культуры. Формирование эстетических взглядов Ни Идэ проходило в атмосфере «Движения за новую культуру» (1910–1920-е гг.): молодые художники и писатели провозглашали автономию искусства, его независимость от морали и идеологии. В студенчестве он пробовал себя в качестве автора художественной прозы, активно участвовал в деятельности литературного объединения «Созидательная ассоциация» («创造社») и примкнувших к нему групп, исповедовавших эстетизм и декадентскую чувственность, а также входил в тесный круг литературного «Общества Фантазии» («幻社»), продвигающего ценности эстетического гедонизма и индивидуального выражения.

В школе Ни Идэ проявлял интерес к арт-журналистике и художественной критике: известно, что он выступал редактором специального номера журнала «Изобразительное искусство» («Мэйшу»), посвящённого постимпрессионизму, в котором особое внимание уделялось Сезанну и его концепции «гармонии между душой и природой». В подобном соединении индивидуального и объективного, субъективного и природного Ни Идэ усмотрел очевидную близость китайской эстетике, стремящейся к «срединному» состоянию (中和) и слиянию внутреннего и внешнего. Уже тогда он осознал, что современное западное искусство предлагает не разрушение традиции, а новый путь к её интерпретации.

Ни Идэ с первых шагов в профессию всесторонне изучал техники масла и акварели, перспективу, рисунок. В 1922 г. он вместе с другими студентами школы основал «Ассоциацию молодых художников», действующую под лозунгом: «Живопись – это проявление эмоций, выражение личности, это

расширение жизни вовне»²²⁷. Этот тезис был реакцией на необходимость не разрушать традицию, но формировать новую художественную идентичность через эмоциональную правду. К середине 1920-х годов Ни Идэ начинает позиционироваться в арт-сообществе Шанхая как молодой модернист. Он демонстрирует свои первые живописные и графические работы, участвует в создании иллюстраций к разным изданиям. Ранние опыты критиками были восприняты скептически, как любительские «пробы пера», но в них уже угадывается будущая система. Ни Идэ продолжает осваивать принципы конструктивной формы и одновременно следует советам своего учителя Лю Чэна о том, как художник должен соединять «видимое с внутренним». Для него становится очевидным, что живопись – это не копия увиденного, а проекция внутреннего ритма, синтез академической основы изображения и духовности образа.

В 1927-м Ни Идэ отправился в Токио, где обучался в школе западной живописи при Институте Кавадзаки. Его недолгая стажировка (1927–1928) была обусловлена усилением кризисных процессов в китайско-японских отношениях с радикализацией политического и культурного климата. Вместе с тем «японский период» стал определяющим в творческой биографии Ни Идэ. Его внимание было сосредоточено на достижениях японской художественной сцены, которая успешно адаптировала и переосмысливала западный модернизм. Он получил возможность наблюдать, как европейские стратегии включаются в восточноазиатский контекст через выставки, учебные методики, художественные сообщества²²⁸.

В школе Кавадзаки наставником Ни Идэ стал художник Фудзисима Такудзи (藤島武二), чья живописная манера оригинально объединяла яркость

²²⁷ Ни Идэ. Картины Циньму» // Китайско-японское искусство. Т. 1, № 3. В честь 3-летия Китайско-японской ассоциации искусств. Шанхай: Китайско-японская ассоциация искусств, июль 1922. С. 100. 倪貽德：青牟の绘画》，见石野哲弘编：中日美术》第1卷第3号（中日美术协会创立三周年纪念号），上海：中日美术协会，1922年7月：第100页。

²²⁸ В Токио Ни Идэ организовал «Китайское общество студентов, обучающихся в Японии и исследующих изобразительное искусство». Целью товарищества было не только объединение китайцев на чужбине, но и продвижение современного языка живописи на родине.

импрессионизма с пластической деликатностью японской традиции²²⁹. Именно в его студии Ни Идэ ежедневно практиковался в рисунке с натуры, уделяя особое внимание не только анатомической точности, но и передаче внутреннего состояния модели, пытаясь понять, как через форму выразить дыхание, эмоциональный ток, ритм взгляда. Занятия позволили ему утвердиться в том, что цель изображения есть не механическое воспроизведение формы, а выражение внутренней динамики, в которой «дух и тело» соединяются в единую структуру. Эта идея перекликалась с принципом «одухотворённость», эталонным в китайской теории живописи.

Во время стажировки в Японии Ни Идэ получил возможность непосредственного знакомства с широким спектром направлений западного искусства. Он активно изучал творчество представителей фовизма, кубизма, сюрреализма, немецкого экспрессионизма, анализируя произведения Матисса, Пикассо, различные теоретические работы. Его интерес к фовистской цветовой экспрессии и к постимпрессионистской структуре был не столько увлечением, сколько поиском средств выразительности, не зависящих от сюжетной конкретики. Фовизм он воспринимал не как форму эпатажа, а как попытку художников использовать интенсивную цветовую энергию для «очищения» картины от избыточной предметности. Что касается немецкого экспрессионизма, то Ни Идэ видел в нём концепцию живописи как философии духа, не столько внешней техники, сколько «внутренней исповеди художника»²³⁰.

Тем не менее, его подход к западному искусству отличался от слепого заимствования. Высоко оценивая использование цвета фовистами, художник одновременно понимал, что эмоциональная интенсивность требует пластической основы. Импрессионистская работа с тоном и постимпрессионистские поиски в области формы вдохновляли Ни Идэ, но

²²⁹ Цай Тао. От «Общества творчества» к «Шторму»: исследование поездки Ни Идэ в Японию // Исследования по истории искусства, Китайская академия художеств. 2018. С. 45–59. 蔡涛: 《从创造社到决澜社——倪貽德游学日本考》, 中国美术学院博士论文 美术史研究, 2018年: 第45–59页.

²³⁰ Ни Идэ. Исследование фовизма // Искусство. 1932. № 10. С. 6. 倪貽德: 野兽主义研究, 艺术旬刊. 1932年 第10期: 第6页.

не заслоняли потребность в индивидуальной позиции. Академическое умение строить форму с опорой на рисунок, композицию, анатомию он безоговорочно называл фундаментом, без которого нельзя работать: «Только сочетание техники и идейной выразительности может дать живопись, не подверженную сиюминутности»²³¹. Японская поездка становится не только академической, сколько методологической границей: она подводит итог раннему этапу творческой биографии Ни Идэ и открывает другой, в котором будет формироваться индивидуальный язык художника.

Его размышления о путях современного изобразительного искусства Поднебесной по возвращению в Шанхай находят теоретическое воплощение в публикациях в местной арт-прессе. Так, в одной из своих статей 1929 г. он писал, что «оценивать живопись по теме неправильно», подчеркивая, что сама тема не гарантирует «художественную ценность»²³². Живописец, по его мнению, должен быть как профессиональным мастером, так и мыслителем. Он не принимал ни «бездуховного академизма», ни «бессодержательного формализма». Эстетическая система, к которой стремился Ни Идэ, базировалась на принципе одновременного развития двух начал: конструкции и чувства, формы и экспрессии. Он резко отзывался о китайских художниках, бездумно следовавших западной школе, приравнивая их к фотографам. Однако он столь же иронично воспринимал и так называемых «новаторов», лишённых элементарных знаний о форме. Отсутствие пластической подготовки вкупе с неумелыми попытками выразительности он считал одной из главных проблем китайской художественной сцены.

В публикациях на страницах газеты «Шэньбао» он отмечал неравномерность развития китайской школы живописи. Например, в рецензии на выставку французского искусства в Японии (1927 г.) Ни Идэ писал, что основным преимуществом японской художественной среды является её

²³¹ Ни Идэ. Впечатления от Второй выставки западной живописи // Шэньбао. 9 окт. 1927. № 7. С. 7. 倪貽德：二料美术展览会观后感，申报，1927年10月9日，第7版：第7页。

²³² Ни Идэ. Масляная живопись китайцев и японцев // Шанхайский маньхуа. № 80. 6 нояб. 1929. С. 7. 倪貽德：中国人的洋画与日本人的洋画，上海漫画第80期，1929年11月6日：第7页。

«близость к оригиналам»²³³. В Китае, по его словам, всё ещё доминируют печатные репродукции западных картин, в то время как японские школы уже соревнуются с европейскими. Однако в своих оценках он не так однозначен. Например, комментируя выставку «Ника» (二科会), Ни Идэ подчёркивал, что японская живопись несёт на себе «отпечаток наивности, подражания и отсутствия авторского высказывания»²³⁴. Наибольшее впечатление на него произвели работы европейских участников выставки, особенно произведения Александра Архипенко²³⁵ в которых он увидел пример творческого мышления, не привязанного к академическому миметизму. Эти работы он рассматривал как ориентир в поиске новой пластики.

В первые же годы после возвращения в Шанхай он создаёт и выставляет в рамках первой Национальной художественной выставки ряд своих работ, таких как «Обнажённая» («裸女») (Илл. 71), «Порт» («码头») (Илл. 72), «Портрет госпожи Пан» («潘女士像») (Илл. 73), «Человеческое тело» («人体») (утрачена). В них становится очевиден качественный сдвиг, композиции становятся более выразительными, линии отчётливыми, мазки точными, колорит светлым и целостным. Всё это указывает на сложившуюся индивидуальную стилистику, в которой соединяются яркость импрессионизма, экспрессия фовистской линии и академическая основа рисунка. В Китае он столкнулся с внутренним противостоянием двух лагерей: «европейского» и «японского». Ни Идэ критиковал этот антагонизм, считая, что чрезмерное деление на школы ведёт к стагнации. Он писал: «Наше искусство страдает от двух вещей – духа партийности и борьбы за статус. Пока художники интересуются только карьерой и соперничеством, мы не сможем двигаться вперёд»²³⁶. Искусство, по его мнению, не должно зависеть от биографии автора или его школы. Оно должно

²³³ Ни Идэ. Предисловие к выпуску // Искусство: Специальный выпуск, посвящённый выставке (Yiyuan). Вып. 1. Шанхай: Wenhua Art Books & Printing Co., 1929. С. 1 倪貽德: 《写在卷首》, 《艺苑第一辑: 美术展览会专号》, 上海文华美术图书印刷有限公司, 1929年1页.

²³⁴ Ни Идэ. Различия между восточной и западной живописью // Молодёжный мир. 1933. № 2. С. 89. 倪貽德: 东西绘画的异点, 青年界. 1933年第2期: 第89页.

²³⁵ Архипенко Александр Порфирьевич (1887–1964) – русско-американский скульптор, живописец, педагог. Один из крупнейших представителей кубизма в скульптуре.

²³⁶ Ни Идэ. Различия между восточной и западной живописью // Молодёжный мир. 1933. № 2. С. 89.

определяться не происхождением, а содержанием. Он призывал к созданию среды, где доминировал бы исследовательский дух, а не политическая тактика.

К началу 1930-х гг. Ни Идэ оказался в центре художественных и политических споров. В кругу единомышленников он всё чаще поднимал вопрос: возможен ли патриотизм без отказа от художественной самостоятельности? Ответ, к которому он пришёл – да, возможен. Более того, именно художественная независимость, способность сохранить глубину выражения и сложность образа, становится формой культурного сопротивления. Искусство, по его мнению, должно быть не агитацией, но свидетельством. В этом качестве оно может стать «особой формой любви к родине». Этот взгляд лёг в основу программы художественного объединения «Шторм». Ни Идэ, занимавший должность профессора западной живописи в школе, стал автором манифеста группы.

Напомним, что инцидент 18 сентября 1931 г. и боевые действия в Шанхае в январе 1932 г. сопровождались не только гуманитарной катастрофой, но и уничтожением культурной инфраструктуры. Взрывы и пожары, разрушившие здание Шанхайской художественной специализированной школы, стали для Ни Идэ не только материальной потерей, но и духовной травмой: сгорели мастерские, а вместе с ними и прежние представления о цели искусства. В условиях, когда само существование нации оказалось под угрозой, прежние поиски эстетического самовыражения казались недостаточными. По мере формирования зрелой художественной позиции Ни Идэ всё более осознанно принимает на себя роль выразителя национального культурного кода. Он настаивал на том, что художник в условиях современной эпохи не может ограничиваться внешними заимствованиями или имитацией западных форм. Пережив катастрофы 1930-х годов, он видел в искусстве способ культурного сопротивления. Не прямое обвинение, а форма переживания, образ, пропитанный смыслом. В его работах нет прямых сцен насилия или бедствия, но есть пейзажи, в которых всё говорит о напряжении: и цвет, и линия, и пустота (Илл. 74–75).

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». В этом контексте он ссылается на японского критика Тоямо Удзабуро (外山卯三郎), различающего «видимую реальность» и «внутреннюю реальность» произведения. Реализм, согласно взглядам Ни Идэ, должен быть не способом воссоздания объекта, а способом выражения соотношения «вещи и чувства»: «Живопись XIX века воспроизводила то, что видел глаз. Живопись XX века выражает то, что видит сознание»²³⁷. Этим высказыванием он проводит четкую границу между описательностью и экспрессией, между натурой и идеей: в центре новой живописи не объект, а субъект.

Особое значение в данной художественной концепции приобретает линия. Ни Идэ формулирует важное эстетическое положение: линия – это не контур, а важнейший элемент со смыслом и энергетикой. Его линия одновременно несёт пластический вес и каллиграфическую гибкость, но не внешнее очертание, а след внутреннего движения. Ни Идэ заключает: «Линия не есть средство объяснения объекта, она существует автономно. Когда эмоциональное напряжение художника вложено в линию, та она сама по себе становится выразителем чувства»²³⁸. Эта позиция напрямую соотносится с китайским представлением о «формообразующей линии» и теорией «одухотворённости» («气韵» *циюнь*).

В результате интенсивной художественной практики Ни Идэ окончательно формирует собственный живописный язык, в котором конструктивная ясность европейского модернизма сочетается с поэтической ритмикой и интонационной насыщенностью восточной эстетики. Тематически его работы фокусируются на изображении городской среды, бытовых сцен, портретов и ню – однако каждый образ при этом несёт в себе символический

²³⁷ Ни Идэ. О духе современной живописи // Искусство. Т. 1, № 1. 18 сент. 1932. С. 12–14. 倪貽德：现代绘画的精神论，艺术旬刊 第一卷创刊号. 1932年9月18日：第12–14页.

²³⁸ Там же.

потенциал. В его композициях тела и лица обрисованы сдержанными, но выразительными линиями. Эти качества придают фигурам пластическую силу и внутреннюю напряжённость, позволяя художнику не столько фиксировать внешность, сколько транслировать через неё эмоциональное состояние.

Ни Идэ не уставал подчеркивать, что живопись XX в. не повторяет зрительное, а выражает внутреннее. Суть новой живописной миссии, по его словам, это «самовыражение», заменившее «иллюстрацию». Простота становится не отказом, а акцентом: форма очищается, чтобы сохранить напряжение духа. В этом синтезе (техника и чувство, структура и переживание) формируется та художественная система, которую Ни Идэ реализует в зрелых работах. Как отмечал М. Салливан, «портреты, ню и пейзажи Ни Идэ отличаются конструктивной плотностью и пластической строгостью; в них ощущается серьёзность и честность взгляда художника»²³⁹. Эта характеристика точно передаёт суть позиции китайского мастера: он стремился к созданию живописи, в которой форма не отвлекает, а сосредотачивает, где каждая линия и цвет выражают не стиль, а правду.

Отдельно стоит отметить, что, в отличие от многих ровесников, поддавшихся официальной критике «буржуазного» формализма в первый период Китайской Народной Республики, Ни Идэ не отказался от своих убеждений. После основания КНР (1949) живописи маслом была отведена важнейшая роль в формировании образа нового социалистического государства, а Ни Идэ рассматривал её как возможность реинтерпретации китайской традиции средствами европейской пластики. Эта позиция имела рискованный характер, и в дальнейшем, в условиях господства социалистического реализма и идеологической настороженности по отношению к западному искусству, выбор техники масляной живописи становился своего рода актом художественного сопротивления. Однако в послевоенном Китае ситуация была ещё более драматична: из-за

²³⁹ Салливан М. Искусство и художники Китая XX века. Часть 1. / пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. С. 125. 迈克尔·苏立文: 《20世纪中国艺术和艺术家(上)》, 陈卫和、钱岗南译, 上海: 上海人民出版社, 2013年: 第125页.

разрушений, вызванных японской интервенцией и последовавшей экономической деструкции, не только техника, но и материальная база живописи оказалась под угрозой. Доступ к холстам, масляным краскам и кистям был крайне ограничен, а сама живопись на холсте рассматривалась как элитарное занятие, оторванное от национальной традиции и социальной функции искусства. В результате значительная часть масляных произведений Ни Идэ была уничтожена: одни картины сожжены, другие разобраны на холсты, использованные повторно. Лишь небольшое количество работ, избежавших вандализма, были сохранены художником и в 1960-х гг. переданы в собрание Китайской академии художеств. В связи с этим рассмотрим более подробно работы Ни Идэ периода творчества, выходящего за рамки «Шторма», но в полной мере продолжающего его предыдущие искания.

«Студентка» (Илл. 76) представляет собой произведение, в котором соединяются живописная сдержанность, композиционная строгость и психологическая пронизательность. Картина решена в формате погрудного изображения с фронтальным взглядом, направленным чуть выше линии горизонта, приём, создающий не интимную, а концептуальную дистанцию между моделью и зрителем. Лицо изображено с минимальной мимической подвижностью: глазные яблоки слегка удлинены, губы сомкнуты, брови высоко очерчены, что придаёт выражению не холодность, а сосредоточенность. Композиция картины статична, но не лишена внутренней динамики: плечи развернуты, линия шеи резко подчёркнута воротником.

Особое внимание художник уделяет костюму – традиционному китайскому *ципао* (旗袍)²⁴⁰ с цветочной вышивкой, трактованному как знаковая поверхность. Здесь декор – не модный элемент, а цветовой резонатор образа: охра, кармин, бирюза и тёмная синева выстраивают орнаментальную

²⁴⁰ См. подробнее: Пантелеева В. Б. Платье ципао: традиции и современность // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 3 (89). С. 139–143; Пантелеева В. Б. Репрезентация женских образов в китайской графике первой половины XX века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 710–716.

полифонию, но не отвлекают от лица. Фон композиции уравновешен по тону и намеренно лишён предметной среды, что ещё больше усиливает эффект психологической плотности. Это не просто бытовой портрет, а репрезентация социальной трансформации. Женщина здесь не муза и не мать, а субъект новой идентичности, стоящей на пересечении традиции и современности.

В 1950-е годы Ни Идэ сосредоточился на изучении традиционного китайского искусства, однако не прервал своих теоретических и практических поисков, связанных с западной художественной культурой. Его методологическая позиция оставалась прежней: необходимость сближения (не смешения!) различных систем, выработанных на основе восточной и западной эстетики. В своих поздних работах он продолжал использовать масляную живопись как основу для формальных экспериментов.

Говоря о теоретическом и живописном наследии Ни Идэ, необходимо обратиться к работам акварелью, которые также способствовали формированию нового художественного мышления и обновлению национальной культуры. Его труды «Введение в акварельную живопись» и «Новое исследование акварели», написанные в 1930-х гг., стали попыткой систематизировать технику и эстетику акварели в сравнении китайской и европейской практик. Акварель для Ни Идэ – потенциал соединения материи и духа, поэтому он предлагает дополнять акварель техниками китайской живописи тушью, вводит приёмы «оставления пустого» и прозрачной заливки.

Акварельный лист «Одна из улиц южного городка» (1940-е гг.) (Илл. 77), рисующий оживлённую улицу в южно-китайском городке, представляет собой образец зрелого творчества художника. Композиционно лист решён в перспективной развёртке по диагонали: улица уходит в глубину, формируя «воронку» зрения, в которую втягивается вся пластика изображения. Слева – многоэтажное модернистское здание с прямоугольными окнами, справа – традиционные лавки и деревья с декоративно склонёнными верхушками. Центр сцены заполняют многочисленные фигуры горожан, от

пешеходов и тележников до случайных прохожих. Фигуры не индивидуализированы, их пластика намеренно обобщена, не в смысле недосказанности, а в логике ритма, соотносимого с идеей «скользящего взгляда». Мы не видим лиц – мы наблюдаем движение. Группы фигур образуют органичную ритмическую вязь, аналогичную орнаментальному фризу. Колорит листа строится на тонком балансе охристо-терракотовых тонов дороги и архитектуры с зеленью крон и серо-голубым небом. Используемая художником техника полупрозрачной многослойной акварельной заливки позволяет добиться эффекта «одухотворённости», где цвет и пространство находятся в постоянном взаимодействии.

Особое значение в работе имеет линия – она свободна, но несёт функцию пространственного каркаса. В архитектурных элементах она пряма, в растительности гибка, в фигурах сдержанно выразительна. Ни Идэ отказывается от светотеневой моделировки и объёма в пользу линейной пластичности и ритмики пятен, что сближает его подход с техниками китайского *баймяо* (白描). В иконографическом аспекте сцена отсылает к представлению о городе как социально-эстетической матрице: он не идеализирован и не демонизирован, он органичен. Телеграфные столбы, мост в глубине, тележка на первом плане – всё это элементы, не призванные украшать изображение. Однако именно в такой «приземлённости» возникает настоящая поэзия: в ритме повседневного, в соединении человека, дороги и света. Это и есть «новый реализм» Ни Идэ – реализм не вещей, но связей; не форм, но их пульсации²⁴¹.

Рассмотренные выше работы хотя и не относятся непосредственно к периоду существования «Шторма», но крайне важны для объективной характеристики творческих судеб и художественных принципов его ведущих представителей и значения наследия «Шторма» в становлении художественной культуры Китая последующих периодов.

²⁴¹ См. подробнее: 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.

Акварельный пейзаж, написанный мастером в 1940-е годы и известный под условным названием «Пейзаж. Пион. 1-я сторона» (Илл. 78), демонстрирует пример пластического мышления, в котором архитектура, ландшафт и композиционная интонация сведены в единое художественное высказывание. В структуре лицевой работы выделяются два ключевых вектора: первый – это диагональный разворот ландшафта от переднего плана к глубине, осуществлённый через реку как горизонтальную плоскость сопряжения; второй – вертикальный акцент в виде наклонённых деревьев, рамочно обрамляющих сцену. Центральное здание, выполненное в духе утилитарной архитектуры модерна, оказывается помещённым в контекст южно-китайского зелёного массива и оказывается не доминантой, а скорее встроенным символом новой урбанистической эстетики.

Городская структура, лишённая драматизма, вписана в ландшафт как знак временного сдвига, но не культурного разрыва. Река, символизирующая в китайской пейзажной традиции «пустоту как активное пространство», в этом случае выполняет функцию пластического разграничения между двумя зонами, природной и городской, сохраняя при этом мягкую ритмику течения. Мазок Ни Идэ варьируется здесь от лёгкого водянистого на небе и водной глади до более насыщенного и дробного в архитектуре и листве. Цветовая палитра работы построена на гармонии землистых, зелёных и серо-синих тонов, без локальных пятен и резких акцентов, что создаёт атмосферу текучей тишины.

Оборотная сторона двойной композиции Ни Идэ открывает перед зрителем иной уровень художественного высказывания, не повествовательно-иллюстративный, а структурно-семантический. Здесь изображён пион в вазе («Пейзаж. Пион. 2-я сторона», Илл. 79), обрамлённый двумя второстепенными цветками, но именно основной бутон составляет как композиционное, так и смысловое ядро картины. Сжатость форм, фронтальность, подчёркнутая плоскость – всё указывает на то, что художник стремился не к описанию природы, а к созданию выразительного пластического знака. Композиция

выстроена в рамках вертикального разворота, при котором каждый элемент соотносится с воображаемой центральной осью. Столешница трактована как абстрагированная красная плоскость, отсылающая одновременно к столу и цветовой подложке. Вазон решён схематично, но тяжело, он замыкает вертикаль и уравнивает объём лепестковой массы.

Сам пион изображён не с натуралистической точностью, а как комплекс цветовых и фактурных импульсов. Его форма размыта, граница не фиксирована: тем самым акцент переносится с очертаний на состояние. Цветовая система листа построена на контрасте между охристыми и алыми массами. Красный цвет пиона не просто насыщен – он звучит, пульсирует. Эта цветовая вибрация подчёркнута тем, что художник почти полностью избегает светотени. Данным приёмом Ни Идэ возвращает цвет его функцию носителя энергии, сближая его с восточноазиатским представлением о «цвете как дыхании» (色即气). В живописной манере видны также отголоски постимпрессионистской и фовистской школы: плотное наложение мазков, укрупнение форм, отказ от воздушной перспективы. Но если у Матисса предмет декоративен в отношении окружающего пространства, у Ни Идэ он декоративен *по своей сути*, как самоценная форма, независимая от среды.

Важно отметить, что иконографически пион – важнейший символ в китайской культуре, ассоциируемый с достоинством, изобилием, женской красотой и стойкостью²⁴². В контексте 1940-х гг., на фоне социального кризиса и культурной переориентации, этот визуальный образ можно трактовать как утверждение национальной идентичности вопреки турбулентности эпохи. Это знак живого, внутреннего – вопреки распаду внешнего. Таким образом, «Пион» представляет собой не просто натюрморт, а художественную формулу мировоззрения Ни Идэ. Цветок здесь не флористическая тема, а концентрация эстетического кода: цвет как символ, форма как переживание, композиция как структурная «тишина».

²⁴² См.: Толмачева У.К. Цветочная символика в повседневной и праздничной культуре Китая // Аналитика культурологии. 2011. № 2 (20). С. 236–240.

Итак, Ни Идэ уже в период «Штурма» вырабатывает уникальную модель художественного высказывания, в которой 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. Подчеркнем, что одним из важнейших компонентов художественной чувствительности мастера становится тема трагического. Он подчёркивает, что задача художника не в том, чтобы изображать ужасы буквально, но в том, чтобы проявить напряжение эпохи. Этим объясняется его глубокое уважение к тем мастерам, кто сумел выразить трагедию без прямого натурализма.

Особое место в его эстетической системе занимает Пабло Пикассо. Разбирая «Гернику», Ни Идэ настаивает: великий испанец не описывает страдание, а конструирует его в форме универсального художественного языка. Эта картина, по его словам, «написана не для публики, а для художников всего мира» как трактат, эссе, насыщенное собственными терминами и кодами. И хотя она может показаться далёкой от обыденного восприятия, её форма, «пройдя через художественную среду, становится ферментом, дрожжами культурной памяти»²⁴³. Ни Идэ не отрицает реализм как таковой, но настаивает: подлинное трагическое не нуждается в описательности. Оно должно быть символизировано, преобразовано. Художник, если он действительно чувствует боль времени, обязан не кричать, а формулировать. Отсюда именно в символе, аллюзии, в пластической метафоре проявляется духовная честность.

Произведения Ни Идэ времён антияпонской войны в соединении модернистской стилистики и патриотической интонации создавали напряжённые образы. Для китайского изобразительного искусства XX в. подобный опыт стал важным ориентиром: как художнику сохранить творческую независимость, не уйдя в формализм, как откликнуться на вызов

²⁴³ Ни Идэ. Мастерская заметка: о Пикассо // Победный поток (Shengliu). 1946. № 4. С. 107. 倪貽德: 《画室随笔: 关于毕加索》, 《胜流》1946年第4期: 第107页.

эпохи, не растворившись в идеологии. Ни Идэ в полной мере удалось реализовать этот принцип в своем творчестве и теоретическом наследии: его деятельность воплощала концепцию «соединения себя и мира» (物我合一) как синтез индивидуального и социального, частного и национального. Именно тип учёного-художника, соединяющего мысль и жест, делает Ни Идэ одной из важных фигур истории китайского искусства XX века.

3.3. «Искусство мягкой силы»: женское начало в живописи Цю Ди

Ранее отмечалось, что истоки философского и социального сдвига, приведшего к формированию женской линии в китайской живописи, во многом восходят к инициативам периода Нового культурного движения, которое положило начало не только многочисленным реформам в сфере искусства и образования, но и ознаменовало начало публичного обсуждения проблем освобождения женщин от традиционной роли «внутри дома». Уже в октябре 1919 г. Национальное образовательное объединение рекомендовало отменить гендерную сегрегацию в университетах, и в феврале 1920-го Пекинский университет впервые принял представительниц прекрасного пола на учёбу. Шанхайский колледж изящных искусств последовал этому примеру: в сентябре того же года 19 студенток были зачислены на отделение западной живописи. Так, в атмосфере культурной трансформации первых десятилетий XX в. создается прочная основа для участия женщин в искусстве. Шанхай, играя роль основного канала-транслятора западной культуры, становится одновременно передовой позицией женского художественного самовыражения – формирования первого поколения модернисток, к числу которых принадлежит Цю Ди (1906–1958).

Её развитие как художницы тесно связано с социальным происхождением и интеллектуальной средой Китая начала XX века²⁴⁴. Она

²⁴⁴ Лю Т. Четыре периода творчества китайской художницы Цю Ди (1906–1958) // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 66. С. 89–106.

родилась в уезде Сяпу в зажиточной и культурной семье, где образование и гуманистические установки стали основой для дальнейшего выбора пути. С юных лет Цю Ди проявляла любознательность, самостоятельность, социальную активность. Влияние семейной среды, в которой ценились знания и прогрессивное мышление, предопределило её отправку за границу в Японию после окончания Шанхайской академии изящных искусств (1925–1928 гг., факультет западной живописи). В годы учёбы Цю Ди знакомится с идеями гендерной эмансипации, способствующими формированию её идентичности как представительницы «новой женщины», стремящейся к творческой самореализации. После возвращения на родину в 1932 г. Цю Ди начала работать в исследовательском отделе живописи Шанхайской художественной специализированной школы и вскоре вступает в ряды объединения «Шторм».

На Первой выставке «Шторма» в 1932-м молодая художница познакомилась с Пан Сюньцинем. После заключения брака (1933 г.) её художественная деятельность максимально активизируется. Пройдя сложный путь испытаний после распада «Шторма», сопряженных с военными событиями в стране, в 1949 г. Цю Ди присоединяется к опубликованному в газете «Дагунбао» (大公报) манифесту художников, поддерживающих Коммунистическую партию Китая. В 1950–1952 гг. она участвует в «программе идейного переосмысления», работает в деревнях провинции Чжэцзян, где создаёт картины на темы сельского труда и земельной реформы²⁴⁵. С 1953 г., после перевода Пан Сюньциня в Пекин, художница участвует в создании Центральной академии прикладного искусства.

Страницы биографии Цю Ди, начиная с детства и заканчивая работой в послевоенном Пекине, демонстрируют, что жизненные обстоятельства, образовательная среда и общественно-политический контекст были не просто внешним фоном, а определяющими факторами формирования её личности и художественного мышления. Как видим, жизненный и творческий путь

²⁴⁵ Произведения этого периода, к сожалению, не сохранились.

художницы включает несколько важных для нас этапов: японскую стажировку, участие в деятельности «Шторма» в Шанхае и послевоенный период, каждый из которых рассмотрим подробнее.

Итак, во второй половине 1920-х гг. Цю Ди становится одной из первых женщин в Китае, получивших академическое художественное образование. В 1928 г. она отправляется в Токио, где продолжает обучение в атмосфере интенсивного усвоения европейских постимпрессионистских направлений²⁴⁶. Картина «Натюрморт № 1» (静物一号, ок. 1928–1929) (Илл. 80), написанная Цю Ди в период её пребывания в Японии, представляет собой ранний опыт художницы в постижении техник западной масляной живописи. В этом произведении отчётливо видна ориентация на постимпрессионистскую стилистику. На белом фоне ткани, почти лишённой рельефа, размещены предметы: виноград, нож, булка, стакан с жидкостью. Вся сцена выдержана в гамме светло-кремовых и охристо-бежевых тонов, где цвет не строит сюжет, а формирует дыхание – приём, сходный с китайской концепцией «пустота и наполненность рождают друг друга» («虚实相生»), когда смысл образа заключён не в полноте, а в соотношении видимого и незавершённого, света и тени, плотности и воздуха.

Композиция строго центрирована, но её равновесие достигается не симметрией, а балансом масс: виноградная кисть и нож формируют диагональное напряжение, в то время как стакан вертикально стабилизирует структуру. Объекты подробно не отрисованы, прозрачность жидкости в стакане передана сдержанным рефлексом; виноград – сочетанием массивованных мазков и точечных ударов кисти. Свет выступает не как источник моделирования объёма, а как атмосфера, окутывающая форму. Цветовое решение картины почти монохромно, Цю Ди предлагает новый тип материальности – светлый, прозрачный, отстранённый. Фон в работе играет немаловажную роль: складки ткани не сопровождают предмет, а задают

²⁴⁶ Именно в это время она подписывает свои работы новым именем “Schudy”.

пульсацию всей поверхности: они построены не перспективно, а словно струятся вдоль холста, соединяя край с центром. В этой текучести и пластической дисциплине читается не только влияние японской школы, но и стремление Цю Ди к построению «тихого символического языка», в котором предметы не названы, но интонированы. На наш взгляд, «Натюрморт № 1» представляет собой форму художественной медитации, где каждый элемент подчинён общей метафизике композиционной сдержанности. В ней нет резких утверждений – только пластическая ясность, выстроенная на паузах и дыхании.

С возвращением в Китай в 1930 г. начинается новый этап творческой биографии Цю Ди, так как она вскоре присоединилась к формирующемуся ядру китайского модернистского движения – обществу «Штурм». Будучи единственной женщиной в группе на тот момент, она с первых дней работы стала воплощением особого, женского вектора в выработывании нового изобразительного языка. Художественная позиция Цю Ди, её исследование пластического знака и цвета, оказалось не только своевременным, но и глубоко значимым. В 1933 г. на Второй выставке «Штурма» Цю Ди представила картину «Цветы в вазе» («瓶花») (Илл. 81). Вопреки сложившейся традиции изображать цветы по принципу «красный цветок – зелёный лист», она сознательно инвертировала палитру: листья были написаны карминно-красным, а цветы – зелёным. По мнению художницы, такая необычная трактовка растения должна донести дух современности, связанный со свободой и теми мировоззренческими трансформациями, которые переживает страна.

Эстетическая позиция Цю Ди нашла поддержку у Ни Идэ, указавший на легитимность подобного цветового переосмысления: «Иногда в декоративной живописи позволительно отойти от природы ради выразительности. Эта картина – явный пример декоративного мышления»²⁴⁷. Подобный шаг зрители

²⁴⁷ Ни Идэ. Группа «Штурм» // Сб. статей по искусству / ред. Линь Вэнься. Ханчжоу: Изд-во Художественной академии Чжэцзяна, 1993. С. 247. 倪貽德: 《决澜社的一群》//倪貽德美术论集, 浙江美术学院出版社.247页.

восприняли как вызов, нарушение устоявшегося художественного кодекса, однако Цю Ди позже объяснила, что истоки такого колористического решения лежат не только в экспериментальной плоскости – она вдохновилась реальным растением из своей родной провинции Фуцзяня перилла пурпурная (洋紫苏, *Perilla frutescens*), у которого листья действительно тёмно-пурпурные, а цветы – зелёные.

Работа Цю Ди была настолько оригинальной и необычной для китайской публики, что вызвала противоположные чувства у современников: от полного неприятия до абсолютного восторга. Как жест признания художественного риска и новаторства, именно «Цветы» получили единственную в истории объединения «Премия Шторма». Её присуждение женщине-художнику было беспрецедентным для тогдашнего китайского изобразительного круга, подчеркивая как гендерную, так и концептуальную открытость шанхайской группы к поиску и эксперименту. Цю Ди принесла в общество «Шторм» новую пластическую концепцию, в которой декоративность, локальный цвет и принцип стилистической деформации оформлялись в самостоятельный язык. Характерное для Цю Ди решение – глубокие красные, оранжево-жёлтые и сложные зелёные в нейтральной среде – превратилось в особый способ выражения эмоциональной силы цвета и его композиционной роли.

По выражению Ни Идэ, «эффект Цю Ди» был сравним с «настоящим штормом в группе “Шторм”», заставив других участников пересмотреть роль цвета и орнаментального мышления в композиции. На международных выставках «Три поколения художниц» (Пекин-Нью-Йорк-Ванкувер), на которых Цю Ди представляла свои работы, критики западных журналов “Art Press” и “Art in America” восторженно заключали, что «каждая работа Цю Ди – это манифест художественной свободы», где «простые натюрморты и детали цветов обретают удивительную насыщенность и смысловую плотность»²⁴⁸. Помимо «Цветов», на Второй выставке «Шторма» Цю Ди

²⁴⁸ *Ичжэнь*. Приблизиться к Цю Ди // Douban.com. Режим доступа: <http://www.douban.com/group/topic/10477630/> (дата обращения: 22.05.2025).

продемонстрировала зрителям не менее талантливую картину «Весна» («春») (Илл. 82)²⁴⁹, одну из наиболее смелых своих работ, посвящённых женской теме, которую современники называли «метафорой нового времени»²⁵⁰.

На полотне изображены три обнажённые женские фигуры на лесной поляне. В сюжетно-композиционном решении картины, нарушающей традиционные каноны перспективы и анатомической достоверности, можно усмотреть очевидную отсылку к знаменитому «Танцу» Анри Матисса. На дальнем плане изображена девушка, прислонившаяся к дереву и погружённая в размышления. В центре композиции находится фигура, лежащая на траве вверх головой, будто внимающая весеннему свету. На переднем плане справа видна лишь верхняя часть тела другой девушки, которая словно бы только вошла в пространство сцены, привнося в нее динамику. Все тела очерчены гибкими линиями, с подчёркнутой декоративной плоскостностью. Цю Ди сознательно отказывается от избыточной детализации, усиливая ощущение юности, подвижности и пластической мягкости. Стоящая и лежащая фигуры на левой стороне уравновешиваются перевёрнутым телом справа, что придаёт всей композиции динамическую симметрию. Поворот головы фигуры в центре композиции создает своеобразную визуальную петлю, близкую к кольцу: ритм трёх фигур таким образом сближается до орнаментальной непрерывности, а их жесты связываются в единое пластическое дыхание.

Выразительным фоном служит лесная поляна, на которой разбросаны светлые цветы: они распределены по плоскости, организуя ритмическое поле и художественно оттеняя фигуры. Их тональность поддерживает светлое звучание всей композиции. Цветовое решение картины (согласно ее описаниям в художественной критике того времени) сформировано на контрасте насыщенных цветовых пятен, перекликающемся с приёмами фовизма. В построении пространства чувствуется декоративная плоскостность

²⁴⁹ Оригинал картины не сохранился: «Весна» и ряд других произведений были утрачены во время войны. До наших дней дошли лишь черно-белые репродукции и текстовые описания, из которых можно заключить, насколько прорывными были эти работы в контексте своего времени.

²⁵⁰ См. об этом: *Се Хайян*. Альбом картин Ни Идэ. Шанхай: Шанхайское народное художественное издательство. 1981. № 1. С. 8. 谢海燕：倪貽德画集，上海，上海人民美术出版社 1981年6月出版.8页.

и обобщённость, в то время как форма трактуется как самостоятельный элемент выразительности.

Через эту работу Цю Ди транслирует свой взгляд на свободную, чувственную и ритуализированную женственность, противопоставляя её как академической традиции изображения тела, так и нормативному образу представительниц прекрасного пола. В контексте 1930-х гг. подобное изображение, принадлежащее женщине-художнику, демонстрирует редкую откровенность и новизну²⁵¹. Через авангардные приемы Цю Ди выразила дух свободы – «весну» в жизни женщин Китая, которая ворвалась в их судьбы в начале XX в. Смелость, с которой художница изображает женское тело в картине «Весна», и её открытость к личному переживанию создают напряжённую художественную структуру, подтверждающую соответствие идеологии «Шторма» и принципам европейского художественного мышления: искусство как акт самовыражения и освобождения. В этой картине, равно как и в последующих работах «Кукла» и «Автопортрет», читается стремление Цю Ди к объединению символа, деформации и высказывания. Тело становится знаком, форма – интонацией, образ – частью субъективного женского опыта, переданного средствами постимпрессионизма, но с восточной внутренней сдержанностью. В октябре 1934 г. на Третьей выставке «Шторма» Цю Ди представляла полотно «Пейзаж», а через год участвовала в последней экспозиции общества с тремя произведениями: «Натюрморт», «Фрукты» и «Танец».

Можно заключить, что в краткий, но насыщенный период участия в творческой деятельности «Шторма» Цю Ди смогла довести свой художественный язык до зрелости. Она отдавала предпочтение жанрам натюрморта и пейзажа (эта тенденция сохранится и в дальнейшем), в которых внешнее, предметное всегда приобретало функцию отражения внутреннего, интимного мировосприятия. В пластической организации живописной

²⁵¹ Тао Юнбай, Ли Ши. Потерянная история: История женской живописи Китая. Хунань: Изд-во провинции Хунань, 2000. С. 215–217. 陶泳白、李滢: 《失落的历史—中国女性绘画史》, 湖南: 湖南出版社, 2000年: 第215–217页.

поверхности китайской художнице была свойственна сдержанность и конструктивная ясность, вступающие в выразительное взаимодействие с экспрессивной манерой её коллег-мужчин. В её творчестве именно женская чуткость и острота восприятия стали теми качествами, которые существенно обогатили художественный лексикон «Шторма». Цветовое чутьё Цю Ди, особенно ярко проявившееся в её натюрмортах, свидетельствует о глубокой чувствительности художницы к тонким отношениям цветовых масс. Возможно, именно благодаря такому восприятию она смогла органично трансформировать в своих произведениях поздние достижения западноевропейского импрессионизма XIX в. В изображении предметов ей была свойственна пластическая смелость: формы часто схематичны, но при этом безошибочно узнаваемы; детализация уступала место композиционной цельности; основной акцент смещался на цвет как на первоэлемент формы.

В 1939 г. Цю Ди создаёт утонченный натюрморт «Камелия» («山茶花», 39,5×39 см) (Илл. 83), в котором декоративное восприятие природы приобретает форму лаконичного образа. Композиция построена на трёх цветках, помещённых в прозрачную стеклянную вазу, окружённую светлой тканью. Пространство здесь трактовано с мягкой пластичностью. Листва выполнена в густом зелёном тоне, который не перекрывает, а, наоборот, подчёркивает насыщенность красного цветка. Общий фон – бежево-зелёный, сливающийся с линией складки ткани, создаёт атмосферу покоя и тёплой приглушённости. Колорит работы построен на сочетании жёлтых и красных акцентов с прохладными полутонами синего и зелёного, что сообщает изображению сдержанную, но насыщенную хроматическую основу: картина передаёт не внешнюю экспрессию, а равновесие.

Натюрморт «Две камелии» («两朵山茶花», 1939) (Илл. 84), составляющий образно-смысловую пару предыдущему, отличается от него большей свободой пластического мышления. Композиция асимметрична: доминирующая слева ярко-красная камелия акцентирована на фоне жёлтой

ткани. Мазок рыхлый, с очевидным живописным импульсом, он сообщает листьям и цветкам ощущение движения. Цвет действует как ритмический носитель: он не просто заполняет форму, а организует её внутреннюю динамику. Тёмно-коричневая поверхность стола придаёт устойчивость общей структуре. Простая ваза, почти абстрагированная, подчёркивает гибкость линий и вертикальную направленность композиции. В отличие от «Камелии» 1938 г., с её симметрией и замкнутостью, этот натюрморт воспринимается более интимно. Женственность здесь выражается не через мотив, а через форму: она тонка и нежна, как аромат цветка. Сдержанность, с которой выполнены цвет и линия, усиливает образно-символические «вибрации» работы.

В 1939 г. была создана также картина «Кукла» (布娃娃) (Илл. 85), отражающая перипетии сложного периода биографии Цю Ди после распада «Шторма». В центре визуальной стратегии полотна – самодельная кукла из ярко-пёстрых лоскутков, сидящая на фоне тёмно-синей ткани с белыми орнаментами. Рядом – ветка цветущей сливы в ярко-жёлтой вазе. Работа обладает ярко выраженной плоскостностью и декоративной плотностью: форма куколки, наивная и нарочито простая, резонирует с орнаментом и цветом. Колористическое решение картины, сочетающее декоративную и модернистскую стилистику, носит субъективный и символический характер: интенсивный контраст красного цветка и синего фона рождает неестественный, но эмоционально насыщенный аккорд, где красный и синий выступают не как имитация, а как носители символического значения: в них прочитываются отсылки к образу родины, земли, крови. В этом плане немаловажно отметить, что сюжет картины носит автобиографический характер. Как вспоминает дочь художницы, Пан Тао, в 1939 г. Цю Ди вручную сшила более ста тряпичных кукол – и для благотворительной продажи в пользу фронта, и чтобы хоть немного финансово поддержать семью, которая выживала с большим трудом²⁵².

²⁵² Пан Тао. Комментарии к ранним работам Пан Сюньцзиня и Цю Ди // Исследования в области изобразительного искусства (Meishu Yanjiu). 2001. № 4. С. 68. 庞涛: 《庞薰琹、丘堤早期作品解注》, 《美术研究》2001年第4期: 第68页.

Всё пространство квартиры было заставлено тканями и заготовками, а сама работа носила не только практический, но и гуманистический характер: художница делилась сделанными игрушками с детьми-сиротами и друзьями. Таким образом, «Кукла» становится, с одной стороны, эмоциональным выплеском Цю Ди, где главный персонаж символизирует беспомощность человека, с которым так жестоко может играть судьба. С другой – работа обретает характер личного манифеста участия, сострадания и художественного жеста в страшных условиях национально-освободительной войны против японских захватчиков.

Особую историческую ценность данная картина приобретает в свете её сохранности: в годы войны: страдая от нехватки материалов, Цю Ди подумывала закрасить изображение и использовать холст повторно; лишь по настоянию дочери она отказалась от этой идеи и написала новую картину на обороте. Так появился натюрморт «Хризантемы» («菊花», 1942–1943) (Илл. 86), ставший концептуальной инверсией «лицевой» работы. В отличие от «Куклы», наполненной душевным теплом, в «Хризантемах» царит сдержанная строгость. Букет ярких осенних цветов помещён в вазу с традиционным китайским орнаментом, выполненную в чёрно-белой керамической гамме. Глубокие, почти бархатные цвета в композиции контрастируют с приглушённым светло-серым фоном и тёмно-коричневой поверхностью стола. Художница вводит элементы декоративности не как украшение, а как структурный принцип: орнамент на вазе связывает воедино визуальное пространство работы, задавая пластический ритм между объектом и фоном. В изобилии лепестков сочетаются жизнеутверждающая энергия и молчаливое достоинство.

Если в работе «Дикие хризантемы» 1930-х гг. чувствовалась спонтанно-импульсивная живописность и очевидный мотив сезонности, то «Хризантемы», написанные Цю Ди в 1942 г., демонстрируют стилистическую зрелость и целенаправленную символизацию формы и цвета. Здесь выбор хризантемы в качестве центрального образа уже далеко не случаен: в китайской традиционной культуре этот цветок издревле олицетворяет жизнь,

нравственный идеал, духовную чистоту и стойкость, а также указывает на немеркнущую надежду, усиливая смысловые коннотации, если вспомнить время создания картины. В этом плане её можно трактовать как художественную «поэму» о силе духа.

В годы войны Цю Ди продолжала обращаться к жанру цветочного натюрморта, создавая камерные композиции, такие как «Гардения» («梔子花», 1941) (Илл. 87), «Олеандр» («夹竹桃», 1943, Илл. 88), «Роза и лаковая коробка» («月季与漆盒», ок. 1943) (Илл. 89) и др. Натюрморт «Гардения» («梔子花», 1941) почти квадратного формата, построен на контрасте холодных и тёплых тонов. Сдержанная цветовая палитра – белый, голубой, серо-бежевый – подчёркнута насыщенной тенью ярко-зелёных листьев. В центре композиции стеклянная ваза с несколькими белыми цветами, окружённая мягкими складками ткани. Синеватая драпировка на фоне и столе создаёт ощущение прохлады, на фоне которой особенно ярко выделяются тёплые оттенки цветочных лепестков и сердцевин. Особого внимания заслуживает ритмика складок: линии ткани как бы повторяют изгибы стеблей и направление света. В этом пластическом дыхании чувствуется отголосок такого китайского понятия, как «цзюньцзы чжи фэн» («君子之风», «благородство, выраженное в лаконичности») ²⁵³. По воспоминаниям дочери Пан Тао, именно в годы войны художница находила для себя в простом цветке, ткани, стекле источник духовной стойкости и достоинства ²⁵⁴.

В «Олеандре» (1943) декоративный потенциал цвета раскрыт в полной мере. пышный букет тепло-красных цветов написан на светло-жёлтом фоне, с тёплой охрой и бежевыми оттенками. Ваза терракотового цвета поддерживает гамму и вводит элемент архаического звучания. Бело-розовые цветки и тёмно-зелёные листья выведены на плоскость, но не теряют глубины: Цю Ди удерживает ритм за счёт пространственного дыхания между формами.

²⁵³ Сюй Тин. Цю Ди и её живопись: исследование: магистерская диссертация. Ханчжоу: Чжэцзянский научно-технический университет, 2012. 徐婷: 《丘堤及其绘画艺术研究》[硕士学位论文], 杭州: 浙江理工大学, 2012年, 86页.

²⁵⁴ Пан Тао. Комментарии к ранним работам Пан Сюньцзиня и Цю Ди. С. 68.

Контраст красного и зелёного сбалансирован, динамика сохраняется, а плотность цвета остаётся в рамках общей гармонии. Этот приём «воздуха между цветами» перекликается с её ранними японскими натюрмортами и подтверждает, что художница к 1940-м гг. сознательно прибегает к соразмерности и уравновешенности²⁵⁵.

Натюрморт «Тюльпан у окна» (1947) («窗前郁金香») (Илл. 90) представляет собой позднюю композицию, в которой прослеживается зрелость художественного видения. Композиция построена на контрапункте: букет тюльпанов в бирюзовой вазе размещён на фоне окна, где сквозь кружевную занавеску видна кирпичная стена и урбанистический пейзаж. Красные цветы, отражённые в стекле, перекликаются с цветом фасада; зелёная ваза резонирует с оконной рамой и портьерой. Вся сцена выстраивается на взаимодействии внутреннего и внешнего. Даже в отражении на вазе можно разглядеть намёк на обратную перспективу. Свет здесь не только физическая категория, но и живописное состояние: оно проникает в каждый элемент. На техническом уровне особенно отчётливо проявляется «женская рука» Цю Ди: мазок сдержан, но полон интонации; цвет звучит мягко, но внятно; форма подана обобщённо, но с тактильной достоверностью. Данная работа – утверждение поэтики повседневного, где каждый объект насыщен смысловой значимостью. С художественной точки зрения «Тюльпан у окна» может рассматриваться как итоговая реплика Цю Ди в ряду её работ 1940-х гг., где декоративность сочетается с символическим мышлением, а живопись с переживанием.

После основания КНР социальная и культурная ситуация кардинально поменялась, и вместе с ней изменилась траектория творческой деятельности Цю Ди. В 1953 г. Пан Сюньцин был назначен организатором Центральной академии прикладного искусства в Пекине. Цю Ди, как супруга, переехала вместе с ним и начала работу в Исследовательской мастерской прикладного искусства при Центральной академии изобразительных искусств. С этого

²⁵⁵ Шуи Тяньчжун. В поисках Цю Ди // Исследования в области изобразительного искусства (Meishu Yanjiu). 1997. № 4. 水天中：探寻丘堤，美术研究 1997 年第 4 期.

момента её творческая энергия сосредотачивается в сфере дизайна и декоративного искусства: живопись уходит на второй план, уступая место графике, костюму и орнаменту. Этот сдвиг, однако, не был результатом утраты интереса к живописи. Принятие новой роли было продиктовано не принципиальным отказом Цю Ди от творчества, а перенаправлением его в другую плоскость.

В 1956 г. на Всекитайской выставке костюма в Пекине её сценический костюм для танца «Сбор чая и ловля бабочек» («采茶扑蝶») был удостоен премии за выдающийся дизайн. В том же году в журнале «Искусство» была напечатана статья Цю Ди «О фасонах одежды» («谈谈服装的式样»), где она акцентировала внимание на необходимости стилистического разнообразия и отказа от шаблона в проектировании одежды²⁵⁶. Эти публикации ясно показывают, что и в новой сфере Цю Ди сохраняет независимость мышления и художественную инициативу. Её стремление к творчеству продолжает служить соединению эстетики и жизни.

Её творческая индивидуальность выделялась среди членов общества «Шторм», каждый из которых был ярким и самобытным мастером. Однако именно Цю Ди придала художественной палитре «Шторма» необходимую эмоциональную тональность, уравновешивающую мужественную энергетику работ коллег «по цеху». С первых экспериментов с импрессионизмом и японским декоративизмом, через участие в группе «Шторм» и диалог с кубизмом и фовизмом до синтеза орнаментальной пластики и этнической символики – вся эта творческая траектория выстраивается как путь к собственной выразительной системе. Картины Цю Ди всегда сбалансированы, настроены на созерцательный диалог со зрителем, предельно открыты миру, инновациям, духу времени. Сегодня на родине она считается самым радикальным автором первого поколения авангардистов Китая. «Женщины-художники того периода предпочитали создавать работы на

²⁵⁶ См. об этом: *Сюй Тин*. Цю Ди и её живопись.

революционные темы, но её полотна действительно имели для искусства революционное значение. Ее работы доносят атмосферу Парижа и дух буддизма одновременно»²⁵⁷. Действительно, Цю Ди удалось не просто освоить «иностранный» медиум – масляную живопись, но и насытить его китайской поэтикой. Её искусство никогда не было полемическим (и политическим) манифестом, но всегда оставалось личным актом. «Цю Ди в своём творчестве ломает каноны, но не для разрушения, а чтобы построить иное пространство высказывания» – справедливо заключает Сюй Тин²⁵⁸. И в этом пространстве рождается уникальный женский голос, для которого искусство не только техника, но и способ сохранить достоинство в эпоху колоссальных перемен. В её картинах нет суеты, остросоциального конфликта, она доносит мысль о необходимости людям научиться «убирать пыль времени с вечности и заглядывать в её свитки».

С точки зрения китайской философской традиции, художественная стратегия Цю Ди может быть прочитана как воплощение концепта «柔» (ро) – мягкости, податливости, не как слабости, а как активной силы сопротивления. Эта категория, ключевая для даосского канона, рассматривается как универсальный принцип, позволяющий «побеждать жёсткое мягким» (以柔克刚). Именно такая модель эстетического действия прослеживается в творческом методе Цю Ди: она не бросает вызов напрямую, но перенастраивает поле восприятия, насыщая его символической многозначностью. Её живописные решения следуют не логике декларации, а логике намёка, что соотносится с конфуцианским пониманием искусства как «передачи смысла через образ» (以形写意). В живописи Цю Ди нет жёсткой риторики – есть пауза, тишина, недосказанность, которые требуют от зрителя не только взгляда, но и внутреннего созерцания. Подобная стратегия сближает её творчество с идеалом «达于中和» – «достижения

²⁵⁷ Чэнь Даньцин. Цю Ди – художница из Китайской Республики. Режим доступа: www.sohu.com/a/218860645_686587 (дата обращения: 14.02.2025). 陈丹青：民国女画家邱堤.

²⁵⁸ Сюй Тин. Цю Ди и её живопись. С. 56.

срединной гармонии в различии», являющимся базовым для китайского художественного мышления²⁵⁹.

Работы Цю Ди несут в себе не только новаторство в области формы и содержания, но и глубокий философско-эстетический подтекст. Как художница, воспитанная в китайской культурной среде и одновременно прошедшая школу западного искусства, она формирует гибридную эстетическую позицию. Её подход соединяет в себе западные принципы автономии формы, выразительности индивидуального жеста и традиционные китайские представления о природе, человеке и духовной гармонии. Картины Цю Ди в итоге становятся визуализированной поэзией. Как вспоминала её дочь Пан Тао, «каждая работа рождалась не сразу, долго вынашивалась, пока не достигала внутренней зрелости»²⁶⁰. В этом уважении к интуиции, в стремлении передать не внешний облик, а внутренний резонанс, Цю Ди воплощает западноевропейскую субъектность в китайском контексте.

Художественная эволюция Цю Ди – это не только история индивидуального стиля или биография женщины-художницы в контексте развития китайского модернизма. С феминистской точки зрения её живопись отказывается от бинарной оппозиции «мужского» и «женского» взгляда. Она действует не через протест, а через поэтику. Женское в её работах – это не тема и не объект, а внутренняя позиция, выраженная через цвет, ритм, «молчание». Именно поэтому её «Весна», «Кукла», «Автопортрет» воспринимаются как художественные акты «самоозвучивания».

В философском же плане творчество Цю Ди 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

²⁵⁹ См. об этом: Мейстер Й.К. Чжунюн – «Учение о середине» (Конфуций) // Конфуцианские каноны. М.: Восточная литература, 2007.

²⁶⁰ Пан Тао. Комментарии к ранним работам Пан Сюньциня и Цю Ди. С. 68.

традиционную философию, встречаются у Цю Ди с модернистским понятием интуиции как метода постижения реальности, разработанного Анри Бергсоном. Художница не изображает форму, она *переживает* её, превращая зрительный образ в опыт чувственного познания.

Таким образом, в её творчестве происходит сплав двух независимых линий – философии внутреннего ритма и этики женского бытия. Не случайно живопись Цю Ди отказывается от художественной агрессии в пользу символической плотности, от декларативности – в пользу тишины, от формы – в пользу движения духа. Это истинное «искусство мягкой силы», в которой женское становится не частным, а универсальным способом *видеть, жить и осмыслять*.

3.4. Судьбы художников и наследие «Шторма» после его роспуска

После распада «Шторма» его участники продолжили работать автономно, внося свой посильный вклад в искусство и художественное образование. Их дальнейшие судьбы сложились по-разному: одни продолжили творить на родине, адаптируясь к новым социально-политическим условиям, другие оказались в эмиграции, кто-то трагически ушел из жизни, едва успев заявить о своем таланте. Проследим жизненный путь членов «Шторма» от второй половины 1930-х гг., после ликвидации общества, до конца XX в., обращая особое внимание на период «Культурной революции» и эпоху «Реформ и Открытости». Изучение судеб мастеров «Шторма» позволяет понять, как историко-политические катаклизмы повлияли на творческие биографии художников-модернистов Поднебесной и каким образом их идеи отразились на развитии китайского изобразительного искусства в долгосрочной перспективе.

В предыдущей главе работы отмечалось, что распад «Шторма» совпал по времени с нарастанием глобальных конфликтов, которые определили судьбы его членов на десятилетия вперед. Так, менее чем через три года после

закрытия художественного общества Китай погрузился в огненное пламя войны с Японией, за которой последовали гражданские потрясения и раздел страны в конце 1940-х годов²⁶¹. В этих экстремальных условиях каждому из бывших «штормовцев» пришлось искать свой путь²⁶², зачастую – ценой невероятных усилий и личных утрат. Пан Сюньцин, один из лидеров группы, в 1936 г. переехал в Пекин, где начал преподавать в Художественной академии Бэйпина.

Во время Антияпонской войны ему пришлось скитаться по различным городам, однако он не прекратил ни творческую, ни педагогическую деятельность. Ни Идэ также не оставил работы в искусстве. В годы японской оккупации он перебрался во внутренние районы Китая; с 1944 г. преподавал живопись в эвакуированной в Чунцин Национальной художественной академии. Отметим, что даже в разгар войны Ни Идэ пытался поддерживать современное искусство: в 1945-м он вместе с другими мастерами участвовал в «Выставке современной китайской живописи» в Чунцине, организованной молодым энтузиастом Чжао Уцзи (赵无极 1920–2013). Эта послевоенная экспозиция наглядно продемонстрировала, что дух обновления, посеянный «Штормом», продолжал тлеть даже в годы всеобщей разрухи.

Жена Пан Сюньцина, Цю Ди, стойко следовала за мужем во всех его перемещениях. Переехав с ним на север Китая и пережив тяготы военного времени, она также не оставила кисти. Ещё в 1945 г. её цветочные натюрморты экспонировались на чунцинской выставке современного искусства. Однако тяжёлое состояние здоровья ограничивало её активность: после перенесённых болезней Цю Ди могла работать не столь продуктивно, хотя в кругах

²⁶¹ Гражданская война в Китае между Гоминьданом и Коммунистической партией Китая (КПК) стала ключевым событием тех лет и одной из самых трагических страниц китайской современной истории. Решающий этап этого противостояния пришёлся на период с 1945 по 1949 год, сразу после окончания Второй мировой войны. К октябрю 1949 г. коммунисты сумели установить контроль над континентальной частью Китая, провозгласив 1 октября создание Китайской Народной Республики (КНР) в Пекине. Остатки войск и правительства Гоминьдана эвакуировались на Тайвань, что привело к разделению Китая на два политических образования, существующих до сегодняшнего дня. По имеющимся историческим данным, общие потери китайцев в гражданской войне превышают 2, 8 миллиона человек.

²⁶² Люй Пэн. История современного китайского искусства XX века. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2006. 1340 с. 吕澎: 20 世纪中国艺术, 北京: 北京大学出版社, 2006 年版: 共 1340 页.

шанхайских живописцев её имя оставалось значимым. Более того, критики отмечали, что даже в военные годы её полотна сохраняли «свободный и смелый дух», вызывавший споры среди приверженцев реализма²⁶³. Ни Идэ, ценивший новаторство, публично заступался за Цю Ди перед оппонентами. Так, несмотря на трудности, часть «штурмовцев» сумела продолжить творческую деятельность, поддерживая идейные принципы, заложенные объединением²⁶⁴.

К сожалению, не всем участникам «Штурма» было суждено пройти через испытания войны. Ещё до её начала оборвалась жизнь старейшего члена группы Чжан Сяня. В 1936 г. он получил приглашение занять профессорский пост в Пекинской академии, но буквально за несколько дней до получения официального назначения скоропостижно скончался. Современники восприняли эту внезапную смерть как трагедию. Коллеги горько замечали, что, получи Чжан известие о должности вовремя, он бы «не умер от отчаяния»²⁶⁵. Другой «штурмовец», Чжоу Чжэньтай, стал жертвой политических репрессий ещё в первые годы работы группы. За своё «левое» активистское рвение он был арестован в 1932 г., и хотя через год его освободили, здоровье уже было подорвано тюрьмой. Осенью 1935-го, незадолго до распада общества, тридцатипятилетний Чжоу скончался. Ранний уход Чжан Сяня и Чжоу Чжэнтая глубоко потряс их соратников и символизировал ту высокую цену, которую нередко платили современники за свои устремления.

Некоторые члены «Штурма» уехали на Тайвань: именно туда вернулся Чэнь Чэнбо, оставив Шанхай в 1933 г. На Тайване он стал активным общественным деятелем и одним из ведущих художников своего поколения, однако политическая обстановка сложилась для него трагически. После капитуляции Японии он вошёл в городской совет Цзяи, но в ходе

²⁶³ См. об этом: *Пэн Чзуньшан*. Талантливая художница эпохи Республики – Цю Ди // *Художественная жизнь*. 2005. № 3. С. 44–49. 彭尊善: 才华横溢的民国女画家—丘堤, *艺术生活*. 2005年第3期: 第44–49页.

²⁶⁴ *Gao Minlu*. Китайское современное искусство / пер. с кит. Нанкин: Изд-во изобразительного искусства провинции Цзянсу, 1997. 286 с. 高名潞: 《中国前卫艺术》, 南京: 江苏美术出版社, 1997年: 第286页.

²⁶⁵ Цит. по: *Чжан Чуцин*. Повторное исследование общества «Штурм». Шанхай: Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2015. С. 95–100. 张楚青. 决澜社再研究. 上海: 华东师范大学出版社, 2015: 95–100页.

антитайваньских репрессий 1947-го был схвачен и показательно расстрелян войсками Гоминьдана. Чэнь Чэнбо было 52 года. Его трагическая гибель стала частью «белого террора», уничтожившего цвет тайваньской творческой интеллигенции – ещё одна печальная иллюстрация того, как деятели культуры и искусства попадали под кровавое колесо истории независимо от места проживания.

На Тайване нашла приют и молодая художница Лян Байбо (梁白波) – одна из немногих женщин в кругу современников 1930-х. В первые годы после роспуска «Штурма» она прославилась как карикатуристка, создав популярный комикс «Мисс Пчёлка» (蜜蜂小姐). С началом войны Лян Байбо вместе со своим наставником Е Цяньнюем (叶浅予, 1907–1995) вступила в антияпонский пропагандистский отряд художников, где её талант служил патриотической цели. Однако их личные пути сложились непросто: порвав с Е Цяньнюем, художница в 1940-е последовала за другим коллегой на Тайвань. В конце десятилетия она обосновалась в Тайбэе, продолжив работать иллюстратором и дизайнером. Её друг, художник Дуань Пинью (段平右), напротив, после 1935 г. остался в материковом Китае в тени: о его деятельности в военные годы почти ничего не известно. Предполагается, что впоследствии он, как и многие, эмигрировал, возможно, также на Тайвань или в Гонконг.

Другие члены общества, вроде Чжоу Дуо (周多), Цзэн Чжилиан (曾志良), Ян Цюжэнь (杨秋人)²⁶⁶ и Дэн Юньти (邓云梯), либо отошли от изобразительного искусства, либо растворились в потоке беженцев и переселенцев, не оставив заметных следов. Таким образом, к концу 1940-х гг. бывшие единомышленники оказались по разные стороны идеологических баррикад. Те немногие, кто остался в Китае, готовились встретить новую эпоху – эпоху социалистических преобразований. Другие же укоренились за рубежом либо были трагически «унесены» вихрем событий.

²⁶⁶ См. подробнее: Лю Т. Синтез эстетических традиций гоуа и западноевропейского изобразительного искусства в творчестве Ян Цюжэня // Культурный код. 2023. № 4. С. 72–95.

Победа коммунистов в Гражданской войне в 1949 г. ознаменовала радикальную перестройку культурной сцены Китая. В новую эпоху искусство стало служить инструментом идеологии для прославления трудового народа и партии. Под лозунгом социалистического реализма официально поощрялись академически понятные, сюжетно-патриотические полотна, тогда как авангарные эксперименты «штурмовцев» (и их единомышленников) теперь стали опасными. Тем не менее, ключевые фигуры «Штурма», оставшиеся на материке, нашли своё место в этих реалиях, сумев внести вклад в искусство через преподавание и общественно-творческую работу.

Пан Сюньцин в 1950-е годы посвятил себя развитию художественного образования в новом Китае. Он занял ряд руководящих должностей и в 1953 г. стал одним из основателей первого в стране института декоративно-прикладного искусства Центрального училища прикладного искусства в Пекине. На этом посту Пан Сюньцин активно продвигал идею синтеза национальных художественных традиций с духом современности, адаптируя модернистские принципы к задачам социалистической культуры. Ни Идэ также стал столпом художественного образования того времени. С 1949 г. он возглавлял Академию художеств в Ханчжоу в должности вице-президента, а затем, с 1953-го, преподавал в Центральной академии изобразительных искусств в Пекине. Его широкое признание в изобразительных кругах как талантливого теоретика обусловило назначение Ни Идэ редактором ведущего художественного журнала «Мэйшу» («Изобразительное искусство»)²⁶⁷ в 1955 г.

Ни Идэ и Пан Сюньцин влияли на формирование учебных программ и вкусов целого поколения молодых художников. Они стремились, насколько позволяло время, внедрять элементы своего модернистского опыта —

²⁶⁷ Журнал «Мэйшу» (美术), учреждённый в 1950 г. как преемник «Жэньмин мэйшу» (人民美术, «Народное изобразительное искусство»), представляет собой один из первых примеров издания, получившего статус центрального органа художественной репрезентации при прямом кураторстве «Китайской ассоциации литературы и искусства» (中国文学艺术界联合会) и администрировании «Ассоциации китайских художников» (中国美术家协会). С самого начала своего существования «Мэйшу» функционировал не просто как периодическое издание, но как государственно санкционированный механизм легитимации художественного производства, ориентированный на формирование эстетических стратегий в русле социалистического реализма. В этой функции он выполнял одновременно роль культурного регулятора (по отношению к художникам) и идеологического транслятора (по отношению к зрителю/читателю).

например, поощряя изучение западной техники и дизайна – но делали это в рамках дозволенных идеологических границ.

Личные художественные практики ветеранов «Шторма» в эти годы были вынужденно сдержанными. Например, Пан Сюньцин уделял больше внимания исследованию народного декоративного искусства и национальных мотивов в оформительской деятельности, что соответствовало курсу на «национальную форму и социалистическое содержание». Ни Идэ продолжал писать картины для себя, в частности, натюрморты и пейзажи, соединяя в них кубистические и постимпрессионистические приёмы с мотивами из китайской жизни. Однако такие работы показывались лишь в узком кругу друзей. К публичному творчеству оба лидера «Шторма» подходили осторожно, отдавая приоритет преподаванию и публицистике. Тем не менее, их принципиальная вера в ценность новаторства не исчезла: в статьях Ни Идэ по-прежнему прослеживалась мысль о необходимости индивидуального стиля и освоения международного опыта для прогресса китайской живописи, хотя подобные идеи высказывались обтекаемо, учитывая строгий идеологический надзор.

Тем временем «штормовцы», оказавшиеся вне континентального Китая, шли своим курсом. Например, Ван Цзиюань, обосновавшийся в Нью-Йорке, превратился в своего рода культурного посла Китая на Западе. Он открыл художественную школу, в которой знакомил американских студентов с техникой традиционной живописи *гохуа*, фактически популяризируя национальное искусство за рубежом. Одновременно в собственных поздних работах Ван Цзиюань пытался синтезировать принципы европейской и китайской живописи²⁶⁸. То есть задачу, которую некогда ставило перед собой общество «Шторм», он продолжал решать до конца жизни. Благодаря таким усилиям имя Ван Цзиюаня было известно в художественных кругах китайской диаспоры вплоть до его кончины в 1975 г.

Лян Байбо, уехавшая в Тайвань, некоторое время успешно работала

²⁶⁸ См. об этом: Чжэн Гун. Эволюция и движение: Модернизация китайского искусства. Ханчжоу. Китайская академия искусства, 2000.

книжным иллюстратором и дизайнером, но психологические травмы, унаследованные с эпохи войны, дали о себе знать. Уже к началу 1960-х художница отошла от активной творческой деятельности: тяжёлое нервное расстройство вынудило её уйти в частную жизнь, и дальнейшие три десятилетия прошли для неё в тишине полного забвения. Её выдающийся вклад в искусство комикса и акварели был оценён значительно позже, когда члены семьи, проживающие в США, опубликовали альбомы её работ, вернув Лян Байбо заслуженное признание. Другие бывшие «штормовцы» также оставались вне поля зрения широкой публики. Дуань Пинью, вероятно, жил на Тайване или в Гонконге, изредка напоминая о себе лишь появлением своих довоенных полотен на послевоенных аукционах. Чжоу Дуо, Цзэн Чжилиан, Ян Цюжэнь и Дэн Юньти не сыграли заметной роли ни в социалистическом Китае, ни в эмигрантских кругах. Их творческая активность сошла на нет, и имена этих художников, к сожалению, постепенно превратились лишь в сноски в истории шанхайской группы.

Таким образом, 1950-е годы стали для наследия «Шторма» периодом забвения. На материке модернистские идеи временно ушли в тень под давлением государственной идеологии, хотя и продолжали жить в учебных аудиториях и кулуарах художественных мастерских. В эмиграции же отдельные члены общества старались удержать тонкую нить связи между китайским и мировым искусством, действуя в одиночку и зачастую без признания на родине. Однако впереди всех их ожидали новые испытания – десятилетие «Великой Пролетарской Культурной революции» (1966–1976), поставившее под удар всё художественное сообщество Поднебесной.

Этот период официально признан в Китае смутой, принесшей серьёзные потрясения, – бесконтрольной политической кампанией, «пиром невежества, вандализма и массового террора»²⁶⁹, в ходе которого были уничтожены тысячи культурных памятников и артефактов по всей стране, миллионы невинных людей пострадали и погибли от репрессий. Для художников-модернистов, как

²⁶⁹ *Капица М. С.* На разных параллелях: Записки дипломата. М., 1996. С. 77.

и в целом для представителей творческой интеллигенции, которых объявили «неугодными», эти годы обернулись настоящей катастрофой. Всё, что как-либо ассоциировалось с элитарной культурой или зарубежным влиянием, подверглось яростному уничтожению. Картины объявлялись «ядовитыми», музеи громились, преподавателей отправляли на принудительный труд в деревню «для перевоспитания». Даже те немногие ветераны «Шторма», кто к тому времени занимал уважаемое положение, не избежали трагических последствий «революционного» вихря.

Пан Сюньцин, к середине 1960-х гг. признанный мастер и педагог, оказался одной из главных мишеней хунвэйбинов²⁷⁰. Во время «Культурной революции» ему запретили не только создавать, но даже преподавать искусство; сам художник многократно подвергался публичным преследованиям и унижениям. Почти на десять лет имя Пана исчезло из официальной культурной жизни, и лишь конец 1970-х гг. принёс ему реабилитацию и возвращение к работе. Ни Идэ в разгар этих кровавых событий уже не имел высокой должности – в 1960-е он отошёл от активного администрирования и работал в собственной студии в Ханчжоу. Тем не менее, общий климат сказался и на нём: политические кампании «большого скачка» и последовавшей «Культурной революции» ограничили возможности Ни Идэ в последние годы жизни. В 1970 г. художник скончался – по некоторым сведениям, вследствие болезни. Так, в период 1966–1976 гг. крупнейшие деятели «Шторма» либо физически, либо морально были выведены из строя²⁷¹.

Цю Ди не застала этих испытаний – её не стало ещё в 1958-м. Таким образом она избежала тех страшных унижений, которым подверглись многие

²⁷⁰ Хунвэйбины (红卫兵, «красные охранники») – массовые молодежные организации, возникшие в КНР в период «Культурной революции», основной целью которых провозглашалась защита «красной власти» Мао Цзэдуна. Термин использовался для обозначения как самих организаций, так и их отдельных членов, формировавшихся под влиянием радикально-левых идей и лозунгов того времени. Пик движения хунвэйбинов пришелся на период, известный как «Красный август» 1966 г. в Пекине. В это время массово преследовались представители «пяти чёрных категорий» (землевладельцы, кулаки, контрреволюционеры, «плохие элементы» и правые элементы), а также их родственники. Согласно официальной статистике, только за август–сентябрь 1966 г. в Пекине от рук хунвэйбинов погибли 1772 человека, включая учителей и директоров школ; 33695 семей подверглись обыскам, 85196 семей были изгнаны из города.

²⁷¹ Пан Сюньцин. Вот так я прошел этот путь. С. 122.

её коллеги. Это горькая ирония судьбы: преждевременная смерть оказалась избавлением от печальной участи, постигшей почти всех выдающихся художников её поколения в годы хаоса. Говоря о других бывших «штормовцах», то к середине 1960-х немногие из них оставались в живых или продолжали творческую деятельность. Ван Цзюань умер за год до начала «Культурной революции», вдали от родины, не увидев, как рушилось дело всей его жизни на китайской земле. Лян Байбо тихо доживала свои дни на Тайване, практически не осознавая происходящего из-за болезни. Дуань Пинью, если он к тому моменту был жив, находился в эмиграции и также был оторван от событий на материке. Иными словами, к концу 1960-х из всего «Шторма» лишь один Пан Сюньцин был активен, но и тот был вынужден на долгие годы прекратить творческую деятельность под угрозой расправы.

Несмотря на эти страшные десять лет, духовное наследие «Шторма» не было уничтожено окончательно. Даже будучи обвиняемыми и творчески обессиленными, художники сохраняли верность своим идеалам искусства. Как позже отмечали современники, «их идеи продолжали оказывать влияние через учеников и статьи даже тогда, когда сами мастера вынужденно молчали»²⁷². В тайниках памяти, в спрятанных картинах и в умах их ближайших учеников тлел огонёк тех новаторских творческих концепций, что некогда зажгли молодые бунтари 1930-х. Этот огонёк пережил «чёрные годы» и разгорелся вновь, когда политическая буря улеглась.

После начала политики Реформ и Открытости с конца 1970-х гг. были запущены мощные процессы культурной рефлексии, интеллектуализации и интернационализации арт-среды Поднебесной. В рамках «Пост-культурной революции» (термин Гао Минлу²⁷³) уже в первой половине 1980-х началось активное переосмысление и возрождение модернистского наследия довоенного периода. Художники и искусствоведы нового поколения обратили

²⁷² *Пэн Чзуньшан*. Талантливая художница эпохи Республики – Цю Ди // *Художественная жизнь*. 2005. № 3. С. 44–49. 彭尊善：才华横溢的民国女画家—丘堤，*艺术生活*. 2005年第3期：第44–49页。

²⁷³ Гао Минлу (高名潞, род. 1949) – авангардный художник, крупный теоретик и критик современного искусства Китая.

взор на творческие искания 1930-х, ранее замалчивавшиеся. Оказалось, что многое из того, к чему стремились участники «Шторма», было созвучно стратегическим задачам творческой интеллигенции 1980-х – интеграции китайской культуры в мировой контекст при сохранении национальной самобытности. Восстанавливая непрерывность художественного процесса, Китай заново открыл имена своих пионеров модернизма, вернув себе утраченный пласт истории искусства.

Пан Сюньцин (Илл. 91) успел стать свидетелем этого ренессанса. В последние годы жизни он вновь был окружён вниманием: его богатейший опыт оказался востребован при восстановлении системы художественного образования, а его произведения заняли почётное место на выставках китайского искусства. Пан Сюньцин дожил до 1985 г. и ушёл из жизни как патриарх отечественного дизайна и живописи, один из последних представителей поколения китайских модернистов 1930-х гг. Вскоре после его смерти ученики и коллеги основали музейные коллекции его работ, а когда-то открытое им училище прикладного искусства продолжило выпускать поколения художников, вооружённых как техникой, так и духом новаторства выдающегося мастера.

Имя Ни Идэ (Илл. 92) также вернулось в пантеон национального искусства. Его статьи и эссе были переизданы, подчеркнув дальновидность его размышлений о свободе творчества. Многие его воспитанники, повзрослев, стали известными живописцами и преподавателями, пронеся через лихолетья завет своего учителя – всегда быть открытыми к эксперименту. Таким образом, идеи Ни Идэ о синтезе традиций и смелом обновлении живописи получили второе дыхание.

Фигура Цю Ди (Илл. 93), почти забытая в годы «красного террора», была переоценена историками искусства. Её работы стали экспонироваться на ретроспективных выставках, а критики подчёркивали оригинальность

стилевого синтеза²⁷⁴. Позже, уже в XXI в. появились исследования, раскрывающие роль Цю Ди как одной из первых художниц современной живописи в Китае²⁷⁵. Стало очевидно, что её пример вдохновил ряд молодых художниц послевоенного поколения, видевших в ней образец творческой эмансипации. Дочь Пана и Цю Ди – Пан Тао – пошла по стопам родителей – стала художницей и к 1980-м гг. уже ярко заявила о себе в изобразительных кругах, воочию демонстрируя преемственность семейной традиции. Таким образом, наследие Цю Ди обрело новую жизнь через прямую и символическую связь поколений.

Тайваньская и эмигрантская часть наследия «Шторма» также получила признание с течением времени. Чэнь Чэнбо посмертно стал на Тайване символом сопротивления диктатуре и одновременно одним из мэтров местной школы живописи. Его полотна, запечатлевшие колорит старого Шанхая и острова Тайвань, ныне входят в золотой фонд китайской живописи. Лян Байбо, чьи работы много лет пролежали в архиве, благодаря усилиям семьи возвратилась к зрителю: альбомы её комиксов и акварелей были изданы в 1980–1990-х гг., вернув художнице заслуженную славу первопроходца китайского женского комикса. Что касается Ван Цзюаня, то его имя хотя и менее известно широкой публике, но ценители помнят его как мастера, соединившего две мировые традиции живописи. В исторической перспективе сегодня совершенно очевидно, что усилия Ван Цзюаня по распространению китайского искусства за границей не пропали даром, они расширили горизонты восприятия китайской культуры и доказали её жизнеспособность на мировой сцене.

Анализ художественных траекторий Паня Сюньциня, Ни Идэ и Цю Ди позволяет увидеть в «Шторме» не просто модернистское объединение,

²⁷⁴ См. об этом: *Сюй Тин*. Цю Ди и её живопись: исследование: магистерская диссертация. Ханчжоу: Чжэцзянский научно-технический университет, 2012. 徐婷:《丘堤及其绘画艺术研究》[硕士学位论文], 杭州:浙江理工大学, 2012年, 86页.

²⁷⁵ См.: *Пэн Чзуньшан*. Талантливая художница эпохи Республики – Цю Ди // *Художественная жизнь*. 2005. № 3. С. 44–49. *Сюй Тин*. Цю Ди и её живопись. Магистерская диссертация. Ханчжоу: Чжэцзянский научно-технический университет, 2012; *Тао Юнбай, Ли Ши*. Потерянная история: История женской живописи Китая. Хунань: Изд-во провинции Хунань, 2000.

а многослойную область теоретической и изобразительной работы. Каждый из представленных мастеров оказался носителем собственного подхода к обновлению языка живописи, сформированного на перекрестии личного опыта, транснационального образования и своего, авторского диалога с эстетической традицией Поднебесной. Пан Сюньцин, обучавшийся в Париже, стремился не столько освоить западные изобразительные формы, сколько встроить их в структуру китайского мышления. В его работах линия существует как дыхание, как носитель энергии.

Ни Идэ, напротив, формировал концепцию нового реализма, в которой техника и чувство, конструкция и интуиция оказываются равноправными элементами художественного языка. Его японский опыт дал ему строгую методологию построения формы, но именно китайская интеллектуальная среда активировала понимание изображения как выражение личной этики. Именно поэтому реализм Ни Идэ не академический, но подвижный, открытый философскому содержанию. Цю Ди представляет не менее значимую, но и более хрупкую линию. Её живопись – это попытка говорить о личном в языке, созданном для универсального. Цвет, силуэт, фрагмент – всё в её работах направлено на создание пространства деликатной художественной речи. В условиях, когда женский голос в искусстве оставался преимущественно невидимым, её стратегия оказывается не менее радикальной, чем декларативная современность её коллег.

Таким образом, общество «Штурм» стало местом не только свободного творческого высказывания, но и переосмысления художественного «Я» в условиях «разлома и выбора». В этом смысле именно через рассмотренные индивидуальные траектории мастеров раскрывается настоящая глубина обновления китайского искусства через сложное переформатирование культурной парадигмы изнутри.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование деятельности художественного общества «Шторм» позволяет уверенно констатировать его важную роль в развитии современной живописи в Шанхае в первой половине XX в. Весомый вклад объединения в художественную практику, образование и теоретическое осмысление искусства обеспечил его долгосрочное воздействие на последующее развитие китайской живописи и обозначил важные ориентиры для дальнейшей модернизации художественной культуры Поднебесной.

Анализ истории «Шторма», его идейно-эстетической платформы, выставочной активности, публикаций и образовательных инициатив доказывает, что это объединение не было единичным эпизодом в истории изобразительного искусства Поднебесной, но представляло собой важнейший «узел» в сети художественного обмена и культурного обновления. Члены «Шторма», получившие профильное образование в Европе и Японии, сформулировали собственный подход, в котором европейские художественно-стилевые направления (кубизм, фовизм, импрессионизм, постимпрессионизм, экспрессионизм) переосмысливались через призму традиционного китайского мировоззрения, эстетики, философии и традиций *гохуа*. Это выражалось не в подражании, а в сознательной адаптации зарубежного опыта к представлениям о национальной художественной идентичности – они действовали не как «ученики» Запада, а как партнёры, авторы собственного проекта, создавая уникальный «шанхайский стиль» живописи.

«Шторм» не ограничивался лишь художественной практикой, его деятельность носила и идейно-просветительский характер. Важную роль в этом плане сыграли мощные педагогические инициативы целого ряда членов объединения (Пан Сюньциня, Ни Идэ и др.), заложившие прочный фундамент

для формирования новой системы художественного образования в Шанхае. Во многом благодаря именно «штормовцам» были внедрены студийные формы работы, новая художественная терминология и учебные программы, ориентированные на международные стандарты. Это позволило сформировать ту оптимальную образовательную среду, которая оказала глубокое влияние на следующие поколения китайских живописцев и педагогов.

Не менее важна художественная критическая деятельность общества. Фу Лэй и другие члены «Шторма» способствовали тому, что эстетические поиски группы воспринимались не как изолированное явление, а как часть широкой культурной программы обновления изобразительного искусства Поднебесной. Критическая рефлексия способствовала утверждению нового типа изобразительности, где важными становились не только техника и стиль, но и философско-этическое содержание. В итоге художественная критика членов «Шторма» на страницах различных изданий, ставших их платформой для дискуссий о модернизации китайского искусства, выступила результативным инструментом теоретического осмысления и продвижения прогрессивных идей, которые в дальнейшем оказали значительное влияние на живопись и художественную мысль Поднебесной.

Рассмотренные произведения Пан Сюньцзиня, Ни Идэ и Цю Ди, отразившие китайское культурное самосознание первой половины XX в., представляют собой наиболее яркие, репрезентативные примеры художественной стратегии объединения «Шторм»: западные живописные традиции адаптировались и трансформировались в их работах в соответствии с национальными философско-эстетическими концепциями 气 (*ци*), 无 (*у*), и 礼 (*ли*). Эти мастера продемонстрировали не только оригинальные стилистические решения, во многом уникальные для художественной культуры Китая того времени, но и сформировали новые, авторские подходы к пониманию задач современного искусства, гармонично сочетая в своём творчестве восточные и западные культурные модели, доказывая, что

живопись может быть средством мышления, способом вопросов о современности и о собственном месте в ней.

Несмотря на краткость периода активной деятельности, художественное общество «Шторм» оказало значительное влияние на развитие китайской арт-сцены. На фоне художественного развития Шанхая первой половины XX в. оно оказалось важной точкой пересечения культурных процессов, где активно взаимодействовали традиция и новаторство, Восток и Запад, индивидуальное и общественное. Многогранная деятельность «Шторма» – от организации выставок и манифестов до педагогических экспериментов и теоретических текстов – представляет собой уникальный опыт переосмысления европейского изобразительного языка на основе многотысячелетних национальных традиций. В отличие от других творческих объединений того времени, «штормовцы» сознательно стремились создать не просто новую художественную школу, а целостную культурную стратегию, заложив совместными усилиями фундамент модернистской традиции в Поднебесной и одновременно интегрировав национальную живопись в мировой контекст.

История художественного общества «Шторм» и его членов представляет собой сжатую модель судьбы китайского изобразительного искусства в XX в. «с его смелыми и дерзкими прорывами, трагическими изломами и торжеством возрождения»²⁷⁶. Судьбы многих «штормовцев» сложились драматично, отразив все перипетии эпохи: бурный подъём 1920–1930-х, гибель надежд в огне войны, революции, вынужденное молчание под гнётом идеологии, травли и прессинга «Культурной революции» и, наконец, возвращение к истокам в обновлённом китайском обществе конца 1970 – начала 1980-х гг., охваченном «ветром перемен». Тем не менее, каждый из них оставил след в истории.

В настоящее время творческие принципы, манифестированные «Штормом» ещё в 30-е годы прошлого столетия, стали неотъемлемой частью

²⁷⁶ Лю Жуйкуань. Модернизация китайского искусства: анализ художественных журналов и выставочной деятельности. Пекин: Издательство Жизнь · Чтение · Новое знание, Троицкая книжная лавка, 2008. С. 380. 刘瑞宽: 中国美术的现代化: 美术期刊与美展活动的分析[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008. 380页.

художественной практики Китая. Индивидуальный стиль, творческая смелость, обращение к мировой палитре идей при неоспоримом пиетете к родной культуре – эти положения давно легли в основу кросс-культурной стратегии современного изобразительного искусства Поднебесной. Неудивительно, что «оно во многом обязано этим людям, их невероятному упорству и таланту, проявившимся и после того, как двери небольшой шанхайской студии закрылись навсегда»²⁷⁷.

Таким образом, наследие общества «Шторм», в котором живопись обрела голос, способный говорить от имени Китая, но на языке, который понимает весь мир, – это важнейшая часть истории изобразительного искусства Поднебесной, продолжающая вдохновлять новые поколения мастеров. Именно в рамках деятельности «штормовцев» было отчетливо сформулировано представление о художнике как субъекте эпохи, о живописи как интеллектуальном поле мышления, о традиции как источнике вдохновения и ресурсе, а не догме. Данная модель является чрезвычайно актуальной и сегодня, в мире, где локальное всё чаще вступает в многоголосый диалог с глобальным, а традиция требует нового языка для собственного продолжения.

²⁷⁷ У Цзяфэн. Переосмысление западного искусства. Пекин: Издательство китайской ассоциации литературы и искусства, 1998. С. 137. 吴甲丰: 对西方艺术的再认识, 中国文联出版公司, 1998年版, 第137页.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Опубликованные источники

- Ван Цзицюань.* Наша работа должна быть посвящена всему человечеству // Искусство. Ежемесячник. – 1933. – Январь. (1). – С. 1–2. 王济远：我们的工作应贡献给全人类...[J]. 艺术, 1933,(1). 1-2 页.
- Июань.* Каталог произведений Восьмой художественной выставки общества «Тяньма». – Шанхай, 1927. 艺苑.第八届天马会美术展览会出品图目. 上海：出版者不详, 1927.
- Каталог оценок древней живописи // Wikisource. – Режим доступа: <https://zh.wikisource.org/w/index.php?title=古畫品錄&oldid=2062706> (дата обращения: 27.07.2025).
- Китайские работы на китайско-германской художественной выставке // Шидай. – 1932. – Т. 5. – № 4. – С. 15–16. 中德美术展览会中国出品, 时代杂志. 1933 年第 4 期, 第 15–16 页.
- Ли Юйи.* Журнал женщин (Шанхай). – 1929. – Т. 15. – № 7 (Специальный выпуск Министерства образования КНР, посвященный Национальной художественной выставке). – С. 2–3. 李寓一：《妇女杂志》(上海). 1929 年第 15 卷第 7 期 (教育部全国美术展览会特辑号), 第 2–3 页.
- Лю Хайсу.* Десятилетие Шанхайского художественного училища: ретроспектива // Шисинь синьбао. – 1922. Рубрика «Сюэ дэн». 刘海粟：上海美专十年回顾 时事新报·学灯. 1922.
- Лю Хайсу.* О духе современной живописи // Искусство. – 1932. – Т. 1. – № 1 (1 сентября). 刘海粟：(1932). 现代绘画的精神论. 《艺术旬刊》，第 1 卷，第 1 期.
- Люй Чэн, Чэнь Дусю.* Революция в искусстве: письмо Люй Чэна журналисту и ответ Чэнь Дусю // Новый молодёжный журнал. – 1919. – 15 января. – С. 86–88. 吕澄, 陈独秀：《美术革命: 吕澄-致记者, 附陈独秀复信》，《新青年》第 86–88 页. 1919 年 1 月 15 日.
- Ни Идэ.* Впечатления от Второй выставки западной живописи // Шэньбао. – 1927. – № 7. – С. 7. 倪貽德：二料美术展览会观后感, 申报, 1927 年 10 月 9 日, 第 7 版：第 7 页.
- Образовательные новости // Шэньбао. – 1932. – 2 сентября. – С. 11. 教育新闻/沉宝. 1932. 9 月 2 日. 11 页.
- Ни Идэ.* Исследование фовизма // Искусство. – 1932. – № 10. – С. 6. 倪貽德：野兽主义研究, 艺术旬刊. 1932 年第 10 期：第 6 页.
- Ни Идэ.* Картины Циньму // Китайско-японское искусство. Т. 1. № 3. В честь 3-летия Китайско-японской ассоциации искусств. – Шанхай: Китайско-японская ассоциация искусств, июль 1922. 倪貽德：《青牟の给画》，见石野哲弘编：《中日美术》第 1 卷第 3 号 (中日美术协会创立三周年纪念号)，上海：中日美术协会, 1922 年 7 月：第 100 页.

- Ни Идэ.* Масляная живопись китайцев и японцев // Шанхай маньхуа. – 1929. – № 80 (6 ноября). – С. 7. 倪貽德: 中国人的洋画与日本人的洋画, 上海漫画 第 80 期, 1929 年 11 月 6 日: 第 7 页.
- Ни Идэ.* Мастерская заметка: о Пикассо // Победный поток. – 1946. – № 4. – С. 107. 倪貽德: 《画室随笔: 关于毕加索》, 《胜流》1946 年第 4 期: 第 107 页.
- Ни Идэ.* Различия между восточной и западной живописью // Молодёжный мир. – 1933. – № 2. – С. 89. 倪貽德: 东西绘画的异点, 青年界. 1933 年第 2 期: 第 89 页.
- Ни Идэ.* Предисловие к выпуску // Искусство: Специальный выпуск, посвящённый выставке (Yiyuan). Вып. 1. – Шанхай: Wenhua Art Books & Printing Co., 1929. – С. 1 倪貽德: 写在卷首, 艺苑第一辑: 美术展览会专号, 上海文华美术图书印刷有限公司, 1929. 年 1.
- Пан Сюньцин.* Записки Сюньциня // Искусство. – 1932. – № 1. – С. 10. 庞薰琹: 薰琹随笔, 艺术旬刊. 1932 年第 1 期: 第 10 页.
- Пан Сюньцин.* Краткая история общества «Шторм» // Искусство. – 1933. – № 1. – С. 4. 庞薰琹: 《决澜社小史》, 艺术旬刊, 1933. 4 页.
- Пан Сюньцин.* Так я прошёл этот путь. – Пекин: Изд-во «Саньянь», 2005. 庞薰琹: 就是这样走过来的, 三联书店, 2005 年. 340 页.
- Пан Сюньцин.* Сборник по прикладному и декоративному искусству. – Пекин: Изд-во лёгкой промышленности, 1986. 庞薰琹: 《工艺美术集》 [M], 北京: 轻工业出版社, 1986 年: 第 130 页.
- Первый день на выставке Пан Сюньциня // Шаньхайские новости. – 1932. – № 105. – С. 4. 庞薰琹画展第一日, 申报·本埠新闻. 1932 年 9 月 16 日. 4 页.
- Редакторская статья // Искусство. – 1932. – № 1. – С. 16. 编辑者言, 艺术旬刊 第 1932 卷第 1 期, 第 16 页.
- Сунь Фуси.* О четвёртой выставке общества «Шторм» // Искусствоведческий вестник. – 1935. – Т. 3. – № 11. 孙福熙.: 关于决澜社第四次展览会 // 艺风. 第三卷第十一期, 1935.
- Фу Лэй – одинокая совесть. – Режим доступа: www.bannedbook.org/bnews/comments/20200905/1391297.html (дата обращения: 15.08.2025). 傅雷: 孤独的良心.
- Фу Лэй.* Кризис современного китайского искусства // Искусство. – 1932. – № 4. 傅雷: 现代中国艺术之恐慌. 艺术旬刊, (4). 1932
- Фу Лэй.* Мечта Сюньциня // Искусство. – 1932. – № 3. – С. 5. 傅雷: 薰琴的梦, 艺术旬刊. 1932 年第 3. 5 页.
- Фу Лэй.* Полное собрание сочинений: в 20 тт. – Пекин: Триптих, 2001. 傅雷: 《傅雷全集》(20 卷本), 北京: 三联书店, 2001 年, 316 页.
- Фу Лэй.* Семейные письма Фу Лэя. – Тяньцзинь: Академия общественных наук Тяньциня, 2005. 傅雷: 《傅雷家书》, 天津: 天津社会科学院出版社, 2005 年, 223 页.
- Хайшан Шаньин цзюши.* Рассуждения о живописи // Хуату синьбао. – 1881. – Т. 2. – № 1. –

С. 183. 海上山阴居士: 《画学新报·论画》, 1881年, 第2卷, 第1期, 第183页.

Чжоу Мин. «Третья выставка общества “Шторм”» // Жибао. – 1934. – 10 ноября. 《决澜社第三次展览》, 《中华日报》, 1934年11月10日.

Чжэнь Баои. Краткий экскурс движения западной живописи в Китае // Шанхайский художественный ежемесячник. – 1942. – № 6. 陈抱一: 洋画运动过程记略, 上海艺术月刊 1942年第6期.

Литература

- Алексеев-Апраксин А.М., Ли Л. Вклад Ли Шутуна в диалог культур и развитие буддизма в Китае // Миссия конфессий. – 2020. – Т. 9. – № 8 (49). – С. 932–938.
- Бабкин К.В. Кризисы персональной идентичности Джексона Поллока и рождение метода живописи действия // Психология творчества и одаренности. Сб. статей Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 15–17 ноября 2021 года. – М.: Ассоциация технических университетов, 2021. – Ч. 3. – С. 163–167.
- Белозёрова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. – 2015. – Т. 45. – № 2. – С. 342–370.
- Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. – СПб., 2008.
- Виноградова Н.А. Сто лет искусства Китая и Японии. – М.: НИИ РАХ, 1999.
- Виноградова Н.А., Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. – М.: Эллис Лак, 1997.
- Воронин С.Н. Классическая китайская пейзажная живопись как выражение гармонии личности художника и мира. Автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул, 2009.
- Вэнь Цунжу. Европейские влияния в архитектурно-градостроительном развитии Шанхая (1840-е – 1940-е гг.). Автореф. дисс... канд. архитектуры: 05.23.20. – СПб., 2011.
- Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960-е гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1. – С. 28–36.
- Герасимова М.П. Пути японской живописи // Вестник Института востоковедения РАН. – 2021. – № 1 (15). – С. 89–103.
- Геташвили Н.В. Европа. Живопись XX века // Современная Европа. – 2008. – № 2 (34). – С. 114–134.
- Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950-1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М., 2017.
- Гришин М.В. Мифологизация традиционного Востока в искусстве и научной мысли Запада. – М.: ГИИ, 2013.
- Гуан К. Женские художественные группировки периода Китайской Республики (1912–

- 1949 г.) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2024. – № 4(21). – С. 110–119.
- Довгая Ю.В.* Архетипы и бессознательное в теории и практике европейского сюрреализма: на примерах произведений П. Элюара и С. Дали. Дисс... канд. культурологии: 24.00.02. – М., 2000.
- Духовная культура Китая: энциклопедия в 6-ти тт. / гл. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Восточная литература, 2006–2010.
- Завадская Е.В.* Ци Байши. – М.: Искусство, 1982.
- Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975.
- Зварцев И.А.* Вторая Опиумная война. Тяньцзиньский договор // Вестник науки. – 2022. – № 8 (53). – С. 54–59.
- Катица М.С.* На разных параллелях: Записки дипломата. – М.: Книга и бизнес, 1996.
- Ковалевский Я.В.* Мир пространства в пейзажной живописи средневекового Китая: X–XIV вв. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул, 2009.
- Кононенко Е.И.* «Интерпретация классиков» как предмет рефлексии // Культура Востока. Вып. 5. Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. – М.: ГИИ, 2021. – С. 147–167.
- Лосев А.Ф.* Учение о стиле. – М.; СПб.: Нестор-История, 2019.
- Лу Жижи.* Художественно-стилистическое и образно-символическое мироосмысление в живописи Китая. Дисс... канд. искусствоведения: 5.10.3. – М., 2023.
- Лю Т.* Диалог культур в творчестве китайского живописца Цзинь Шаньши // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2023. – Т. 23. – № 1. – С. 56–63.
- Лю Т.* Творческий метод китайского живописца Цзян Чжаохэ // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 219–223.
- Лю Т.* История деятельности китайского художественного общества «Шторм» // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. – 2023. – № 2 (26). – С. 22–30.
- 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.
- 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.
- 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.
- Лю Т.* Страницы творческой биографии Фу Лэя // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 2(15). – С. 108–117.
- Лю Т.* Творчество классика китайской живописи Лю Хайсу (1896–1994) как пример синтеза живописи гошуа и западноевропейского искусства // Архитектон: известия вузов. – 2023. – № 4 (84). (б.п.) Режим доступа: http://archvuz.ru/2023_4/28/ (дата обращения:

05.07.2025).

- Лю Т.* У Гуаньчжун: путь становления мастера // Искусство Евразии. – 2023. – № 4(31). – С. 246–261. DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.016.
- Лю Т.* Художественный стиль китайского живописца У Цзожэня: «поиск середины» между Востоком и Западом // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции, Пермь, 12–14 октября 2022 года. – Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2022. – С. 141–145.
- Лю Т.* Четыре периода творчества китайской художницы Цю Ди (1906–1958) // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. – 2023. – № 66. – С. 89–106.
- Лю Т.* Синтез эстетических традиций гохуа и западноевропейского изобразительного искусства в творчестве Ян Цюжэня // Культурный код. – 2023. – № 4. – С. 72–95
- 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.
- 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.
- 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.
- Люй Чао.* Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.). Дисс... канд. культурологии. 5.10.1. – Екатеринбург, 2023.
- Мейстер Й.К.* Чжунюн – «Учение о середине» (Конфуций) // Конфуцианские каноны. – М.: Восточная литература, 2007.
- Мощенко И.А.* Шанхайская школа (хайпай): к вопросу о содержании понятия // Научный диалог. – 2020. – № 9. – С. 284–296.
- 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.
- Пантелеева В.Б.* Платье ципао: традиции и современность // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 3 (89). – С. 139–143.
- Пантелеева В.Б.* Репрезентация женских образов в китайской графике первой половины XX века // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14. – № 6. – С. 710–716.

- Пин Пинфань*. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 355–361.
- Ротенберг Е.* От канона к стилю // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 2-3. – С. 175–187.
- Саган И.Ю.* Пространство и время – онтология четырехмерности в искусстве авангарда // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. – 2016. – № 39. – С. 96–101.
- Селиверстова Ю.А.* Влияние иностранной диаспоры на изменения социально-экономической жизни шанхайского общества 20–30-х гг. XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. – 2013. – № 2. – С. 19–31.
- 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.
- Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудачков: из истории китайской живописи XVIII века. – М.: ГИИ, 2000.
- Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков» («Фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука, 1983. – С. 132–138.
- Соколов-Ремизов С.Н.* От Средневековья к Новому времени: из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – нач. XX в. – М.: ГИИ, 1995.
- Соколов-Ремизов С.Н.* Чжихуа – живопись пальцем – как отражение ряда специфических черт китайского менталитета // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 237–271.
- Стэнли-Бейкер Дж.* История искусства Японии. – М.: Слово, 2002.
- Сухачева Г.А.* «Движение 4 мая» 1919 г. История и оценки // Россия и АТР. – 1999. – № 3. – С. 29–34.
- Сяонэй Л.* Образ горы в китайской пейзажной живописи шань-шуй в свете концепций даосизма и «пространственного искусства» // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2022. – № 3. – С. 74–81.
- Толмачева У.К.* Цветочная символика в повседневной и праздничной культуре Китая // Аналитика культурологии. – 2011. – № 2 (20). – С. 236–240.
- Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993.
- 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.
- Ху В.* Влияние художественных обществ Шанхая на развитие изобразительного искусства начала XX века // Человек и культура. – 2023. – № 6. – С. 51–59.
- Ху В.* История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века // Культура и искусство. – 2023. – № 10. – С. 26–35.
- Цинь Гоу.* Влияние импрессионизма на творчество Сюй Бэйхуна // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. – 2022. – № 61. – С. 196–207.
- Чердакова О.* Китайская живопись «Вэньжэньхуа» и ее значение в формировании эстетической доктрины "Бундзинга" в живописи Японии XVIII века // Известия РГПУ

им. А.И. Герцена. – 2010. – № 126. – С. 276–281.

- Чэнь Чжэн Вэй.* Реалистический метод в творчестве китайского художника первой половины XX века Сюй Бэйхуна // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – № 60. – С. 299–302.
- Чэнь Чжэнвэй.* Китайская реалистическая живопись XX века. Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04. – СПб., 2016.
- Шишкина Г.Б.* «Живопись образованных людей» – взгляд на истоки // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. – 2023. – № 11. – С. 281–300.
- Шумейко А.А.* Роль Цай Юаньпэя в критике традиционного образования в Китае начала XX века в контексте взаимодействия культуры Востока и Запада // Амурский научный вестник. – 2021. – № 1. – С. 81–89.
- Яковлева Н.Ф.* Традиционная китайская живопись: культурологический анализ. Автореф. дисс... канд. культурологии: 24.00.01. – Чита, 2013.
- Barnhart R.* Peach blossom spring: gardens and flowers in Chinese painting. – N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1983.
- Baudelaire Ch.* The Salon of 1859: The Modern Public and Photography // *Frascina F., Harrison C.* (eds.). Modern Art and Modernism: A Critical Anthology. Trans. by Zhang Jian, Wang Xiaowen. – Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1988.
- Croizier R.* Art and revolution in modern China: The Lingnan (cantonese) school of painting, 1906–1951. – Berkeley: Univ. of California Press, 1988.
- McElroy S.C.* Forging a new role for women: Zhili first women's normal school and the growth of women's education in China, 1901–1921 // Education, Culture, and Identity in Twentieth-Century China / ed. G. Peterson, R. Hayhoe, Yongling Lu. – Michigan: The University of Michigan Press, 2001. – Pp. 348–374.
- Pan L.* Shanghai style: art and design between the Wars. – San Francisco: Long River Press, 2008.
- Song Y.* The development of 20 century realistic oil painting in China // Vestnik of Saint Petersburg State University. Arts. – 2016. – № 2. – Pp. 36–43.
- Sullivan M.* Art and Artists of Twentieth-Century China. – Berkeley: Univ. of California Press, 1996.
- Yiyan W.* Modernism and its Discontent in Shanghai: the dubious agency of the semi-colonized in 1929 // Twentieth-century Colonialism and China: Localities, the Everyday and the World / eds. B. Goodman, D.S.G. Goodman. – N.Y.: Routledge, 2012. – Pp. 167–180.
- Walden L.* Surrealism from Paris to Shanghai. – Hong Kong University Press, 2024.
- Ван Чжэнь.* Хронология изобразительного искусства Шанхая в XX веке. – Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2005. 王震: 20世纪上海美术年表. 莫斯科: 上海书画出版社, 2005年. 942页.
- Гао Минлу.* История современного китайского искусства: 1985–1986. – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1991. 高名潞. 中国当代美术史: 1985–1986. 上海: 1991年. 731页.
- Е Лан.* История китайской эстетики до XX века. – Пекин: Издательство Пекинского

- университета, 1997. 叶兰: 中国美术史 (20 世纪以前) 北京: 北京大学出版社. 350 页.
- История китайской живописи 1542–2000 / под ред. Чжао Ли, Юй Дин. – Хунань: Хунаньское издательство по изобразительному искусству, 2001. 赵力, 余丁编著: 中国油画文献 1542–2000. 湖南: 湖南美术出版社, 2001. 400 页.
- Ичжэнь*. Приблизиться к Цюй Ди // Douban.com. – Режим доступа: <http://www.douban.com/group/topic/10477630/> (дата обращения: 22.05.2025). 伊臻: 走近丘堤
- Ли Тин*. Кубизм в искусстве группы «Шторм» // Мэйшу дагуан. – 2013. – № 5. – С. 160–161. 李婷. 决澜社艺术中的立体主义倾向, 美术大观, 2013 年第 5 期, 第 160–161 页.
- Ли Тин*. Исследование визуальной репрезентации общества «Шторм» в журнале Лянью // Искусствоведческие исследования. – 2020. – № 1. – С. 90–96. 李婷: 《〈良友画报〉相关决澜社艺术传播研究》, 载《美术研究》2020 年第 1 期, 第 90–96 页.
- Ли Цзэхоу*. Путь красоты: история китайской эстетики. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 1994. 李泽厚: 美的历程, 北京大学出版, 1994. 432 页.
- Ли Чао*. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007. 李超: 中国现代油画史. 上海: 上海书画出版社. 2007 年. 392 页.
- Ли Чао*. История шанхайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 1995. – С. 48–49. 李超: 上海油画史, 上海人民美术出版社 1995 年版. 48–49 页.
- Ли Чао*. Неистовая страсть: общество «Шторм» и предвестие модернистского искусства. – Шанхай: Цзинсю вэньчжан, 2008. 李超: 狂飙激情: 决澜社与现代主义艺术先声[M]. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2008. 232 页.
- Ли Чао*. Исследование общества «Шторм» // Искусствоведческие исследования. – 2008. – № 1. С. 71–79. 李超: 《决澜社研究》[J]. 《美术研究》, 2008, (1). 71–79 页.
- Ли Чао, Сюй Минсун*. Сражаться за искусство: практика западной живописи в Национальной академии искусств. – Шанхай: Цзинсю вэньчжан, 2008. – С. 34–36 李超, 徐明松: 为艺术战: 国立艺术院的西画实践[M]. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2008. 34–36 页.
- Ли Юнцян*. Теоретический вклад Ни Идэ в движение китайской модернистской живописи начала XX века // Журнал Гуансинского художественного института. – 2016. – С. 16–20. 李永强: 20 世纪初期中国现代主义油画运动中倪貽德的理论贡献, 史海钩沉 (广西艺术学院学报) 2016 年: 第 16–20 页.
- Лю Жуйкуань*. Модернизация китайского искусства: анализ художественных журналов и выставочной деятельности. – Пекин: Издательство «Жизнь Чтение Новое знание», Троицкая книжная лавка, 2008. 刘瑞宽: 中国美术的现代化: 美术期刊与美展活动的分析[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008. 418 页.
- Лю Хайсу*. Письмо Цзян Мэнлиню по поводу франко-китайской выставки // Путевые заметки по Европе. – Хунань: Хунаньское народное издательство, 1983. 刘海粟: 为办理中法交

换展览会致蒋梦麟函, 见刘海粟: 欧游随笔, 湖南人民出版社 1983 年: 第 10 页.

- Лю Ц.* История китайской масляной живописи. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2005. 刘纯: 中国油画史. 北京: 中国青年出版社. 2005 年 7 月. 462 页.
- Люй Пэн.* История китайского искусства в XX веке. – Пекин: Пекинский университет. 2009. 吕澎: 20 世纪中国艺术史. 北京: 北京大学出版社. 2009 年. 1107 页.
- Люй Пэн.* История современного китайского искусства XX века. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2006. 吕澎: 20 世纪中国艺术, 北京: 北京大学出版社, 2006 年版: 共 1340 页.
- Миякэ Сёттаро.* Восточное и западное современное искусство. – Шэньси: Народное художественное издательство, 1990. 三宅正太郎: 东方与西方现代美术, 陕西人民美术出版社, 1990. 221 页.
- Ни Идэ // Китайская академия искусств: сайт. – Режим доступа: www.ca.edu.cn/xy/mjmz/nyd/index.html#&panel1-1 (дата обращения: 05.08.2025). 倪貽德. 中国艺术学院: 网站.
- Ни Идэ.* Группа «Шторм» // Сб. статей по искусству / ред. Линь Вэнься. – Ханчжоу: Изд-во Художественной академии Чжэцзяна, 1993. 倪貽德: 《决澜社的一群》//倪貽德美术论集, 浙江美术学院出版社. 247 页.
- Ни Идэ.* Искусство. – Шанхай: Шаньхайское художественное издательство, 2012. 倪貽德: 艺术随笔, 上海文艺出版社, 2012 年. 227 页.
- Ни Идэ.* Художественная сцена: раньше и теперь // Искусствоведческие труды Ни Идэ. – Ханчжоу: Изд-во Академии изящных искусств Чжэцзяна, 1993. 倪貽德: 美术论集 (林文霞编) 画坛今昔, 浙江美术学院出版社. 1993 年 10 月版 125 页.
- О Пан Сюньцине. – Режим доступа: <http://www.handanwenhua.net/zuojia/2019-03-29/585.html> (дата обращения: 29.04.2025). 关于庞薰琑.
- Пан Гункай (ред.). Путь современного китайского искусства: модерн и культурная самобытность Китая. – Пекин: Народное издательство, 2011. 潘公凯 (主编). 《中国现代美术之路: 现代性与中国文化自主性》. 北京: 人民出版社, 2011 年. 706 页.
- Пан Тао.* Комментарии к ранним работам Пан Сюньциня и Цю Ди // Исследования в области изобразительного искусства. – 2001. – № 4. – С. 68. 庞涛: 《庞薰琑、丘堤早期作品解注》, 《美术研究》2001 年第 4 期: 第 68 页.
- Пан Тяньшоу.* История китайской живописи. – Шанхай: Издательство Шанхайского века, 2016. 潘天寿: 《中国绘画史》. 上海: 上海世纪出版社. 2016 年. 285 页.
- Пэй Линьфэн.* От учёбы на Западе к возвращению в Восток // Искусствоведение. – 2015. – № 5. – С. 122–124. 裴临风: 从留学西洋到回归东方—庞薰琑〈贵州山民图〉创作成因与艺术特色探析, 美术研究, 2015. 122–124 页.
- Пэн Чзуньшан.* Талантливая художница эпохи Республики – Цю Ди // Художественная жизнь. – 2005. – № 3. – С. 44–49. 彭尊善: 才华横溢的民国女画家—丘堤, 艺术生活. 2005 年

第3期：第44–49页。

- Салливан М.* Встреча восточного и западного искусства / пер. с англ. Чжао Сяо. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. 苏立文.: 东西方艺术的交会[M]. 赵潇译. 上海: 上海人民出版社, 2014. 308页.
- Салливан М.* Искусство и художники Китая XX века. Часть 1 / пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. 迈克尔·苏立文: 《20世纪中国艺术和艺术家(上)》, 陈卫和、钱岗南译, 上海: 上海人民出版社, 2013年: 第125页.
- Се Хайян.* Альбом картин Ни Идэ. – Шанхай: Шанхайское народное художественное издательство. – 1981. – № 1. – С. 8. 谢海燕 倪貽德画集, 上海, 上海人民美术出版社 1981年6月出版. 8页.
- Син Хао.* Исследование Шанхайского общества живописи в Китайской Республике (1912–1937). – Хэбэйский университет; Шицзячжуан: 2020. 邢浩: 民国上海画会研究(1912–1937). 河北大学; 石家庄: 2020年. 第180页.
- Сюй Тин.* Цю Ди и её живопись: исследование. Дисс... магистра. – Ханчжоу: Чжэцзянский научно-технический университет, 2012. 徐婷: 《丘堤及其绘画艺术研究》[硕士学位论文], 杭州: 浙江理工大学, 2012年, 86页.
- Сюй Чжунъюэ.* История современного Китая. – Пекин: Издательство «Хоулан», 2013. 徐中约: 中国近代史. 后浪出版公司, 2013年. 983页.
- Тао Юнбай, Ли Ши.* Потерянная история: История женской живописи Китая. – Хунань: Изд-во провинции Хунань, 2000. С. 215–217. 陶泳白、李滢: 失落的历史——中国女性绘画史, 湖南: 湖南出版社, 2000年: 第215–217页.
- У Лин.* Интерпретация современности в художественном объединении «Шторм» периода Китайской Республики // Мэйшу дагуан. – 2015. – № 7. – С. 66–67. 吴骊英: 民国美术社团“决澜社”的现代性解读, 美术大观, 2015年第7期, 第66–67页.
- У Фанчжэн.* Живопись и ремёсла: зарождение художественного образования в современном Китае // Художественная жизнь Шанхая, 1872–1949: указатель материалов по искусству из газеты «Шэньбао» / Отв. ред. Янь Цзюаньин. – Тайбэй: Институт истории и филологии Академии Синика, 2006. 吴方正: 《图画与手工--中国近代艺术教育的诞生, 收录于颜娟英主编《上海美术风云:1872-1949 申报艺术资料条目索引》, 台湾:台北中央研究院历史语言研究所, 2006年, 第11页.
- У Хунь.* Искусство во времени: Вторая книга по истории китайского искусства. – Пекин: Изд-во «Сан Лань», 2009. 巫鸿: 时空中的美术: 巫鸿中国美术史文编二集, 北京: 生活·读书·新知三联书店. 2009年, 共305页.
- У Цзяфэн.* Переосмысление западного искусства. – Пекин: Издательство Всекитайской федерации литературы и искусства, 1998. 吴甲丰: 对西方艺术的再认识. — 北京: 中国文联出版公司, 1998. 137页.

- Фан Диань*. Цзиньшан и «Привет Вермееру». – Нанкин: Издательство изящных искусств Цзянсу, 2011. 范迪安: 《靳尚谊 向维米尔致意》 南京: 江苏美术出版社, 2011. 年 105 页.
- Фэн Цзыкай*. Сначала – нравственность, потом – искусство: художественные взгляды Ли Шутона / Чэнь Син (ред.). Во взгляде на мастера Хунь И – Ханчжоу: Чжэцзян гуцзи типография 2003. 豐子愷: 先器識而後文藝—李叔同先生的文藝觀, 見陳星編: 我看弘一大師, 浙江古籍出版社 2003 年版, 第 157 頁.
- 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. 胡荣: 《从〈新青年〉到决澜社—中国现代先锋文艺研究(1919–1935)》, 上海学术报告(2012-2013), 上海外国语大学, 2015 年, 第 15–19 页.
- Хуан Кэ*. Очерки по истории шанхайского изобразительного искусства. – Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 2000. 黄可: 上海美术史札记, 上海人民美术出版社 2000 年 364 页.
- Хуан Шугуан*. История образования Шанхая, Том II. – Шанхай.: Шанхайское издательство по образованию, 2016. 黄曙光: 《上海教育史》, 第二卷, 莫斯科: 上海教育出版社, 2016 年. 552 页.
- Цай Тао*. Вырезки из газет о выставке Ни Идэ 1934 года: новые материалы по истории группы «Шторм» // Мэйшу сяндао. – 2014. – № 3. – С. 78–93. 蔡涛: 贴报簿·一九三四年倪貽德个展剪报—新发现的决澜社史料, 美术向导, 2014 年第 3 期, 第 78–93 页.
- Цай Тао*. От «Общества творчества» к «Шторму»: исследование поездки Ни Идэ в Японию // Исследования по истории искусства, Китайская академия художеств. – 2018. – С. 45–59. 蔡涛: 《从创造社到决澜社——倪貽德游学日本考》, 中国美术学院博士论文 美术史研究, 2018 年: 第 45–59 页.
- Цю Чжицзе*. Прошло сто лет: экспериментальное искусство в Китае. – Режим доступа: <https://www.cafamuseum.org/exhibit/newsdetail/2769> (дата обращения: 10.08.2025) 百年荏苒: 实验艺术在中国 作者.
- Чжан Бай*. Очерк истории китайского искусства. – Пекин: Издательство Высшее образование, 2016. 长北: 《中国艺术史纲》北京, 高等教育出版社 2016. 340 页.
- Чжан Чуцин*. Повторное исследование общества «Шторм». – Шанхай: Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2015. – С. 95–100. 张楚青: 决澜社再研究. 上海: 华东师范大学出版社, 2015: 95–100 页.
- Чжоу Айминь*. Пан Сюньцин и модернистское художественное движение общества «Шторм» // Исследования изобразительного искусства. – 2009. – № 2. – С. 4–13. 周爱民, 庞薰琹: 与决澜社”现代美术运动, 美术研究, 2009. 4–13 页.
- Чжоу Айминь*. Пан Сюньцин: сборник статей. – Шандунь, 2018. 周爱民: 《庞薰琹文集》山

东美术出版社. 2018. 402 页.

- Чжу Босюн.* Пятьдесят лет китайской западной живописи (1898–1949). – Пекин: Народное изд-во изобразительного искусства, 1989. 朱伯雄, 陈瑞林: 中国西画五十年 (1898–1949) 北京: 人民美术出版社, 1989. 304 页.
- Чжуан Лэй.* Журнал «Искусство» и его нерасторжимая связь с созданием «Шорма» // Народное искусство и литература. – 2013. – № 1. – С. 2–3. 庄蕾: 《艺术旬刊》与决澜社创办的不解之缘. [J]. 大众文艺, 2013. (1). 2–3 页.
- Чжэн Гун.* Эволюция и движение: Модернизация китайского искусства. Диссертация. – Ханчжоу: Китайская академия искусства, 2000. 郑公: 进化论与运动: 中国艺术的现代化: 论文. 杭州. 中国美术学院, 2000. 99 页.
- Чэнь Даныцин.* Цю Ди – художница из Китайской Республики. – Режим доступа: www.sohu.com/a/218860645_686587 (дата обращения: 14.02.2025) 陈丹青: 民国女画家邱堤.
- Шан Хуа.* Идентификация «авангардного» характера общества «Шорм» // Вестник Нанкинской академии искусств (серия изобразительного искусства и дизайна). – 2014. – № 5. – С. 65–70. 商桦: 决澜社“先锋”性质之甄别. 南京艺术学院学报(美术与设计版) (05), 2014, 65–70 页.
- Шао Дачжэнь.* Исследование творчества китайских мастеров масляной живописи. – Гуанси, 2001. 邵大箴《: 第三代中国油画家研究—詹建俊》长沙, 广西美术出版社, 2001. 324 页.
- Шуй Тяньчжун.* В поисках Цю Ди // Исследования в области изобразительного искусства. – 1997. – № 4. – С. 66 水天中: 探寻丘堤, 《美术研究》1997 年第 4 期. 66 页.
- Юань Чжихуан, Чэнь Цзунь.* Хроника жизни Лю Хайсу. – Шанхай: Shanghai Renmin Chubanshe, 1992. 袁志煌, 陈祖恩: 《刘海粟年谱》上海人民出版社, 1992 年. 115 页.
- Юань Юньи.* Биография Пан Сюньцина. – Пекин: Пекинское издательство прикладного искусства, 1995. 袁韵宜: 《庞薰栗传》, 北京工艺美术出版社, 1995. 35 页.
- Ян Вэньтао.* Проблематика ключевых вопросов журнала «Мэйчжоу» в период Республики: к расхождению путей Чэнь Сяодэ и Ян Цинцина // Искусство Китая. – 2025. – № 3. – С. 86–94. 杨文涛. "梅州"杂志在共和国时期的关键问题: 陈晓德和杨庆青对中国艺术的分歧. 2025. № 3. 第 86–94 页.
- Ян Синь.* Трёхтысячелетняя история китайской живописи. – Пекин: Издательство иностранной литературы. 1997. 杨新: 中国绘画三千年, 北京: 外文出版社. 1997 年 415 页.
- Яо Даймэй.* Кого изображать? Что изображать? Автопортрет и формирование женской западной живописи в период Китайской Республики // Художественные наблюдения. – 2011. – № 3. – С. 101–107. 姚玳玫: (2011). 画谁? 画什么? 从自画像看民国时期女性西画的图式确立. 美术观察(03), 101–107 页.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Справочные материалы к биографиям членов художественного объединения «Шторм»

1. Пан Сюньцинъ (庞薰琹, 1906–1985)

Родился: город Чаншу, провинция Цзянсу.

Образование: Академия Гранд Шомьер (Académie de la Grande Chaumière), Париж (1925–1930).

Во время учёбы в Париже Пан Сюньцинъ впитал идеи европейского конструктивизма, осваивая формальные методы и сочетая их с традиционным китайским орнаментом. Его произведения отличались точной композицией, ритмическими линиями и геометризмом. Художник проявлял интерес к «индустриальной эстетике». После возвращения в Китай стал одним из основателей Центральной академии прикладных искусств, где разработал системный подход к преподаванию дизайна и декоративного искусства.

Является одной из центральных фигур в организации художественного объединения «Шторм», пионером синтеза западного формализма и восточной декоративности. Он оказал влияние на развитие искусства прикладного дизайна в XX веке.

2. Ни Идэ (倪貽德, 1901–1970)

Родился: город Ханчжоу, провинция Чжэцзян.

Образование: Шанхайская художественная специализированная школа; художественная стажировка в Японии (1927).

В своих живописных и теоретических практиках Ни Идэ объединял формализм с социальным содержанием. Он активно участвовал в создании журнала «Искусство» и выступал за критику декоративной пустоты. В картинах опирался на идеалы Сезанна, вводя композиционную устойчивость, плоскостные структуры и ритмическое построение пространства.

Является одной из центральных фигур в организации художественного объединения «Шторм». Один из наиболее влиятельных художников-модернистов 1930-х годов. Через преподавание и публикации заложил основу интеллектуального осмысления актуальных художественных процессов Китая.

3. Чэнь Баои (陈抱一, 1893–1945)

Родился: провинция Гуандун.

Образование: Токийская школа изящных искусств.

Работы Чэнь Баои несут влияние японского академизма и французского импрессионизма. Он создавал лирические портреты и пейзажи, насыщенные мягким

светом и теплыми оттенками. Активно участвовал в выставках в Китае, Японии и Франции.

Был связующим звеном между реализмом и модернистскими поисками в довоенном Китае. Преподавал, содействуя развитию изобразительного искусства на юге Китая.

4. Ли Чжуншэн (李仲生, 1912–1984)

Родился: город Шаогуань, провинция Гуандун.

Образование: Шанхайская художественная специализированная школа, обучение в Японии.

Один из самых радикальных представителей тайваньского модернизма. В его работах сочетаются свободные мазки, экспрессивная палитра и спонтанность. Он отказался от академического рисунка в пользу интуитивного подхода.

Его педагогическая деятельность на Тайване оказала огромное влияние на формирование новой художественной школы. Ученики Ли основали прогрессивные объединения, например, «Майская группа».

5. Лян Сихун (梁锡鸿, 1912 – ?)

Родился: город Чжуншань, провинция Гуандун.

Образование: Шанхайская художественная специализированная школа, стажировка в Японии.

В своих работах Лян экспериментировал с композицией, цветовой структурой и геометризацией пространства. Он исследовал возможности абстракции в рамках пейзажа и портрета.

Преподавал в региональных художественных институтах, содействовал модернизации учебных программ и развитию формального анализа в китайском художественном образовании.

6. Чэнь Чэнбо (陈澄波, 1895–1947)

Родился: уезд Цзяи, Тайвань.

Образование: Токийская школа изящных искусств.

Чэнь освоил западную технику масляной живописи и применил её к изображению родных тайваньских ландшафтов. Его работы отличались ясностью, открытой композицией и светлой палитрой.

Один из основоположников модернизма на Тайване. В 1947 году был казнён во время Инцидента 228, став символической фигурой в истории тайваньской культуры.

7. Чжан Сянь (张弦, 1893–1955)

Родился: провинция Чжэцзян.

Образование: Парижская школа изящных искусств (École des Beaux-Arts de Paris), с 1923 г.

В Париже сочетал академическое обучение с работой. Его масляная живопись

получила высокую оценку от неоимпрессиониста Эрнеста Лорана. После возвращения в Китай много публиковался, преподавал и развивал художественную критику.

Один из проводников французского влияния в китайскую художественную систему. Его методики повлияли на формирование художественного образования в послевоенный период.

8. Ван Цзицюань (王济远, 1893–1975)

Родился: город Чанчжоу, провинция Цзянсу.

Образование: обучение в Японии, затем во Франции (г. Марсель).

Его живопись отличается классической композицией, устойчивой линией и интересом к китайским традиционным сюжетам в обновлённой стилистике. Его метод сочетается с умеренными формальными инновациями.

Совместно с Пан Сюньцинем основал студию в Шанхае. Позднее преподавал и влиял на формирование более сдержанного направления китайского модернизма.

9. Цю Ди (丘堤, 1906–1958)

Родилась: провинция Фуцзянь.

Образование: Шанхайская художественная специализированная школа, стажировка в Японии.

Известна своими тонкими, метафорически насыщенными изображениями женщин, наполненными внутренней тишиной, символами и стилизованной пластикой.

Её творчество стало важным вкладом в развитие образа женщины в китайском искусстве. Также активно преподавала в послевоенный период.

10. Ян Тайян (阳太阳, 1909–1960)

Родился: город Гуйлинь, провинция Гуанси.

Образование: Шанхайская художественная специализированная школа, стажировка в Японии.

Художник, работавший преимущественно с бытовыми сценами и пейзажами, придавая им обобщённую декоративность и цветовую плоскостность. Его композиции отличаются упрощением форм и ритмичностью.

Работал преподавателем в Чунцине, его подход к цвету и форме оказал влияние на послевоенное поколение художников юго-западного Китая.

11. Ян Цюжэнь (杨秋人, 1907–?)

Родился: провинция Гуанси.

Образование: Шанхайская школа искусств.

Работы пронизаны психологизмом, меланхолическим настроением, им присуща

темная колористика. Интересовался внутренним состоянием человека, нередко отображая одиночество городской жизни.

Несмотря на то, что прекратил публичную деятельность в конце 1930-х, его ранние произведения стали важной вехой в формировании «психологических аспектов» в художественной образности.

12. Чжоу Дуо (周多, 1909–?)

Родился: провинция Хунань.

Образование: Шанхайская художественная специализированная школа.

В его картинах использовались аллегории, образные метафоры, сновидческие сцены и фрагментарная композиция. Он был вдохновлён западным сюрреализмом, разрабатывал также национальные мифологические образы.

Один из немногих китайских художников, практиковавших сюрреализм до 1949 года.

13. Дуань Пинъю (段平右, 1906–?)

Родился: провинция Хубэй.

Образование: студия Таймэн в Шанхае.

В его пейзажах чувствуется внимание к линейным ритмам, цветовым структурам и формальной упорядоченности. Предпочитал использовать элементы абстрактной геометрии в традиционных жанрах.

Разработал инновационные методы преподавания пейзажной композиции, ориентируясь на западную концепцию формы.

14. Чжоу Чжэньтай (周真太, 1907–1936)

Родился: город Ханчжоу.

Образование: художественная школа в Токио.

Работы отличались резкими мазками, высокой эмоциональностью, часто сопровождались социальной критикой. Считается выразителем «левого модернизма», тяготел к экспрессионизму.

Был арестован в 1936 году за политические убеждения, погиб в заключении.

15. Цзэн Чжилян (曾志良)

Родился: неизвестно.

Образование: не указано.

Исполнял функции организатора выставок, координировал логистику мероприятий ассоциации «Шторм».

Его деятельность демонстрирует начало институционализации модернизма в Китае – переход к организованной художественной политике и публичным показам.

16. Дэн Юньти (邓云梯, 1910–?)

Родился: неизвестно.

Образование: Шанхайская художественная специализированная школа.

Развивал направление, объединяющее приёмы кубизма с китайской пейзажной традицией. Работал с цветовой деформацией и структурной геометрией.

Занимался преподаванием, формируя новую визуальную грамматику для пейзажной живописи.

17. Лян Байбо (梁白波, 1911–1970)

Родилась: провинция Гуандун.

Образование: Французская школа в Шанхае.

Один из первых китайских художников, создававших политические и социальные комиксы в стиле европейского гротеска. Её стиль сочетал аллюзию, юмор и иронию.

После эмиграции на Тайвань продолжала деятельность как публицист и художник, став значимой фигурой в развитии китайской художественной сатиры.

18. Фу Лэй (傅雷, 1908–1966)

Родился: город Наньтун, провинция Цзянсу.

Образование: Парижский университет, École du Louvre (1928–1932).

Теоретик и переводчик, не практиковал живопись. Переводил и интерпретировал труды Руссо, Золя, Роллана, также писал эссе о Родене, Делакруа и Модильяни. Развивал концепцию «интерпретативного перевода» как формы культурной эмпатии.

Сформировал интеллектуальные основания для восприятия западной эстетики в Китае. Его работы по истории искусства стали частью гуманитарной основы китайской мысли XX века. Покончил с собой в 1966 году в начале «Культурной революции».

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Сюй Бэйхун (1895–1953)



Илл. 2. Сюй Чжимо (1897–1931)



Илл. 3. Лян Байбо (1911–1976)



Илл. 4. Чжоу Дуо (ок. 1905 –?)



Илл. 5. Дуань Пиньюй (ок. 1906-)



Илл. 6. Кэ Чжунпин (1902–1964)



Илл. 7. Чжу Да
«Птичка на ветке цветущей сливы». 1698 г.
Вертикальный свиток; тушь, бумага. 74,3×33,5 см.
Чикагский художественный институт



Илл. 8. Чжу Да. «Фрукты в вазе». 1704 г. Тушь, бумага. 85,4×56,9 см.
Метрополитен-музей



Илл. 9. Чжао Мэнфу. «Две сосны и ровная даль». 1310 г.
Бумага, тушь. 26,8×107,5 см. Метрополитен-музей.



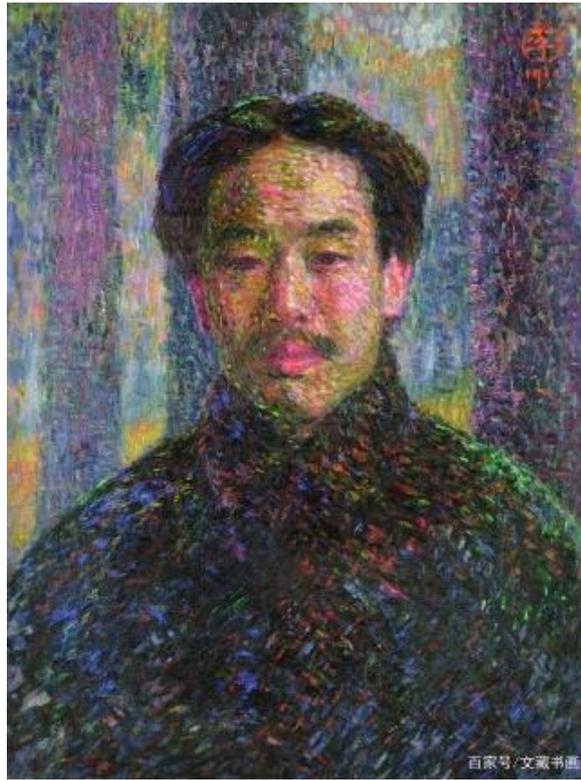
Илл. 10. Чжао Мэнфу. «Изысканные камни и старые деревья». 1299 г.
Бумага, тушь. 27,5×62,8 см. Музей Гугун. Пекин



Илл. 11. Юичи Такахаши. «Лосось». 1877 г.
Холст, масло. 89×65,6 см. Музей Токийского университета искусств



Илл. 12. Курода Сейка. «Набережная». 1897 г.
Холст, масло. 69×84.7 см. Мемориальный музей Курода Сейка



Илл. 13. *Ли Шутун.* «Портрет». 1911 г.
Холст, масло. 81×59.7 см. Музей Токийского университета искусств



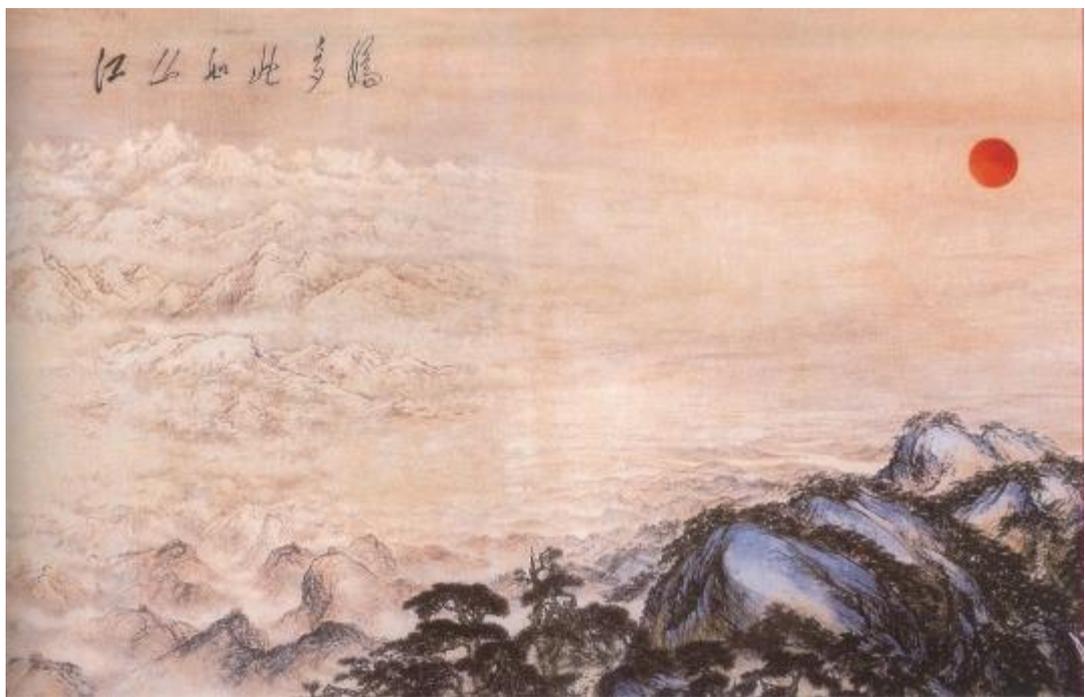
Илл. 14. *Гао Цзяньфу.* «Поэт южной страны». 1935 г.
Бумага, тушь, акварель. 80x35 см.
Гонконгский музей искусств



Илл. 15. *Гао Цзяньфу.* «Сосна». 1936 г.
Бумага, тушь, акварель. 47x79 см.
Гонконгский музей искусств



Илл. 16. Гао Цзяньфу. «Рыбацкий порт». 1935 г.
Бумага, тушь. 45x80 см. Национальный художественный музей Китая. Пекин



Илл. 17. Фу Баоши. «Так много прекрасных рек и гор». 1959 г.
Бумага, тушь, акварель. 62x84 см. Национальный художественный музей Китая. Пекин



Илл. 18. Фу Баоши. «Силинское ущелье». 1960 г.
Бумага, тушь. 65x89. Национальный художественный музей Китая. Пекин



Илл. 19. Фу Баоши. «Суву пасёт овец».
Бумага, цветная тушь, 62x84,8 см. Собрание Императорского дворца (Гугун), Пекин



Илл. 20.
Ци Байши.
«Ветвь». 1920 г.
Бумага, тушь. 60x120 см.
Коллекция Батжаргала
Батбаяра



Илл. 21.
Ци Байши.
«Морские
существа». 1920 г.
Бумага, тушь.
60x120 см.
Коллекция
Батжаргала
Батбаяра



Илл. 22.
Ци Байши.
«Птицы». 1942 г.
Бумага, тушь. 50x110 см.
Коллекция Батжаргала
Батбаяра



Илл. 23.
Ци Байши.
«Цветущий пион
и две птицы».
Пер. пол. XX-в.
Бумага, тушь
цветная.
96x34,5 см.
Государственный
Эрмитаж. Санкт-
Петербург



Илл. 24. *Ци Байши.* «Крабы». Пер. пол. XX в.
Бумага, дерево основа, тушь. 105x35 см.
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург



Илл. 25. *Ци Байши.* «Креветки». 1954.
Тушь, акварель. 68,8x33,7 см. Национальный
художественный музей Китая. Пекин



Илл. 27. Ци Байши. «Гимн миру». 1953.
Бумага, тушь, водяные краски. 102x186 см. Музей Гугун. Пекин



Илл. 28. Ци Байши. «Пруд с лотосами». 1924 г.
Вертикальный свиток, бумага, тушь. 182x96 см.
Шанхайский музей



Илл. 29. Ци Байши. «Белка». 1930-е гг.
Бумага, тушь, водяные краски. 112x41 см. Музей Гугун. Пекин



Илл. 30. Цай Юаньпэй (1868–1940)



Илл. 31. Сюй Бэйхун. «Автопортрет». 1922 г.
Бумага, уголь, мел. 32,2х48,1 см.
Мемориальный музей Сюй Бэйхуна. Пекин



Илл. 32. Сюй Бэйхун. «Древняя сосна и можжевельник на западных холмах». 1926 г. Холст, масло. 79,5х38 см.
Мемориальный музей Сюй Бэйхуна



Илл. 33. Сюй Бэйхун.
«Опусти свою плётку». 1939 г.
Холст, масло. 144х90 см. Частная коллекция



Илл. 34. Сюй Бэйхун. «Тянь Хэн и его пять сотен воинов». 1928–1930 гг.
Холст, масло. 197х349 см.
Мемориальный музей Сюй Бэйхуна. Пекин



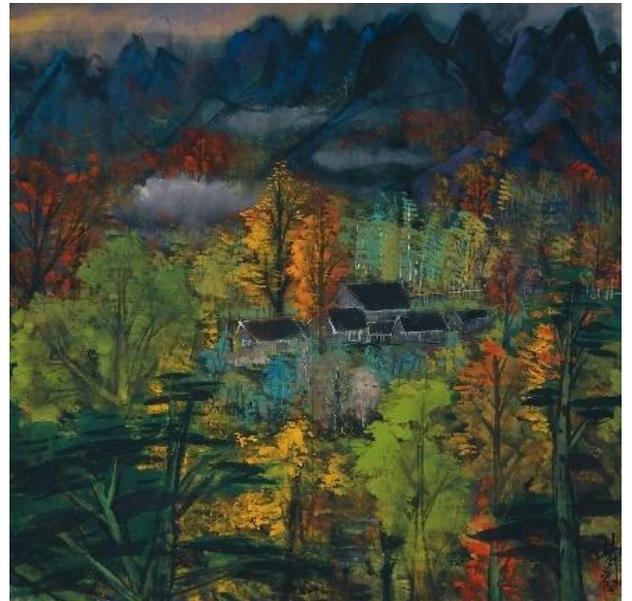
Илл. 35. Сюй Бэйхун.
«В ожидании избавителя». 1930–1933 гг.
Холст, масло. 230х318 см.
Мемориальный музей Сюй Бэйхуна. Пекин



Илл. 36. Сюй Бэйхун.
«Галопирующий конь». 1951 г.
Бумага, тушь, акварель. 107,7х50 см.
Национальный художественный музей Китая.
Пекин



Илл. 37. Линь Фэнмянь.
«Утки над осенним озером». 1960 г.
Бумага, тушь. 69х69 см.
Национальный художественный музей Китая.
Пекин



Илл. 38. Линь Фэнмянь.
«Осенний пейзаж». 1977–1978 гг.
Холст, масло. 68х67,5 см.
Гонконгский музей искусств



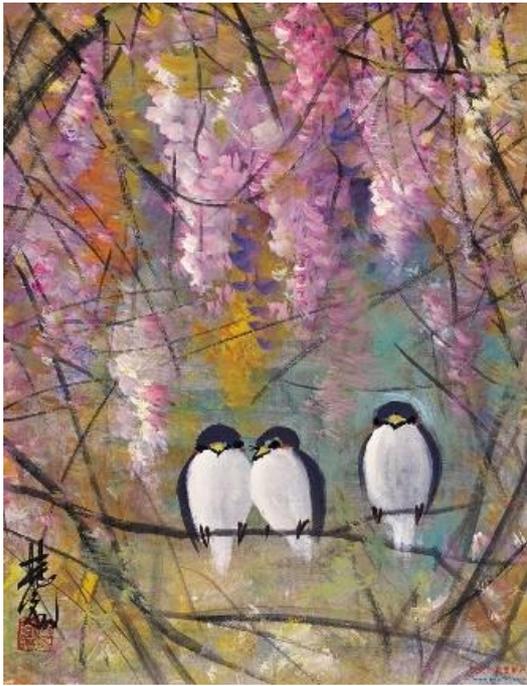
Илл. 39. Линь Фэнмянь. «Лотосы». 1977 г. Холст, масло. 68,5х68,5 см. Частная коллекция



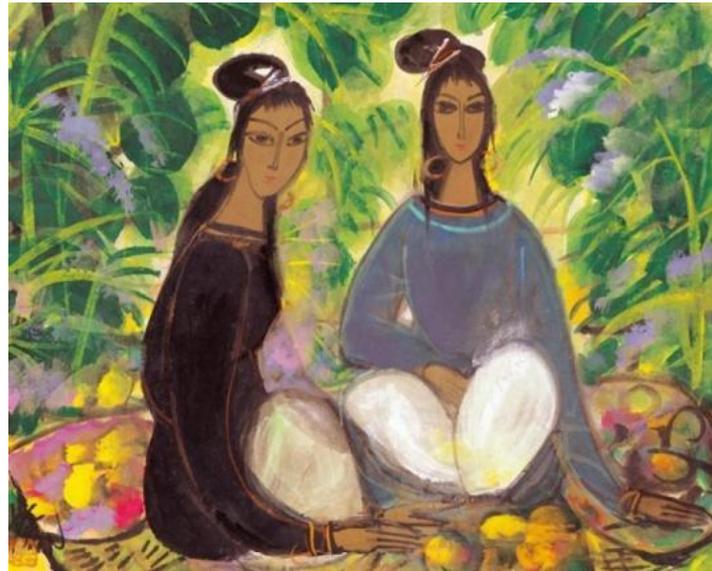
Илл. 40. Линь Фэнмянь. «Гладиолусы». 1960 г. Бумага, цветная тушь, акварель. 61х69,2 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



Илл. 41. Линь Фэнмянь. «Сидящая женщина». Конец 1970-х гг. Холст, масло. 68,6х65,4 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



Илл. 42. *Линь Фэнмянь.* «Птицы и глициния». 1920 г. Холст, масло. 80х60 см.
Частная коллекция



Илл. 43. *Линь Фэнмянь.* «Молодые южанки». 1980 г. Бумага, акварель, гуашь. 80х85 см.
Национальный художественный музей Китая. Пекин



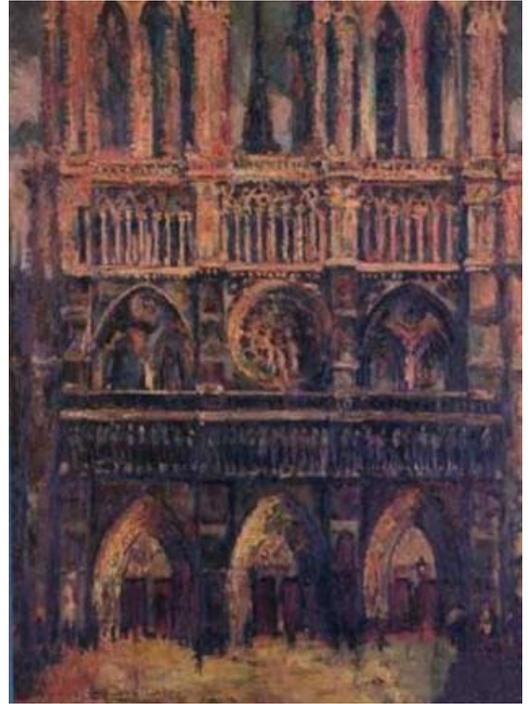
Илл. 44. *Лю Хайсу.* «Цзяньмэнь». 1922 г.
Холст, масло. 64,5 х79,5 см.
Шанхайский музей современного искусства



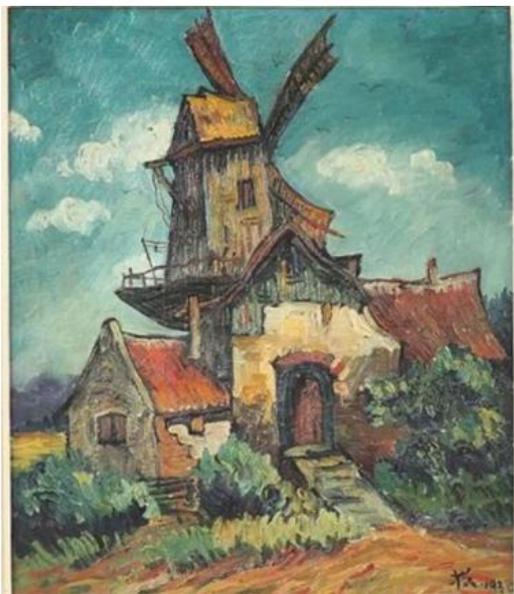
Илл. 45. *Лю Хайсу.* «Горная прогулка». 1925 г. Бумага, тушь. 95х41,5 см.
Частная коллекция



Илл. 46. Лю Хайсу. «Лунная ночь». 1929 г. Холст, масло. 81x60 см. Шанхайский музей современного искусства



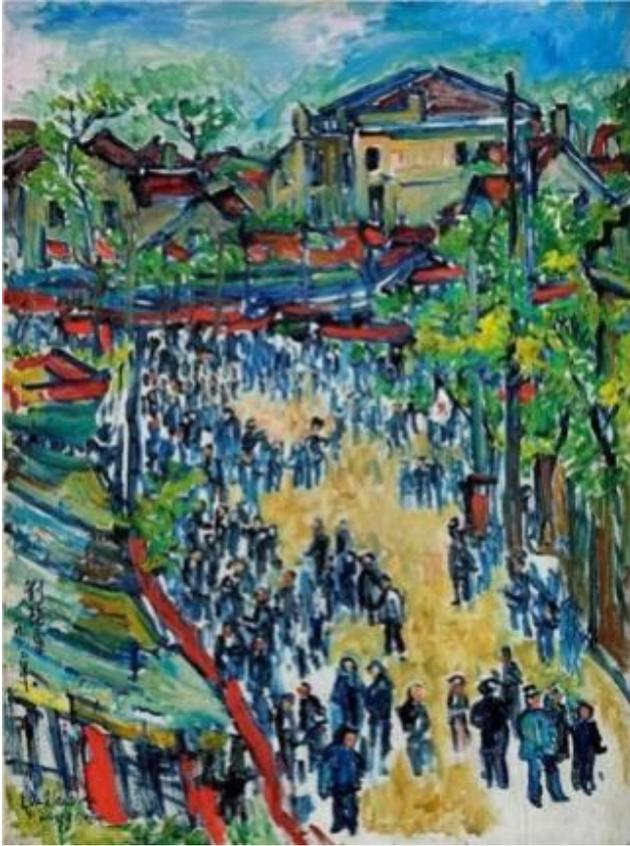
Илл. 47. Лю Хайсу. «Нотр-Дам де Пари». 1930 г. Холст, масло. 113x88 см. Художественный музей Лю Хайсу



Илл. 48. Лю Хайсу. «Старая мельница у проселочной дороги». 1930 г. Холст, масло. 55x46,5 см. Частная коллекция



Илл. 49. Лю Хайсу. «Птица». 1936 г. Холст, масло. 26,5x32 см. Частная коллекция



Илл. 50. Лю Хайсу.
«Шанхайская храмовая ярмарка».
1962 г. Холст, масло. 80х61 см.
Частная коллекция



Илл. 51. Лю Хайсу. «Пион». 1961 г.
Бумага, тушь. 138,5х69 см.
Частная коллекция



Илл. 52. Здание Второй выставки общества «Шторм», 1933 г. Шанхай



Илл. 53. Ван Цзиюань (1893–1975)



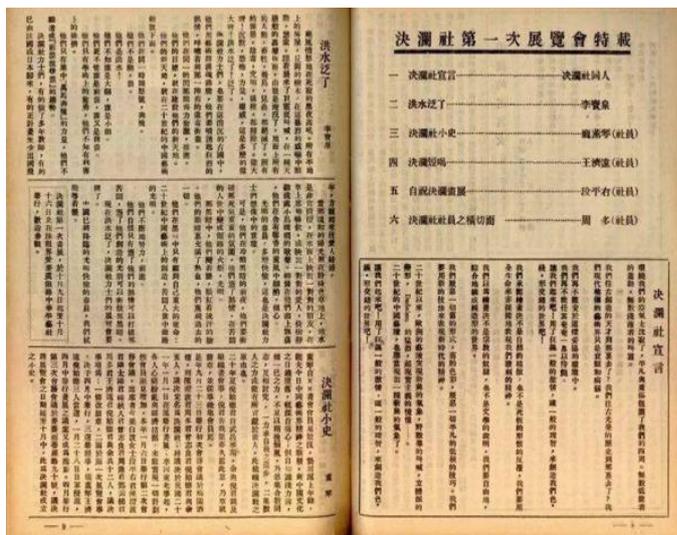
Илл. 54. Журнал «Искусство». Т.1, №5, сентябрь-октябрь 1932



Илл. 55. «Событие 28 января»



Илл. 56. Первая выставка общества «Шторм». Октябрь 1932 г., Шанхай



Илл. 57. Специальный отчёт о выставке «Шторм» опубликован в журнале «Искусство», Т.1, № 5, 1932



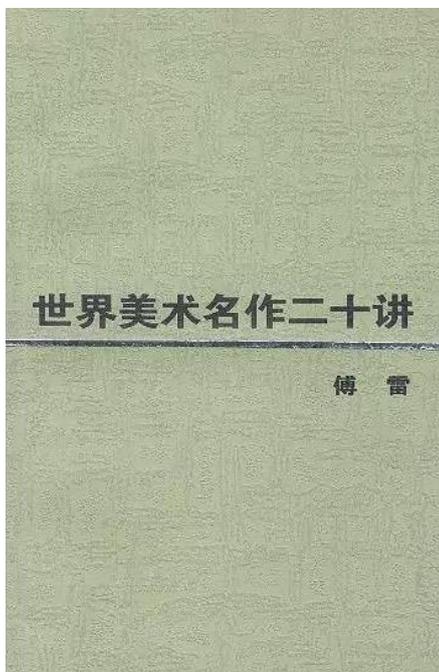
Илл. 58. Фу Лэй (1908–1966)



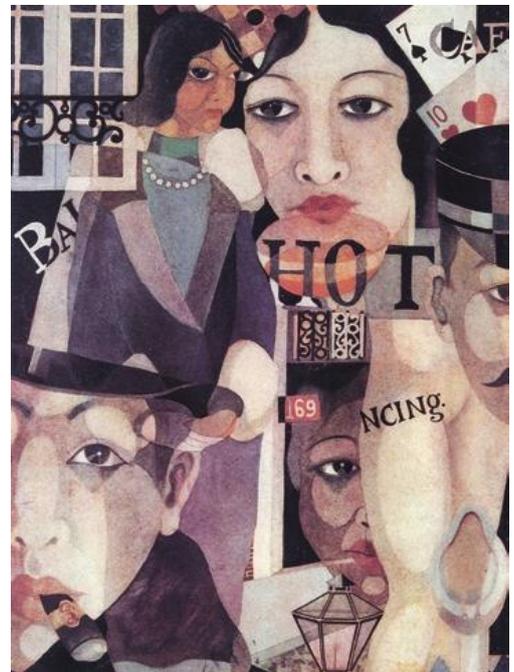
Илл. 59. Журнал «Новое искусство». № 1. 1926 г. (всего 12 выпусков).



Илл. 60. Пан Сюньцинъ. «Кофейня». 1932 г., 21 сентября. Бумага. Опул. в «Искусство», Т. 1, № 3. Шанхай: Мошэ



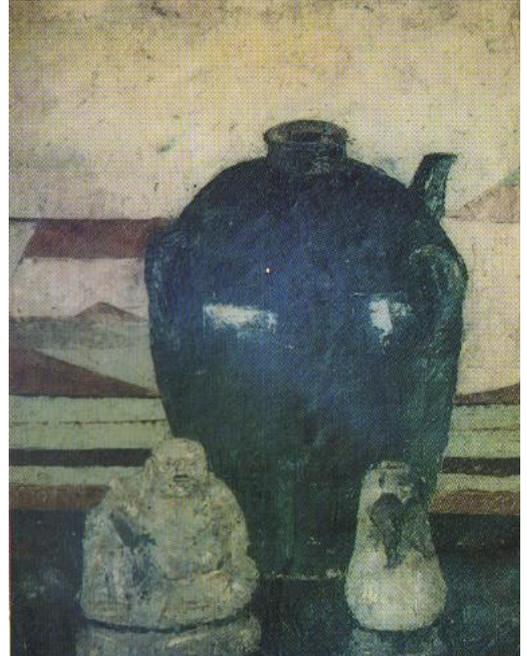
Илл. 61. Фу Лэй. Двадцать лекций о шедеврах мирового искусства. Обложка издания 1997 г.



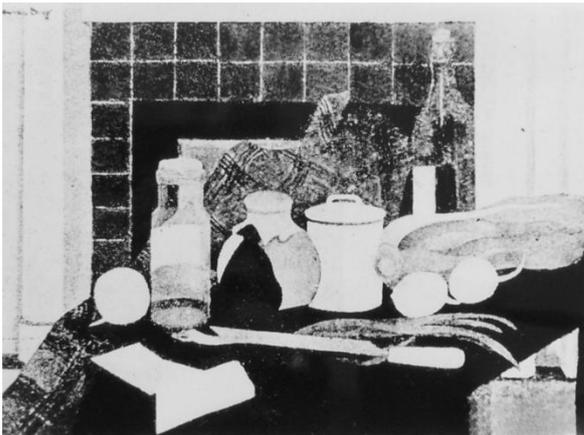
Илл. 62. Пан Сюньцинъ. «Такой Париж». 1931 г. Бумага, акварель. 78x59 см. Частная коллекция



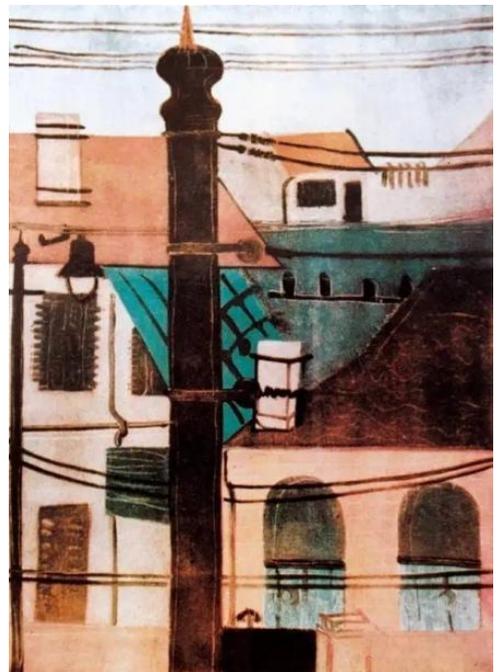
Илл. 63. *Пан Сюньцин.* «Такой Шанхай». 1931 г. Бумага, акварель. 78х59 см. Частная коллекция.



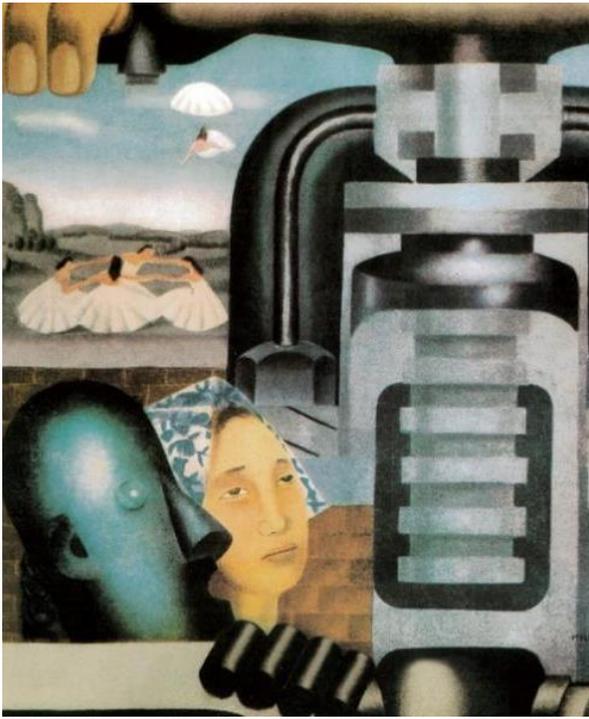
Илл. 64. *Пан Сюньцин.* «Зелёный кубок». 1936 г. Холст, масло. 54×40 см. Национальный художественный музей Китая



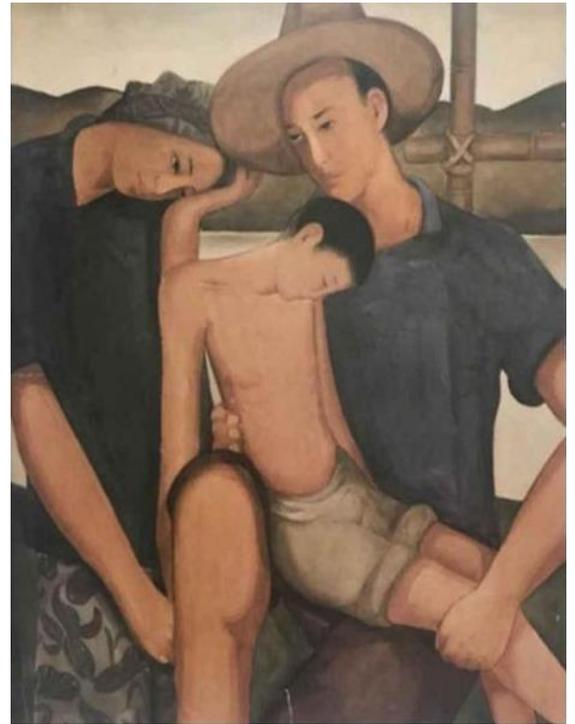
Илл. 65. *Пан Сюньцин.* «Натюрморт перед камином». 1931 г. Масло. Утрачен в 1937 году



Илл. 66. *Пан Сюньцин.* «Интерьер». 1934 г. Холст, масло. Опубликовано в журнале «Лянью». Утрачен в 1937 году



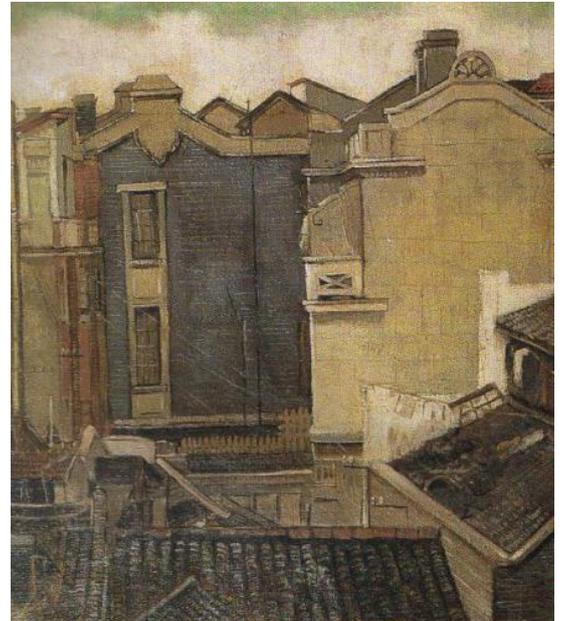
Илл. 67. *Пан Сюньцин.*
«Без названия (Пресс)».
1935 г. Холст, масло. 95,4х98,2 см.
Музей Лонга (Западная набережная)
в Шанхае



Илл. 68.
Пан Сюньцин. «Сын земли».
1934 г. Бумага, акварель. 45×37,2 см.
Мемориальный художественный музей
Пан Сюньциня



Илл. 69. *Пан Сюньцин* «Портрет».
1929. Холст, масло. 65х49 см.
Местонахождение неизвестно



Илл. 70. *Пан Сюньцин.*
«Крыши шанхайских переулков». 1947 г.
Масло. 48×38 см. Мемориальный
художественный музей Пан Сюньциня



Илл. 71. *Ни Идэ.* «Обнажённая». 1947 г. Холст, масло. 49,2×69,5 см



Илл. 72. *Ни Идэ.* «Порт». 1929 г. Масло. Размер не указан.



Илл. 73. *Ни Идэ* и «Портрет госпожи Пан». Дата, техника, размеры и местонахождение не установлены



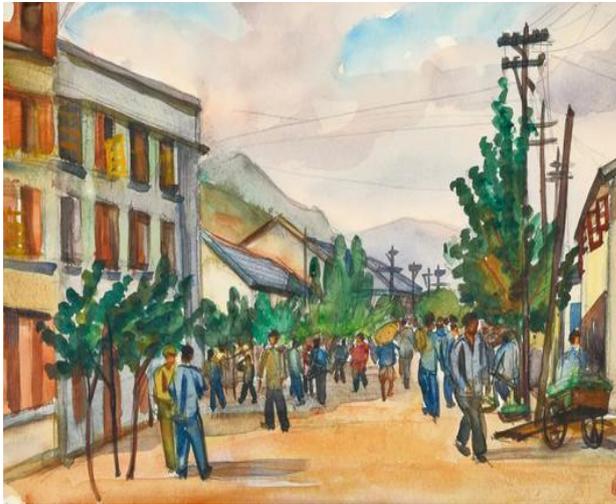
Илл. 74. *Ни Идэ.* «Горная тропа». Нач. 1930-х гг. Холст, масло. Размер не указан



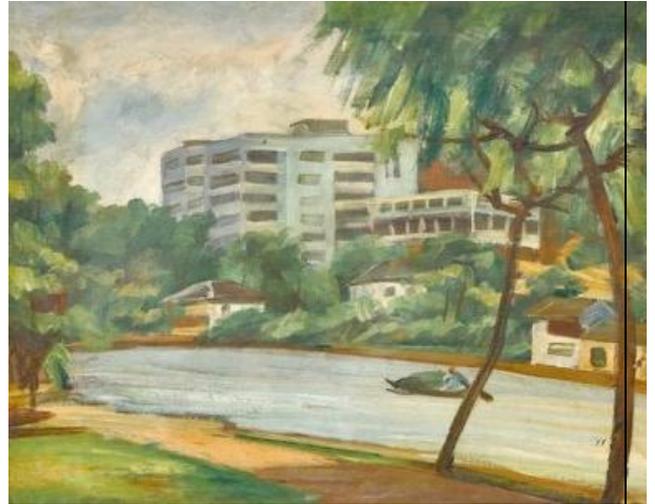
Илл. 75. Ни Идэ. «Профиль девушки».
Ок. 1930 г. Масло. Размер не указан.
Утрачено



Илл. 76. Ни Идэ. «Студентка».
1948 г. Масло. Размер не указан.
Художественный музей Китайской
академии искусств



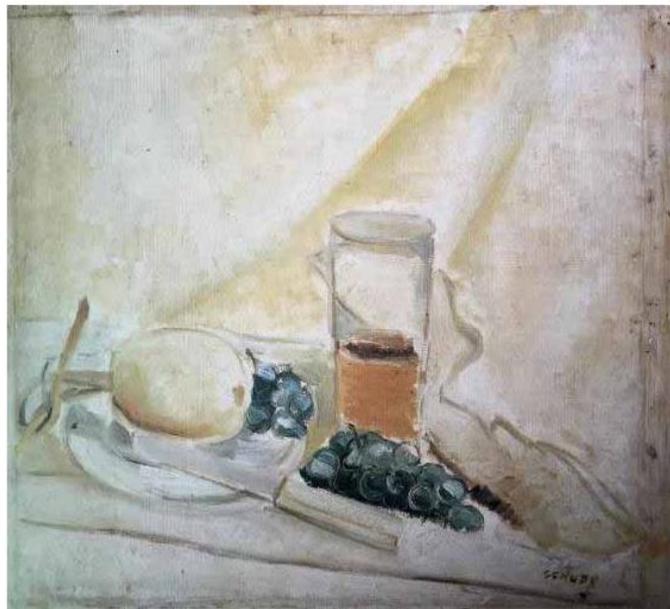
Илл. 77. Ни Идэ. «Одна из улиц маленького
городка».
Кон. 1940-х – нач. 1950-х гг.
Бумага, акварель. 64x85 см.
Шанхайская художественная
специализированная школа



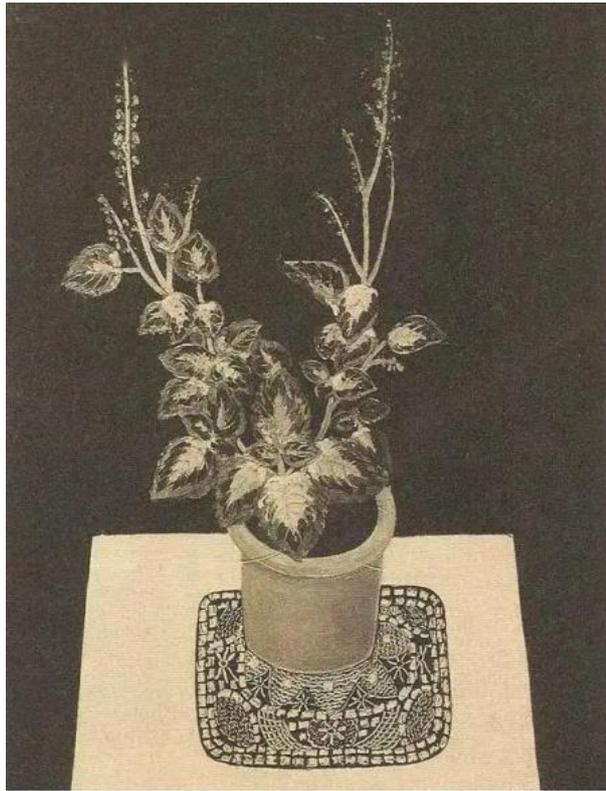
Илл. 78. Ни Идэ. «Пейзаж. Пион».
1940-е гг.
Двусторонняя живопись, лицевая сторона.
Бумага, акварель. 80x87 см.
Шанхайский художественный музей



Илл. 79. *Ни Идэ.* «Пейзаж. Пион». 1940-е гг.
 Двусторонняя живопись, оборотная сторона. Бумага, акварель. 80x87 см.
 Шанхайский художественный музей



Илл. 80. *Цю Ди.* «Натюрморт № 1». 1928–1929 гг. 37×43,5 см



Илл. 81. *Цю Ди.* «Цветы в вазе». 1933 г. Холст, масло. Размер не указан



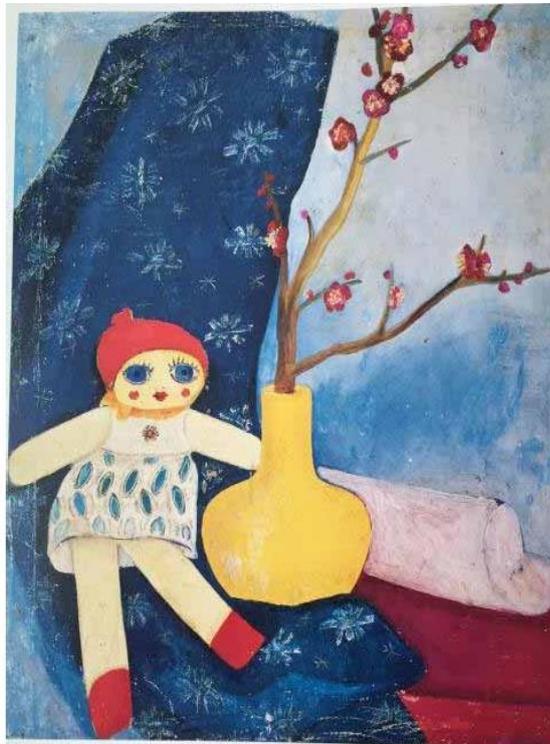
Илл. 82. *Цю Ди.* «Весна». 1933 г. Холст, масло. Размер не указан



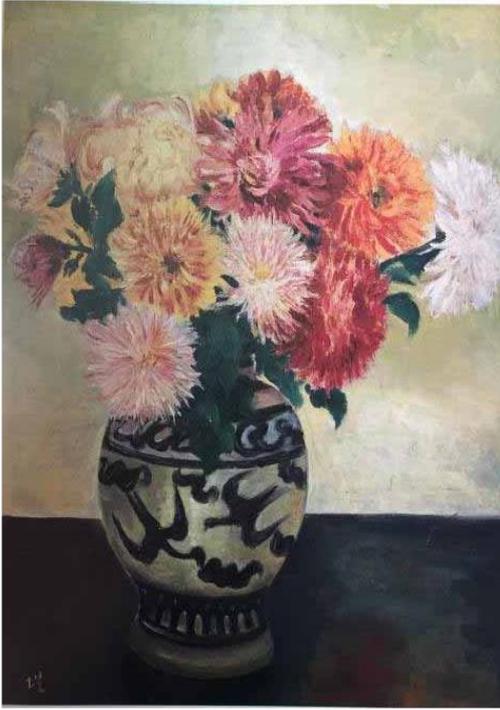
Илл. 83. *Цю Ди.* «Камелия». 1938 г.
Холст, масло. 39,5×39 см



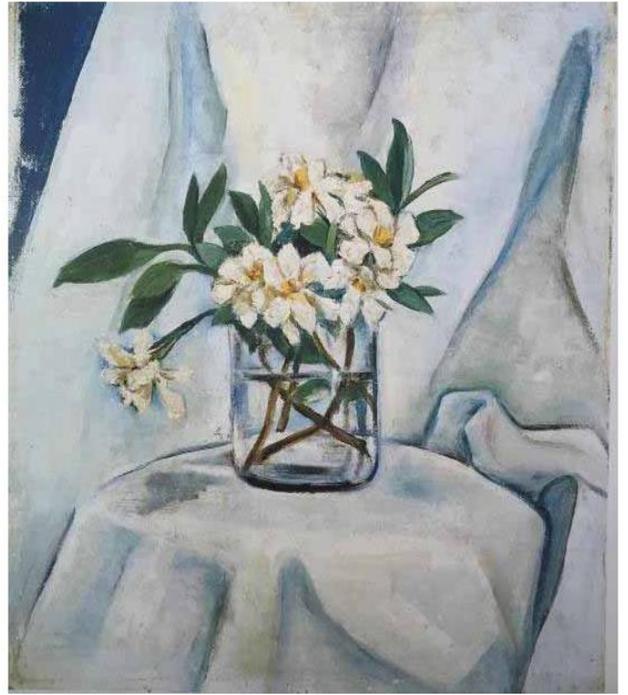
Илл. 84. *Цю Ди.* «Две камелии». 1939 г. Холст, масло. 38×29 см.
Частная коллекция



Илл. 85. *Цю Ди.* «Кукла». 1939 г. Холст, масло. 50×40,5 см.
Шанхайский художественный музей



Илл. 86. *Цю Ди.* «Хризантемы». 1942–1944 гг. Масло. 50×40 см. Шанхайский художественный музей



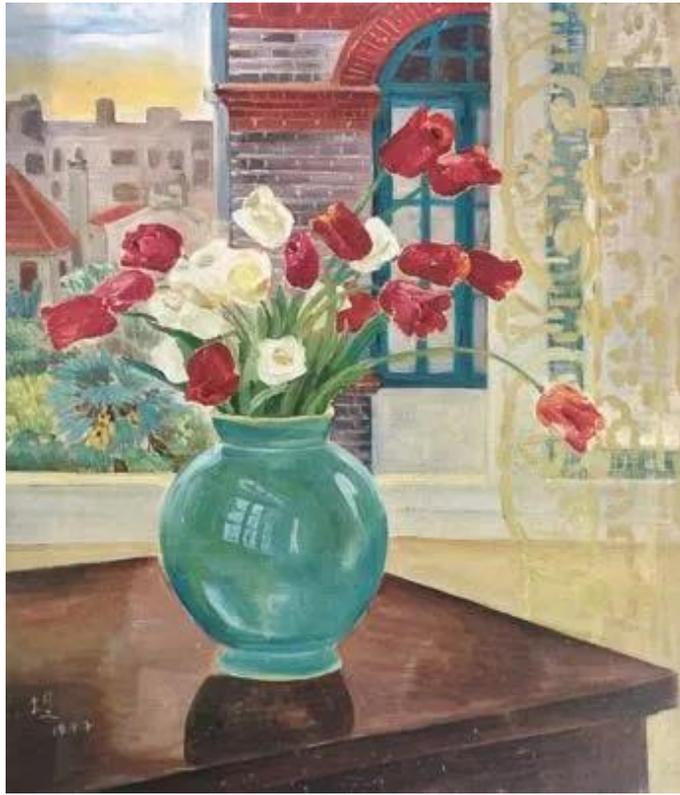
Илл. 87. *Цю Ди.* «Гардения». 1941 г. Холст, масло. Размер не указан



Илл. 88. *Цю Ди.* «Олеандр». 1943 г. Холст, масло. 46×39,7 см



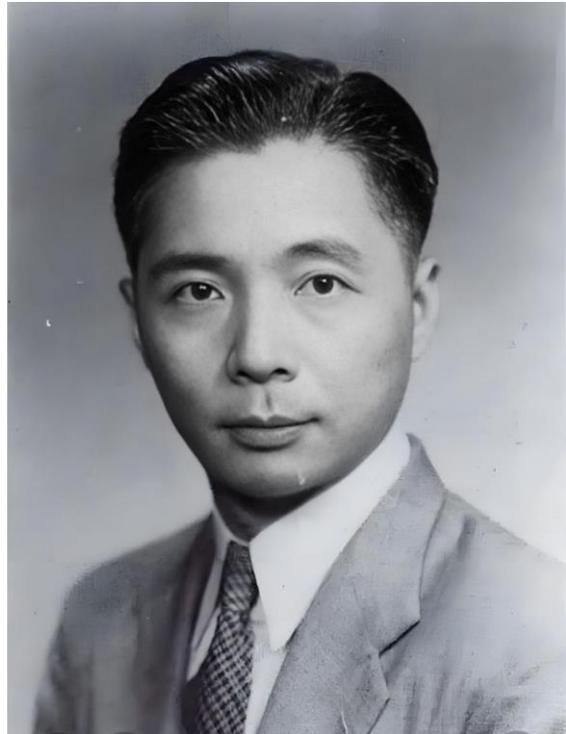
Илл. 89. *Цю Ди.* «Роза и лаковая коробка». 1943 г. Холст, масло. Размер не указан



Илл. 90. Цю Ди. «Тюльпан у окна». 1947 г. Холст, масло. 40×30 см



Илл. 91. Пан Сюньцинъ



Илл. 92. Ни Идэ



Илл. 93. Цю Ди